



ORGANIZADORES

Jonatas Ferreira

Josias de Paula Jr.

Lucas Victor Silva

Carlos Sandroni

LITERATURA, MÚSICA E SOCIEDADE

Perspectivas
interdisciplinares
sobre o Brasil

LITERATURA, MÚSICA E SOCIEDADE

Perspectivas
interdisciplinares
sobre o Brasil

ORGANIZADORES

Jonatas Ferreira
Josias de Paula Jr.
Lucas Victor Silva
Carlos Sandroni



RECIFE
2023



Universidade Federal de Pernambuco

Reitor: Alfredo Macedo Gomes

Vice-Reitor: Moacyr Cunha de Araújo Filho

Editora UFPE

Diretor: Junot Cornélio Matos

Vice-Diretor: Diogo Cesar Fernandes

Editor: Artur Almeida de Ataíde

Conselho Editorial (Coned)

Alex Sandro Gomes

Carlos Newton Júnior

Eleta de Carvalho Freire

Margarida de Castro Antunes

Marília de Azambuja Machel

Editoração

Revisão de texto: Larissa Witória Gomes de Araújo

Projeto gráfico: Ildembergue Leite

EDITORA ASSOCIADA A



Catálogo na fonte

Biblioteca Kalina Ligia França da Silva, CRB4-1408

1776 Literatura, música e sociedade [recurso eletrônico] : perspectivas interdisciplinares sobre o Brasil / organizadores : Jonatas Ferreira... [et al.] – Recife : Ed. UFPE, 2023.

Vários autores.

Inclui referências.

ISBN 978-65-5962-183-5 (online)

1. Literatura e sociedade – Brasil. 2. Literatura brasileira – História e crítica – Aspectos sociais. 3. Música – Aspectos sociais – Brasil. 4. Música e literatura. 5. Arte e sociedade – Brasil. I. Ferreira, Jonatas (Org).

809.93355

CDD (23.ed.)

UFPE (BC2023-040)

Esta obra está licenciada sob uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.



SUMÁRIO

7 Introdução

JONATAS FERREIRA, JOSIAS DE PAULA JR.,
LUCAS VICTOR SILVA e CARLOS SANDRONI

LITERATURA E MÚSICA

23 Literatura, música, sociedade = Mário de Andrade

JOSÉ MIGUEL WISNIK

52 Chico Buarque: canção, literatura e *hip-hop*

ACAUAM OLIVEIRA

71 Torquato Neto cancionista

CLÁUDIA NEIVA DE MATOS

105 Zoca, Janjão e Pestana: notas sobre compositores, literatura brasileira e sociedade

CARLOS SANDRONI

LITERATURAS MODERNISTAS E SOCIEDADE

121 Apropriação e devoração: a atitude antropofágica na literatura brasileira

PAULO MARCONDES FERREIRA SOARES

150 *Macunaíma*: o narrar e o como narrar na rapsódia de Mário de Andrade

ANCO MÁRCIO TENÓRIO VIEIRA

175 Memória, perplexidade e sentido em *Infância e Memórias do cárcere*

JONATAS FERREIRA

199 O regresso impossível: memória e melancolia em *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos

JOSÉ ROBERTO DE LUNA FILHO

O FAZER LITERÁRIO E SUAS FRONTEIRAS

217 Considerações sobre o literário em Gilberto Freyre

JOSIAS DE PAULA JR.

233 Afinidades eletivas: influências do ensaísmo humanista espanhol em Gilberto Freyre

EDUARDO CESAR MAIA

249 O poeta e o mundo: poesia e sociedade em Mário Faustino e T. S. Eliot

PERON RIOS

267 Sobre os autores

INTRODUÇÃO

Tempo de nacionalismo exacerbado, contraditório, de bandeiras tremulantes, de expropriação simbólica. Tempo sombrio. Em meio a uma guerra cultural que lastima a ciência, a cultura, a educação, as estatísticas surgem – apesar do esforço para ocultá-las –, e, sob elas, a memória de centenas de milhares de pessoas mortas em consequência da incúria no tratamento da Covid-19, da ampliação da devastação ambiental, do desrespeito à diferença e da violência de que se investem todos esses aspectos da vida nacional. Recordemos neste ponto as considerações de Hannah Arendt sobre o significado da monopolização do poder pela violência, sobre essa associação que mesmo teóricos liberais, como Max Weber, ou de esquerda, como Sartre, tomaram como automática. Para Arendt, todavia, trata-se de negar a superposição teórica entre poder e violência. O poder não deve ser interpretado como capacidade de submissão do outro, mesmo contra a sua vontade, mas como potência coletiva eminentemente criadora. Para ela, a redução do poder à violência revela apenas a vocação técnica para a destruição que subjaz ao empobrecimento da política, que encontramos, por exemplo, nas várias gradações do autoritarismo: “A violência sempre pode destruir o poder: do cano de uma arma emerge o comando mais efetivo, resultando na mais perfeita e instantânea obediência. O que nunca emergirá daí é o poder” (ARENDDT, 2010, p. 70). A conexão evitável entre nacionalismo e violência,

que hoje presenciamos, portanto, surgiria para Arendt como sintoma da própria debilidade do poder que se institui por tal via. Quanto mais débil, mais violento, mais destrutivo.

Ao introduzir a presente coletânea, tocados pela propagação dessa visão redutora da política e pela forma como ela empobrece qualquer discussão sobre a nacionalidade, haveremos de recorrer a uma tradição intelectual secular e perguntarmo-nos, mais uma vez, quem somos. Retornar a esse tipo de indagação antiga é uma forma de deixar em suspenso uma resposta à própria questão e, mediante tal recurso, recusar de partida a resposta pronta, a usurpação simbólica, a redução da vida nacional. Reafirmamos, então, o que a Literatura, a Crítica Literária, a História, a Sociologia brasileiras propuseram renovadamente: não estamos sozinhos, nossos problemas são em larga medida os problemas de nossos vizinhos, dos vizinhos de nossos vizinhos; tampouco somos um corpo coeso, seja por força dos diálogos interculturais que estabelecemos ao longo de nossa história, e que nos informam, seja pelas contradições internas que nos movem, ou nos impedem de seguir adiante. Repetimos, portanto, a lição antropofágica elementar, tão oportuna no ano em que comemoramos o centenário da Semana de Arte Moderna: apropriar-se da virtude do outro, entender-se em processo, opor-se pela canibalização à estagnação e ao retrocesso, opor-se, com Oswald de Andrade, ao messianismo da “baixa antropofagia”.

Recordemos, a propósito, as considerações de Gilda de Mello e Souza acerca de Macunaíma, herói cuja *aretê* dúbia, inconclusiva, é-nos tão familiar:

Macunaíma foi tomado [...] como um livro afirmativo, antropofágico, isto é, como devoração acrítica dos valores europeus pela vitalidade da cultura brasileira. A leitura que propus se afasta dessa visão triunfal e

retoma a indicação pessimista de Mário de Andrade, de que a obra é ambivalente e indeterminada, sendo antes o campo aberto e nevoento de um debate, que o marco definitivo de uma certeza (MELLO E SOUZA, 2003, p. 38).

Há de fato pessimismo em nos reconhecermos indeterminados, ambíguos, incertos? Se a resposta à questão “quem somos nós?” não nos abre a perspectiva da alteridade, da diferença, da diversidade, e se não trememos diante do que nos surge, talvez devêssemos duvidar da resposta a que chegamos. Em todo caso, enquanto nos perguntarmos sobre nós mesmos de forma honesta, duvidaremos. Saber, como disse há mais de duas centenas de anos um célebre filósofo alemão, demanda ousadia – sobretudo, a ousadia de nos confrontarmos com nossas próprias convicções. Pensar é o oposto da covardia da resposta pronta.

No pequeno ensaio “Moderno e modernista na literatura brasileira”, Alfredo Bosi propõe que, em um aspecto crucial, o modernismo de 1922 não estaria tão distante assim dos mitos formadores da nação brasileira. E o mito é sempre a conciliação de contradições impensadas (BOSI, 2010, p. 236). Isso é bem verdade, no que pese o fato de a busca de um mito, de uma força originária da sociedade brasileira, naquele contexto, ser irônica; e isso faz muita diferença. Já se indica por seu próprio caráter paródico que a síntese confortável entre Tupã e a máquina, entre as vanguardas estéticas e a aristocracia paulista agroexportadora, que a financia, precisa ser objeto de reflexão. E se essas contradições serão exploradas mais abertamente na década de 1930, devemos ter em mente as palavras de João Luiz Lafetá:

As duas fases não sofrem solução de continuidade [...], se o projeto estético, a “revolução na literatura”, é a predominante na fase heroica, “a literatura na revolução” (para usar o jogo de palavras de Cortázar), o

projeto ideológico, é empurrado, por certas condições especiais, para o primeiro plano dos anos trinta (LAFETÁ, 2000, p. 30).

A literatura de 1930 retoma, portanto, a crítica social ao Brasil arcaico que já é possível encontrar nas obras de Euclides da Cunha e Lima Barreto. Nossa literatura, de um modo geral, amadurece ao problematizar quem somos e como podemos enunciar de modo consequente e novo a compreensão precária que temos de nós mesmos – ainda que “ideologia” e “estética” não caminhem em sincronia.

Hoje, quando a ideia de nacionalidade, cuja discussão foi estruturadora de nossos campos artístico, historiográfico e sociológico, é capturada por interesses mesquinhos, autoritários, falar de literatura brasileira parece merecer uma explicação, esta breve contextualização. O que precisamente queremos ao propor este espaço de reflexões sobre a literatura e a sociedade brasileiras? Se tomarmos as lições do modernismo brasileiro, certamente nos confrontaremos com a evidência de que um pensamento de ruptura não foi, e não é, concebível sem pensar nossa dívida com a tradição. É isso que nos ensina ao longo dos anos Mário de Andrade: haveremos de reconhecer dívidas que não podem ser quitadas com as culturas africanas, europeias, indígenas. Quando o futuro se abre como catástrofe, no entanto, o presente parece deixar de julgar relevantes essas lições acerca de nosso passado.

Em 1995, grande parte das questões com as quais nos deparamos hoje pareciam a Antonio Candido coisas do passado. Afinal, para ele, se a barbárie ainda era uma possibilidade da civilização ocidental, já ninguém se sentia orgulhoso em elogiá-la. Políticos se sentiam mais confortáveis em se assumir de centro, ou mesmo de centro-esquerda, do que “abertamente

reacionários” (CANDIDO, 1995, p. 152). Nas ruas seria impensável ouvir de cidadãos: “Sou racista mesmo, e daí?”. Eis que a história humana, e de nosso país, não segue assegurando os avanços que, por falta de cautela, naturalizamos. Por isso mesmo, precisamente hoje, é necessário reafirmar que a literatura – entendida de modo amplo, como propõe Candido – “resulta de um fator indispensável de humanização e, por isso, confirma o homem em sua humanidade” (CANDIDO, 1995, p. 155). Num tempo de ódios e empobrecimento da experiência, devemos extrapolar o que Camus disse com respeito ao romance e à obra moralista de Nicolas Chamfort:

Talvez Chamfort não tenha escrito um romance porque não era um costume na época. Mas não o fez sobretudo porque não amava os homens, nem a si mesmo. Não imaginamos um romancista que não ame alguma de suas personagens. E nenhum de nossos grandes romances pode ser compreendido sem uma paixão profunda pelo homem (CAMUS, 2018, p. 42).

O que fascina e humaniza na literatura senão o seu caráter irreduzível, sua recusa ao empobrecimento, sua indeterminação? Nesse sentido, o que podem a Crítica Literária, a História, a Sociologia é permitir que esse caráter íntimo da expressão literária brilhe na própria pluralidade de abordagens que, ao buscar compreendê-la, nunca a esgotam. A busca pela multiplicidade de olhares sobre o objeto literário deve ser entendida como um duplo gesto: um primeiro, de afirmação da interdisciplinaridade, exigida pela abertura e pela complexidade da própria literatura; e um segundo, de reconhecimento da fecundidade dos projetos coletivos, quando eles articulam as variadas perspectivas analíticas que compõem o campo das Humanidades, sem as dissolver.

Essa perspectiva plural nos orienta desde a constituição do grupo de trabalho Literatura Brasileira e Sociedade, no ano de

2018. A divergência de pontos de vista acerca de nossas literatura e sociedade foi o traço constitutivo que desde o princípio enxergamos como oportunidade: tratava-se de colocar num mesmo espaço de diálogo e confronto não apenas sociólogos, historiadores, críticos literários, mas também escritores, além de agentes de outros setores da produção artística, diretamente tocados pela literatura; tratava-se, ainda, de estabelecer linhas de comunicação, não apenas entre campos disciplinares distintos, mas entre fazeres diversos. Partir não apenas do confronto de ideias acadêmicas, mas do próprio depoimento de literatos, artistas, para quem a literatura brasileira é vital.

Na organização do 2º Encontro Nacional de Literatura e Sociedade, isso significou um dia, o dia de abertura, dedicado a pensar a relação entre música e literatura brasileiras. O diálogo da literatura com outros campos, como o da música, é uma exigência para os que reconhecem os espaços de indefinição próprios da literatura e de suas relações com o mundo. Se percebemos o caráter indissociável entre palavras e melodias das canções, é porque sabemos que a música traduz e agrega novos sentidos, não apenas à literatura, mas ao teatro, ao cinema; e esses últimos, por sua vez, constituem estuários conhecidos da produção literária.

Assim, entre os expositores que estiveram presentes ao 2º Encontro, havia dois pesquisadores compositores (José Miguel Wisnik e Carlos Sandroni). Celebramos, também, a presença de três escritores nos dias que se seguiram àquele dedicado à música (Cida Pedrosa, Cristhiano Aguiar e Paulo Marcondes – Cristhiano, também crítico literário; Paulo, também sociólogo). O debate que se seguiu a cada exposição foi aberto ao público, que compareceu de modo virtual ao nosso evento. Antes dos textos escritos e em consonância com nossa orientação filosófica,

buscamos favorecer o confronto de perspectivas, os debates, tanto nas mesas-redondas quanto nas palestras.

A coletânea que se segue é composta de onze ensaios, número inferior à quantidade de comunicações que tivemos durante o nosso evento. Adoecimentos decorrentes da pandemia de Covid-19, associados aos problemas pessoais que nela se originaram, ao acúmulo de tarefas acadêmicas, que seguiram demandando nossa atenção, independentemente de tal contexto, explicam aqui algumas ausências que lamentamos. Entendemos, no entanto, que esta publicação constitui um estímulo para que aqueles depoimentos possam ser acessados em nosso canal no YouTube.¹

Abre este volume o texto da palestra proferida por José Miguel Wisnik no primeiro dia de nosso encontro. Em “Literatura, música, sociedade = Mário de Andrade”, partindo da importância da música na trajetória pessoal desse grande nome da literatura brasileira, Wisnik propõe uma reflexão que articula três momentos de sua obra: o impulso vanguardista de 1922 seria o primeiro deles; a afirmação da nacionalidade brasileira mediante um programa de afirmação de nossa cultura seria o segundo; e, por fim, o momento em que a obra de Mário de Andrade busca participar dos debates políticos presentes na década de 1930. Analisando obras representativas desses três momentos, a argumentação de José Miguel Wisnik se desdobra, indicando a presença da música nessa trajetória e a contemporaneidade da obra de Mário de Andrade – como fica claro no uso recente que Emicida fez daquela obra no espetáculo *AmarElo*, e que o autor enfatiza. À palestra de abertura, seguiu-se uma conversa com José Miguel Wisnik. Abreviado, esse diálogo encontra-se igualmente transcrito.

1 Confira em: <https://www.youtube.com/channel/UCuBk4aB1FnhMY8wveDItJw/videos>.

No ensaio “Chico Buarque: canção, literatura e *hip-hop*”, Acauam Oliveira propõe analisar a guinada que Chico Buarque tem feito, a partir da década de 1990, da canção para o romance. No que diz respeito especificamente à sua obra musical, Oliveira argumenta, a densidade artística obtida – sua cultura literária contribui certamente para tal – não deve nos cegar para aquilo que deve ser entendido como privilégio de classe. Chico Buarque parece estar ciente do lugar que ocupa na estrutura social brasileira e, talvez por isso mesmo, em muitos momentos do álbum *Paratodos*, por exemplo, a canção parece constituir um espaço imaginário que permitiria a reconciliação do país consigo mesmo. Ali, o compositor e seu piano (instrumento desde o século XIX associado à distinção social das elites brasileiras) poderiam subir tranquila e respeitosamente até a Estação Primeira da Mangueira. Essa utopia é confrontada com a própria realidade social, capturada de modo radical no *rap* do Racionais MC’s. É esse país que seria objeto de menos otimismo, de menos objeto de esperança de conciliação social, que surge em romances de Chico Buarque como *Estorvo*. Menos popular, constituído a partir da própria exclusão social, o romance já não fala em nome de qualquer utopia apaziguadora dos conflitos sociais que nos são tão conhecidos.

No segundo ensaio desta coletânea, embora a obra de Torquato Neto possa ser pensada em termos eminentemente poéticos, é o letrista que Cláudia Neiva de Matos põe em relevo em “Torquato Neto cancionista”, ou seja, interessa-lhe o parceiro de nomes da canção brasileira como Jards Macalé, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Edu Lobo, entre tantos. A simplicidade da análise proposta por Cláudia Matos, claro, é apenas aparente, pois é precisamente o cancionista Torquato Neto que requer da autora competências nos campos da crítica musical e poética, além de sensibilidade para apreciar o resultado dessa soma, ou

seja, a música cantada. A simplicidade tocante com que Maria Bethânia interpreta “Pra dizer adeus” é mais adequada do que a versão original, gravada por Elis Regina, Matos propõe. Mas é o Torquato tropicalista que merece atenção particular, isto é, a redescoberta do Brasil, e do modernismo, que ele produz em painéis, clichês ufanistas, mediante o emparelhamento do arcaico e do moderno, como acontece em “Geleia geral”. Aqui também a autora destaca a importância do que para muitos constitui um manifesto do Movimento Tropicalista, o perfeito casamento entre a letra e a melodia vigorosa, altissonante, composta por Gilberto Gil. Se esse casamento é harmonioso, as tensões entre letra e melodia, em músicas como “Marginália II” e “Ai de mim Copacabana”, constituem espaços não menos importantes para a efetividade da análise cancional proposta. O ensaio segue o poeta-letrista piauiense, de suas primeiras expressões líricas sobre temas relacionados à partida, à despedida, passando pelo seu engajamento no tropicalismo, até seus experimentos com o cinema e sua morte tristemente prematura.

Em “Zoca, Janjão e Pestana: notas sobre compositores, literatura brasileira e sociedade”, Carlos Sandroni analisa a correlação entre música, literatura e sociedade, apresentando alguns exemplos em que uma reflexão acerca do papel social do compositor ganha destaque. Esses casos dizem respeito a dois personagens literários, e outros dois personagens, mas de existência propriamente histórica. O primeiro deles, Pestana, o célebre personagem de Machado de Assis, procura legitimar-se como compositor de sonatas, mas, não importa o esforço que faça, o resultado serão polcas – populares, diga-se. Janjão, desconhecendo a limitação de Pestana, procura legitimar-se diante de uma burguesia endinheirada, que o possa projetar no mundo dos concertos clássicos. Através de Janjão, Mário de Andrade atualiza a discussão proposta por Machado no século XIX.

Quanto a Zoca, trata-se de um compositor de carne e osso, ele próprio às voltas com a compatibilização entre o erudito e o popular. E, finalmente, Sandroni nos traz aquele que Mário de Andrade considerou o maior compositor do seu tempo, o chinês Nie Er, notável por seu esforço de pôr em contato a música tradicional de seu país com a música ocidental, mas sobretudo pelo sentido político que não esqueceu de conferir à sua criação musical. Através desses quatro exemplos, o ensaio nos proporciona uma reflexão relevante acerca dos papéis social, artístico e político do compositor. Media esse esforço a figura central de Mário de Andrade.

O ponto de partida do quarto ensaio da presente coletânea, “Apropriação e devoração: a atitude antropofágica na literatura brasileira”, poderia ser capturado na seguinte proposição: se a questão da identidade nacional retornar à ordem do dia – quando ela deixou de estar presente? –, faz-se necessário voltar à antropofagia oswaldiana, quando ela é posta de forma não ingênua. Sua presença em inúmeras gerações de artistas, literatos, cineastas, musicistas indica, para Paulo Marcondes Ferreira Soares, a relevância da atitude antropofágica brasileira, e que encontra uma formulação icônica nesta paródia do célebre texto shakespeariano: “Tupi or not tupi”. O tom satírico do *Manifesto Antropófago* não nos deixa dúvidas quanto à forma como Oswald de Andrade trata a questão da identidade nacional: ele defende a desacomodação, a devoração, a valorização do impulso não racionalizado, intuitivo, selvagem, como base dessa reflexão sobre o que nos constitui – de modo semelhante ao que preconizavam as vanguardas europeias, sim, mas em oposição a uma colonização cultural passiva. Para Soares, o desejo de Oswald de Andrade, de opor a esse último tipo de *mimesis* uma apropriação criativa de nossas tradições e dos estímulos culturais provenientes das vanguardas europeias, transforma-se em afirmação estética e

política, com a qual é possível contrapor os caminhos tomados pelo escritor de *Serafim Ponte Grande* ou de *Memórias Sentimentais de João Miramar* ao percurso ufanista do Grupo da Anta.

Em “*Macunaíma: o narrar e o como narrar na rapsódia de Mário de Andrade*”, Anco Márcio Tenório Vieira parte do nacionalismo alencarino – de sua busca de uma *expressão selvagem*, da descoberta do poético em um mergulho etimológico na língua tupi – para o contrastar com o projeto de Mário de Andrade, no qual a harmonização das sintaxes tupi-guarani e portuguesa ganha destaque. Se *Iracema* se afasta do falar coloquial, perseguindo uma variante culta da língua portuguesa que possa parecer natural na “boca do selvagem”, o mesmo não ocorre com *Macunaíma*. Por quê? A explicação reside, talvez, no fato de Mário não tentar moldar o português ao que poderíamos entender como a simplicidade ingênua da língua bárbara, mas, sim, em buscar harmonizar português e tupi-guarani. Se a Mário de Andrade ainda entusiasma a ideia de uma literatura nacional, a problematização do caráter nacional, a perspectiva na qual ele se lança é a abertura para a pluralidade cultural, que não cessa de nos desestabilizar, ou seja, abertura para a devoção como marca formadora. Descrita dessa forma, todavia, a reflexão de Anco Márcio ainda não nos surge no que ela apresenta de mais estimulante, ou seja, no mergulho que ele faz nos recursos narrativos que caracterizam uma poética fundada na prospecção etimológica (Alencar) e uma poética voltada para a sintaxe (Andrade), ou seja, a língua literária levada a sério.

Dando sequência à coletânea, Jonatas Ferreira se debruça sobre duas obras memorialísticas de Graciliano Ramos e ali procura estabelecer a relação entre memória, sentido e subjetivação. Em “*Memória, perplexidade e sentido em Infância e Memórias do cárcere*”, o autor parte da problematização do sentido, de sua recuperação, na experiência biográfica, como ponto crucial do

que poderíamos chamar de processos de subjetivação no contexto de uma modernização autoritária. Propondo uma leitura ao mesmo tempo filosófica, histórica e estética do silêncio que atravessa a obra de Graciliano Ramos, e particularmente sua obra memorialista, Ferreira ancora suas reflexões em Kant, estabelecendo uma conexão entre sua “Analítica do Sublime” e a ideia de “perda da experiência”, em Walter Benjamin. É a resistência do que na vivência não pode ser objeto de compreensão racional, daquilo que resiste à significação, a brutalidade das vivências que são retomadas dessa forma nebulosa, que constituiria o núcleo propriamente literário daquelas narrativas. E aqui reside também sua potência narrativa.

Chegamos, então, ao ensaio “O regresso impossível: memória e melancolia em *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos”. O que José Roberto de Luna Filho nos propõe aqui é um engajamento cerrado com a letra do célebre romance. Para o autor, há em Paulo Honório um desejo que não se confunde com a lógica da acumulação material. E isso fica claro em seu projeto memorialístico. Embora esse surja inicialmente marcado pela divisão do trabalho, o recurso à escrita literária naquele projeto é incompatível com a razão empresarial, instrumental, que marca sua existência. José Roberto toma, assim, elementos que caracterizam a análise produzida por Lafetá – voltada para refletir acerca da tensão, mas, sobretudo, das continuidades, que há entre economia e afeto no romance – e, a partir dela, encontra suas próprias conclusões. O drama do fazendeiro não é ser incapaz de engajar sua vida afetiva em lógica distinta daquela que marca a acumulação, a posse inquestionável: é não conseguir compatibilizar a acumulação com a necessidade de compensação afetiva por seu passado de embrutecimento. Os olhos de Madalena não permitem que ele esqueça a presença desse passado em sua vida de proprietário. A memória validada como escrita – e esse dado é importante –,

nesse sentido, pode ser entendida como tentativa de realização da síntese impossível entre o homem desnudo emocionalmente, o proprietário violentado e violento e suas capas.

Em “Considerações sobre o literário em Gilberto Freyre”, o sociólogo Josias Vicente de Paula Jr. caminha com Gilberto Freyre através das fronteiras não pacificadas entre literatura e discurso científico, perscrutando essa zona gris onde a dimensão ficcional emerge (inerente, talvez?!) às explicações das ciências humanas e sociais. Para tanto, recorre a intervenções que o intelectual pernambucano fez no debate em vida sobre sua própria prática escriturária e sobre sua própria identidade profissional. O autor, então, busca indícios do literário como método em textos em que Freyre flerta com a crítica literária, como *Perfil de Euclides e outros perfis*; *Vida, forma e cor*; *Heróis e vilões no romance brasileiro*; *Reinterpretando José de Alencar* e *Como e porque sou e não sou sociólogo*. O literário em Freyre é menos recurso estilístico do que método explicativo e estratégia para romper as opacidades do real.

Eduardo Cesar Maia comparece nesta coletânea com um artigo dedicado à presença da Espanha tanto no estilo quanto no aparato conceitual que marcam as reflexões do pernambucano Gilberto Freyre acerca da formação nacional. Dito de outro modo, Maia analisa as “*Afinidades eletivas: influências do ensaísmo humanista espanhol em Gilberto Freyre*”. Para o autor, as afinidades que poderemos encontrar entre Freyre e nomes como Gracián, Unamuno e Ortega y Gasset podem ser percebidas no uso do ensaio como método de exposição e análise; em seu impressionismo, sempre buscando o concreto, o sensível; na construção de interpretações que generalizam esse encontro com o sensível, com o particular; no ecletismo estimulado pela interdisciplinaridade que salta de suas obras. Através dessa reflexão, o autor dá prosseguimento às suas reflexões acerca de

uma importante tradição de um humanismo filosófico e literário que não se confunde com a tradição humanista platônica, racionalista. Aquilo que em Freyre aparece como “personalismo”, o desapareço por normas metodológicas consolidadas, disciplinares, é, assim, parte da força que ele encontra na herança do humanismo espanhol.

Por fim, Peron Rios apresenta-nos um estudo comparado, “O poeta e o mundo: poesia e sociedade em Mário Faustino e T. S. Eliot”. Suas primeiras considerações são acerca da própria possibilidade de comparação nos estudos literários, de certo caráter cosmopolita moderno que podemos apreciar não apenas nos estudos literários, mas nas artes plásticas e na música – e que, curiosamente, o perspectivismo cultural romântico estimulou. O que une, no entanto, as gerações modernista e concretista nisto que se delineia como a possibilidade de estabelecer o intercâmbio entre expressões literárias distintas é fundamentalmente uma não submissão a um processo de hierarquização dessas diferenças, da apropriação do outro pela sua reimaginação, como ocorre nas traduções que a geração concretista promove de expressões literárias pouco conhecidas entre nós. Esse trabalho de reinvenção no próprio processo de apropriação, de traição de um texto, de suas estruturas idiomáticas intraduzíveis, para se manter fiel à própria obra literária, é “comungado” pelo poeta e crítico Mário Faustino. Uma literatura que se abre ao mundo, encontrando aí os elementos poéticos para sua própria reinvenção e para a ampliação da língua: eis o elo a unir Mário Faustino e T. S. Eliot. Por essa via, o poético deleita, comove e alarga a sensibilidade, enuncia um excesso de realidade que resiste à própria linguagem. Rios conclui seu ensaio considerando a oportunidade da comparação, das trocas e convivência literárias como potências que podem ser encontradas nos dois poetas e na própria comparação literária.

Por fim, queríamos deixar registrado o nosso agradecimento a todas as pessoas que estiveram envolvidas na realização do 2º Encontro Nacional de Literatura e Sociedade e que tornaram possível também a presente coletânea: Cecília Rito, Manuelle Oliveira, Juliana Guerra, Silas Ribeiro, José Roberto de Luna Filho. Vocês, que estiveram presentes desde o começo de 2021, atuando junto às mídias sociais, divulgando, secretariando o nosso evento, aparecem, aqui, emoldurando essa introdução. Nosso agradecimento também ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco (PPGS/UFPE), na figura generosa de seu Coordenador, Artur Perrusi, por contribuir com uma parte significativa dos recursos (provenientes do Programa de Excelência Acadêmica/Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) necessários à produção deste livro.

Os organizadores.

Referências

ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Tradução: André Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

BOSI, Alfredo. Moderno e modernista na literatura brasileira. In: BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Editora 34, 2010.

CAMUS, Albert. *A inteligência e o cadafalso*. Tradução: Manuel da Costa Pinto, Cristina Murachco. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2018.

CANDIDO, Antonio. *Ensayos y comentarios*. Campinas: Editora da Unicamp/México: Fundo de Cultura Econômico de México, 1995.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MELLO E SOUZA, Gilda de. *O tupi e o aláude*. São Paulo: Editora 34, 2003.

LITERATURA E MÚSICA

LITERATURA, MÚSICA, SOCIEDADE = MÁRIO DE ANDRADE

José Miguel Wisnik

Quando me propus a falar, no Segundo Encontro Nacional de Literatura Brasileira e Sociedade, a partir do mote “Literatura, música, sociedade”, o que me ocorreu imediatamente foi: *literatura, música, sociedade = Mário de Andrade*. Talvez não exista outra personalidade intelectual na cultura brasileira cuja trajetória e cuja obra representem de tal modo o permanente cruzamento desses elementos, desses três vetores. Mário é um escritor que tem uma relação visceral com a música. Essa relação tem um fundo biográfico: antes de ter se definido como escritor, Mário queria ser músico. Ele tocava piano e tinha um irmão mais novo, Renato, muito talentoso, que mostrava dotes para se tornar um pianista. Àquela altura, quando tinha dezessete, dezoito anos, Mário tentava suprir as deficiências de sua formação para se tornar também um pianista de concerto. E aconteceu um golpe trágico que inviabilizou essa intenção: o irmão Renato teve uma doença pouco explicada, súbita, fulminante, e morreu.

Segundo a ensaísta Gilda de Mello Souza, que era da família de Mário e acompanhou sua vida muito de perto, aquele golpe talvez tenha produzido nele uma culpa profunda. Era como se Mário tivesse que elaborar internamente essa culpa: como se ele, ao disputar com o irmão o prestígio de ser pianista, junto aos

outros e à família, fosse culpado daquela morte. Gilda de Mello e Souza acrescenta o seguinte a esse episódio: Mário entrou em depressão e recolheu-se na fazenda de seu tio Pio, em Araraquara (onde anos depois ele viria a escrever o *Macunaíma*). Recolhido, ele passa por uma verdadeira quarentena expiatória de elaboração dessa dor, e volta dali com um estigma, com um desses estigmas míticos que estão ligados a uma espécie de rito de passagem: um ligeiro tremor nas mãos, que nunca o abandonou ao longo da vida, e que, por si só, o impossibilitava de tornar-se pianista. Ao mesmo tempo, ele voltou desse recolhimento com o seu primeiro poema adulto. Gilda de Mello e Souza diz que esse transe o levou a tornar-se escritor. O escritor Mário de Andrade se formou, pois, por meio de um fracasso trágico em relação à música. A literatura ocupou nele o lugar da música, guardando com ela o segredo de um vínculo originário.

Eu me aproveito aqui desse dado biográfico muito marcante e muito íntimo: talvez ele nos ilumine o fato de toda a obra literária de Mário de Andrade ser acompanhada pela música, e seguir sempre em contraponto com ela. A música acompanha os seus escritos – do poeta, do escritor em prosa, do ensaísta, sem falar do musicólogo, do pesquisador. Mais do que isso: é a música que aparece nos momentos cruciais da obra de Mário de Andrade, em seus pronunciamentos maiores. E eu diria que há na obra de Mário de Andrade três momentos, três inflexões, que exigem dele uma manifestação pública específica a cada vez. O primeiro diz respeito à vanguarda modernista de 1922. Um segundo momento corresponde à afirmação da entidade nacional, à constituição de um programa de nacionalização da cultura brasileira, voltada para a cultura popular, rural, anônima e coletiva (com seu momento forte em 1928, quando publica *Macunaíma* e o *Ensaio sobre a música brasileira*). E há um terceiro momento de inflexão, ligado aos debates políticos que crescem

ao longo dos anos 1930, quando o engajamento do intelectual tornou-se uma questão premente frente à ascensão do fascismo, à Revolução Russa, à constituição dos partidos comunistas e à militância católica.

Mário se volta à esquerda nesse momento e assume o engajamento social, a luta de classes, na obra literária, na obra artística. Mário nunca militou num partido político. É com os seus próprios dilemas, como um intelectual conflituado, autoconflituado, que ele assume o engajamento. A luta dos trabalhadores com os “donos da vida” se torna, naquele momento, uma questão da qual ele não pode se afastar. Essa terceira inflexão corresponde ao período que vai do final dos anos 1930 até a sua morte, em 1945. Embora possamos reconhecer esses três momentos na sua trajetória, um não anula o outro: eles se tensionam, como se fossem um arpejo dissonante, pois Mário não elimina as fases anteriores, diferentemente de Oswald de Andrade.

Oswald vem da grande burguesia cosmopolita. Viajou pelo mundo, desfrutou de fortuna nos anos 1920 e entrou para o Partido Comunista nos anos 1930. Depois, rompeu com o Partido Comunista e voltou à sua utopia antropofágica. Filho de um especulador imobiliário que ficou rico loteando praticamente todo o bairro de Pinheiros, em São Paulo, ele é um filho da “fortuna mal adquirida”, que ele carregou para a boemia e para a vida artística. O primeiro Oswald é, tecnicamente, um dissipador de fortuna. Quando vem a crise de 1929, ele não reluta em entrar para o Partido Comunista, numa de suas espetaculares traições de classe... Depois de 1945, ele entrará em crise com a ortodoxia comunista e, sem abandonar as suas bases teóricas, que são o freudismo, o marxismo, Nietzsche e o pensamento selvagem, reelabora seu pensamento, direcionando-o para uma fundamentação filosófica e heterodoxa da antropofagia. Seu perfil é muito diferente do de Mário; filho de uma verdadeira encruzilhada

social: por um lado, seu avô materno foi um homem do Império, muito rico, mas que se casou com uma lavadeira afrodescendente. Ou seja, ele já é um fruto da mestiçagem brasileira, uma mestiçagem recalcada. O homem Mário de Andrade, professor de classe média que vive de seu trabalho, com uma reputação a zelar, nunca faz rupturas, mas vai sempre incorporando as contradições, sem fazer cortes.

Volto ao meu esquema. Aquelas três inflexões de Mário de Andrade são como três notas de um arpejo dissonante que se somam sem se negar. Os três grandes pronunciamentos referentes a esses momentos são inflexões sociais de situações políticas definidas, que se manifestam em sua literatura e sua música. Eis os exemplos correspondentes: o livro que acompanha a Semana de Arte Moderna é, como sabemos, a *Pauliceia desvairada*. O *grand finale* da *Pauliceia desvairada* é um poema chamado “As Enfibraturas do Ipiranga”, em que Mário imagina a população de São Paulo reunida no Vale do Anhangabaú para cantar um oratório profano. Uma obra coral sinfônica! Ele transforma a cidade numa peça musical, numa performance coletiva. Trata-se de uma obra profundamente conflituosa, porque há ali classes sociais, diferentes comportamentos e tendências culturais que se chocam. A meu ver, a coisa mais interessante e viva para entender a Semana de Arte Moderna hoje é ler esse poema. Escrito antes da Semana, ele é uma espécie de prefiguração alegórica do que ela viria a ser.

Quando a gente lê também o “Prefácio interessantíssimo” à *Pauliceia desvairada*, em que Mário define o que é a poesia moderna, ele usa ferramentas teóricas musicais e afirma que a poesia moderna é simultaneísta. Como a música, ela trabalha com harmonias e polifonias. A poesia anterior ao modernismo apresenta uma linearidade que, em termos musicais, seria melódica, enquanto a música, desde que se constituiu a

polifonia, na Idade Média, é uma arte da simultaneidade. A poesia moderna desencadearia simultaneidade – os harmonismos e polifonismos – na linguagem, fazendo arpejos e acordes de palavras. Cachos simultaneístas. Essa formulação teórica é guiada por um princípio polêmico de vanguarda: a quebra de tabus estéticos conservadores e beletristas. Assim, ele afirma o verso livre, a dissonância, mas sobretudo a não linearidade, e usa, para esse fim, a música. Quando teoriza e quando escreve o grande poema final da *Pauliceia*, Mário usa uma forma musical, a do oratório profano.

Passamos então à segunda inflexão. Já em 1924, ele está pesquisando febrilmente a cultura popular. Mário se volta para as culturas populares, para as músicas então chamadas “folclóricas” (embora ele não use quase o termo), que têm um caráter rural, anônimo, coletivo, ou seja, distinto da emergente música de massas, urbana, de mercado. Esse é um momento em que podemos dizer que o modernismo ganha uma inflexão construtiva, porque o primeiro momento, ele mesmo dirá, é destrutivo, no sentido da quebra de tabus. Tratava-se, antes, de abrir frentes, de quebrar certas perspectivas ou conceitos consagrados em relação à arte, de tomar como referência, portanto, novidades estéticas das vanguardas europeias. No segundo momento, tratava-se de constituir um projeto nacional, visando desfazer a distância entre o povo não letrado e o intelectual letrado, de maneira a produzir-se uma síntese dialética em que a “entidade nacional” se firmasse, deixando de ser marcada por essa divisão social e cultural. Um projeto de pesquisa profunda das fontes populares e sua incorporação à arte letrada apontariam para um projeto nacional que não perdesse de vista aquele repertório, aquelas linguagens, aquelas técnicas, aquela experiência coletiva acumulada durante séculos de formação histórica brasileira. Ele diz, a essa altura, que a música é a mais potente criação da

nossa experiência coletiva. E, novamente, quando ele vai calçar teoricamente esse projeto, escreve o *Ensaio sobre a música brasileira*. Ou seja, é na música que ele vai encontrar as ferramentas de análise, assim como o campo privilegiado para afirmar esse projeto, que não era só musical, mas que tinha na música sua grande referência. A música seria aquele elemento aglutinador capaz de fazer a grande mediação e juntar as partes distantes e desiguais do Brasil.

A obra, o pronunciamento propriamente criativo desse projeto, é *Macunaíma*, um romance que é assumido como rapsódia, gênero da tradição poético-musical milenar. Um texto literário, mas ligado a uma tradição oral e poético-musical. No fim daquela narrativa, o narrador se revela como cantador, como aquele que ouviu as histórias de Macunaíma através do papagaio que conviveu com ele em seus últimos tempos. Portanto, Mário imita, no livro, o próprio processo de transmissão das *tradições* orais com sua rede de recados, *um trazer* em que a narrativa de Macunaíma é *trazida* até nós.

Nessa altura, Mário se tornou também o mentor do projeto nacionalista na música erudita brasileira, ou seja, o que ele escrevesse guiava compositores como Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, e, embora com incomparável independência, o próprio Villa-Lobos. Há, portanto, a essa altura, um grande núcleo de música de concerto baseada em fontes populares, cujo teórico era Mário. O *Ensaio sobre a música brasileira* termina com uma visão, uma espécie de apologia do boi como entidade que está no Brasil de Norte a Sul. O boi é este totem que está na música brasileira, em todas as manifestações que uniriam o país. Uma espécie de grande coral, de certo modo, redentor das nossas divisões. Vocês veem: é um projeto que supõe uma aliança de classes mediada por um

intelectual letrado, que visa a unificar o país, afinal, num grande coro unanimizador.

Tudo isso corre em paralelo com o que Villa-Lobos estava fazendo a essa altura, o “Choros n. 10”, que é uma obra coral sinfônica em que há elementos indígenas e africanos e das várias dimensões da cultura popular, todos unidos. Nela vem à tona a música de Anacleto de Medeiros, o *schottisch* “Yara”, com a letra do Catulo da Paixão Cearense, sinfonizada em grande estilo, com elementos que bebem em Stravinsky, mas ao mesmo tempo de uma maneira brasileira. Ou seja, eu acho que a essa altura, nos anos 1920, especialmente através de Mário e Villa-Lobos, a música é aquela instância que seria capaz, para eles, de dar ordem ao país e de harmonizar suas diferenças. É uma espécie de utopia, se quiserem, ou de ideologia. Mas essa é uma discussão que não cabe aqui neste momento da minha explanação.

Ao expor o meu esquema, afirmo que há um momento em que essa ideia entra em crise em Mário, e esse momento coincide com sua demissão do Departamento de Cultura na cidade de São Paulo. Esse foi um outro momento de depressão profunda na sua vida. Ele investiu um curto mas intenso período na criação de um departamento que fosse capaz de, entre outros projetos, popularizar a música sinfônica e, ao mesmo tempo, de ir às fontes da cultura popular. Através do Departamento de Cultura, enviou uma “Missão de pesquisas folclóricas” ao Nordeste, numa espécie de neobandeirantismo cultural paulista, mas com essa intenção de abraçar o país pela cultura popular. E como ele estava gerenciando recursos de política cultural, investiu nessa direção.

Quando sai do Departamento de Cultura, ele talvez experimente isso que todos nós sabemos hoje, ou seja, que projetos de política pública no Brasil raramente têm sustentação, solidez, perspectivas. Podem se evaporar a qualquer momento por causa das conjunturas políticas. Ele sentiu portanto a fragilidade dessa

aposta e, talvez, a fragilidade da aposta de seu próprio projeto mais geral. É um período em que ele vai para o Rio de Janeiro, vive lá entre 1938 e 1941, bebe muito, vive a depressão, mas tem contato com jovens intelectuais de tendência esquerdista e assume, de maneira culpada, também o compromisso com as classes populares. Isso se traduz em criação: nesse grande poema que é “Café”, destinado a ser uma ópera, um melodrama, uma ópera social revolucionária. Ele esperou que Francisco Mignone o musicasse, mas isso nunca aconteceu. Acho que Mignone não tinha o perfil adequado para o projeto. Curiosamente, “Café” veio a ser musicado, em parte, por Hans-Joachim Koellreutter, compositor e professor que àquela altura era “inimigo” da tendência nacionalista. Koellreutter introduziu no Brasil as novidades atonais, dodecafônicas etc.

Mário faz, então, esse ensaio de “ópera social”. Ela está para o seu terceiro momento assim como *Macunaíma* está para o segundo, e as “Enfibraturas do Ipiranga” para o primeiro. As três são obras literárias baseadas em formas musicais. E quando ele vai refletir sobre arte e engajamento, também é sobre música que escreve: é “O banquete”, a série que ele estava publicando na *Folha da Manhã* em episódios, quando morreu. E morreu num momento crucial do próprio texto, ou seja, quando se apresenta ali a “Salada” estrangeira da cultura contemporânea, isto é, a indústria cultural, que naquele início dos anos 1940 já se expandia no país através do rádio, do disco, do cinema.

(Às vezes a gente pode exagerar, mas, no caso de Mário, esse exagero é válido: ele morreu disso, morreu de Brasil, morreu dessas contradições que ele abrigava em si mesmo.)

Com isso estou ilustrando, brevemente, esta ideia: a música acompanha Mário em toda a sua obra literária, tanto do ponto de vista teórico quanto do ponto de vista criativo. Um ponto a sublinhar é que, quando ele fala em música popular, não se refere

à música popular urbana, da qual tratou pouco. No texto “A música e a canção populares no Brasil”¹ ele se refere à “influência deletéria do urbanismo” e da música estrangeira (ANDRADE, 1972, p. 166). De certo modo, a música popular era para ele alguma coisa que tinha de ser bebida em suas fontes, em suas raízes – uma concepção que tem um fundo histórico-cultural no romantismo alemão, especialmente em Herder. Estes autores alemães do século XVIII buscaram o espírito da nação na música do povo – e “povo” nesse sentido que estou sublinhando: não urbanizado, não ligado a uma cultura de mercado. E Mário se filia, em parte, a este modo de pensar.

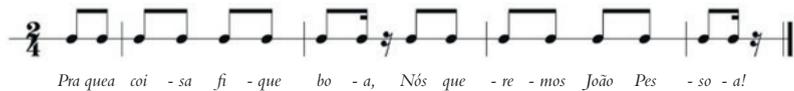
Quando ele profere em 1942 a conferência “O movimento modernista”, vinte anos depois da Semana, a gente vê que ele critica a própria Semana, porque para ele, àquela altura, ela parecia um pouco – ou muito! – alienada da realidade social. Ele olhava o primeiro projeto – o modernismo da Semana – do ponto de vista do terceiro – a ópera socialista –, mas sem ter abandonado o segundo. Essa conferência tem que ser entendida à luz dessa ideia do arpejo, são as várias perspectivas que se digladiam nele mesmo, mesmo porque Mário é uma personalidade intelectual dramática, agônica, conflituada, ambivalente, oscilante entre contrários muitas vezes incompatíveis. E eu estou falando aqui ao lado de Carlos Sandroni, o autor do livro *Mário contra Macunaíma* (1988), ao me referir a esse conflito, a essas diferentes disposições que se dão em Mário.

Quando hoje em dia se tenta fazer a crítica do modernismo, o que é muito importante, muitas vezes se quer fazer isso escrevendo contra Mário de Andrade. Só que é difícil ser mais contra

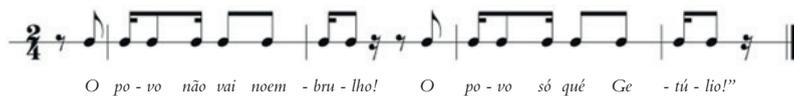
1 Nota dos organizadores: “A música e a canção populares no Brasil” é um texto escrito em 1936 que foi incluído como segunda parte ao volume VI das *Obras Completas de Mário de Andrade* da Livraria Martins Editora (ANDRADE, 1972). A primeira parte deste volume, que dá título ao conjunto, é o *Ensaio sobre a música brasileira*.

Mário de Andrade do que ele mesmo! Mário de Andrade sempre foi autocrítico, e as contradições que se apontam no modernismo estão nele, lá, desde há muito tempo, desde sempre.

Sobre isso, eu queria apenas acrescentar um elemento ao meu esquema: além da busca da vanguarda, que supõe a inovação da linguagem e, ao mesmo tempo, o nacionalismo e o engajamento, existe um outro elemento mais subterrâneo em Mário de Andrade, que é a relação dele com a música enquanto *transe*. Ou seja, a música considerada em sua dimensão de poder, a música como sendo capaz de afetar a gente, de nos fazer sermos tomados por ela. Então eu colocaria esse quarto elemento, que corre por baixo, por dentro, ou por fora da obra de Mário de Andrade, e que está presente num texto como “Dinamogênias políticas”, uma análise que ele faz, em *Música, doce música* [1933/1934], de um comício na campanha presidencial em São Paulo, no ano de 1930 (ANDRADE, 1976, p. 106). Ele analisa as palavras de ordem que são ditas... Não são palavras de ordem, são manifestações espontâneas e ritmadas da massa.



E termina assim:



Para além das figuras políticas envolvidas, ele analisa os princípios rítmicos que estão ali presentes e os seus possíveis sentidos não verbais. Trata-se, então, do que ele chama de dinamogenia, os poderes “dinamogênicos” e “cenestésicos” da música. Ele usa muito essa última expressão em um texto chamado “Terapêutica musical” (publicado em *Namoros com a medicina*) e comenta ali sobre os poderes curativos da música – na verdade, a influência, o poder da música sobre o corpo. E há também *Música de feitiçaria no Brasil*, em que fala sobre o caráter quase hipnótico da música no rito do catimbó, sem mencionar as glossolalias, ou seja, quando as palavras não têm significado, são puras sonoridades. Essas ideias retornam muitas vezes em Mário, e isso faz dele uma espécie de “rotatória” da música brasileira. Nessa “rotatória” estão, portanto: vanguarda, entidade nacional, engajamento, transe; ao mesmo tempo que estão a pesquisa histórica, a crítica e a criação.

Como temos algum tempo, aproveito para falar de modo mais concreto sobre o poema que já mencionei, “As Enfibraturas do Ipiranga”, porque acho que esse texto tem uma atualidade toda especial. Há pouco mais de cem anos, em 1921, Mário escreveu a *Pauliceia desvairada*, logo antes da Semana de Arte Moderna. O poema final deste livro se chama “As Enfibraturas do Ipiranga”, e é uma espécie de vislumbre alegórico do que seria a Semana. Na conferência “O movimento modernista”, ele conta que as questões modernistas apareceram nele como um estouro libertador e altamente conflitivo, pois representavam o embate com valores assentados em sua própria família, em seu próprio entorno, e, ao mesmo tempo, na sociedade. Ele se preparou, então, para entrar naquilo que seria uma “tempestade de achincalhes”, como ele chama a experiência da Semana. Pelo que conta, é como se ele se oferecesse sacrificialmente para essa batalha que está prefigurada alegoricamente no

poema. “As Enfibraturas” é uma grande expressão do “arregaço” modernista. Estou falando essa palavra com muito prazer: *arregaço*, que é justamente choque, conflito, falatório, confusão que ocorre quando questões vêm à tona, desnudam-se. Quem usa essa expressão para designar a Semana é o Emicida, no filme *AmarElo*, que vocês encontram na internet – filmagem do show que ele cerca de comentários sobre sua própria história e a história dos movimentos negros. E o show aconteceu exatamente no Theatro Municipal de São Paulo, o mesmo recinto onde ocorreu a Semana de Arte Moderna: o recinto restrito às elites, o recinto ao qual as margens da cidade não têm acesso. Emicida faz o show como uma espécie de rito de profanação e, ao mesmo tempo, de consagração daquele local como lugar público. O Teatro Municipal recebe naquele momento os líderes do Movimento Negro Unificado que, em 1978, manifestaram-se nas suas escadarias, eles que não tinham acesso ao interior do teatro. É muito emocionante ver o papel que o próprio Emicida assume como mediador cultural nesse momento, e como ele toma inclusive como epígrafe do seu filme uma frase de Mário de Andrade, que ele afirma ser “nosso modernista preferido”². E ele homenageia também a antropofagia oswaldiana, referenciando-a e reverenciando-a. Esse é um ponto muito importante, quando se coloca hoje a questão da atualidade e dos embates que se dão em relação ao centenário da Semana de Arte Moderna. Acho que o Emicida tem um papel luminoso nessa costura. Recomendo muito vivamente, para quem não viu, que

2 Nota dos organizadores: a epígrafe aparece no documentário assim: “...Os curiosos terão o prazer em descobrir minhas conclusões, confrontando obra e dados. Para quem me rejeita trabalho perdido explicar o que, antes de ler, já não me aceitou... Mário de Andrade em *Pauliceia desvairada* de 1922” (EMICIDA, 2020). No “Prefácio Interessantíssimo”, de onde Emicida toma essa passagem, temos: “Os curiosos terão prazer em descobrir minhas conclusões, confrontando obra e dados. Para quem me rejeita trabalho perdido explicar o que, antes de ler, já não aceitou” (ANDRADE, 2013, p. 59).

veja esse filme e esse show, os dois disponíveis em plataformas de vídeo na internet.

Tudo isso está de algum modo prefigurado no poema de Mário. O poema de Mário pede que aconteça isso. Vou explicar: o poema imagina um encontro da população de São Paulo. Ele fala em 550 mil pessoas, que era aproximadamente a população de São Paulo então, em 1922. A cidade tinha crescido exponencialmente nos anos anteriores. Tem outro verso da *Pauliceia desvairada* que diz: “risco de aeroplano entre Mogi e Paris” (ANDRADE, 2013, p. 103). Mogi é uma cidadezinha; Paris é a metrópole, a capital do século XIX. São Paulo, que se enriquecia e crescia com a economia cafeeira, é o risco de aeroplano, é a cidade que levanta voo para a condição de metrópole de massas. O poema, então, ocorre no Vale do Anhangabaú, não dentro do Teatro, mas no vale, nessa fenda que corta o centro de São Paulo e que é contígua ao Theatro Municipal. Ele imagina que a população está ali para a execução de uma grande ópera coral sinfônica, mas que os beletistas, os pintores acadêmicos, os críticos, os poetas parnasianos, que no poema são chamados de Orientalismos Convencionais, estão nas sacadas e nos terraços do Theatro Municipal. Dali, eles cantam um coro grandiloquente, é um *tutti* formidando, com coral e banda. Do outro lado do Vale do Anhangabaú, estão as Senectudes Tremulinas, que são milionários e burgueses. É uma espécie de elite caricata, oligarquias da República Velha que já não dão conta das condições sociais brasileiras, mas que cantam juntas: os beletistas, os antimodernistas e os milionários e burgueses, unidos.

No fundo do Vale, estão as Juvenilidades Auriverdes, que são os modernistas e, no meio deles, a Minha Loucura, personagem feminina que faz um solo e é, vamos dizer, um alterego do próprio poeta. As Juvenilidades Auriverdes estão na terra, vêm “debaixo do barro do chão”, para usar a expressão da música

de Gilberto Gil. Elas se manifestam no raiar do dia, como uma espécie de escola de samba entrando na avenida, numa época em que ainda não existiam escolas de samba. Mas é uma prefiguração de alguma coisa que está entre a escola de samba e a Parada Gay (mesmo que não se colocassem ali as questões de gênero), um hino à alegria tropical. Porque é uma ode à alegria que se faz ali, como no final da *Nona Sinfonia* de Beethoven.

Muito bem. Falta ainda um componente, um outro naipe no coral sinfônico. No Viaduto do Chá, estão os chamados Sandapilários Indiferentes, ou seja, o proletariado, as pessoas pobres, operários e lúmpens que manifestam sua inconformidade, tanto com a cultura conservadora burguesa, quanto com as novidades modernistas. Em vez disso, gostam de Puccini, da tradição operística ligada de alguma forma à cultura operária italiana, mas também de uma marchinha de Sinhô: “Oh! Pé de anjo, pé de anjo!” (SINHÔ, 1920).

Ou seja, é a ópera e é a cultura de massas emergente, por um lado, enquanto por outro lado se manifesta, no chão, uma vanguarda estética que se opõe à cultura tradicional, que por sua vez é respaldada pela burguesia, pelos milionários. Então, nós temos um choque social, cultural e comportamental que vai tomar o Vale. O oratório profano será o rito dessa fricção, desse desgaste, desse enfrentamento.

Vou fazer duas observações sociais: Mário chama ali os operários de Sandapilários Indiferentes. “Sandapilários” são os carregadores de caixões nos enterros pobres. Então, eles aparecem ali como figuras que convivem cotidianamente com a morte. E “indiferentes”: indiferentes esteticamente à cultura burguesa, fosse ela inovadora ou não. Os operários em São Paulo fizeram as impactantes greves de 1917, no mesmo ano em que o samba ganha expansão no Rio de Janeiro através do gramofone. O Rio samba; em São Paulo, há greve operária. Isso não deixa

de ser emblemático. Os operários não eram indiferentes. No poema, parecem ser – mais do ponto de vista de sua reatividade à cultura burguesa e à própria cultura modernista. A cultura tradicional ali tem apoio de uma classe poderosa, a burguesia nas sacadas elegantes, do outro lado do Vale; enquanto os modernistas não têm propriamente um chão social, porque eles estão em dessintonia com os pobres (na conferência “O movimento modernista”, Mário explicita que eles recebiam apoio da oligarquia cafeeira, a parte mais tradicional da burguesia, interessada nas novidades culturais europeias). Podemos dizer que, em etapas posteriores de sua obra, Mário desejará desfazer essa fenda, essa distância – tanto em seu projeto da cultura nacional, quanto no de engajamento à esquerda, lá adiante. Nesse momento, no entanto, o que nós temos é esse embate.

Indo ao ponto mais decisivo do poema, eu diria que ele vai caminhando numa espécie de duelo coral, cujos antagonistas são as Juvenilidades e os Orientalismos. Ou seja, é o arregaço modernista. Mas não é somente a polêmica estética o que temos ali. O interessante do poema, em seu caráter meio desmedido e contraditório, é que ele expõe inclusive aqueles que estão fora dessa querela estética. Estão ali nomeados os pobres, os milionários, toda essa espécie de conflagração urbana está posta, como questão, como pergunta não resolvida, envolvendo o declínio da cultura tradicional, seja a popular ou a erudita, e a emergência da música de massas. Por isso mesmo o poema é atual, muito mais atual do que “O café”, escrito nos anos 1940, querendo ser ópera engajada. O “Enfibraturas” parece acontecer hoje, porque hoje nós temos de novo esse embate entre a modernização do Brasil e um antimodernismo feroz que veio à tona.

Só para completar as observações sobre o poema, e já para terminar, o que acontece é que o duelo coral vai num ritmo que poderíamos dizer de fricção entre as partes, que vai para

uma espécie de fritura, e que chega ao ponto de fratura. As duas forças se chocam até que as Juvenilidades gritam um palavrão, que o poema nem diz, mas é uma espécie de palavra-tabu, que faz com que tudo aquilo se decomponha, como se fosse um campo de batalha devastado. Todos fogem diante dessa palavra-tabu e ficam só as Juvenilidades, que, afinal, não conseguiram romper o paredão conservador.

O paredão conservador não foi rompido: o poema é sobre o fracasso do desejo de realizar o projeto modernista, naquele momento – se pensarmos esse projeto como emancipação da criação artística e, ao mesmo tempo, de abertura para a sociedade como um todo. Esse palavrão não dito é uma espécie de eclosão, de profanação, que tem o valor de algo que revela, ou desvela, o caráter insustentável da ordem social em que se dão esses embates, essas dificuldades, essa falta de um acordo, ou de um *acorde* comum.

A palavra não dita é um grito de revolta, é expressão da revolta. As “Enfibraturas” são um poema sacrificial de quem mergulha na tempestade de achincalhes para expressar uma revolta contra a ordem empedernida, ali, naquela fenda da metrópole que se industrializa, a Pauliceia desvairada. E eu diria que a revolta tem a ver com ódio, mas não simplesmente o ódio destrutivo. No poema “Ode ao burguês”, da *Pauliceia*, Mário escreve: “Todos para a Central do meu rancor inebriante!” (ANDRADE, 2013, p. 88) É também uma espécie de hino à alegria... A alegria que pode existir num “rancor *inebriante*”, isto é, na embriaguez do rancor. É a revolta alegre. Ele usa também a expressão “ódio *fecundo*” (ANDRADE, 2013, p. 88). Podemos dizer: a ira afirmativa da vida! É isso que eclode quando o poema chega ao seu impasse.

E aí o que acontece é o seguinte: as Juvenilidades desmaiam, ou morrem, no fundo do Vale, como se fossem sementes, Se-

mentes-Perséfontes, ou seja, sementes que morrem para renascer no futuro. E vem então a personagem Minha Loucura, que assume a cena e canta uma “cantiga de adormentar”, uma cantiga de ninar, uma canção que diz que aquelas forças que apareceram ali morrem, mas morrem em terreno fértil, para que possam ter uma redenção futura, um renascimento. E assim termina o poema: com “vaia de assovios, zurros, patadas” (ANDRADE, 2013, p. 127), que é a própria tempestade de achincalhes. Mas as Juventudes não estão nem aí, elas estão como Sementes-Perséfontes, no fundo da terra, esperando que os tempos amadureçam, para delas renascerem essas promessas, esses projetos. Eu acho que isso desenha uma linha de interrogação sobre o destino da modernidade brasileira, essa mesma que hoje nós vivemos sob a forma de uma tremenda golfada antimoderna e conservadora, que ataca as instituições que o modernismo criou, incluindo as universidades públicas e a liberdade de pesquisa estética, para usar uma expressão de Mário. É como se a gente tivesse de algum modo devolvido a ciência, a arte etc., àquele Vale do Anhangabaú, àquele confronto. É justamente nesse quadro que o show do Emicida atualiza algo que aconteceu e vem acontecendo no Brasil: as margens virem para o centro de uma maneira muito potente, muito articulada, colocando em outros termos a questão da mediação da cultura pelo intelectual letrado de classe média, mudando esse lugar. Acho comovente e importante ver como isso se faz cabalmente no Emicida, ao mesmo tempo que ele reconhece esse esforço, esse repertório, essa tradição modernista como sendo fértil para hoje. Então acho que com isso eu fiz o meu trajeto aqui para desenhar este quadro em que – literatura, música, sociedade... igual a Mário de Andrade.

Desculpem se eventualmente extrapolei o tempo, mas esse é um assunto que me empolga. Ele esteve no meu mestrado e

no meu doutorado, que nunca publiquei: foi sobre literatura e música em Mário de Andrade. Não publiquei por circunstâncias da minha vida; eu me dediquei a outras coisas, mas esses assuntos voltaram e estão voltando muito fortemente hoje, até pelas solicitações que o centenário da Semana traz. Então, eu me sinto muito feliz de poder conversar com vocês sobre isso.

A conversa

Carlos Sandroni

Obrigado, Zé Miguel! Que ótimo te ouvir falar sobre Mário de Andrade e perceber também que o que você falou, nessa parte final, dialoga com algumas questões que foram conversadas hoje de manhã, na fala do Acauam Oliveira. Ao situar suas últimas considerações em relação ao momento atual, que você chamou de “antimodernismo feroz”, e falar do potencial de uma “ira afirmativa” – acho que todos nós, nos últimos anos, tivemos vontade de dizer em voz alta, de bradar a “Ode ao burguês” –, fiquei pensando se você poderia desenvolver um pouco mais esse tema.

José Miguel Wisnik

Eu acho que impressiona quando a gente vê o poema e vê essa coisa mais retrógrada. O “bolsolavismo” é um antimodernismo. Olavo de Carvalho foi um intelectual influente para o contexto que viabilizou a emergência de uma direita extremada no Brasil, e deu lenha para o bolsonarismo queimar a seu favor. Essas coisas confluíram. O pensamento de Olavo de Carvalho, mais do que antimodernista, é profundamente antimoderno, é tradicionalista. Há um livro chamado *Guerra pela eternidade: o retorno*

do populismo e a ascensão da direita populista (2021), cuja análise mostra: ali não se trata simplesmente de moralismo, do fato de as pressões moralistas se encontrarem com tendências que há entre certos evangélicos. Mas esses elementos são muito complexos e não quero aqui baratear a análise.

Quero porém ressaltar esse componente de fundo: um dos veios do olavismo é a negação da modernidade, do pensamento moderno, ou seja, não só negação das vanguardas modernistas, mas rejeição a Descartes, ao fundamento do pensamento moderno fundado na dúvida racional. Tudo isso alimenta uma posição que não tem visão da cultura moderna enquanto ponto de vista estético. Sua visão estética se expressa em termos da “degradação” do tradicional, da tradição estética conservadora pré-modernista. Ao mesmo tempo, isso vem acompanhado de uma ideia de defesa da família, da moralidade. O poema de Mário, com sua “Ode à alegria”, ao contrário, tem como trama subjacente uma afirmação da libido em oposição à repressão. Libido quer dizer, nesse caso, o apetite de viver. É uma admissão do Eros com força agregadora da vida, e que passa pela sexualidade. No poema, os Orientalismos Convencionais funcionam como uma espécie de paredão que quer, como todo moralismo, negar essa dimensão da existência. Junto com isso, chama atenção o fato de as elites milionárias no poema estarem inteiramente unidas com essa visão. Hoje impressiona vermos os autoproclamados “liberais” aliados ao conservadorismo mais retrógrado. Os liberais, que seriam uma expressão, de todo modo, da modernidade capitalista, unidos ao que há de antimoderno. O que tem a ver com o que foi formulado por Oswald de Andrade, numa passagem rápida do *Manifesto antropófago*, quando ele define o que chama de “baixa antropofagia”. Pois a antropofagia que ele quer afirmar é a *alta* antropofagia, a capacidade proteica, criativa, crítica, transgressora, mas criadora; que quebra tabus, e é portanto

“ódio fecundo”, revolta fecunda. A isso se contrapõe uma *baixa* antropofagia, que existiria no Brasil e no mundo, associada a quatro palavras: *inveja*, *usura*, *calúnia* e *assassinato*. Essa é a “baixa antropofagia”. É impressionante a agudeza do pensamento do Oswald, tantas vezes barateado, simplificado e diluído. A baixa antropofagia está aí, a olhos vistos. *Inveja* nós podemos entender como ressentimento, ressentimento de massa, um dos fermentos das posições fascistas ou fascistoides. *Usura* nós podemos entender como o liberalismo oportunista, o liberalismo que vai se adequar a essa baixa antropofagia. *Calúnia* é *fake news*. *Assassinato* é necropolítica ostensiva. Então, eu acho que nessa fórmula do Oswald estão postas questões muito atuais, com elementos que vêm daquele modernismo lá de 1928.

Nós vemos essa conjunção de ressentimento, liberalismo oportunista, calúnia industriada pelos algoritmos, pelo dinheiro que corre para isso, e assassinato orgulhosamente assumido. Esse é o pano de fundo contra o qual já nos alertava o *Manifesto* de Oswald.

Quanto à cena apresentada no poema de Mário, a gente a reconhece hoje como a de um embate que não foi superado. As sementes continuam aí: o modernismo semeou, por esse século de história do Brasil, muita coisa do que há de fecundo. Para concluir, é importante que essas margens venham tomar para si esse lugar, ou seja, de serem sementes-perséfonas. Tudo isso que foi calado, escanteado, vem à tona.

Carlos Sandroni

Muito bom! Agora veja, você falando dessa dimensão antimodernista, me ocorreu algo que tem a ver com música. Nesse fluxo de desinformação que testemunhamos, em alguns casos até muito bem apresentado, há essa produtora de vídeo chamada “Brasil

Paralelo”, que cresceu vertiginosamente. Ela tem um filme sobre música, de produção caprichada. Há ali uma série de afirmações totalmente antimodernistas, e mais até, totalmente fora do que a gente, ao longo deste século, aprendeu através da pesquisa musical, sobre o que é a música para o ser humano, deixando para trás o eurocentrismo. Todo esse acúmulo de conhecimento é ali sub-repticiamente desfeito por um vídeo visualmente atraente, que se apresenta como representante do “saber”, à maneira de Olavo de Carvalho, que dizia: os outros são imbecis, não seja um imbecil, venha me escutar. Nós, que estamos na universidade e temos bagagem de modernismo e de pesquisa, muitas vezes não temos paciência de contrapor argumentos a esse discurso vazio. A questão que me ocorreu, ao te ouvir falar, é que a gente vai ter que encontrar essa paciência. Do contrário, esses discursos retrógrados vão ganhando terreno. A gente pensava que o modernismo e a ciência tinham já conquistado suficientemente o espaço público, só que não... uma parte ficou como semente, mas semente que não desabrochou totalmente...

José Miguel Wisnik

... num chão comum. Ela não desabrochou totalmente no chão comum. Mas as sementes que estavam fora da via principal, elas desabrocharam e vieram se mostrar, vieram para o centro. Agora, você tem razão. Essa visão do “Brasil Paralelo” chegou a sustentar que a Escola de Frankfurt criou os Beatles, ou seja, criou a música de massas para, de uma maneira perversa e insidiosa, converter os jovens ao marxismo. Essa visão, para quem leu uma linha que seja do filósofo e músico Theodor Adorno, é absolutamente descabida, totalmente fora de sentido. Mas é uma construção que serve para plantar a tese paranoica de que os Beatles resultaram de uma grande maquinação, por trás deles

haveria um artífice. Imagine! Ora, nós sabemos o problema que Adorno sempre viu na indústria cultural... Achar que ele tenha alguma coisa a ver com os Beatles é uma verdadeira insanidade.

Mas você disse, com razão, Carlos: já passou e muito a época de a gente não ter paciência. Essas coisas cresceram, sem que a gente se manifestasse, porque a gente não as achava dignas nem de refutação, simplesmente porque elas se refutavam por si mesmas, tão insustentáveis elas eram. E aí o que acontece é que essas coisas encontraram sua oportunidade, “sua hora e sua vez”, para usar uma expressão rosiana, de propósito, com toda a ironia cruel que há nisso. Percebendo o valor, a potência de multiplicação que há nas redes sociais e na manipulação de algoritmos, essas fórmulas foram afinal usadas, e vêm sendo usadas, com os resultados que estamos vendo.

Todo o poder da ciência, da crítica, da arte, tem necessidade de vazar suas fronteiras para se contrapor a isso, com públicos maiores e fora dos nossos muros. Por isso eu enfatizo esse acontecimento do Emicida, que tem uma larga difusão, já passou de uma milhão de visualizações de *AmarElo*, que coloca tudo isso de maneira muito sábia e, ao mesmo tempo, nova, com frescor.

É muito gratificante ver isso acontecer, já que, por outro lado, nas discussões que estão postas, muitas vezes, se você pensar num discurso identitário cerrado, você tem muito a criticar no modernismo, e até para jogá-lo fora, se você quiser criticá-lo de maneira ferrenha, se você quiser “cancelar” o modernismo, “cancelar” seus autores, para usar logo a expressão mais caricata. E não é isso que acontece no caso do Emicida, volto a dizer. Em suma, eu acho que essa discussão é um ponto fundamental para o que se avizinha, porque tudo isso virá muito fortemente no momento em que o modernismo se tornar uma das pautas da mídia durante o ano que vem (2022). Fico muito interessado em saber mais sobre a conversa com o Acauam.

Carlos Sandroni

José Roberto pergunta: “Por que o burguês é visto como artificial e não como uma identidade que participa dessa nacionalidade tão ampla que é a brasileira?” E talvez a gente possa juntar a essa pergunta o pedido de Jonatas: “Eu gostaria que José Miguel se detivesse um pouquinho sobre o sentido ético e político desse não dito que aparece ao final das ‘Enfibraturas’.”

José Miguel Wisnik

Primeiro, respondo ao José Roberto. O poema de Mário é uma grande metáfora da cidade, um poema urbano, passado no centro de uma cidade que se industrializava e que tinha, recentemente, em poucos anos, construído aqueles arranha-céus. Essa é a cena do Vale do Anhangabaú que ele descreve. Então, as personagens são todas do mundo urbano, das edificações, e a burguesia está nas sacadas elegantes. São lugares de classe. Eu posso lembrar trechos do poema que mencionam o Automóvel Clube, a Prefeitura, a *Rôtisserie*, a Tipografia Weiszflog, a Livraria Alves. São lugares de São Paulo da época que eram frequentados pelas classes sociais que a eles tinham acesso. Ali não é natureza, é a cidade enquanto espaço territorializado, onde estão esses nichos.

Os operários estão no Viaduto do Chá, na construção, na ponte sobre a fenda, não se identificando com nenhuma das outras forças. Os artistas convencionais estão entrincheirados no Teatro Municipal. Todas essas são imagens do mundo urbano, marcado por essa artificialidade industrial. Mas as Juvenilidades estão numa posição diferente: estão na cidade, mas é como se estivessem ligadas a uma espécie de fundamento telúrico, ou seja, da terra, do húmus da terra. Elas são uma metáfora da força que nasce do corpo, que nasce do nosso tesão, que nasce dos

nossos impulsos. No poema, elas são expressão da libido, do Eros, da força do organismo que quer crescer e se unir ao outro, a força erótica – não só sexual, mas a força que quer se unir ao Todo. O poema diz isto várias vezes: “Nós somos as Juventudes Auriverdes”, nós queremos a fusão total. Então, nas Juventudes Auriverdes, há esse aspecto romântico, telúrico, natural, mas também libidinal, que vem do próprio corpo, e a terra representa isso.

Por que, ali, naquele contexto, os outros não são vistos dessa forma? Porque ali o burguês é visto como aquele que reprime esse impulso, em si e nos outros. Reprime o desejo de ser, a expressão das diferenças. Hoje em dia, há toda uma defesa, uma afirmação das diferenças, ao mesmo tempo que há uma negação do poder das diferenças. É uma espécie de atualização dessa mesma questão. Na época, Mário vê o burguês como aliado ao artista convencional, que se opõe à livre manifestação dos impulsos, dos desejos – esta é a palavra – e que vêm da gente mesma, algo que nasce da terra, que nasce, como eu falei, do “barro do chão”. A palavra “humano” tem relação etimológica com “húmus”, quer dizer, esse lodo primordial, a terra. Humano vem da terra. Nesse sentido, em seu poema, Mário viu essa força artística como sendo a expressão desse humano-húmus. E as outras forças estão negando esta humanidade, neste sentido.

Quanto à segunda questão: no final das “Enfibraturas”, conforme vai havendo um embate entre um moralismo repressor, que não aceita as manifestações do desejo, e as Juventudes, que afirmam o desejo, vai havendo um desgaste, até que, num verdadeiro espasmo, há uma ruptura, e essa ruptura resulta na eclosão do palavrão, que o poema não diz: deixa assim, como um pontilhado, e fala ao leitor: cada um que preencha essa lacuna. É curioso, o poema tem aquela característica de certas obras do século xx: Umberto Eco escreveu um livro sobre isso, *Obra*

aberta. Sobre a obra que convida o leitor a participar, a fazer parte dela e até a completá-la. Ele deixa o poema em aberto, o que era um gesto moderno, para que o leitor o completasse, e colocasse ali, ele mesmo, a sua manifestação. Nesse sentido, Jonatas, acho que há ali uma ética, em abrir a todos, a cada um, a expressão do que seja... Há ali a expressão de um inexprimível. O que é inexprimível? Aquilo que é o tabu, nós podemos dizer, é o Real, e vou falar em termos psicanalíticos. Existe um conceito psicanalítico, o Real, não “a realidade”, mas “o Real”, como sendo aquilo que é recalcado, aquilo que não se manifesta em significados, aquilo que não tem a expressão na palavra, que não tem expressão discursiva, e que é tabu, aquilo que não se fala. É o inconsciente. Nesse sentido, as Juvenilidades, quando gritam, gritam esse ódio fecundo, sem nome. Sem nome porque ele é a quebra do tabu, mais propriamente do que a afirmação de uma verdade. O poema diz que todos “fugiram e se esconderam, tapando os ouvidos à grande, à máxima VERDADE!” (ANDRADE, 2013, p. 125). Não é uma verdade com conteúdo positivo, que você possa dizer: “a verdade é essa ou aquela”. “A Verdade” é a queda de máscaras que escondem essa ordem social, essas “enfibraturas”, que é o nome do poema. Nessa hora, nesse palavrão, abalam-se as “enfibraturas do Ipiranga”. E toda aquela ordem social consolidada, com seus territórios, foge espavorida de um Real. Se a gente ler a arte com alguma coisa que sempre se reatualiza, podemos dizer que há algo de insuportável na realidade brasileira, que é quase inexprimível. É esse insuportável que o poema, de um ponto de vista ético e político, diz pela ruptura, pela negatividade, não por um conteúdo positivo de verdade, mas pela negatividade que rompe com aquela ordem estabelecida, esperando utopicamente que ela possa se transformar com o tempo, se fecundar com outras forças da sociedade e da cultura que vêm.

Então, Jonatas, para completar a resposta à sua pergunta: nesse momento, as Juvenilidades morrem. Morrem e desejam o sono profundo, como se fossem também submetidas a uma pulsão de morte – Eros e Thanatos. Elas são afirmadoras de Eros, mas ali, quando encontram aquele paredão, elas se voltam sobre si e se deixam morrer, e querem também morrer. Acho que há um sentido político nessa figura da morte, porque não é simplesmente uma negação da vida, é morrer para renascer, que isso fique claro. Não é um desejo de morte como aniquilação. Eu acho que esse morrer é escutar a “vaia de assovios, zurras, patadas”, e ser mais forte que isso. Nesse sentido, é politicamente estratégico. Morrer significa dizer: “Não estou nem aí para a tempestade de achincalhes!”. É um ato de coragem também, uma das complexidades do poema.

Carlos Sandroni

A gente está se aproximando da conclusão e há uma última pergunta, colocada por Gustavo: “Gostaria que o professor Wisnik falasse sobre o caráter de autocrítica na conferência de Mário de Andrade sobre a Semana de Arte Moderna”.

José Miguel Wisnik

Essa conferência, que ele fez no Rio de Janeiro em 1942, é muitas vezes vista com má vontade por aqueles que acham que ele falou mal do próprio modernismo. Ele diz mais ou menos assim: éramos jovens e não pensávamos sobre as verdadeiras questões sociais que o tempo mostrou; nós estávamos ali num nicho de classe, resguardados por uma parte da oligarquia cafeeira. Que parte? A mais “quatrocentona”, a mais tradicional. Por ser ela a mais decadente, era também a mais aberta àquela aventura

modernista, que tinha a ver com o sentimento cosmopolita de atualização. Uma burguesia com foros, ou fumos, aristocráticos. Os novos burgueses, os imigrantes enriquecidos, esses eram em geral contra os modernistas, e mais ciosos das tradições nacionais do que a oligarquia cafeeira. Isso é interessantíssimo, para usar a palavra que está no prefácio da *Pauliceia*, como análise que ele fez, *a posteriori*, do contexto de classe em que aconteceu a Semana de Arte Moderna. E isso está ligado ao momento em que ele pensava que a arte tinha que se engajar na luta social contra os donos da vida. Portanto, ele olhava o próprio modernismo com lentes de quem, nos anos 1940, não tinha mais nem o deslumbramento formal da vanguarda propriamente, nem aquela visão unânime do coro da nação: porque via a sociedade dividida em classes, e essas classes em luta. Essa luta ele mesmo vive intimamente. Ele é pequeno-burguês de origem, aristocratizado pela cultura, por um lado, mas adere ao operariado, por escolha. Ele tem uma pertinência contraditória às três classes, à burguesia, à aristocracia e ao operariado. Era como se a luta de classes se desse intimamente, nele mesmo.

Nesse sentido, podemos dizer que, quando Mário analisa o movimento modernista, as três lentes estão em movimento, porque ele reconhece, ao mesmo tempo, que foi importante o momento destrutivo do movimento, que era, como ele disse, um “sentimento de arrebenção”, ou seja, era para trazer à tona um novo real social, que não cabia mais no que se chamou depois de República Velha. De certo modo, o movimento apontava para a Revolução de 1930, com todas as contradições envolvidas e não resolvidas no Brasil. Tudo isso está presente, Mário não abdicou do que há de fecundo no movimento modernista, não abdicou do direito à pesquisa estética, à criação, ao seu desejo de unir-se à cultura popular. Ao mesmo

tempo, ele tem uma visão crítica da posição de classe do intelectual modernista e diz que esse movimento foi uma grande orgia intelectual, “a maior orgia intelectual que a história artística do País registra!”, ele diz algo assim. Nesse sentido é que muitas vezes ele foi criticado como se tivesse virado a casaca e deixado de ser modernista. Eu acho que não é isso. Como é próprio do Mário, e essa é sua grande contribuição, ele foi se aprofundando nas contradições envolvidas nas apostas modernistas, e levando em conta as grandes questões da vida brasileira. Saber ler essa conferência é saber modular esses olhares, essas questões que estão ali em jogo. Um jogo complexo, mas é isso que faz “O movimento modernista” atual.

Carlos Sandroni

Ótimo! Muito obrigado, Zé Miguel. Só nos resta te agradecer mais uma vez por essa aula brilhante que você nos deu essa tarde! Muito obrigado a todos e todas! Seguimos em frente. Até mais!

Referências

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição de Tatiana L. Figueiredo e Telê A. Lopes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. v. I.

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo/Brasília: Livraria Martins/INL, 1976.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1972.

EMICIDA. AmarElo – É tudo pra ontem. Direção: Fred Ouro Preto. Produção: Evandro Fióti. [s. l.]: Laboratório Fantasma/Netflix, 2020. Disponível na plataforma de *streaming* Netflix.

SANDRONI, Carlos. *Mário contra Macunaíma: cultura e política em Mário de Andrade*. São Paulo: Vértice, 1988.

SINHÔ. “Pé de anjo”. Gravada por Francisco Alves, Disco Popular R 1008, Rio de Janeiro, 1920. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/disco/4647/popular-r-1008-1009>. Acesso em: 23 set. 2022.

TEITELBAUM, Benjamin. *Guerra pela eternidade: o retorno do tradicionalismo e a ascensão da direita populista*. Campinas: Unicamp, 2021.

CHICO BUARQUE: CANÇÃO, LITERATURA E HIP-HOP

Acauam Oliveira

I

É fato bem conhecido que a produção artística de Chico Buarque de Holanda transita com maestria pelos mais diversos caminhos – música popular, romance, conto, teatro, trilhas para cinema, entre outros. Além disso, o patamar de excelência técnica e lucidez conceitual que sua produção atinge em cada um desses campos, desde pelo menos a década de 1960, a torna uma das mais significativas e importantes da história da cultura brasileira, sendo, não por acaso, incansavelmente celebrada por amplos setores da vida cultural do país (decerto que não sem riscos de mitificação).

De fato, alguns dos momentos mais significativos da vida pública nacional, desde os primórdios da Ditadura Militar até os esforços de consolidação do frágil modelo de democracia à brasileira, encontram ressonância na produção buarquiana. Isso, contudo, não faz com que ela soe datada ou excessivamente didática, ao menos na maioria dos casos (sempre é possível encontrar alguns deslizos pelo caminho, sobretudo no que se refere à representação feminina ou a certa percepção do imaginário popular). Ao contrário, pode-se dizer que um dos

grandes talentos do artista é dotar conteúdos políticos de sentido subjetivo e estético, transcendendo internamente a problemática macro que lhe deu origem ao torná-la um problema para a forma:

De nenhum outro compositor ou escritor contemporâneo talvez se possa dizer que a história do Brasil, de 1964 até hoje, passa por dentro de sua obra. É exatamente essa a sensação que nos transmite o contato com a criação de Chico. Ela não apenas registra a nossa história, como frequentemente a revela para nós sob ângulos insuspeitados, amarrando e comunicando a experiência coletiva aos segredos e abismos da subjetividade (SILVA, 2004, p. 8).

Por ser visceralmente atravessada de forma crítica pelo horizonte histórico de cada época, mediada, contudo, por um senso de rigor formal que transforma processos sociais em questões estéticas, a produção buarquiana se configura como um espaço privilegiado de observação de algumas das mais substanciais transformações ocorridas no campo artístico e cultural do país nos últimos cinquenta anos; bem como um espaço de compreensão dos sentidos mais gerais de algumas apostas, fronteiras e desilusões decorrentes dos sonhos de emancipação social, desde a perspectiva de um dos mais interessantes representantes do que podemos nomear como *campo radical de classe média brasileira* (CANDIDO, 1995), que envolve um conjunto relativamente amplo de artistas, intelectuais, políticos e profissionais liberais que apostam suas fichas no potencial político da cultura popular enquanto polo irradiador de imaginários sociais utópicos.

Além disso, o grau de densidade alcançado pelo artista em cada uma dessas linguagens torna possível a observação mais aprofundada dos diversos níveis de articulação entre elas. Ao fazer os problemas estéticos transitarem de um campo a outro,

sua produção deixa entrever aquilo que pode ou não – e de que maneira – ser dito no interior de cada um. Não por acaso, diversos pesquisadores têm se debruçado sobre as relações que literatura e música popular estabelecem entre si na produção buarquiana, de modo a obter tanto uma compreensão mais integral da complexidade de seu projeto quanto uma visão mais particularizada de um debate estético de longa data. Um debate que é a um só tempo estético – o que é próprio a cada linguagem? – e político – uma vez que os lugares de classe da literatura e da música popular são radicalmente atravessados pela fratura social que nos constitui enquanto sociedade. Nesse sentido, pensar as relações entre literatura e canção é também uma forma de imaginar modelos de superação formal e política das fraturas que nos inviabilizam enquanto sociedade.

No caso brasileiro, esse debate vem despertando o interesse de diversas gerações de intelectuais alinhados aos mais variados campos do conhecimento, tais como História, Sociologia, Filosofia, Musicologia, Etnomusicologia, Estudos Literários, Estudos Culturais, Semiótica, Análise Crítica do Discurso, entre outros.¹ No âmbito propriamente artístico, ele se intensifica bastante a partir da década de 1960, quando uma parcela mais progressista da juventude universitária de classe média encontra uma indústria fonográfica nacional em pleno desenvolvimento; essa juventude, ávida por novidades, a acolhe. Uma aproximação feliz e muito lucrativa para ambos os lados – sobretudo para aqueles mais críticos aos mecanismos de rebaixamento do mercado – e que viria a resultar naquilo que seria conhecido desde então como MPB.

1 Alguns estudos clássicos nesse sentido são: “A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil”, de José Miguel Wisnik (2004a); *O violão azul: modernismo e música popular*, de Santuza Cambraia Naves (1998) e *A música popular no romance brasileiro*, de José Ramos Tinhorão (1992).

Em termos mais gerais, a relação entre música popular e literatura se confunde com os primórdios de organização de cada campo. A literatura surge em grande medida como música, como atesta a tradição de *aedos*, trovadores e mestres *griots*, e a música popular sempre se valeu de formas poéticas mais populares para organizar seu sistema de palavra-cantada. Para o pensamento acadêmico, por sua vez, tal articulação tem se mostrado quase como que um dado incontornável, constituindo-se como um modelo particularmente produtivo de compreensão da tradição cancional brasileira. Isso porque um dos caminhos mais seguros de aproximação da universidade com a linguagem do cancionário popular – que, dada a clivagem de classe do país, é inventada em seus mecanismos principais às margens do discurso acadêmico especializado – é a mediação de uma rede de saberes forjada desde campos institucionais mais consolidados, como a musicologia e a crítica literária.

Tal aproximação tem possibilitado avanços importantes no campo do conhecimento, ao constituir um terreno bastante sólido e produtivo para se compreender as especificidades de cada linguagem. No caso particular da crítica literária, são evidentes os ganhos tanto para a perspectiva acadêmica – que vê ampliada sua percepção estética para além do horizonte mais restritivo da palavra escrita – quanto para a música popular – que, ao se munir de um instrumental analítico voltado originalmente para a literatura, se beneficia de seu longo histórico de acumulação de saberes.

Esse movimento de dupla aproximação, contudo, não se faz sem riscos: perda de especificidade, de um lado, e escolha de padrões de valoração artística que só fazem reafirmar o já posto, de outro. O risco subjacente, aqui, e que por diversas vezes se observa na apreensão da cultura popular por parte da elite letrada, é de que os critérios de valoração sejam instituídos

desde categorias próprias ao pensamento acadêmico – crítica literária e musicologia, por exemplo – em vez de constituírem-se a partir de pressupostos próprios à forma-canção. Nesse caso, os critérios de qualidade irão inevitavelmente consagrar artistas mais próximos dos valores culturais da classe intelectual – MPB e Bossa Nova em primeiro lugar –, em um movimento infelizmente bastante comum nos discursos de compreensão da música popular do país.

Ou seja, se em um artista como Chico Buarque tal aproximação entre “academia” e “rua” oferece ganhos reais em termos de compreensão de sua obra, tendo em vista que a relação entre música e literatura é parte fundamental de sua poética, em outros gêneros tal relação corre o risco de forçar a barra no estabelecimento de analogias que rendem pouco, revelando-se pouco produtivas e frequentemente redutoras, quando por exemplo o objetivo é a desvalorização de um gênero em detrimento de outro – como se ao funk faltasse uma densidade literária que não lhe diz respeito. O risco a se evitar nesse caso é tomar tal relação como indício absoluto de qualidade, confundindo o que é da ordem do privilégio de classe com densidade artística.

II

Parte significativa da crítica tem interpretado a “guinada” de Chico Buarque para o romance, sobretudo a partir da década de 1990, como uma *estratégia de superação de impasses artísticos com os quais ele teria se deparado no âmbito da canção*, formada a partir de uma tradição que, aparentemente, dava sinais de esgotamento.² É

2 A respeito desse tema, sobre o qual muito já se escreveu, ver: “O artista e o tempo”, de José Miguel Wisnik (2004b); “Um mapa para se estudar Chico Buarque”, de Walter Garcia (2006); “A literatura e a música quando do ‘fim da canção’ em Chico Buarque: uma comparação entre sistemas, tradições e sentidos”, de Fernando Cambauva Breda (2020); “O fim

como se Chico Buarque houvesse encontrado na literatura uma maneira particular de formalizar um conjunto de experiências que não caberiam mais no modelo de linguagem cancional lapidada por sua geração.

Cabe então recuperarmos os contornos mais gerais desse debate para, a partir daí, retomarmos algumas questões bastante pertinentes. Uma mais particular diz respeito ao papel das linguagens periféricas, em especial do *rap*, na guinada estética de Chico Buarque, como sintoma de uma transformação mais radical no campo da cultura, que vai se configurando na passagem dos anos 1990 para os 2000; e uma mais geral, sobre as particularidades do campo da literatura e da música popular, que podem ser observadas a partir dessa “guinada” buarquiana para o romance, e cujas consequências se fazem sentir posteriormente em sua produção musical.

No limite, trata-se de recuperar um conjunto de hipóteses críticas que tem sido apresentado em resposta às seguintes perguntas: o que Chico Buarque encontra na literatura que ele, ao menos em um primeiro momento, não reconhece na canção, e vice-versa? E o que isso pode nos dizer a respeito das especificidades de cada campo? Para tanto, convém retornarmos a um momento emblemático dessa produção, quando o já consagrado Chico cancionista arrisca-se ao exibir ao público sua contraparte romancista.

Em 1993 Chico lançava um disco com o sugestivo nome de *Paratodos*, inteiramente atravessado pela crença no poder da canção como repositório de forças progressistas que nos encaaminhariam para um futuro mais democrático. Como afirma

da canção (em torno do último Chico)”, de Fernando Barros e Silva (2009); “Chico e os olhos do carrasco: de Paratodos a Parapoucos”, de Paulo da Costa e Silva (2012). “Sobre o peso de si e maestrias: uma análise de parte da cena atual da canção popular brasileira”, de Carlos Augusto Bonifácio Leite (2014).

Paulo da Costa e Silva, *Paratodos* bebe “de certa esperança suscitada pelas reformas econômicas que levariam ao real, e por um dos últimos momentos de mobilização nacional” (SILVA, 2012), que culminariam no então inédito processo de *impeachment* e no fim da era Collor. Da primeira à última faixa, as principais linhas de força da tradição da MPB estão ali representadas e, no geral, pode-se dizer que seu horizonte final é a *reconciliação* – do artista com a canção e desta com o país. O piano sobe o morro (“Piano na mangueira”), o pivete dá as caras (“Pivete”), o poeta se reencontra com o samba (“De volta ao samba”) e, acima de tudo, são bonitas as canções (“Choro bandido”).

A canção de abertura (*Paratodos*) fornece uma espécie de síntese que incorpora o tom geral do álbum. Simples em aparência, é dotada de uma densidade própria que irá se repetir por todo o disco.

O meu pai era paulista / Meu avô, pernambucano /
 O meu bisavô, mineiro / Meu tataravô, baiano / Meu
 maestro soberano / Foi Antonio Brasileiro / Foi Anto-
 nio Brasileiro / Quem soprou esta toada / Que cobri
 de redondilhas / Pra seguir minha jornada / E com a
 vista enevoadas / Ver o inferno e maravilhas (BUARQUE,
 1993).

Na canção, a sabedoria popular da toada em redondilha conecta-se de maneira orgânica ao conhecimento técnico e à história de uma classe média intelectualizada e progressista, representada pela letra que ostenta uma crença positiva em possibilidades de integração e comunhão nacional, confirmadas pela forma musical em um movimento de caráter ritualístico, quase dionísio. A viola e a canção redimem as tortuosas trilhas por onde caminharam, nem sempre de mãos dadas, o artista e seu país. Decerto que a crença ritualizada no disco se dirige mais ao poder da canção do que à pátria (“Mesmo que os cantores

sejam falsos como eu / Serão bonitas, não importa / São bonitas as canções” (LOBO; BUARQUE, 1993), mas é este, precisamente, o ponto: a canção é o repositório utópico que reconcilia o país consigo mesmo para o recolocar nos trilhos, rumo à realização de seu próprio fundamento.

Entretanto, passados pouco mais de dez anos desde o lançamento de *Paratodos*, Chico pronunciaria o famoso diagnóstico, de contornos apocalípticos: “Talvez tenha razão quem disse que a canção, como a conhecemos, é um fenômeno próprio do século passado” (BUARQUE, 2004). Essa guinada radical na percepção das potencialidades da canção, que passava de repositório de energias utópicas para índice geral de esgotamento, talvez possa ser compreendida a partir de uma pista fornecida pelo próprio Chico nessa mesma entrevista:

Quando você vê um fenômeno como o *rap*, isso é de certa forma uma negação da canção tal como a conhecemos. Talvez seja o sinal mais evidente de que a canção já foi, passou (BUARQUE, 2004).

Vamos, portanto, ao *rap*. No mesmo ano de 1993, quando o artista apresentava seu trabalho de reconciliação com o popular, e Gil e Caetano reconciliavam-se mutuamente e com seu passado no excelente *Tropicália 2*, os Racionais MC’s lançavam o álbum *Raio-X Brasil*, disco que se tornaria um marco do *rap* nacional. Verdadeiro divisor de águas na história da música brasileira, o álbum marca um avanço significativo no processo de consolidação da linguagem do *rap*, que iria se estruturar ao longo da década de 1990.

Entre as diversas canções clássicas presentes no álbum (“Fim de semana no parque”, “Mano na porta do bar”, entre outras), destaca-se “Homem na estrada”, que narra a história de um ex-detento em seus últimos dias de vida:

Um mano meu tava ganhando um dinheiro / Tinha comprado um carro, até Rolex tinha! / Foi fuzilado a queima roupa no colégio / Abastecendo a playboyzada de farinha / Ficou famoso, virou notícia, rendeu dinheiro aos jornais / Ha!, cartaz à polícia / Vinte anos de idade, alcançou os primeiros / Lugares superstar do notícias populares! Uma semana depois chegou o crack / Gente rica por trás, diretoria / Aqui, periferia, miséria de sobra / Um salário por dia garante a mão-de-obra / A clientela tem grana e compra bem / Tudo em casa, costa quente de sócio / A playboyzada muito louca até os ossos / Vender droga por aqui, grande negócio / Sim, ganhar dinheiro ficar rico enfim / Quero um futuro melhor, não quero morrer assim / Num necrotério qualquer, como indigente / Sem nome e sem nada / O homem na estrada (MANO BROWN, 1993).

Pode-se dizer, sem exageros, que a mera audição de “Homem na estrada” tem um efeito devastador sobre a canção de Chico Buarque. Imediatamente, sem ser esta uma intenção declarada, são destroçados os alicerces ideológicos que sustentam o ponto de vista inscrito em *Paratodos*, tornando-se evidente sua particularidade de raça e classe, em tudo oposta à jornada do ex-dentado, cujo caráter cíclico não expressa os efeitos encantatórios da toada popular, mas, sim, a reiteração sem sentido de uma vida que marca passo em direção à morte. Se a utopia de *Paratodos* depende da possibilidade de se imaginar um horizonte comum de sublimação das distâncias sociais, “Homem na estrada” é o reconhecimento radical e violento dos mecanismos que impedem tal possibilidade de se configurar.

O encantamento de *Paratodos* se desfaz não só pela agressividade da dicção do *rap* – para quem as boas intenções das classes proprietárias fazem parte do engodo, até que se prove o contrário –, mas pelas conexões que “Homem na estrada”

estabelece entre os que estão em cima e os que estão embaixo. Torna-se evidente que a diversão do andar de cima, incluindo aqui o encantamento com a cultura popular presente na toada buarquiana, é financiado pela morte dos excluídos e marginalizados – “A playboyzada muito louca até os ossos / Vender droga por aqui, grande negócio” (MANO BROWN, 1993) –, e a sobreposição dos pontos de vista revela não só a indignidade do privilégio, mas a relação deste com a dor dos mais pobres.

Ao final do processo, a magia de *Paratodos* não soa necessariamente falsa, afinal, as canções do disco são efetivamente belas. Suas pretensões universalizantes, entretanto, são jogadas por terra, visto que a perspectiva negra do *rap* revela que a utopia não se coloca à disposição de todos. Parafraseando Paulo da Costa e Silva (2012), a utopia democratizante de *Paratodos* revela como ponto de partida não nomeado o fato de estar disponível “parapoucos”.

Com isso, um mecanismo fundamental de estruturação da canção buarquiana é implodido: a possibilidade de mediação inscrita no significante nacional. Uma impossibilidade estrutural que não tem a ver necessariamente com uma maior ou menor qualidade artística das composições, mas com uma ruptura radical com as condições de possibilidade que tornaram possível a própria existência da MPB. A rigor, pode-se dizer que o *rap* se estrutura a partir do elemento que a MPB precisou reprimir para poder existir enquanto tal. Daí representar, para Chico Buarque, “a negação da canção tal como a conhecemos”.

III

Dito isso, não me parece de todo equivocado afirmar que o *rap* é em parte responsável por colocar uma pá de cal nas expectativas de Chico Buarque em relação às potencialidades democráticas

do país. O que foi, aliás, assumido pelo próprio. Entretanto, esta seria uma maneira no mínimo parcial de contar a história. Talvez seja mais correto afirmar que o *rap* problematiza a relação de Chico com a forma-canção, que em seu horizonte afetivo resiste mais do que a utopia nacional.³ Pois o fato é que pouco antes desse reencontro afirmativo que *Paratodos* promove com a Nação-MPB, cuja missão histórica é nada menos que a salvação do país (ou mesmo da civilização ocidental), Chico já dava claras mostras de desconfiança com os horizontes democráticos nacionais em sua produção literária, bem como em algumas canções emblemáticas, como “Bye bye Brasil”.

Estorvo, romance publicado em 1991 (a propósito, com grande sucesso, rapidamente se tornando um *best-seller* com direitos de tradução para vários países, e sendo vencedor do Prêmio Jabuti de 1992; além disso, sua cifra de vendas superou a marca alcançada pelos trabalhos musicais de Chico Buarque mais recentes da época), antes, portanto, da utopia conciliatória de *Paratodos*, apresenta um horizonte social em franca desintegração, uma sociedade sem salvação à vista, em que o trânsito cordial entre as classes se degrada em promiscuidade com ares de terror: “Uma sociedade sem classes, sob o signo da delinquência” (SCHWARZ, 1999, p. 179). O romance se organiza estruturalmente como uma máquina de moer expectativas,

[...] em que tudo que parecia denotar algum princípio de esperança e/ou desejo positivo é rapidamente

3 “Eu sou o homem cordial. Eu sou um homem que age por impulso. Esse meu lado afetivo está talvez na música, que sofre esses arroubos afetivos. Eu faço uma distinção bastante clara: na literatura sou um cidadão sem afetos. O fato de estar solitário escrevendo um livro que vai ser apresentado em público, e que vai ser lido individualmente, isso me despe um pouco desse sujeito atirado e algo ingênuo. Já a música me emociona, eu fico em lágrimas. Eu sou um bobo como músico. Mas tenho o outro lado, racional e muito crítico, muito seco, que é um lado que quase não cabe na música, que precisa de outro veículo” (BUARQUE *apud* MASSI, 1994).

reconfigurado narrativamente de forma a figurar uma imagem de um fracasso inerte (BREDA, 2021, p. 50).

O desejo do protagonista de seguir a trajetória de grandeza da família é dilacerado, a simpatia pelos mais pobres transformada em ressentimento e anomia, e a vontade de construção de um futuro melhor, dada a escassez dos meios disponíveis, faz rir. Em *Estorvo* Chico Buarque já reconhecia plenamente a crise do significante nacional, encontrando no romance uma forma bastante apropriada para representá-la, criando a imagem de um tempo suspenso em estado de brutalidade permanente, cujos contornos não são plenamente reconhecíveis. Enquanto *Paratodos* aposta ainda na música brasileira como meio de nos confirmar enquanto país, *Estorvo* revela o quanto dessa perspectiva havia perdido seu fundamento histórico.

O pesquisador Fernando Breda sintetizou muito bem esse movimento em sua dissertação de mestrado. A canção buarquiana, a despeito da melancolia geral do tom, dependia em grande parte do lastro positivo da utopia brasileira inscrita na tradição da MPB, que, como vimos, em sua face mais solar, aposta nas vantagens de um encontro entre uma classe média progressista e os valores da cultura popular. O romance, por sua vez, teria completado sua formação com a obra de Machado de Assis, incorporando à forma os impasses e esgotamentos dessa possibilidade nacional, caso assumamos a perspectiva da teoria crítica brasileira, para a qual o romance existe antes de existir, propriamente, Brasil, consolidando uma possibilidade a um só tempo social – uma elite que se desenvolve em negativo, a partir de processos sistemáticos de exclusão – e estética – obras literárias cuja qualidade depende de sua capacidade de incorporação da matéria social pelo avesso (SCHWARZ, 2000).

Ou seja, a canção, em sua tradição bossa-novista, dependia estruturalmente de uma ideia de conciliação cordial, que teria se tornado, para todos os efeitos e até segunda ordem, estruturalmente impossível. Com sua ruína, de que a obra dos Racionais é um sintoma dos mais brilhantes, Chico não estará mais “autorizado” a falar pelo outro – o que, em termos práticos, significa não ser mais possível a construção de obras do ponto de vista feminino, do ponto de vista do preto, do ponto de vista do pobre – sem que sua marca de classe venha imediatamente à tona. Daí a resolução do impasse dar-se antes no romance do que na canção. *O romance, precisamente por seu caráter socialmente mais excludente, pôde completar sua formação desvinculando-se dessa utopia.* A despeito do caráter empenhado de nossa elite intelectual, a literatura brasileira consegue narrar “tranquilamente”, sem a presença dos mais pobres, emulando-os enquanto virtualidade: a história da literatura brasileira é a história de seus processos de exclusão⁴. Já para a música popular, essa ausência dos mais pobres – mesmo que na condição fantasmagórica da música de classe média – é fatal sob diversos aspectos. A “fuga” de Chico para o romance (que aposta na “Verdade” de sua face mais excludente, que captura formalmente o caráter excludente das instituições nacionais), nesse sentido, seria uma tentativa bem-sucedida de superar um impasse que ele encontra no âmbito da canção, formada em uma tradição que, por ora, parece ter se esgotado (BREDA, 2020, p. 10).

4 “O quadro se presta a reflexões sobre as liberdades e vinculações complicadas da literatura, a qual pode atingir organicidade sem que ocorra o mesmo com a sociedade a que ela corresponde. Vemos no livro de Antonio Candido que a elite brasileira, na sua parte interessada em letras, pôde alcançar um grau considerável de organização mental, a ponto de produzir obras-primas, sem que isso signifique que a sociedade da qual esta mesma elite se beneficia chegue a um grau de civilidade apreciável. Nesse sentido, trata-se de uma descrição do progresso à brasileira, com acumulação muito considerável no plano da elite, e sem maiores transformações das iniquidades coloniais” (SCHWARZ, 1999, p. 55).

É provável que Chico Buarque acreditasse mais na canção do que no país. Talvez a canção fosse uma resposta às personagens vazias de seus romances que ele, a despeito da identidade de classe, não reconhecia como seus iguais. Talvez a situação confortável da indústria fonográfica nacional nos anos 1990, da qual a MPB sempre foi uma expressão considerável, refreasse o ímpeto negativo na música. Ou talvez Chico simplesmente não se sentisse autorizado a dilacerar uma forma que, diferentemente do romance, é de criação popular.⁵ O fato é que ele claramente sente-se mais encantado com a canção, e menos “à vontade” para decompor seus fundamentos elementares, como se estes o ultrapassassem em alguma medida.

De todo modo, a visão comunitária do *rap*, que se organiza em oposição ao paradigma nacional no qual a MPB depositava suas esperanças, parece revelar (direta ou indiretamente) para Chico que a canção também teria que se organizar a partir de outras bases, caso quisesse manter o compromisso com sua verdade histórica (BARROS E SILVA, 2009). A partir de então, será cada vez mais frequente em sua produção a presença de canções que tematizam a própria impossibilidade de universalização de seu ponto de vista. Em *Subúrbio* a forma do choro-canção, longe de confirmar uma bem-sucedida síntese entre popular e erudito como em *Paratodos*, parece antes refletir sobre sua própria agonia, lutando para não soar deslocada e paternalista. *Sinhá*, parceria com João Bosco, declara abertamente a falência do mito

5 A formação da música popular, diferentemente da literatura, se dá a partir da presença real e efetiva dos mais pobres no processo de construção artística. Nesse sentido, ela se torna um campo privilegiado daquilo que Antônio Sérgio Guimarães, a partir das leituras de Paul Gilroy, tem chamado de Modernidade Negra, espaço de organização de uma contracultura da modernidade que, no caso brasileiro, entra em uma relação de tensão com o paradigma nacional, ora fornecendo-lhe bases ideológicas decisivas, ora tencionando seu projeto de extermínio ao garantir a sobrevivência material e espiritual da comunidade negra. Ver: “A modernidade negra”, de Antonio Sérgio Alfredo Guimarães (2003).

de integração nacional ao assumir o ponto de vista de um eu lírico “herdeiro sarará” de um “feroz senhor de engenho”, que torturava o antigo escravo responsável pela magia da canção. Mais do que concretização de utopias, a beleza dessas composições parece antes derivar de um processo violento de expropriação, reatualizado pela desigualdade na distribuição do saldo positivo do processo. Ainda mais recentemente, em *Caravanas*, a linguagem periférica é incorporada como outrora foi o samba, mas agora na condição de um outro que não se integra: o *funk* dos suburbanos será aquilo que a gente de bem, concretamente mais próxima do cancionista, deseja exterminar. O horizonte é de guerra, que a beleza do conjunto incorpora já antecipando a dimensão ideológica do gesto.

IV

Para finalizar, convém tratar de uma questão que frequentemente se insinua – ainda que poucas vezes de forma explícita – em diversas análises que se arriscam a estabelecer aproximações entre música popular e literatura, e que o próprio exemplo buarquiano que vimos acompanhando ajuda a complexificar. Trata-se da sugestão de que a literatura possuiria certa *vantagem estrutural* em relação à música popular, quando se trata da capacidade de formulação de uma experiência de desagregação social, ao menos no que diz respeito à tradição da MPB. Como se no caso da literatura a inviabilidade da sociedade brasileira encontrasse certa estabilidade formal na voz narrativa, mesmo que pela negatividade radical, enquanto na canção o eu lírico encontrasse muito mais dificuldades para enunciar tal processo de dissolução.

Ou seja, é como se, em alguma medida, a literatura se encontrasse mais bem preparada para colocar o Brasil em xeque

do que a tradição formada pela tríade samba, bossa nova e MPB, o que conferiria certa vantagem contraideológica para o literário, quando os sonhos do nacional-desenvolvimentismo caem por terra. Justamente porque essa tradição cancional dependeu estruturalmente, para se constituir, de uma ideia de conciliação nacional que teria se tornado, para todos os efeitos, impossível. Enquanto o romance, instrumento ideológico de uma elite escravocrata que transformou a literatura em um modelo puramente ornamental de propaganda de classe, sobrevive muito bem mantendo os pobres a quilômetros de distância.

Ora, de certa forma, esse parece ser justamente o ponto central da ideia de fim da canção: a de que a tradição da MPB encontrou um limite histórico que, ao que tudo indica, passa pela dissolução de certa ideia de Brasil. Parte significativa da tradição do romance brasileiro de inspiração machadiana se organiza a partir da ideia de que o Brasil não irá se formar, apostando na dimensão crítica dessa hipótese. Consequentemente, esse modelo de romance – do qual a produção buarquiana participa – chegaria supostamente mais bem preparado para incorporar esteticamente os sentidos dessa dissolução.

Entretanto, não deixa de ser um tanto ou quanto curiosa a consideração dessa posição epistemológica do romance como constituindo uma “vantagem”. Pois o lastro positivo e concreto da ilusão da música popular é a construção daquilo que José Miguel Wisnik define como “lugar fora das ideias” (WISNIK, 2008, p. 405), cujo pressuposto é uma participação popular efetiva que tenciona o projeto de negatividade plena do Estado. *Considerar, portanto, a superioridade crítica do romance em relação à canção passa por tomar como vantagem o fato de o romance se virar melhor sem negros e pobres por perto*, o que não deixa de ser uma posição ideológica por sua vez. A literatura, de fato, mostrou por diversas vezes saber narrar tranquilamente sem a presença dos marginalizados. Já a

música popular sequer pode existir sem essa presença. “Desvantagem” estrutural que é um ganho civilizatório.

Existe, pois, algo de conservador e perverso nessa “vantagem crítica” do romance, que, por outro lado, não deixa de apresentar questões interessantes. É possível inverter o raciocínio e pensar que a “vantagem” da literatura nesse caso deriva antes de seu caráter excludente, que subsiste desde o Brasil colônia. O que a princípio aparece como certa fragilidade crítica da canção – a aposta na dimensão coletiva dos encontros a se realizar sob o signo nacional – tem a ver com sua força popular, que na literatura só comparece em caráter de exceção.

Talvez Chico Buarque siga afirmando a utopia nacional por mais tempo na canção que na literatura, porque, em termos de avanços reais de protagonismo popular, a música está muito à frente da literatura. Ao ouvinte contemporâneo, o artista apresenta um conjunto de canções dilaceradas, insubmissas e impotentes. Belas, porém – eis sua bênção e sua maldição. Se, ao contrário do que se pressupunha, a canção brasileira parece hoje longe de acabar – o *rap* e o *funk* mostram formas positivas de incorporação e propostas alternativas de organização social por conta de uma mudança substancial de seu horizonte de classe –, é certo que parte importante de sua tradição se empenha bastante para reconhecer aquilo que, nela, sempre foi um esforço gigantesco para vender gato por lebre.

Referências

BARROS E SILVA, Fernando. O fim da canção (em torno do último Chico). *Serrote*, São Paulo, v. 3, 2009.

BARROS E SILVA, Fernando. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004.

BREDA, Fernando Cambauva. *Impasses de uma tradição: a ideia de “formação do Brasil” depois do século xx*. 2021. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021.

BREDA, Fernando Cambauva. A literatura e a música quando do “fim da canção” em Chico Buarque: uma comparação entre sistemas, tradições e sentidos. *Scriptorium*, v. 6, n. 1, 2020.

BUARQUE, Chico. O tempo e o artista. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 dez. de 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2612200408.htm>. Acesso em: 7 set. 2022.

BUARQUE, Chico. *Estorvo*. 10. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BUARQUE, Chico. *Paratodos*. *Paratodos*. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: BMG – RCA, 1993, 1 CD, faixa 1.

CANDIDO, Antonio. Radicalismos. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

GARCIA, Walter. Um mapa para se estudar Chico Buarque. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 43, p. 187–202, 2006.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. A modernidade negra. *Teoria & Pesquisa: Revista de Ciência Política*, v. 1, n. 42, 2003.

LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. Sobre o peso de si e maestrias: uma análise de parte da cena atual da canção popular brasileira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 59, 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rieb/n59/0020-3874-rieb-59-00213.pdf>. Acesso em: 6 out. 2021.

LOBO, Edu; BUARQUE, Chico. Choro bandido. *Paratodos*. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: BMG – RCA, 1993, 1 CD, faixa 2.

MANO BROWN. Homem na estrada. In: *Raio x Brasil*. Intérprete: Racionais MC's. São Paulo: Zimbabwe Records, 1993, 1 LP, lado B, faixa 1.

MASSI, Augusto. Chico Buarque volta ao samba e rememora 30 anos de carreira: entrevista a Augusto Massi. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 jan. 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/1/09/mais!/3.html>. Acesso em: 7 set. 2022.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. 1998.

SCHWARZ, Roberto. Agregados antigos e modernos (entrevista). In: SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCHWARZ, Roberto. Os sete fôlegos de um livro. In: SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Editora 34, 2000.

SCHWARZ, Roberto. Um romance de Chico Buarque. In: SCHWARZ, Roberto. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SILVA, Paulo da Costa e. Chico e os olhos do carrasco: de Paratodos a Parapoucos. *Blog do IMS*, 14 jun. 2012. Disponível em: <http://www.blogdoims.com.br/ims/chico-e-os-olhos-do-carrasco-de-paratodos-a-parapoucos-por-paulo-da-costa-e-silva/>. Acesso em: 6 out. 2021.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 1992.

WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WISNIK, José Miguel. A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil. In: WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004a.

WISNIK, José Miguel. O artista e o tempo. In: WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004b.

TORQUATO NETO CANCIONISTA

Cláudia Neiva de Matos

Torquato pertence a uma linha de poetas que alcançaram grande fluidez entre poesia escrita e poesia cantada. Em sua obra única, a poesia e a canção se correspondem sem serem separadas por uma fronteira de níveis de densidade.

Vinícius anunciou primeiro esse trânsito entre a poesia e a canção, mas nele ainda está marcada a distinção entre as duas. Torquato avança por esse campo aberto, por onde circularão depois poetas como Leminski e Cacaso.

JOSÉ MIGUEL WISNIK, no caderno *Mais!*

Estudando Torquato Neto

Torquato Neto (Teresina, 1944 - Rio de Janeiro, 1972) deixou uma obra onde convivem, interligadas, criações de um poeta, letrista de canções, jornalista, cronista, roteirista, cineasta, ator, editor... O afã criador que se manifesta em todas essas atividades compõe um perfil de agitador cultural aguerrido; mas também se vincula aos inúmeros sinais e prenúncios que Torquato constantemente emitia sobre seu fim prematuro. Destino pressentido e consumado: ele matou-se no dia em que completava 28 anos.

Não é fácil captar a organização interna desse legado volumoso e à primeira vista caótico, construído num brevíssimo período de sete ou oito anos, entre movimentos que levam o autor de Teresina a Salvador, ao Rio de Janeiro, aos Estados Unidos e à Europa, e de volta ao Rio. Alguns estudos seguem, em sua obra, as pistas temáticas da morte e da loucura; muitos focam os aspectos políticos de sua rebeldia em tempos de ditadura, sua participação na contracultura e no movimento tropicalista. E há os que procuram praticar todas essas abordagens e ir além.

Como o belo trabalho de Viviana Bosi (2021), “Torquato Neto: ‘Começa na lua cheia e termina antes do fim’”. O principal *corpus* referido e interpretado pela autora são as canções, ou mais precisamente as letras de Torquato, consideradas principalmente em seu valor representativo, temático. Com apoio na produção cancional, Viviana acompanha a trajetória de Torquato, com as fortes transformações que o levaram, uma vez egresso da província nordestina, primeiro aos círculos do CPC e da canção popular engajada, depois ao tropicalismo, e finalmente à fragmentação e ao isolamento. Como em muitos outros estudos, Torquato é visto aqui como uma figura fortemente representativa de sua época, expressando as transformações políticas, econômicas e culturais do Brasil. Mesmo quando Bosi centra atenção nos aspectos subjetivos, enveredando pelo enfoque psicológico, seu personagem revela-se como um exemplar de seu tempo e oferece à autora um ponto de partida para a construção de longas e competentes análises do contexto político e artístico em que se moveu.

Os textos acadêmicos e jornalísticos sobre Torquato não são escassos. Diversas perspectivas, diversos repertórios, aí se misturaram e nem sempre convergem, embora muitos estudiosos pareçam buscar algo como os elementos nucleares dessa figura que

resiste a deixar-se perfilar. Algo sinalizado no título de *Torquato Neto essencial* (2017), uma bela seleção de textos do autor organizada por Ítalo Moriconi.

Na rica “Apresentação: medula e osso”, que abre o volume, o título do primeiro segmento é só isto mesmo: o “essencial”, definindo o que se quer captar na seleção de textos. E o organizador declara-se, logo de saída, “mais interessado na poesia que no mito” (MORICONI, 2017, p. 19). Para Ítalo, o Torquato essencial é o poeta.

Apesar de Torquato não ter em vida organizado nem publicado sua obra poética destinada à leitura, Ítalo, dispondo-se a “curtir a pura poesia”, prioriza o poeta escritor. Vê na obra de Torquato “a noção de que a poesia tem compromisso irreduzível, inegociável, com a escrita, a palavra grafada. A poesia escrita é matriz: é ‘a mãe das artes’, escreve ele”. E vai além, sugerindo que diversos outros artefatos e atividades de Torquato seriam derivações pragmáticas de seu talento poético, permitindo-lhe “algum ganha-pão, nas peles de letrista maior e intenso publicista agitador, além dos bicos variados, na divulgação de discos e em trabalhos para a televisão” (MORICONI, 2017, p. 20).

A coletânea divide-se em várias partes que apresentam a obra em verso, as crônicas musicais, os textos ligados ao cinema, páginas intimistas, cartas etc. A primeira seção intitula-se “poesia, canção”. Abre-se com uma linda foto dos rostos unidos e sorridentes de Torquato Neto e Gilberto Gil, ao lado de uma epígrafe que, colhida numa letra de canção (“Let’s play that”, de Torquato e Jards Macalé, de 1972), sublinha, no entanto, a filiação literária (neste caso, drummondiana) da poética do autor: “Quando eu nasci / Um anjo louco muito louco / Veio ler a minha mão” (TORQUATO NETO, 2017, p. 35).

O primeiro texto, inevitavelmente, é o célebre “Cogito”:

eu sou como eu sou
 pronome
 pessoal intransferível
 do homem que iniciei
 na medida do impossível

eu sou como eu sou
 agora
 sem grandes segredos dantes
 sem novos secretos dentes
 nesta hora

eu sou como eu sou
 presente
 desferrolhado indecente
 feito um pedaço de mim

eu sou como eu sou
 vidente
 e vivo tranquilamente
 todas as horas do fim

(TORQUATO NETO, 2017, p. 37).

São quatro estrofes construídas sobre o metro da redondilha maior (7 pés ou sílabas métricas). Em termos metrorrítmicos, a rigor, elas poderiam constituir um soneto: duas estrofes de quatro redondilhas (com a exceção do verso encurtado no fim da segunda), duas de três. Porém, na disposição do texto escrito, o primeiro segmento rítmico de cada estrofe é dividido em dois versos, “eu sou como eu sou / pronome”, desdobrando a redondilha maior em redondilha menor (5 sílabas) e dissílabo (2 sílabas). Isso quebra o embalo da regularidade rítmica e destaca as palavras-chave em cada uma das quatro estrofes: “pronome”, “agora”, “presente”, “vidente”. Essas palavras-chave, isoladas no 2º verso de cada estrofe, dão as coordenadas da primeira pessoa em foco: o poeta-pensador que ali se apresenta, impondo

limites ao canto para priorizar, colocar em evidência o pensamento: “cogito”, *ergo sum*: penso, logo existo.

Apesar da facilidade rítmica que o uso da redondilha cria para a musicalização, o texto levou muito tempo para ser transformado em canção. Isso aconteceu em 2014, no CD *Melancolia e carnaval*, do músico e poeta Rogério Skylab, ele próprio um artista muito peculiar, ligado ao experimentalismo e à contracultura. “Cogito”, única faixa do álbum composta em parceria, conta com a participação vocal de Jards Macalé.

Voltando à coletânea *Torquato Neto essencial*: após a abertura, sucedem-se indistintamente letras de canções e poemas que permaneceram destinados à pura leitura. O número de poemas é ligeiramente maior do que o de canções. Percebem-se diferenças na forma destas e daqueles. Vários poemas têm a linguagem fraturada, alguns puxando à experiência concretista. Mesmo estes, porém, referem-se frequentemente à música e à canção, a exemplo de “arena a festivaia gb” e “3 estudos de som, para ritmo”. O título do poema “Literato cantabile” parece ser uma boa chave para o que Torquato procurava: no campo da poesia, a literatura quer encontrar o canto, encontrar a música, o ritmo e a voz.

As canções possuem títulos e formatos mais regulares, com sentido mais facilmente apreensível. No modo de sua apresentação, nada as distingue da poesia escrita: os nomes dos músicos parceiros e dos intérpretes estão referidos no final do volume, mas não aparecem no corpo do texto, ao lado das letras das canções.

Ítalo não ignora que “as letras de Torquato estão no DNA sonoro e poético do brasileiro, são constitutivas da memória afetiva individual e coletiva” (MORICONI, 2017, p. 20). Entretanto, ao incluí-las no prestigioso mundo da literatura, de certa forma, as silencia; desconsidera o seu modo de soar musical e

vocalmente. Reconhecendo a distinção entre “poesia literária” e letra de canção, o crítico parte em busca do literário e deixa de lado a canção. Pergunta: “o que havia de poeta por trás do letrista?” (MORICONI, 2017, p. 20). E propõe aos leitores que decidam “se a letra de música se sustenta como poema literário” (MORICONI, 2017, p. 26). Para aferir o potencial lítero-poético das letras de Torquato, sugere que se tente lê-las afastando a lembrança da melodia. Mas... parece muito difícil fazer isso, quando se conhece de fato a canção: como ler “Louvação” ou “Mamãe coragem” *esquecendo* a melodia? Como evitar que a canção soe em nossa mente, uma vez evocada pelas palavras que cantam?

Antes de ser letrista, Torquato já era poeta, e nunca deixou de sê-lo. Por outro lado, como veremos adiante, suas letras possuem, na própria matéria verbal, uma índole claramente vocomusical, que incita e favorece o trabalho dos parceiros compositores e intérpretes.

A velha questão dos limites e confluências entre poesia literária e letra de canção só parece ter sentido na medida em que nos convida ou ajuda a explorar cada um desses campos com atenção sensível às suas características próprias, suas virtudes intransferíveis ou, em certos casos, compartilhadas. Deve-se principalmente concentrar atenção na instância em que a palavra poética, incorporada ao som da música e da voz, deriva nesta outra linguagem dotada de atributos únicos: a canção. Canções não são poemas aos quais se acrescentou música, embora este possa ter sido o processo de sua fabricação. A partir do momento em que se tornam canções, – o que inclui a presença soberana de uma voz que canta –, elas constituem uma linguagem específica. Na abertura de *Os últimos dias de Paupéria*, Augusto de Campos comenta a transformação enriquecedora que se produz em alguns poemas quando cantados:

estou pensando
 no mistério das letras de música
 tão frágeis quando escritas
 tão fortes quando cantadas
 [...]
 a palavra cantada
 não é a palavra falada
 nem a palavra escrita
 a altura a intensidade a duração a posição
 da palavra no espaço musical
 a voz e o *mood* mudam tudo
 a palavra-canto
 é outra coisa

(CAMPOS, 1982, p. 5).

Quando integradas à música e à voz, as palavras se transformam, integrando uma linguagem com características particulares, que é a linguagem cancional. Para compreendê-la e avaliá-la, convém tomar as canções na sua integridade, sem nada subtrair do que as faz serem o que são.

É, pois, do Torquato *cancionista* que pretendo falar aqui. As observações sobre sua arte de cancionista/letrista serão feitas principalmente a partir da *escuta crítica* das canções. Por isso, preciso e desejo pedir ao leitor que, ao ler os comentários que, neste ensaio, se referem especificamente a algumas canções, chame sempre a si, na lembrança ou na reescuta, a canção tal como ela *soa* quando cantada.

O poeta e seus parceiros

Foram sobretudo as canções que tornaram Torquato Neto conhecido para as gerações posteriores aos anos 1970. Compostas com parceiros geralmente de alto quilate, são do seu legado a parte mais viva nos dias de hoje, na memória de um público

mais ou menos amplo. Mas elas não são numerosas. Ainda em vida, entre 1966 e 1972, lançou umas duas dúzias. Mais uma dúzia apareceu postumamente, de 1972 a 2007, quando seus textos foram musicados e gravados por Luiz Melodia, Jards Macalé, Geraldo Azevedo, Sérgio Britto (dos Titãs) e outros.¹ Além de figurar em diversas coletâneas, sua obra cancional foi reunida principalmente em dois álbuns: *Um poeta desfolha a bandeira e a manhã tropical se inicia* (Rio Arte, 1985) e *Torquato Neto: todo dia é dia D* (Dubas Music, 2002).

No Brasil, notadamente desde meados do século passado, a canção popular é um domínio criativo em que costumam despontar artistas multifacetados, capazes de fazer música e letra, tocar e cantar... Os maiores poetas da canção, como Chico Buarque e Caetano Veloso no Brasil, são frequentemente cancionistas plenos (músicos, poetas, intérpretes vocais e instrumentais – os chamados *cantautores* em português europeu e espanhol). E esses poetas cancionistas raramente produzem poesia para ser lida – embora muitos (como Caetano, Chico, Gil, Jorge Mautner, Rita Lee, José Miguel Wisnik, Luiz Tatit...) escrevam prosa ficcional, teatro, ensaio, crítica, memorialismo etc. (Arnaldo Antunes, um dos criadores mais multifacetados da nossa canção popular, poeta de livro e de canção, além de músico, intérprete e artista visual, é exceção que confirma a regra.)

A dupla função de criar poemas para ler e letras para ouvir e cantar ficou normalmente a cargo de poetas que assumiram paralelamente, e às vezes prioritariamente, o ofício de letristas. Há o caso modelar de Vinícius de Moraes; há também Antonio Cícero, Antonio Carlos de Brito (Cacaso), Paulo Leminski,

¹ Em 2019, um coletivo de músicos piauienses produziu e lançou, pela UPJ Produções, um CD duplo com mais vinte canções sobre textos deixados pelo poeta: *Torquato Neto: inéditas entre nós*. Esse repertório não está incluído em meu levantamento nem no *corpus* aqui analisado.

Ronaldo Bastos, Waly Salomão, Geraldo Carneiro, Capinam, Torquato Neto e poucos outros. Esse tipo de figura autoral, que atua duplamente na poesia escrita e na canção, surgiu principalmente a partir da Bossa Nova, no final dos anos 1950, e nunca chegou a ser corriqueiro na nossa canção popular. São geralmente criadores que, familiarizados com a cultura livresca, também praticam a poesia literária, e muitas vezes trazem para a expressão cancional vetores temáticos e estilísticos elaborados no ofício da escrita poética.

Torquato não costumava cantar, nem tocava qualquer instrumento. Não parecia cultivar uma conexão íntima com a música em si mesma. Limitando-se à criação das letras, sua obra de cancionista nos conduz necessariamente a considerar outra questão crucial da arte das canções: a da parceria cancional, em suas múltiplas modalidades e procedimentos criativos.

Toda canção é, em si mesma, resultado de uma integração funcional entre letra e melodia, como tão bem mostrou Luiz Tatit (1996). Quando estas são produzidas por diferentes autores, multiplicam-se os caminhos pelos quais a música se une à poesia verbal e vice-versa, abrindo à perspectiva histórica, crítica e teórica um riquíssimo campo ainda mal explorado de pesquisas e procedimentos.²

Não encontrei informações precisas sobre o modo de produção de Torquato cancionista, mas vários indícios e depoimentos levam a crer que, via de regra, letra e música eram criadas em separado, e a letra precedia a música. Seguem alguns exemplos disso.

2 Venho estudando há bastante tempo a questão da parceria na criação cancional. Entre outros trabalhos a esse respeito, publiquei: “Poesia e Música: laços de parentesco e parceria” (2008); “Authorship and co-authorship (parceria) in samba: creative articulations and social boundaries” (2010) e “A poética musical de Vinícius de Moraes: uma construção em parceria” (2016).

Nos *Últimos dias de Paupéria*, as letras da maioria de suas canções mais conhecidas vêm acompanhadas pela menção: “musicado por...” (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo etc.). Acerca de “Louvação”, Mello e Severiano relatam: “Como nas demais parcerias com Gil, este recebe pronta a letra de ‘Louvação’, alterando-a ligeiramente ao colocar-lhe a melodia” (MELLO; SEVERIANO, 1999, p. 125-6). Em janeiro de 1972, na coluna diária que mantinha na *Última hora*, Torquato narra como criou a letra de “Let’s play that”, destinada à parceria com Macalé:

[...] uma sugestão: *Let’s play that*.

E de bater na máquina como se fosse com a ponta da cabeça, uma letra pra Naná e uma música com Macalé – dois anos depois do desastre, pleno setenta.

Eis a cantiga:

*Quando eu nasci
Um anjo morto
Louco solto louco
Torto pouco morto
Veio ler a minha mão [...]*

(TORQUATO NETO, 1982, p. 246).

O mesmo Macalé, último parceiro escolhido por Torquato em vida, conta que, na véspera de sua morte, o poeta passou em sua casa e deixou-lhe duas novas letras – que ele só viria a transformar em canções e gravar muitos anos depois: “Dente no dente” e “Destino” (presentes em *O que eu faço é música*, 1998).

Apesar dessa habitual precedência da letra sobre a música, é possível acreditar que, com alguns parceiros, Torquato tenha experimentado momentos de produção em conjunto, incorporando a colaboração do músico na letra e até vice-versa (como se dava frequentemente com Vinícius de Moraes e seus parceiros).

Talvez isso tenha acontecido com Edu Lobo, que conheceu o jovem poeta piauiense no início dos anos 1960 e teve com ele uma parceria breve, mas muito relevante. Edu recorda esse tempo: “Trabalhamos durante três meses, foi quando fizemos ‘Veleiro’, ‘Lua nova’ e ‘Pra dizer adeus’, que considero uma das minhas três melhores músicas” (LOBO, 2012).

De fato, “Pra dizer adeus” tornou-se um clássico e proporcionou a Torquato seu maior sucesso comercial. Vale a pena ouvir de perto essa delicada canção que, gravada inicialmente por Elis Regina em 1966, recebeu muitos outros registros já neste mesmo ano e nos vários seguintes: o site do IMMUB lista um total de 119 fonogramas, até 2018.

A adequação entre letra e melodia em “Pra dizer adeus” é extraordinária, como a daquelas canções que parecem nascer prontas, de uma voz e mente únicas. A letra é toda atravessada por uma melancolia que, para além do dramático, resvala no trágico, apontando o caminho inevitável para a solidão e o fim. E a melodia de Edu, igualmente melancólica e sombria, cai como uma luva na queixa do sujeito que se despede do amor e da própria vida.

Entretanto, nos 16 pequenos versos que se sucedem como breves soluços ou suspiros melódicos, não há propriamente derramamento emotivo, não há desmesura poética ou musical. São versos bem curtos, quase todos redondilhas menores em que cabem frases simples, de expressão enxuta e contida. As células melódicas impelem, pacientes e resignadas, o passo a passo dessa caminhada lenta e inexorável:

Adeus
 Vou pra não voltar
 E onde quer que eu vá
 Sei que vou sozinho

Tão sozinho amor
 Nem é bom pensar
 Que eu não volto mais
 Desse meu caminho

(LOBO; TORQUATO NETO, 1967)

Na 1ª parte, uma sequência de quatro compassos sustenta a sucessão de quatro frases melódicas descendentes. Em “Tão sozinho amor” surge, meio de surpresa, uma exclamação: um suspiro que busca a região mais alta como que em demanda dos ouvidos alheios; para imediatamente, em seguida, dobrar-se ao peso de si mesmo, retomando o padrão descendente em “Nem é bom pensar”.

Ah, pena eu não saber
 Como te contar
 Que o amor foi tanto
 E no entanto

Eu queria dizer vem
 Eu só sei dizer vem
 Nem que seja só
 Pra dizer adeus

(LOBO; TORQUATO NETO, 1967)

Na 2ª parte, a 2ª pessoa pronominal, um *tu* que até aqui fora apenas sinalizado no vocativo “amor”, é explicitamente invocada, em gestos vocais ascendentes, na luta contra o silêncio, tentando fazer valer o apelo, a linguagem, a fala do *eu*. No ponto mais agudo, após “o amor [que] foi tanto”, a adversativa “e no entanto” inflete para baixo o percurso melódico: dois versos quase idênticos (“Eu queria dizer vem / Eu só sei dizer vem”) sobre a mesma célula melódica reiterada; e então os dois versos finais descendentes, até que a voz expira, deixando atrás

de si a única palavra que vale e vigora, no início e no fim da canção: “adeus”.

Elis já é uma cantora de sucesso quando lança “Pra dizer adeus”, mas é possível pensar que sua interpretação não tira o melhor partido da canção em sua pungente simplicidade. Ela exagera nos vocais, canta “demais” e quase faz a letra desaparecer. Bem mais convincente e adequada, a meu ver, será a versão de “Pra dizer adeus” gravada no ano seguinte pelo próprio Edu Lobo em dueto com Maria Bethânia (*Edu e Bethânia*, 1967).

Apesar de facilmente identificável com o perfil depressivo do poeta, que acabaria por levá-lo ao suicídio seis anos mais tarde, “Pra dizer adeus” de certo modo destoa do que nos acostumamos a identificar como o estilo de Torquato. Augusto de Campos, no texto que abre os *Últimos dias de Paupéria*, nem sequer a menciona entre as obras relevantes do poeta cancionista. Muita gente hoje não sabe que a letra, que faz pensar num Vinícius de Moraes desalentado, é do futuro expoente da Tropicália.

A breve carreira de cancionista de Torquato Neto desponta no coração do *show business*. Edu Lobo venceu em 1965 o I Festival de Música Popular Brasileira, com “Arrastão”, letra de Vinícius de Moraes e interpretação de Elis Regina. A dicção regionalista de “Arrastão” está também em “Veleiro”, parceria com Torquato, que foi gravada por Elis no mesmo disco (*Elis*, 1966) de “Pra dizer adeus”, e adiante por mais sete outros intérpretes. A terceira canção da parceria é “Lua nova”, lançada pelo próprio Edu (*Edu Lobo e Maria Bethânia*, 1967): uma ciranda em que ressoa a musicalidade ingênua de sabor nordestino.

O outro parceiro e intérprete que marca esse primeiro momento de Torquato na canção popular é Gilberto Gil. No mesmo ano de 1966, a dupla lança, na voz de Elis Regina e Jair

Rodrigues (*Dois na bossa*, 1966), “Louvação”. Faz sucesso e será o carro-chefe do segundo álbum de Gil, no ano seguinte (*Louvação*, 1967). Da mesma parceria, nessa época, são “Vem menina” e “Vento de maio”. Entretanto, estas e outras canções de Torquato que marcariam, pouco tempo depois, a elaboração do movimento tropicalista, nunca ou raramente foram retomadas por outros intérpretes. A mais regravada foi “Lost in the paradise” (parceria com Caetano, lançada por Gal Costa em *Gal Costa*, 1969), que teve cinco versões. Apenas caberia destacar “Go back”, que recebeu música de Sergio Britto bem depois da morte de Torquato: foram oito intérpretes além dos Titãs, que a lançaram em 1984 no álbum *Titãs*.

No final dos anos 1960, seguindo o movimento de muitos artistas brasileiros rumo ao exílio europeu, Torquato passa cerca de um ano em Londres e Paris. Ao voltar ao Brasil, em 1970, já está afastado dos tropicalistas e de seus principais parceiros. Nos anos que precedem seu suicídio, e que são marcados por crises depressivas e internações, Torquato lança apenas uma meia dúzia de canções. De 1970 a 1972, trabalha com parceiros e intérpretes de menos destaque e bem diversos entre si: Nonato Buzar, Roberto Menescal, o iniciante Jards Macalé. Nesses últimos anos, a relação de Torquato com a canção popular expressa-se mais na redação da coluna diária “Geleia Geral”, no jornal *Última Hora*.

Se consideramos as canções mais ou menos na ordem cronológica em que foram lançadas e provavelmente também escritas por Torquato, nota-se uma transição entre dois momentos/estilos. A primeira fase foi a produção, acima descrita, de 1966, com Edu Lobo e Gilberto Gil: nela se encontram acentos regionais (“Louvação”, “Vento de maio”, “Veleiro”), melancolia ultrarromântica (“Pra dizer adeus”) e traços de lirismo ingênuo (“Meu choro por você”, “Minha senhora”, “Nenhuma dor”).

Também comparece aqui, principalmente em “Louvação” e “Veleiro”, o que se pode chamar de estilo festival, com letras feitas para impactar e serem facilmente compreendidas, frequentemente com notas de crítica social.

No ano seguinte, ainda em plena era dos festivais, o “Grupo Baiano” desponta, pronto para assumir a bandeira tropicalista. O Festival da TV Record em 1967 é vencido por Edu Lobo com “Ponteio”, mas chamam mais atenção o “Domingo no parque”, de Gilberto Gil (2º lugar), e “Alegria alegria”, de Caetano Veloso (4º lugar). A canção de Edu Lobo, bem como a “Roda viva”, de Chico Buarque (3º lugar), eram “músicas mais conteudísticas, mais próximas do gosto e dos critérios do sistema dos festivais, em que o arranjo servia de acompanhamento ou reforço de uma ‘mensagem’” (FAVARETTO, 2007, p. 23). Mas a polêmica em torno das apresentações de Gil e Caetano os transforma em astros, marcando o ponto de partida do tropicalismo.

E é nessa direção que vai Torquato, juntando-se aos baianos, no que se pode considerar a fase tropicalista de sua obra, em 1967-68. A transição de uma fase para outra parece projetar a transição da província nordestina para a cidade grande, capital do país. Não sem alguma angústia e dilaceramento, o sujeito individual rompe a relação umbilical com a província para encetar uma conexão em boa parte conflituosa e errante com a sociedade ampla. O processo está figurado em “Deus vos salve esta casa santa” (com Caetano Veloso, composta em 1967, sobre a qual mais será dito adiante):

Um bom menino perdeu-se um dia
Entre a cozinha e o corredor
O pai deu ordem a toda família
Que o procurasse e ninguém achou.

(VELOSO; TORQUATO NETO, 1968a)

E em “Mamãe coragem” (também com Caetano):

Mamãe mamãe não chore
 A vida é assim mesmo eu fui embora
 Mamãe mamãe não chore
 Eu nunca mais vou voltar por aí
 Mamãe mamãe não chore
 A vida é assim mesmo eu quero mesmo é isto aqui
 (VELOSO; TORQUATO NETO, 1968b)

Em letras mais complexas e elaboradas, os espaços e contrastes da cidade e do país motivam a exaltação crítica e contracultural da modernidade brasileira e urbana: “Geleia geral”, “Marginália II”, “Ai de mim Copacabana”, “Domingou”. Desse modo, participava intensamente do processo descrito por Favaretto:

A mistura tropicalista notabilizou-se como uma forma *sui generis* de inserção histórica no processo de revisão cultural, que se desenvolvia desde o início dos anos 60. Os temas básicos dessa revisão consistiam na redescoberta do Brasil, volta às origens nacionais, internacionalização da cultura, dependência econômica, consumo e conscientização (FAVARETTO, 2007, p. 28).

Por outro ângulo, mais íntimo e pessoal, Moriconi observa mudanças ocorridas na arte de Torquato naquela época:

Assim, na poesia de Torquato, harmonias trazidas pela nostalgia de um idílico nordestino são substituídas pelas arestas dos contrastes, o tom intimista de poemas-canções como “Pra dizer adeus” é substituído pela amplitude do discurso público, ao som das dissonâncias e andamentos eloquentes dos arranjos geniais de Rogério Duprat. O poeta desfolha a bandeira (MORICONI, 2017, p. 27).

Torquato tropicalista

Já no começo de 1967, conta-nos Pires, por ocasião do casamento de Torquato com Ana Duarte, “os jornais se referem a ele como ‘o mais ativo letrista do grupo baiano’” (PIRES, 2004, p. 351). De fato, Torquato tem presença marcante nos discos iniciais do Grupo Baiano, como eram conhecidos Caetano, Gil & cia., antes de constituírem “oficialmente” a Tropicália como um movimento, uma nova e explícita proposta estética.

Em 1967, ano considerado por alguns como prototropicalista, Torquato é coautor de três canções em *Louvação*, primeiro álbum de Gilberto Gil, com quem já compunha desde 1965: “Louvação”, “A rua”, “Rancho da Rosa Encarnada” (de que participa também Geraldo Vandré). No mesmo ano, são três faixas no álbum *Domingo*, de Caetano Veloso e Gal Costa: “Minha Senhora” e “Zabelê” (ambas com Gil) e “Nenhuma dor” (esta em parceria com Caetano).

No ano seguinte, 1968, Torquato está na famosa capa do álbum coletivo *Tropicália ou Panis et circensis*, projetada por Rubens Gerchman. Acerca dessa foto, Décio Pignatari escreveu, doze dias após a morte de Torquato, um comentário ácido, quase maldoso, misturando carinho pelos jovens baianos e certa superioridade *blasée* de intelectual paulista desencantado: “Que ingenuidade deliciosa, que saudável provincianismo de vanguarda! Apenas 4 anos – e como tudo já ficou antigo!” (PIGNATARI *apud* TORQUATO NETO; DUARTE; SALOMÃO, 1982, p. 13). Com argúcia e síntese, Décio comenta o caráter efêmero daquela formação, cujos integrantes logo haveriam de seguir suas carreiras individuais (a maioria, aliás, com bastante sucesso).

Os versos de Torquato estão em duas das mais destacadas canções do “disco ritual” (FAVARETTO, 2007, p. 90) de 1968: “Geleia geral” (com Gil) e “Mamãe coragem” (com Caetano). A

primeira tornou-se um ícone do movimento tropicalista, uma verdadeira canção-manifesto, assim como “Marginália II”, também com Gil (*Gilberto Gil*, 1968). Torquato produziu 14 canções com Gil, que foi, de longe, seu principal parceiro. A parceria com Caetano foi brilhante, mas quantitativamente modesta, com apenas cinco canções.

“Geleia geral” é um painel exuberante, atravessado por lances e ecos de todas as mídias, em que imagens de um Brasil idealizado são expostas à corrosão e ao sarcasmo. Celso Favaretto, que oferece, em *Tropicália, alegoria, alegria*, minuciosas e sensíveis análises cancionais, diz que “Geleia geral”

[...] pode ser considerada o interpretante do disco: ela é a matriz que condensa todos os paradigmas redistribuídos na combinatória das outras músicas, da capa e contracapa (FAVARETTO, 2007, p. 86).

Misturando “citações literárias e musicais e uma colcha de clichês ufanistas” (FAVARETTO, 2007, p. 108), justapondo o arcaico e o moderno, fundindo espaços e tempos, encenando enfaticamente tanto a sacralização quanto o sacrilégio, “é a cena na qual se desconstrói a ideologia nacionalista-ufanista” (FAVARETTO, 2007, p. 107).

De fato, “Geleia geral”, com seus versos amplamente conhecidos e estudados, veio a ser considerada “uma síntese dos cânones do próprio movimento tropicalista, além de ser modelo de seu contorno poético” (MELLO; SEVERIANO, 2002, p. 125). Pelo título, sinaliza uma ligação com o pensamento da vanguarda literária. A expressão foi tomada a Décio Pignatari, que escreveu, na revista *Invenção*, em artigo sobre os princípios da linguagem concretista: “Na geleia geral brasileira, alguém tem de exercer as funções de medula e de osso” (PIGNATARI, 1975, p. 171).

E a mesma expressão viria a intitular a coluna de Torquato na *Última Hora*, publicada de agosto de 1971 a março de 1972.

Caetano Veloso comenta:

[...] pondo lado a lado o folclore tradicional brasileiro e o folclore urbano internacional (ê bumba iê-iê boi, ê bumba iê-iê-iê”), “Geleia geral” apresentava a versão de Torquato do tropicalismo. Ela pode ter servido para alguns como uma espécie de “Tropicália” facilitada, mas sublinhada pela melodia vivaz de Gil, trazia a leveza do lirismo de Torquato, a fluência de seus versos e de suas imagens, a melancolia fingidamente escondida – além, é claro, da para mim muito importante afirmação da dimensão poética do movimento, aqui inscrita na atitude que precede a decisão de escrever os versos singelos e não, como no caso de Capinan, no esforço de adensamento da poeticidade dos próprios versos (VELOSO, 1997, p. 296).

Ao mesmo tempo que reconhece a mestria de Torquato no manejo do lirismo de vocação cancional e de um discurso afinado com a proposta tropicalista, Caetano não deixa de recordar, discretamente, que ele próprio foi o criador original da ideia poética de que Torquato apresentaria, depois, uma versão talvez mais acessível ao grande público. “Geleia geral” oferecia “a letra que para muitos se tornou, mais do que a própria ‘Tropicália’, da qual ela tirava a sugestão, a letra manifesto do movimento” (VELOSO, 1997, p. 295-6).

Caetano não está errado em apontar a precedência de sua própria obra no delineamento da poética tropicalista. Mas, conforme ele mesmo sugere ao sinalizar em “Geleia geral” o papel desempenhado pela “melodia vivaz de Gil”, não se pode esquecer que o caráter de manifesto logrado pela canção não foi gerado somente pela letra em si. Sua estatura vigorosa e altíssimo brota também da energia rítmica e musical, da intensidade

e convicção da performance de Gilberto Gil. Esses traços se reencontram em “Marginália II”, a outra canção-manifesto da parceria Torquato-Gil.

Letra e música de uma canção não apenas se sobrepõem: há uma interação entre elas que manifesta a vocação musical da poesia verbal (e também, no limite, de toda palavra vocalizada), bem como a vocação expressiva (significante, comunicativa) da melodia cancional.

Isso não quer dizer que as ligas entre letra e música sejam sempre e necessariamente bem-sucedidas, em termos de organicidade estética, semântica e emocional. No caso de Torquato, já apontamos a extraordinária adequação entre letra e melodia de “Pra dizer adeus”. Nas canções com Gil, também costumam harmonizar-se bem letra e música.

Entretanto, há momentos em que se tem a impressão de que letra e melodia “discordam”. Que a presença da melodia, em vez de fazer a letra dar seu recado, obscurece-o; ou transforma-o em outra coisa. Em “Marginália II”, a letra sombria e angustiada de Torquato casa-se estranha e desconfortavelmente com a música e a performance vocal, ambas enérgicas e entusiasmadas, de Gilberto Gil. Assim como “Geleia geral”, essa canção é sempre evocada e comentada para ilustrar o momento tropicalista e contracultural, com a encenação crítica e cruelmente desmistificadora do Brasil e da brasilidade. Dentro dessa cena, um sujeito condenado ao isolamento entoava sua canção de exílio sem esperança de regresso, nem sequer o consolo lírico da saudade. Ser brasileiro é parte de seu pecado original. E o apocalipse é agora:

Eu, brasileiro, confesso
Minha culpa, meu pecado
Meu sonho desesperado

Meu bem guardado segredo
 Minha aflição [...]
 Minha terra tem palmeiras
 Onde sopra o vento forte
 Da fome, do medo e muito
 Principalmente da morte
 Orelê, lalá
 A bomba explode lá fora
 E agora, o que vou temer?
 Oh, yes, nós temos banana
 Até pra dar e vender
 Orelê, lalá
 Aqui é o fim do mundo
 Aqui é o fim do mundo
 Aqui é o fim do mundo

(GIL; TORQUATO NETO, 1968)

Nada se salva, sequer a solenidade da catástrofe, como bem aponta Favaretto: “A contrição [...] desmancha-se, neste disco, por um movimento de degradação do *pathos* que poderia envolver o inventário das relíquias do Brasil. A carnavalização espanca o trágico, ri cínica e amargamente [...]” (FAVARETTO, 2007, p. 91). Nessa terra em que sopra o vento da morte, o “Eu” que abre a canção carrega desde sempre sua culpa e sua sina, seu “bem guardado” e próprio segredo: uma história que há de terminar antes do fim. Tudo isso não o eleva nem o justifica. O poeta não é o herói da história. É, no máximo, o portador de um “sonho desesperado”.

“Meu sonho desesperado” – o verso reaparece em “Ai de mim Copacabana”, parceria com Caetano Veloso, que este lançou também em 1968 num compacto simples. Cabe estranhar que esta canção peculiar e sensível nunca tenha sido retomada por outro intérprete, nem sequer incluída por Caetano em algum de seus álbuns.

No título da canção confrontam-se, uma vez mais, o sujeito que sofre (“Ai de mim”) e o mundo que o rodeia (“Copacabana”), um mundo ao qual ele não se sente de fato pertencer³. Mesmo tendo alguém a seu lado, mesmo rodeado pela cidade e pelo país (que o enganam), ele se vê encerrado em solidão e invisibilidade. Entre o desvario e a indiferença, o único sentimento que persiste é o desejo insatisfeito de evasão. Uma sequência longa de versos curtos perambula pelas ruas, imaginando viajar por todos os meios (barco sem rumo, concorde, fusca e Ford Galaxy, o táxi, o bonde, a lua)... e sem sair do lugar. As reiteraões no texto e na melodia fazem a canção girar em torno de si mesma, desembocando no ciclo sem saída da repetição obsessiva do verso-refrão:

Um dia depois do outro
 Numa casa abandonada
 Numa avenida
 Pelas três da madrugada
 Num barco sem vela aberta
 Nesse mar
 Nesse mar sem rumo certo
 Longe de ti ou bem perto
 É indiferente, meu bem [...]

Um ano depois do outro
 Ao teu lado ou sem ninguém
 No mês que vem
 Nesse país que me engana
 Ai de mim, Copacabana
 Ai de mim, Copacabana

3 Favaretto observa: “A carnavalização tropicalista deve [...] ser analisada quanto ao seu processo de espacialização. [...] As ‘ações’ ocorrem nas ruas, praças públicas, parques, que são lugares de passagem e mudanças rápidas; ou então, em interiores e exteriores (psicológicos ou ideológicos) – salas de jantar, quintais, corredores, portões, prateleiras, balcões” (FAVARETTO, 2007, p. 92-93).

Ai de mim, Copacabana
 Ai de mim, Copacabana
 Ai de mim, Copacabana [...]

(VELOSO; TORQUATO NETO, 2002)

O texto de Torquato poderia resultar numa bela toada desanimada e dolente. Porém Caetano vestiu as redondilhas do poeta triste com um frevo brejeiro e saltitante, que põe em cena o som do carnaval, em sintonia com a marchinha que está no outro lado do compacto simples: “Yes, nós temos bananas”, o antigo sucesso de João de Barro e Alberto Ribeiro (citado, aliás, por Torquato em “Marginália II”). A alegria constava entre os traços distintivos da estética tropicalista. Injetada pela música na letra de Torquato, contudo, a alegria do frevo pode soar meio cruel e caricata: o sujeito sem rumo se perde na avenida feito um pierrô-palhaço desapaixonado. A melodia e interpretação animadas e dançantes minimizam a amargura do texto, descreditam o sonho e seu desespero. Colorindo-se frivolumente uma letra cinzenta e pungente, desqualifica-se o drama pessoal encenado. Ao mesmo passo, porém, logra-se uma canção tipicamente tropicalista, na sua mistura ácida de “morbeza”⁴ e folgado carnavalesco.

A rigor, não se pode dizer que Caetano tenha “traído” o texto: o tratamento irônico, que rebaixa a relevância das penas individuais, inserindo-as no teatro do mundo, está de certo modo sugerido ou previsto na letra do próprio Torquato, como

4 A expressão “morbeza romântica”, criada por Jards Macalé e seu parceiro Waly Salomão, figura na capa de *Aprender a nadar*, 2º LP do cantor, em 1974: *Jards Macalé apresenta a linha da morbeza romântica em Aprender a nadar*. Possível mistura de “morbidez” com “beleza”, o termo já carrega em si a ambivalência que atravessa muitos textos de Torquato Neto e marca sua colaboração com os músicos e intérpretes tropicalistas. Em 2011, Macalé declarou: “A morbeza romântica é a tradição da coisa dramática nas canções. E o brasileiro canta as tragédias com a maior alegria. Tem a maior tragédia, e o cara está lá, no Carnaval, cantando com felicidade” (MACALÉ *apud* BRITO, 2011).

ademais em várias outras criações suas. No avesso do lirismo e da dor, afloram a indiferença, a negação do derramamento emotivo, a contenção: o “bem guardado segredo” de uma aflição que é apenas sua.

[...] Um dia depois do outro
 Talvez no ano passado
 É indiferente
 Minha vida, tua vida
 Meu sonho desesperado
 Nossos filhos, nosso Fusca
 Nossa butique na Augusta
 O Ford Galaxy, o medo
 De não ter um Ford Galaxy [...]

(VELOSO; TORQUATO NETO, 2002)

Essa mistura de sublime e grotesco, desassossego da alma e pragmatismo das questões materiais, emoção em *close* e distanciamento crítico, encena o que Caetano chamou, referindo-se a “Geleia geral”, de “melancolia fingidamente escondida” (VELOSO, 1997, p. 296). A melancolia que atravessa tantos textos de Torquato Neto, as inflexões sombrias de sua íntima inclinação para o destino trágico, a desesperança que já se afirmava em “Pra dizer adeus” formaram uma inusitada e rica parceria com as cores vividas da música e das vozes dos baianos tropicalistas: a “tropical melancolia” proclamada em “Marginália II”.

Naquele momento forte que se manifesta em *Tropicália* e em mais dois ou três discos, a energia renovadora e a fartura de ideias e referências do tropicalismo agitaram de alto a baixo a canção popular brasileira. Um dos fatores que certamente muito contribuiu para esse vigor criativo foi a natureza coletiva do projeto, conjugando talentos e habilidades diversas, elaborando o estilo “dialógico” e a “produção prismática” de suas canções (FAVARETTO, 2007, p. 85). A presença peculiar e decisiva

de Torquato no quadro do tropicalismo contribui para essa dinâmica dos contrastes, evidenciando a fertilidade inovadora das criações em parceria, sobre as quais já se afirmou que caracterizam a arte moderna.⁵

Torquato cancionista

A parceria sempre foi um fator importante na configuração da canção popular brasileira, notadamente do samba. Desde a Bossa Nova, entretanto, foram apurados e enriquecidos os processos colaborativos de produção cancional, reunindo música, letra, vocais, acompanhamento instrumental, capa, texto de contracapa etc. Essa prática acentua-se na Tropicália e persiste em setores da canção popular posterior.

Grande parte da poesia de Torquato mostra vocação para desdobrar-se em parceria com a voz e a música – como se o Torquato cancionista já estivesse prefigurado no Torquato poeta. A canção povoa e sustenta seus textos, modelando a maneira de perceber o mundo ao redor. Mesmo na poesia literária e nos escritos em geral, o repertório cancional, bem mais que a literatura ou o cinema, é a fonte de inúmeras e constantes citações e alusões.

Uma espécie de predisposição cancional se faz sentir nos textos que destinou a serem musicados e também em muitos que, originalmente criados como poemas, foram musicados postumamente, à sua revelia. Mesmo quando apenas lemos, em silêncio, as letras de Torquato nas páginas do livro, “ouvimos” a cantoria de suas palavras. São versos que, por si sós, pareceriam lá estar à espera da música e da voz. Cláudio Portella comenta:

⁵ A observação mereceria ampla elaboração, o que não é possível no quadro deste ensaio. Contento-me em agradecer e dar o crédito a quem a fez, numa conversa acadêmica: o professor, músico e escritor Walter Garcia.

Escrevia letras como se fossem poesias, e poesias como se fossem letras. Tinha esse dom, tanto suas letras possuíam a verbalização inerente às poesias, como suas poesias a musicalidade intrínseca às letras (PORTELLA, 2018, p. 11).

O mais evidente fator da musicalidade nos textos de Torquato, articulando linguagens verbal e cancional, é o fortíssimo senso de ritmo. Mesmo na prosa, ele se manifesta; mas, naturalmente, é nos textos em versos que melhor se afirma e configura – geralmente na forma do verso metrificado, em sequências isométricas ou estruturas polimétricas. Poucas são, como “Veleiro”, as letras em verso livre ou metro muito irregular.

O caminho para a canção encetado por Torquato passou menos pelos literatos que admirava ou com quem trocava ideias, como Drummond e os poetas concretos, do que pelas artes verbais da tradição oral popular, nas quais, geralmente, a música comparece em parceria com a palavra. E, com certeza, remetia bastante ao mundo sonoro de sua infância e juventude nordestinas. Daí as muitas menções, em sua obra, a ritmos, musicalidades e gêneros de poesia oral e/ou cantoria tradicional, popular: louvação, rancho, ciranda, chegança, música de banda, bumba-meu-boi...

Procedimentos como o paralelismo, as reiterações e as séries estróficas intercaladas por refrão, nas letras de Torquato, também sinalizam as matrizes poéticas ligadas ao cancionário nordestino e à cultura brasileira de dominância oral. Mas, antes e durante a fase tropicalista, a marca mais forte dessa conexão são as ritmias tradicionais da poesia e da cantoria popular. O verso ímpar, com sua vivacidade e leveza (já ensinava Verlaine⁶), é o preferido.

6 “*De la musique avant toute chose / Et pour cela préfère l’Impair / Plus vague et plus soluble dans l’air / Sans rien en lui qui pèse ou qui pose*” (VERLAINE, 2005, p. 183).

A redondilha maior, verso por excelência da poesia popular brasileira, predomina na maioria das canções, entre elas “A rua”, “Ai de mim, Copacabana”, “Vento de maio”, “Marginália II” e “Louvação”. Nesta última, o sujeito do poema é um cantador que se dirige diretamente à plateia circundante, segundo os usos desse gênero de cântico popular rural de tributo e agradecimento aos santos e outros entes benfazejos:

Vou fazer a louvação
 Louvação, louvação
 Do que deve ser louvado
 Ser louvado, ser louvado
 Meu povo, preste atenção
 Atenção, atenção
 Repare se estou errado
 Louvando o que bem merece
 Deixo o que é ruim de lado

(GIL; TORQUATO NETO, 1967)

Nas canções de fôlego extenso, são frequentes os eneassílabos – como em “Geleia geral”, “Domingou” e “Deus vos salve esta casa santa”. Esta última, lançada por Nara Leão em 1968, refere-se parodisticamente a um motivo tradicional de cantoria religiosa ligado à Folia de Reis. Há muitas versões e gravações desse motivo, destacando-se a de Clementina de Jesus (“Deus vos salve a casa santa”, 1970) e a de Milton Nascimento (“Cálix Bento”, adaptação de Tavinho Moura, 1976):

Um bom menino perdeu-se um dia
 Entre a cozinha e o corredor
 O pai deu ordem a toda família
 Que o procurasse e ninguém achou
 A mãe deu ordem a toda polícia
 Que o perseguisse e ninguém achou

Oh Deus vos salve esta casa santa
Onde a gente janta com nossos pais
Oh Deus vos salve essa mesa farta
Feijão verdura ternura e paz.

(VELOSO; TORQUATO NETO, 1968a)

Há também canções polimétricas, combinando diferentes metros, porém mantendo a regularidade do desenho rítmico. É o caso de “Mamãe coragem” e de “Nenhuma dor”, parceria com Caetano Veloso, interpretada em dueto por ele e por Gal Costa em 1967, que combina eneassílabos e redondilhas maiores:

Minha namorada tem segredos
Tem nos olhos mil brinquedos
De magoar o meu amor
Minha namorada muito amada
Não entende quase nada
Nunca vem de madrugada
Procurar por onde estou

(VELOSO; TORQUATO NETO, 1967).

“Um poeta não se faz [só] com versos”

Caetano Veloso, que logo percebeu o ouvido sensível do jovem artista nordestino para ritmos e rimas, recorda também, por outro lado, a atração que a cultura escrita da grande cidade exercia sobre ele:

[...] ele andava às voltas com um caderno cheio de poemas que um dia possivelmente seria um livro. [...] Torquato gostava de sentir-se atuando na mesma cidade em que Antônio Maria atuava, em que Otto Lara Resende atuava, em que Rubem Braga atuava. Sobretudo, parecia-lhe um perpétuo milagre que ele vivesse na mesma cidade em que viviam Carlos

Drummond de Andrade e Nelson Rodrigues. [...] Às vezes ele confessava que seu grande desejo era tornar-se jornalista no Rio, manter uma coluna (VELOSO, 1997, p. 136-137).

De fato, Torquato atuou intensamente na imprensa carioca. Mas o livro de poemas nunca chegou a ser construído. Talvez ele próprio sentisse que ainda não havia atingido um ponto de maturação ideal no labor literário.

[...] a minha opinião sobre seus poemas não era diferente da sua própria: era como ele ainda não tivesse feito o primeiro. E a ele faltava aquele comprometimento que fazia de Capinan um poeta, talvez bom poeta, talvez não tão bom, mas um poeta. Torquato não errava, mas não estudava o bastante, não se sentia gravemente responsável pela poesia. Embora seu ouvido para os ritmos e para as rimas fosse muito mais espontaneamente sensível do que o de Capinan, e a delicadeza de sua imaginação sempre parecesse mais fluente (VELOSO, 1997, p. 136).

É possível conjecturar que o que impelia a criação de Torquato era menos uma consciência individual de solitária fatura (própria da poesia literária) do que a experiência interativa, a energia presencial, o potencial dialógico que o mundo das artes e das letras oferecia aos que nele se inseriam ativamente. O mundo das redações, dos círculos poéticos e musicais, onde se produziam crônicas e canções. E também o de outras atividades em equipe a que se dedicou, como o cinema, o roteiro de espetáculos, a edição de revistas.

Em 1970, depois de regressar da Europa, já afastado dos círculos tropicalistas, o poeta sofre a falta de seus antigos parceiros. Apesar de algumas novas tentativas, sua insatisfação persiste, agravada pela censura que barrava alguns trabalhos seus. Em Teresina

e no Rio de Janeiro, tenta congregar a seu redor novos grupos voltados para a atividade criativa. Mas nada chega a funcionar muito bem. Em janeiro de 1971, numa entrevista concedida ao jornal *Opinião*, ele diz:

Voltei no fim de 69, meio sem graça e querendo recomeçar aquela minha jogada de cinema, já que não tinha interesse pra eu continuar fazendo música, porque a minha condição de trabalho foi sempre com relações de amizade. Só sei trabalhar com pessoas de quem gosto muito e de quem não discordo em nada. Isso é meio difícil da gente encontrar. Depois que cheguei, andei fazendo umas músicas com Nonato Buzar, pra ganhar dinheiro. E, por último, perto de vir pra cá, eu comecei um trabalho com o Macalé, que está me interessando muito. Nada disso foi divulgado e eu nem sei como está. [...] Tenho muito pouco a ver com música. Quase nada mesmo. Meu negócio agora é outro. Estou mais ligado agora ao cinema (TORQUATO NETO, 1971 *apud* TORQUATO NETO..., 2017).

Ao contrário do que ensinava seu mestre Carlos Drummond de Andrade, a poesia para Torquato não resultava de uma cotidiana e solitária luta com as palavras. Era preciso manter-se em movimento, trocar ideias, juntar forças no sentido de ações transformadoras e vitalizantes. Adriana Kogan destacou:

[...] *el intento de Torquato de condensar un estado de la cultura en el cual lo que define las posiciones en el campo (en el sentido de Bourdieu) es un cierto modo de “estar vivo”, de llevar a cabo la acción vital. [...] La ética de la invención de Torquato se sustenta en una retórica particular: la retórica de la acción* (KOGAN, 2010).

Tanto a ação como sua retórica – ou poética – são construções compartilhadas, multiformes e mutantes, capazes de atenuar a sensação de isolamento e a tentação do abismo. As

diferentes formas de criação em parceria permitiam a Torquato escapar à reclusão, expandir-se e multiplicar-se em faces diversas, como as apresentadas em “Pra dizer adeus”, “Geleia geral” e “Let’s play that” (com Macalé, 1972). Com o que Caetano chamou de “inteligência desimpedida” (VELOSO, 1997, p. 141), ele tinha facilidade, sem deixar de ser seletivo, para assimilar e desenvolver novas propostas.

Essa capacidade foi essencial para que Torquato desempenhasse, na Tropicália, na canção popular e na poesia do Brasil, o papel que desempenhou. E o fato de ter pouca intimidade com prática e conhecimento musicais talvez haja contribuído para que viesse a ocupar um lugar especial entre a literatura e a canção, explorando novas dimensões e modalidades da palavra poética, num processo que nos leva a repensar até mesmo o sentido da palavra “poesia”, como observou Paulo Leminski:

Torquato marca uma mudança radical, um salto qualitativo, na história disso que se chama, na falta de termo melhor, poesia brasileira. Poesia que, hoje, não apenas se lê nos livros, mas se escuta nas canções, nos discos, nos rádios, na tv, na vida, enfim. [...] Porque, com Torquato, começa a existir essa estranha estirpe de poetas: os letristas. Patrulhas dos mandarins das Belas Letras gostariam de lhes negar até o prestigioso título de poetas. E relegar a poesia da letra de música ao sub-solo da sublitteratura (LEMINSKI, 1982).

Desconte-se a injustiça em relação a grandes poetas da canção que o precederam. E, felizmente, há muito que a “poesia da letra de música” logrou ocupar lugar privilegiado nos conceitos e pesquisas da cultura ilustrada. Ou, como diz José Miguel Wisnik na epígrafe deste trabalho, poesia e canção já não se acham “separadas por uma fronteira de níveis de densidade” (WISNIK, 1992, p. 4). Resta, porém, sublinhar que recusar a hierarquia

entre as diversas modalidades de linguagem poética não pode conduzir a ignorar as diferenças entre elas. Sobretudo, não se pode esquecer que os sons musical e vocal integram necessariamente a poeticidade da linguagem cancional, e devem ser levados em conta no momento de apreciar e discutir a letrística das canções.

A canção popular, que sempre fora um campo fértil e nuclear da cultura brasileira, desenvolveu desde a Bossa Nova uma consciência mais apurada de sua própria natureza artística. Isso foi bem compreendido por Caetano Veloso, cuja obra avançou na exploração das riquezas atinentes à poesia cancional. Ele compreendeu também que a imaginação poética de Torquato Neto tinha conexões profundas com as artes da palavra cantada, e que isso ajudava a abrir os novos caminhos que o próprio Caetano estava tentando percorrer:

[...] Torquato também estava mais próximo de mim em compreender que, se Capinan se dispunha e preparava para ser o que antigamente se chamava de poeta, nós outros tentávamos descobrir uma nova instância para a poesia. De fato, eu acreditava estar esboçando um modo de ser poeta que não dependesse dos ritos tradicionais do ofício. [...] o fato é que eu já considerava João Gilberto um artista maior, em todos os sentidos. Um poeta, pelas rimas de ritmo e de frase musical que ele entretencia com os sons e os sentidos das palavras cantadas (VELOSO, 1997, p. 143-144).

Referências

BOSI, Viviana. Torquato Neto: “Começa na lua cheia e termina antes do fim”. In: BOSI, Viviana. *Poesia em risco: itinerários para aportar nos anos 1970 e além*. São Paulo: Editora 34, 2021.

BRITO, Priscila. A “morbeza” romântica de Nelson Cavaquinho. *O Tempo*. 02 dez. 2011. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/pampulha/almanaque/a-morbeza-romantica-de-nelson-cavaquinho-1.3088>. Acesso em: 20 jun. 2022.

CAMPOS, Augusto de. Introdução. In: TORQUATO NETO; DUARTE, Ana Maria; SALOMÃO, Waly (Org.) *Os últimos dias de Paupéria*. 2. ed. São Paulo: Max Limonad, 1982.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegria alegria*. 4. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

GIL, Gilberto; TORQUATO NETO. Domingou. In: *Gilberto Gil*. Intérprete: Gilberto Gil. 1 LP, Rio de Janeiro: Philips, 1968, faixa 3.

GIL, Gilberto; TORQUATO NETO. Marginália II. In: *Gilberto Gil*. Intérprete: Gilberto Gil. 1 LP, Rio de Janeiro: Philips, 1968, faixa 4.

GIL, Gilberto; TORQUATO NETO. Louvação. In: *Louvação*. Intérprete: Gilberto Gil. 1 LP, Rio de Janeiro: Philips, 1967, faixa 1.

KOGAN, Adriana. Invención y polémica en Torquato Neto. *Sibila*: revista de poesia e crítica literária, Cotia, Ano 22, 22 nov. 2010. Disponível em: <https://sibila.com.br/novos-e-criticos/invencion-y-polemica-en-torquato-neto-1/4488>. Acesso em: 10 jun. 2022.

LEMINSKI, Paulo. Os últimos dias de um romântico. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 7 nov. 1982. Disponível em: <http://cartunistasolda.com.br/os-ultimos-dias-de-um-romantico/>. Acesso em: 18 jun. 2022.

LOBO, Edu; TORQUATO NETO. Pra dizer adeus. In: *Edu e Bethânia*. Intérpretes: Edu Lobo e Maria Bethânia. 1 LP, Rio de Janeiro: Elenco, 1967, faixa 7.

LOBO, Edu. Trecho de entrevista citado em “LISTA: 10 músicas imperdíveis segundo Tom Jobim”. *Prêmio da música*. 27 dez. 2012. Disponível em: <https://www.premiodamusica.com.br/saudades-de-ary-barroso-230/>. Acesso em: 30 maio 2022.

MORICONI, Ítalo (Org.) *Torquato Neto essencial*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

MORICONI, Ítalo. Apresentação: medula e osso. In: MORICONI, Ítalo (Org.). *Torquato Neto essencial*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

PIGNATARI, Décio. & se não perceberam que poesia é linguagem... In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

PIRES, Paulo Roberto (Org.). *Torquatália: obra reunida de Torquato Neto: do lado de dentro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. v. I.

PORTELLA, Cláudio (Org.) *Melhores poemas de Torquato Neto*. São Paulo: Global Editora, 2018.

PORTELLA, Cláudio. Introdução. In: PORTELLA, Cláudio (Org.). *Melhores poemas de Torquato Neto*, São Paulo: Global, 2018, p. 11.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. 4. ed. São Paulo: Ed. 34, 2002. v. 2, 1958-1985

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

TORQUATO NETO; DUARTE, Ana Maria; SALOMÃO, Waly (Org.). *Os últimos dias de Paupéria*. 2. ed. São Paulo: Max Limonad, 1982.

TORQUATO NETO é homenageado em Música Para Todos, *Icsrita*, 9 nov. 2017. Disponível em: <https://icsrita.org.br/torquato-neto-e-homenageado-pelo-musica-para-todos/>. Acesso em: 2 jun. 2022.

VELOSO, Caetano; TORQUATO NETO. Ai de mim, Copacabana. In: *Caetano Veloso - Singles*. Intérprete: Caetano Veloso. 1 CD, Rio de Janeiro: Universal, 2002, faixa 8.

VELOSO, Caetano; TORQUATO NETO. Deus vos salve esta casa santa. In: *Nara Leão*. Intérprete: Nara Leão. 1 LP, Rio de Janeiro: CBD, 1968a, faixa 11.

VELOSO, Caetano; TORQUATO NETO. Mamãe coragem. In: *Nara Leão*. Intérprete: Nara Leão. 1 LP, Rio de Janeiro: CBD, 1968b, faixa 4.

VELOSO, Caetano; TORQUATO NETO. Nenhuma dor. In: *Domingo*. Intérprete: Gal Costa. 1 LP, Rio de Janeiro: Philips, 1967, faixa 4.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WISNIK, José Miguel. Depoimento. *Folha de S. Paulo*. 8 nov. 1992. Caderno Mais!

ZOCA, JANJÃO E PESTANA: NOTAS SOBRE COMPOSITORES, LITERATURA BRASILEIRA E SOCIEDADE

Carlos Sandroni

Neste texto vou esboçar uma reflexão sobre relações entre música, literatura e sociedade no Brasil, através da apresentação de alguns compositores que refletem e despertam reflexões sobre seu papel na sociedade. Dois desses compositores são personagens literários, e outros dois, pessoas de carne e osso. Entre os quatro, três são brasileiros e inspiraram o título do artigo: Zoca, Janjão e Pestana. O quarto é um compositor chinês, que se encaixa no tema não só por sua marcante (e curta) trajetória, mas por ter sido assunto de um artigo de Mário de Andrade.

O conto “Um homem célebre”, de Machado de Assis (2013 [1896]), tem como personagem central um compositor. A história, que foi discutida em notável ensaio de José Miguel Wisnik (2008), gira em torno da divisão deste compositor, o Pestana, entre sua “vocação” e sua “ambição”. A vocação de Pestana (que, como a maioria dos personagens de Machado, reside no Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX) era compor um tipo de música muito popular em seu tempo e lugar: a polca. Mas sua ambição era compor à maneira dos clássicos europeus do final do século XVIII e início do XIX, como Mozart e Beethoven. O

mote principal do conto é que Pestana, talentoso e *fashionable* compositor de polcas, se debate com o projeto nunca realizado de tornar-se um compositor de austeras obras ao estilo daqueles europeus antigos.

Pestana, na descrição de Machado, estudou seus clássicos. Sua sala de trabalho é dominada por bustos desses compositores canônicos, por livros contendo suas partituras, e por um piano, instrumento-emblema dessa música dita clássica. “Por que não faria ele uma só que fosse daquelas páginas imortais?” (MACHADO DE ASSIS, 2013, p. 43), é o que pergunta Pestana a si mesmo. Sua vocação é fazer sucesso com as polcas, mas sua ambição, cultivada em noites de insônia, é compor sinfonias e sonatas. As noites de insônia se passam em vão, a obra clássica não vem; no dia seguinte, porém, nem bem termina de tomar café, já lhe chega inspiração para mais uma polca, composta sem obstáculos, com graça e até com gênio. Polca destinada ao sucesso na cidade através da venda de partituras para piano,¹ fazendo de Pestana o “homem célebre” do título, procurado por fãs e por editores musicais.

Machado de Assis, com seu Pestana, traz questões que vão percorrer o século xx no debate sobre música e sociedade no Brasil. “Clássicos” e “populares”, “nacionais” e “estrangeiros”, “antiquados” e “modernos”, “arte” e “sucesso comercial”... são polaridades que ainda hoje podem assombrar tal debate. Pestana é, então, um bom ponto de partida para falar da figura do compositor como personagem literário, imerso em contradições que não são só pessoais, mas também sociais. Essas contradições são em parte explicitadas pelo autor e em parte trazidas pela

¹ Embora seja um instrumento caro, o piano não estava só nas casas de famílias cariocas ricas (onde era obrigatório). Muitas famílias de classe média faziam questão de ter um. E o piano estava presente também em clubes e salões de baile, o que tornava o instrumento um difusor de repertórios.

reflexão crítica posterior, na qual tem destaque o mencionado ensaio de Wisnik, *Machado maxixe* (2008), ao qual remeto os leitores para mais detalhes sobre Pestana.

O próximo personagem-compositor que gostaria de mencionar vem de um texto de Mário de Andrade, um dos últimos textos no qual trabalhou o autor de *Macunaíma*. O texto se chama “O banquete”, série de artigos incluídos na seção “Mundo musical”, que ele publicou na *Folha da Manhã* desde maio de 1943 até sua morte, em fevereiro de 1945. No “Mundo musical”, Mário de Andrade escreveu sobre os mais variados assuntos musicais, mas às vezes dedicou diversas crônicas ao mesmo tema, criando, por assim dizer, séries dentro da série. É o caso de “O banquete”, cuja sequência foi interrompida pelo falecimento do autor.

O título remete à famosa obra de Platão, e, tal como nesta, o texto nos apresenta um grupo de personagens reunidos em uma refeição amigável, expondo suas visões contrastantes sobre tema de amplo interesse. N’*O Banquete* de Platão, o tema é o amor; no de Mário de Andrade, é a música. Trata-se de reflexão satírica e densa, em forma de diálogo, sobre a situação da música no Brasil em meados do século xx. O personagem principal, mencionado no meu título, é Janjão: um compositor de música erudita com pendores políticos à esquerda. Ele gostaria de que sua arte sinfônica, vocal, camerística e pianística tivesse, além de tudo, algum tipo de eficácia social; mas, sendo inteligente, percebe a dificuldade da coisa. Janjão tem uma amiga milionária que quer ajudá-lo a obter meios econômicos para continuar compondo. Esta oferece então o banquete do título, para apresentar Janjão a potenciais apoiadores. São estes: Siomara Ponga, cantora lírica de carreira internacional, de quem se espera que inclua composições de Janjão em seu repertório, e Félix de Cima, político, de

quem se espera que subvencione Janjão, encomende-lhe obras e incentive a sua inclusão em concertos públicos. A cena se passa na cidade de Mentira (a narrativa nem sempre é coerente neste ponto, pois se Mentira, é claro, representa o Brasil, em algumas passagens o autor se esquece disso e fala diretamente do Brasil.)

Janjão, um tanto indiferente a esses possíveis apoios, é um compositor modernista (embora a qualificação não apareça no texto), dilacerado pelas questões implicadas no programa exposto de modo enfático por Mário de Andrade no seu *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928 (ANDRADE, 1972). Este livro apresenta exigências para os compositores brasileiros quanto à importância do conhecimento técnico; não só da técnica aprendida nos conservatórios, como o de São Paulo, onde Mário de Andrade era professor, mas também da técnica implícita na “música popular” do país – lembrando que, nos anos 1920, entendia-se por “música popular” o que mais tarde veio a ser chamado de “música folclórica”, ou seja, a música rural, geralmente anônima, de tradição oral.

Dezesseis anos depois do *Ensaio sobre a música brasileira*, porém, Mário de Andrade diz, em “O banquete”, pela boca de Janjão:

Com todo o estrangeirismo das obras deles, os primeiros criadores ilustres do Brasil, José Maurício, Francisco Manuel, Carlos Gomes etc., foram muito mais nacionais que os de hoje, com toda sua brasileirice musical (ANDRADE, 1977, p. 123).

O que seria essa “brasileirice” musical, assim chamada com óbvia intenção pejorativa? Não foi Mário de Andrade um arauto do “brasileirismo” musical no seu livro de 1928, com tantas indicações que, com alguma maldade, poderíamos até chamar de “receitas”, sobre o que seria fazer “música brasileira”, no sentido de uma música erudita com algum tipo de correspondência

com o que ele chamava de “música popular”? Como distinguir então bom “brasileirismo” de má “brasileirice”?

E por que os compositores brasileiros do século XIX seriam, segundo Janjão/Mário, “mais nacionais” que os do século XX? Entre esses compositores da “brasileirice”, no século XX, estariam talvez Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, com quem Mário de Andrade conviveu (e a quem influenciou) diretamente. Sem dúvida estariam também muitos compositores que não tiveram contato direto com o autor, mas que fizeram do *Ensaio sobre a música brasileira* seu livro de cabeceira.

Ainda segundo Janjão/Mário, aqueles compositores do século XIX faziam “[...] música a serviço de alguma coisa; alguma coisa a mais do que um simples diletantismo estético” (ANDRADE, 1977, p. 124). José Maurício fazia música para o serviço litúrgico, Francisco Manuel fez o hino nacional, Carlos Gomes escreveu óperas sobre indígenas e sobre a escravidão; estes temas e contextos de prática musical foram, em suas épocas, “populares”, no sentido de interessar um grande número de pessoas, tanto na elite econômica quanto fora dela. O argumento não é tão forte no caso de Gomes, pois a ópera nunca teve no Brasil um peso social comparável ao da música para a liturgia católica. No entanto, a ópera era, em todos os sentidos, “popular” na Itália, onde Carlos Gomes trabalhou em seus melhores anos; o prestígio deste gênero no Brasil foi suficiente para garantir lugar de honra para o compositor no panteão nacional. E Mário de Andrade tira partido do abolicionismo de Gomes, chamando-o, com algum exagero, de “Castro Alves da música” (ANDRADE, 1977, p. 124).

Para este Mário de Andrade do final da vida, não basta mais fazer música que procure replicar, em veia “erudita”, temas e formas populares. Não basta mais, como sugeriria o *Ensaio*, escrever suítes que em vez de ter movimentos como “minueto”,

“sarabanda” e “giga” (danças europeias), tenham “maracatu”, “toada” e “frevo”, por exemplo, com os respectivos conteúdos musicais devidamente estilizados. O problema é que maracatus, toadas e frevos *de concerto*, por mais que reproduzissem características formais decifradas nestes gêneros populares, não incluíam receitas para lhes reproduzir, justamente, a popularidade.

Assim, Janjão pode estar numa posição oposta à de Pestana: tendo estudado tudo que podia da técnica conservatorial de origem europeia, podia compor quantas sonatas e sinfonias quisesse, emular Mozart e Beethoven, ou disputar, como Villa-Lobos, um lugar ao sol no repertório internacional da música de concerto do século xx. O que Janjão não conseguia ter é a celebridade de Pestana (nem de José Maurício ou de Carlos Gomes, cada um a seu modo): sua capacidade de fazer música que circulasse na sociedade, que respondesse a demandas do público, e que tivesse fãs e editores ávidos, pedindo mais.

Passo ao terceiro personagem do meu título: Zoca. Ao contrário dos outros dois, Zoca é gente de carne e osso. Sem ser personagem literário, ele tem relação forte com a literatura, e, especialmente, com um importante escritor, sobre o qual falarei a seguir. Zoca tem o nome civil de Antônio José Madureira, mas, aqui em Pernambuco, seus amigos, entre os quais com satisfação me incluo, tratam-no carinhosamente pelo apelido.

Zoca nasceu no Rio Grande do Norte, e chegou a Recife com dezessete anos, já violonista e compositor – e já com o *Ensaio sobre a música brasileira* debaixo do braço. Em Recife, encontrou Ariano Suassuna, que dirigia o Departamento de Extensão Cultural da UFPE, universidade em cuja Escola de Artes Zoca viera estudar música. Era o período da gestação do que viria a ser o Movimento Armorial, que no início dos anos 1970 mobilizou músicos, escritores e artistas plásticos na busca por uma expressão artística de cunho nacional, entendendo

“nacional” aí também no sentido de “popular”. Para Ariano Suassuna e seu nascente Movimento Armorial, a ideia de uma “cultura sertaneja” desempenhava papel marcante na concepção do nacional. Em etapas posteriores do trabalho do autor da *Pedra do reino*, e dos músicos e artistas que com ele colaboraram, essa ênfase na cultura sertaneja, sem deixar de estar presente, diminuiu um pouco.

Zoca Madureira representa dentro do movimento armorial, e para Ariano Suassuna, a mais perfeita tradução do ideal musical que se buscava, o compositor por excelência do movimento; este papel foi sendo moldado dentro do diálogo dele com o escritor, tal como as concepções musicais de Mignone e de Guarnieri foram moldadas dentro do diálogo com Mário de Andrade. Ariano Suassuna não era músico, nem escreveu livros técnicos sobre música como fez o escritor paulista. Mas teve atuação direta na criação dos conjuntos musicais ligados ao Movimento Armorial, e nas concepções sobre o que poderia ser a sonoridade armorial – sobre a música no Movimento Armorial, ver: Andrade (2017); Costa (2017) e Santos (2020).

É preciso lembrar que Zoca, além de músico, é também um importante pesquisador. Ele realizou pesquisas no sertão nordestino, escreveu relatórios sobre essas pesquisas e produziu o disco etnográfico *Instrumentos populares do Nordeste* (1976). Esta conexão com os instrumentos musicais populares, como a rabeca, o pífano e o berimbau-de-lata (sobre o qual falei em seguida) é de fato um ponto-chave da diferença entre, por assim dizer, Zoca e Janjão, ou seja, entre as ideias musicais armoriais e as ideias musicais do nacionalismo modernista. Os armoriais poderiam dizer algo como: “Nós não somos compositores nacionalistas à maneira de Villa-Lobos, Mignone ou Guarnieri, embora façamos música que tem pontos de contato com a deles”. Os pontos de contato seriam, primeiro, a

apresentação em forma de “música de concerto” e, segundo, a busca por uma expressão nacional-popular, mesmo que agora com viés de sertão nordestino. E, continuam os armoriais (neste discurso que lhes estou atribuindo, com base na literatura citada sobre o tema): “Somos diferentes, entre outras razões, porque para nós não basta fazer suítes com maracatu, toada e frevo, e continuar tocando essas suítes em instrumentos como o piano, em grupos como os quartetos de cordas e as orquestras sinfônicas. O que queremos é fazer nossos maracatus, e nossas mais diversas composições, para serem tocados com instrumentos populares, como o violão, a rabeca, os pífanos, a zabumba... E o berimbau-de-lata!”.

O berimbau-de-lata é uma das elaborações musicais mais interessantes do Movimento Armorial. Na sua versão original, pesquisada por Zoca Madureira nos anos 1970 – e de que eu próprio tive ocasião de gravar um exemplo, no final dos anos 1990, quando colaborei com Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala em pesquisas musicais na Paraíba –, o berimbau-de-lata é feito com uma corda de arame esticada entre duas latas, percutida com uma vareta na mão direita, enquanto a mão esquerda faz variar o tom, pressionando a corda com um pedaço de vidro ou com uma moeda. Zoca encontrou este engenhoso instrumento tocado em feiras pelos sertões. O princípio é, como se percebe, semelhante ao do berimbau-de-barriga (sendo este, claro, o berimbau mais conhecido, usado na capoeira): uma corda só, com um ressonador ou dois (a cabaça ou as latas), e a altura da corda alterada para gerar um segundo tom, ou vários. O resultado sonoro é bem diferente, devido a que, justamente, no berimbau-de-barriga, a mudança de altura obtida é apenas uma (de aproximadamente um tom), enquanto no berimbau-de-lata é possível fazer inúmeras variações de altura, inclusive glissandos e vibratos à maneira da *slide-guitar* usada na música

country norte-americana. O berimbau-de-barriga é um instrumento rico em harmônicos e timbres; o berimbau-de-lata é rico em possibilidades melódicas.

Mas os armoriais, com Zoca à frente, não se limitaram a usar o berimbau-de-lata em sua música. Eles estilizaram o instrumento, pedindo a um *luthier* profissional que dele fizesse uma versão “de concerto” (tal como os compositores nacional-modernistas estilizavam maracatus etc.). O *luthier* fez isso, usando para a caixa de ressonância as melhores madeiras disponíveis em vez de latas velhas, e usando cordas de piano ou de violoncelo em vez de arame de pneu (como aliás Naná Vasconcelos também fazia com seu berimbau-de-barriga). Para completar a estilização, pediram ao *luthier* que instalasse uma segunda corda no instrumento. O resultado foi chamado de “marimbau” por Ariano Suassuna, e assim continua o instrumento a ser chamado por seus, infelizmente, ainda poucos cultores. Não sei de onde o escritor tirou este nome, “marimbau”; o que se sabe é que a palavra “marimbau” foi registrada no início do século xx para designar exatamente o berimbau-de-barriga. Tudo acabou ficando em casa...

E que podemos tirar de uma comparação entre Zoca, Janjão e Pestana? Embora Machado de Assis não explicita isso, no seu conto fica claro que Pestana, além de ter formação musical de tipo europeu – sabendo ler e escrever música, e sabendo tocar sonatas de Beethoven –, teve também uma formação musical baseada na escuta e na prática de repertórios populares, sem o que seria impossível escrever polcas de sucesso. Embora a polca seja um gênero de música de salão para dançar, proveniente da Europa, ela já tinha assumido no Brasil, por volta de 1870 (momento do conto), a forma híbrida às vezes chamada de “polca-lundu”, uma das fontes principais do maxixe. Pestana foi algumas vezes comparado com Ernesto Nazareth (1863-1934),

que teve aulas particulares de piano clássico, tocava Chopin, mas também afirmava ter desenvolvido seu estilo, em grande parte, graças à intimidade com as polcas-lundu de pioneiros da música popular urbana, como Calado e Viriato.

Com cem anos de diferença, é possível aproximar Pestana de Zoca, pois este também misturou a intimidade com a música popular – através da pesquisa e da vivência – com a formação em viés erudito: estudou violão clássico, aprendeu a ler e a escrever música. Entre os três, Janjão parece destoar mais da ideia de uma intimidade/vivência com a música popular. Até porque o que aparece para o compositor nacional-modernista como “música popular”, como já foi dito, é a música rural e de tradição oral, da qual ele, como cidadão urbano e escolarizado, se encontra estruturalmente afastado.

A estes três nomes brasileiros de que falei até agora, vou, para concluir, acrescentar um nome chinês. É o nome de um compositor que vim a conhecer através de Mário de Andrade, que dedicou a ele um importante artigo; num primeiro momento, fiquei sem saber se era nome de personagem inventado ou de alguém que existiu realmente. Ele existiu: há um verbete sobre ele no principal dicionário de música hoje disponível, o *New Grove*. Em português, o *site* do Instituto Confúcio, da Unesp, traz uma nota informativa sobre o compositor, citando inclusive o artigo referido de Mário de Andrade (RIBEIRO, 2020). Seu nome é Nie Er; ele nasceu na China em 1912 e morreu no Japão em 1935; para informações detalhadas sobre a vida e a obra de Nie Er, veja-se Howard (2021).

Mário de Andrade tomou conhecimento dele por um artigo no *Music Educator's Journal*, publicado nos Estados Unidos em 1942 (SCHABER, 1998). O escritor assinava essa revista e, ao ler o artigo em questão, ficou tão fascinado pela história do compositor

chinês, contada em uma página, que decidiu fazer dele personagem da primeira crônica que escreve na série “Mundo musical”, já mencionada (a mesma de “O banquete”). O nome da crônica sobre Nie Er é “O maior músico”, e ela está reproduzida, junto com o resto do “Mundo musical”, no livro organizado por Jorge Coli, *Música final* (ANDRADE, 1998, p. 29–33).

Mário de Andrade, portanto, retoma suas colaborações na imprensa paulistana com uma crônica em que propõe a pergunta: quem seria o maior músico de nosso tempo? (Ele não especifica o que entende ali por “nosso tempo”, mas percebe-se que está falando da primeira metade do século xx). E a resposta que dá é que o maior músico da época não é nem Debussy, nem Stravinsky, nem Schoenberg, nem Bartók: é Nie Er, músico, como se diria atualmente, totalmente fora do cânone eurocêntrico, e desconhecido de seus leitores da época (como também dos de hoje). E por que esta escolha tão heterodoxa? A razão é que, por sua trajetória, Nie Er representa para Mário de Andrade a adoção, por parte dos artistas, de um engajamento social e político radical. Engajamento que propõe uma aproximação com o tema do nacional-popular mais diretamente político do que acontece nos casos de Janjão e de Zoca.

Nie Er nasceu em Kunming, capital da província chinesa de Yunnan, onde cedo se interessou pela música tradicional da região, aprendendo diversos instrumentos chineses. Na adolescência, começou a estudar também violino e piano, e, na mesma época, teve contato com o marxismo, vindo a aderir ao Partido Comunista Chinês. Aos 18 anos se muda para Xangai, onde aumentam suas oportunidades de estudo e de atuação, tanto como músico profissional, quanto como ativista político.

Em 1931, o Japão invadiu a Manchúria, região hoje integrada à China, mas que desde o final do século xix foi palco

de disputas envolvendo estes dois países e ainda a Rússia (posteriormente, União Soviética). O sentimento nacionalista se ergueu no país contra a beligerância japonesa, que levaria à Segunda Guerra Sino-Japonesa, a partir de 1937. Nie Er compõe canções de cunho nacionalista que obtêm amplo sucesso popular. Ao mesmo tempo, começa a compor trilhas sonoras para a incipiente indústria cinematográfica de Xangai e prossegue seus estudos de violino e piano.

Na versão de Mário de Andrade, o sucesso popular e político das canções de Nie Er não é suficiente para aplacar seu desejo de aperfeiçoar-se tecnicamente no campo do saber conservatorial. Como Pestana, Nie Er não se satisfaz com a celebridade que tinha. E, em busca do aprimoramento técnico em música erudita, a opção possível para ele seria nada menos que ir estudar no Japão, o próprio país opressor e beligerante!

Na síntese de Mário de Andrade (1998, p. 32):

Nie Er reuniu os amigos e comunicou o que decidira. Sim, ele bem sabia que estava na lista negra [da polícia japonesa] e o mais provável era a morte, mas preferia a morte a continuar na desonestidade da ignorância.

Por “ignorância”, Mário designa a falta de conhecimento técnico associado à chamada “música erudita” de tradição europeia. Lembro também que, no importante artigo “O artista e o artesão”, Mário de Andrade (1975) propõe uma visão bastante ampla do que entende por “técnica”.

Prossegue o artigo sobre Nie Er:

Partiu para o Japão em junho de 1933 [em 1935, na verdade]. Era mocinho ainda, tinha 23 anos. Nem bem um mês passou e estava morto. “Afogado”, decretou a polícia japonesa oficialmente, depois de examinar um cadáver sangrento. Nie Er é o maior dos músicos do nosso tempo (ANDRADE, 1998, p. 32-33).

Mário de Andrade menciona a canção “Chee lai”, que ele traduz como “Levantai-vos!”, como a mais importante entre as composições de Nie Er. De fato, esse canto, com o nome de “Marcha dos voluntários”, veio a se tornar, após um percurso turbulento, nada menos que o Hino Nacional da República Popular da China.² Pelo menos para os chineses, portanto, a ideia de que Nie Er foi talvez um dos mais importantes músicos da primeira metade do século xx pode continuar vigente.

O engajamento político bem-sucedido de Nie Er levou sua canção à boca do povo, quando ela se tornou de fato um hino da guerra anti-imperialista contra o Japão e, posteriormente, o próprio Hino Nacional. Por outro lado, a ênfase que Mário de Andrade dá, em sua apreciação positiva de Nie Er, à questão da técnica musical não é tão facilmente compatibilizada com o tema do engajamento político. “Técnica musical” e “engajamento político”, que Mário de Andrade propõe como faces da mesma moeda, aparecem na narrativa do escritor em relação tensa, chegando a acarretar a morte prematura de Nie Er. Mas se o compromisso social era tão importante, e a música feita em seu nome tão bem-sucedida, por que afinal seria necessário que Nie Er fosse estudar técnicas de música erudita europeia em um conservatório no Japão? (Note-se que a questão ecoa, num outro registro, a de Pestana: por que ser um genial compositor de polcas não satisfaria a maior das ambições musicais?) Mário de Andrade, a meu ver, não a responde satisfatoriamente; e nem muito menos eu vou responder. Mas a pergunta, com seus variados ecos, pode servir para continuar refletindo sobre relações entre música, sociedade e literatura, nas veredas abertas por Mário de Andrade, Machado de Assis e Ariano Suassuna.

2 “Chee lai” foi composta para um filme produzido em Xangai, cujo título em inglês é *Children of troubled times* (1935). A cena do filme em que a canção apareceu pela primeira vez está disponível no YouTube neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=6icFnCSF2yA>.

Um último ponto, para concluir. O parceiro de Nie Er, autor da letra da “Marcha dos voluntários”, foi o importante dramaturgo e ativista Tian Han (1898–1968). Este conseguiu sobreviver para ver a popularidade da canção, a vitória contra o Japão e a criação da República Popular da China, destacando-se ao longo do caminho como autor de dramas realistas e tradutor de Ibsen e Shakespeare para o chinês. Mas em 1966, como se sabe, o líder comunista Mao Zedong iniciou o movimento da Revolução Cultural Chinesa, que duraria, entre altos e baixos, até a morte, dez anos depois, daquele que foi chamado “O grande timoneiro”. No turbulento período, Tian Han viu-se acusado de propagar ideias burguesas através de suas peças teatrais. Foi perseguido e encarcerado, morrendo na prisão pouco tempo depois.³

No final dos anos 1970, a Revolução Cultural foi condenada pela nova liderança do Partido Comunista Chinês e considerada o pior período do país desde sua ascensão ao poder. Tian Han foi “reabilitado”, e sua letra para a “Marcha dos voluntários” foi oficializada, junto com a música de Nie Er, como hino nacional. As relações entre música, literatura e sociedade talvez sejam ainda mais complicadas do que sugerem os casos de Zoca, Janjão e Pestana.

Referências

ANDRADE, Francisco. *Quinteto Armorial: timbre, heráldica e música*. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos Brasileiros), Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

ANDRADE, Mário de. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

³ Uma peça de Tian Han foi traduzida para o inglês (KAPLAN, 1994). Na mesma fonte, a autora apresenta a vida e a trajetória artística do dramaturgo. Veja-se também Luo (2014).

- ANDRADE, Mário de. O artista e o artesão. In: ANDRADE, Mário de. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, 1975, p. 9-33.
- ANDRADE, Mário de. O maior músico. In: COLI, Jorge. *Música final*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998, p. 29-33.
- COLI, Jorge. *Música final*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- COSTA, Luan Glauco Freire. A peleja da música armorial: o maestro contra o escritor. *História Unicap*, v. 4, n. 8, p. 284-297, 2017.
- HOWARD, Joshua. *Composing for the revolution: Nie Er and China's sonic nationalism*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2021.
- KAPLAN, Randy Barbara. Introduction. In: HAN, Tian. "The night a tiger was captured". Tradução: Randy Barbara Kaplan. *Asian Theatre Journal*, v. 1, n. 1, p. 1-34, 1994.
- LUO, Liang. *The avant-garde and the popular in modern China: Tian Han and the intersection of politics and performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2014.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Um homem célebre. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Várias histórias*. 3. ed. São Paulo: Martin Claret, 2013.
- MADUREIRA, Antônio José. *Instrumentos musicais populares do Nordeste*. São Paulo: Marcus Pereira, 1976.
- RIBEIRO, André. Nie Er, o maior dos músicos. *Instituto Confúcio*, out. 2020. Disponível em: <https://www.institutoconfucio.com.br/nie-er-o-maior-dos-musicos>. Acesso em: 16 ago. 2022.
- SANTOS, Marília. Música armorial: revisão bibliográfica. *Revista Música (USP)*, São Paulo, v. 20, n. 2, p. 63-98, 2020.
- SCHABER, Will. Tragedy and triumph of Chee-lai. In: COLI, Jorge. *Música final*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- WISNIK, José Miguel. *Machado maxixe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

APROPRIAÇÃO E DEVORAÇÃO: A ATITUDE ANTROPOFÁGICA NA LITERATURA BRASILEIRA

Paulo Marcondes Ferreira Soares

Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o.

OSWALD DE ANDRADE, *Manifesto Antropófago*

No contexto das culturas não hegemônicas é urgente e estratégico o resgate da potência associada à emulação, em lugar de insistir num hipotético império da imitação; é preciso entender que a *imitatio* só adquire pleno sentido como parte de uma dinâmica associada ao universo da *inventio*, como se fosse, por assim dizer, figura do gesto posterior da emulação.

JOÃO CEZAR DE CASTRO ROCHA, *Culturas shakespearianas*

Minhas aproximações do tema da antropofagia cultural se iniciaram quando voltei meus interesses para os estudos das manifestações artísticas no Brasil dos anos 1960. As discussões sobre tradição e identidade nacional e popular, sobre o que é e o que

não é nosso e sobre o que é e o que não é assimilado eram pautas ainda muito mais marcantes naquele período entre artistas e intelectuais, em razão do próprio contexto de época, e figuravam obrigatoriamente na agenda política de boa parte dos países não hegemônicos como o nosso.

Seja de uma perspectiva mais conservadora ou numa visão mais crítica e progressista, a questão da identidade se caracterizava como uma constante nos meios intelectuais e artísticos de então. Mesmo hoje, quando vivemos um processo vertiginoso de globalização, essa discussão se faz presente, ao menos sobre algumas formas de manifestação artística e intelectual. Particularmente, também, na literatura e no cinema, mas também no âmbito mais amplo das culturas e dos movimentos de luta por reconhecimento na atualidade, só que a partir de uma virada substantiva do debate, com as questões postas tanto pelos Estudos Culturais e pelo debate pós-colonial quanto pela virada epistêmica que pôs na ordem do dia o debate decolonial.

Não pretendo, contudo, me deter nestes pontos, que foram evocados apenas como indicadores de certos aspectos que povoaram o mote inicial a partir do qual passei a esboçar um roteiro dos estudos que procurei seguir, em minhas leituras da arte brasileira. Por outro lado, o presente ensaio versa sobre questões que permearam as manifestações artísticas e intelectuais no Brasil a partir de um recorte que tem como marco acontecimentos advindos dos desdobramentos de nosso primeiro modernismo; em particular, o que estou a denominar atitude antropofágica. Tanto lá quanto na década de 1960, e mesmo nos anos seguintes, a questão em pauta era predominantemente de matriz identitária.

Assim é que, nesse processo, passei a perseguir algo no debate da cultura que apontava para reflexões cujos argumentos acenavam para a ideia da cor local e do vernacular na produção da arte

e da literatura, com a ressalva de ser essa uma condição de certa manifestação artística no Brasil, que extrapolava e punha em xeque qualquer acusação de nossa manifestação cultural como mera cópia do outro, dado o reducionismo aí implícito.

Inúmeros são os estudos que alertam para os riscos desse reducionismo. De passagem, lembro uma máxima de Paulo Emílio Salles Gomes (1986), quando, ao refletir sobre a Chanchada no cinema brasileiro (uma importante experiência de bilheteria, mas de pouco prestígio estético e intelectual), não sem polêmica, argumentou que nossa incompetência de copiar nos legou aí uma resposta criativa. De um modo geral, sua análise era extensiva igualmente ao Cinema Novo (uma experiência de alto prestígio estético e intelectual, mas de baixa bilheteria).

Com relação às produções desse último, Gomes vê em seu conjunto um processo identitário e de classe que, na busca de um encontro com a cultura nacional e popular, teria levado jovens intelectuais e cineastas a uma espécie de autoidentificação como povo. No seu ensaio *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Gomes (1986) trabalha com duas categorias específicas, cujo traço diferenciador é a distinção entre os emblemas da cultura do dominador e do dominado (algo igualmente correlato à imagem do colonizador e do colonizado), e que ele passou a caracterizar pelo binômio “ocupante” e “ocupado”. Para o crítico, embora os jovens cineastas do Cinema Novo pertencessem à categoria dos “ocupantes”, suas atitudes e propósitos cinematográficos se enquadrariam mais propriamente na categoria “ocupados” ou, digamos, a seu serviço.

Esses traços indicados por Gomes com respeito ao Cinema Novo brasileiro o levaram a uma conhecida passagem que nos remete a uma das visões dos processos identitários da cultura brasileira em geral, que trago aqui apenas a título de demonstração. Diz ele:

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar (GOMES, 1986, p. 88).

A essa pequena digressão, poderíamos somar um conjunto de questões relacionadas à ideia de identidade nacional e de originalidade da cultura presentes em discussões e autores diversos a respeito da arte e cultura brasileiras, ponto que me fugiria ao propósito aqui. Nesse sentido, pus unicamente em destaque um fato que quis evidenciar, no comentário seguinte: no que pese o acentuado nacionalismo de Gomes, seu argumento não apenas se recusa a aderir à ideia da cultura como imitação, como enfatiza para ela um caminho criativo que nos autonomizaria em relação ao outro. Voltarei a esse ponto da recusa da cultura brasileira como mera assimilação e imitação adiante.

★★★

Em meus estudos, tenho dedicado especial atenção a artistas e movimentos artísticos que, desde o modernismo aos tempos atuais, fazem eco ao que Sant’Anna (1980), em um ensaio sobre o modernismo, definiu como “poéticas do descentramento”, quando diz serem estas:

representadas pela *mimese inconsciente* ou interior e pela *paródia* [...]. Em termos gerais a linguagem aí presente é a do outro, “daquilo que para uma cultura é a um tempo interior e estranho”. É uma linguagem de exclusão e de excluídos (SANT’ANNA, 1980, p. 20–21).

Sant'Anna (1980) faz uma distinção entre “poéticas do centramento” e “poéticas do descentramento”. Naquelas, o autor vai identificar as formas constituídas pela mimese consciente e pela paráfrase – a linguagem do mesmo, próximo da mimese de representação. Por “poéticas do descentramento”, vamos identificar a mimese inconsciente ou interior e da paródia. Elas são um corte com o real, domando o referente externo. A tradição aqui é vista por um afastamento, como nova sintaxe, num modo diferente de realidade, como mimese de produção (SANT'ANNA, 1980, p. 20-21).

Desde então, meu interesse pela “atitude antropofágica”¹ esteve associado à pressuposição de ser esta uma das propostas mais radicais surgidas desde o modernismo brasileiro, em termos de um impulso alegórico, como estratégia cultural e estética de ruptura com certos modelos identitários arcaizantes ou de um mimetismo modernista praticado em nome de uma adesão acrítica: de um lado, uma concepção saudosista da ideia de tradição como único recurso suposto para se alcançar uma legítima e autêntica definição do que somos; de outro, contrariamente, uma adesão mais imediata aos ismos modernistas, em busca de uma espécie de atualização cultural do país.

É de Nunes (1978) uma das passagens que melhor sintetizam o entendimento da ideia de antropofagia cultural tal como elaborada nos escritos oswaldianos, tanto no *Manifesto Antropófago* de 1928 quanto em sua ensaística de anos posteriores. Numa passagem em que discute a “metafísica bárbara”, o autor nos fala do poder de choque da palavra “antropofagia”, que ele

¹ No caso, aqui, o foco recaiu sobre a antropofagia cultural, uma das manifestações advindas do modernismo brasileiro do final da primeira fase. Nesta fase, além de manifesto, o grupo dispunha de uma revista, editada em duas edições, por onde escoaram as ideias de uma poética antropofágica, com maior radicalização em sua segunda etapa. Posteriormente, Oswald de Andrade, seu principal artífice, retomou a questão da antropofagia a partir de uma perspectiva antropológico-filosófica, na forma de ensaios.

caracteriza como “pedra de escândalo” voltada a ferir o leitor em sua imaginação, ao trazer à tona o canibalismo como “possibilidade permanente da espécie” (NUNES, 1978, p. xxv).

Nunes (1978) identifica três configurações centrais à composição da antropofagia como devoração, num quadro simbólico de acontecimentos simultâneos: seriam elas a metáfora, o diagnóstico, a terapêutica. Convém citá-lo aqui numa das sínteses mais esclarecedoras de seu estudo, apesar de ser esta uma longa passagem. Para ele,

[...] a Antropofagia é, a um tempo, *metáfora*, *diagnóstico* e *terapêutica*: *metáfora orgânica*, inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis do inimigo valente apresado em combate, englobando tudo quanto deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual; *diagnóstico* da sociedade brasileira como sociedade traumatizada pela repressão colonizadora que lhe condicionou o crescimento, e cujo modelo terá sido a repressão da própria antropofagia ritual pelos jesuítas, e *terapêutica* por meio dessa reação violenta e sistemática, contra os mecanismos sociais e políticos, os hábitos intelectuais, as manifestações literárias e artísticas, que, até à primeira década do século xx, fizeram do trauma repressivo, de que a Catequese constituiria a causa exemplar, uma instância censora, um Superego coletivo. Nesse combate sob forma de ataque verbal, pela sátira e pela crítica, a *terapêutica* empregaria o mesmo instinto antropofágico outrora recalcado, então liberado numa catarse imaginária do espírito nacional. E esse mesmo remédio drástico, salvador, serviria de tônico reconstituente para a convalescença intelectual do país e de vitamina ativadora de seu desenvolvimento futuro. A jocosa alternativa do dilema hamletiano parodiado – *Tupy or not tupy, that is the question* – que parece ter sido a célula verbal originária do Manifesto, resolve-se pois numa rebelião completa e permanente (NUNES, 1978, p. xxv-xxvi).

O resultado desse processo seria, segundo Nunes (1978), uma operação satírica de oposição aos mitos culturais da colonização, através da evocação dos símbolos míticos advindos das “reservas imaginárias instintivas do inconsciente primitivo”. Em suma, teria a sátira antropofágica a função de evidenciar um modo de afrontamento aos símbolos oficiais da cultura nacional “ocidentalizada”, através da ideia de “devoração dos emblemas de uma sociedade”, resultando isto na transformação do tabu em totem:

[...] que desafoga os recalques históricos e libera a consciência coletiva, [...] para seguir os roteiros do instinto caraíba gravados nesses arquétipos do pensamento selvagem (NUNES, 1978, p. XXVII).

No seu *A brasilidade modernista*, Moraes (1978) argumenta que, no que pesem as disputas entre tendências internas ao modernismo, sobretudo em sua segunda fase, parece haver um solo comum que remete a duas categorias centrais já expressas no pensamento de Graça Aranha, e que datam de um momento imediatamente anterior ao acontecimento da semana de 22; mais especificamente, ao seu *A estética da vida*, onde se encontram delineadas as categorias-chave que lhe servirão de mote à definição de um traço cultural e de nacionalidade brasileira.

Como nos indica Moraes,

[...] a *intuição estética do todo*, que nos possibilita a definição da nacionalidade, da alma brasileira e, aliada a ela, quase se confundindo, a categoria de *integração do eu no cosmos*, que caracteriza a possibilidade de superação do dualismo (MORAES, 1978, p. 21).

Intuição e integração formariam assim duas categorias cujo propósito deveria ser o de um caminho de superação do próprio dualismo. A tese de Moraes (1978) é de que este ponto

se encontra igualmente presente de modo marcante no projeto modernista em correntes distintas, como, por exemplo, no Verde-Amarelo e no Movimento Antropofágico, que, embora identificadas como extremos opostos, no fundo partilhariam as mesmas preocupações, a exemplo da busca de certas características de nossa singularidade, só que partindo de pontuações que levaram a consequências invertidas. Aliás, esta é uma das questões que irão percorrer todo o livro de Moraes, que parte de Graça Aranha e sua estética da vida, ao discutir sua própria situação na Escola do Recife e o legado por ele recebido, por exemplo, de Tobias Barreto, entre outros.

Em seguida, ainda à luz das ideias d'*A estética da vida*, Moraes procura discutir os meandros de uma imagem de renovação estética e da questão da brasilidade a partir das versões formuladas tanto em Plínio Salgado quanto na antropofagia. Este é o ponto a partir do qual o autor procura elucidar os pontos de aproximação e distanciamento do pensamento de Graça Aranha com as diversas tendências manifestas no modernismo, e sempre com o foco voltado para o binômio intuição-integração. Quando identifica nas duas escolas do modernismo, postas por ele em destaque, suas “ligações com tendências já existentes na cultura nacional”, cuja incorporação e transformação pelo movimento teria se dado numa escala que vai da deglutição “à maneira antropofágica” ao consumo “sob a cor verde-amarela”, Moraes finda por nos lançar sinais de como uma ideia pode a um só tempo ser catalisadora de um certo ponto de unidade de um movimento sem, em contrapartida, inibir a possibilidade de rupturas internas a ele, inclusive, no sentido de se constituírem na forma de poéticas radicalmente opostas (MORAES, 1978, p. 22).

Mais uma vez, no que pese o “solo comum” da intuição e da integração nos tipos de nacionalismo dos grupos Anta e

Antropofágico, bem como, em Graça Aranha, valorativos tanto da intuição quanto da integração em formas poéticas construídas como possibilidade ou crença de superação dos dualismos, esses modelos parecem ter como resultado direções bastante distintas, sobretudo a partir da segunda dentição da *Revista de Antropofagia*.

E não apenas como contraposição ao grupo Anta (MORAES, 1978, p. 34), mas, inclusive, como “inversão parodística da filosofia de Graça Aranha” (NUNES, 1978, p. XXXII), ao ratificar

[...] a metafísica bárbara repelida em *A estética da vida*, como produto híbrido do fetichismo do negro e do temor religioso do índio, que transformou a imaginação brasileira, presa ao “espírito tenebroso da terra”, numa autêntica “floresta de mitos” (NUNES, 1978, p. XXXII).

E complementa Nunes:

A Antropofagia, metafísica bárbara que assume o terror primitivo, continuará a ser elaborada nos artigos da *Revista de Antropofagia* (2ª fase), nos quais Oswald e seus companheiros discutem a *Gestalttheorie* e o *behaviour*, concebendo o instinto antropofágico, de que deriva a própria *libido*, como vínculo orgânico e psíquico ligando o homem à terra. É o vínculo de que nasce o “sentimento órfico”, ressaltado pelo poeta nas suas *Memórias*, e que talvez nele jorrasse da mesma fonte que alimentava o seu “fundamental anarquismo” (NUNES, 1978, p. XXXIII).

Cabe aqui uma nota breve sobre o binômio intuição e integração e sobre como ele se traduz nesse debate. Para Moraes, a “metafísica brasileira” de Graça Aranha o aproxima, em determinado ponto, dos modernistas, sobretudo naquilo que diz respeito às buscas por situar o Brasil no concerto das nações modernas. Nesse sentido, pontos coincidentes entre o escritor maranhense e os modernistas têm relação com um olhar que tanto nos si-

tua num plano de singularidade quanto nos dá a perspectiva do universalismo.

A ideia de integração nos remete ao projeto que visa situar o Brasil no âmbito de sua atualização como nação integrada aos novos tempos. Por outro lado, a intuição se apresenta como contraface à abordagem analítica, tão cara a Mário de Andrade, para quem o descobrimento do Brasil só se fará mediante a pesquisa da cultura popular e do folclore, como base da cultura nacional. As tendências mais voltadas para um caminho da intuição, por outro lado, contrapõem-se a esta perspectiva, ao julgá-la refém de uma abordagem particularmente externalista de nossa realidade, advogando para si que um olhar mais intuitivo da realidade nos levaria a um modo mais imediato de sua apreensão.

É nesse sentido basicamente que Moraes aproxima, comparativamente, Graça Aranha às tendências intuitivas do modernismo que, no seu modelo, diz respeito, como já indicado, à Antropofagia e ao Verde-Amarelo. Assim, como reafirma o autor num trabalho recente:

Aproximar Graça Aranha do modernismo não significa afirmar sua influência sobre o movimento de renovação. Antes, permite reconhecer uma coincidência de ideias. Mais que isto, essa aproximação abre a possibilidade de situar o modernismo em um movimento intelectual bem mais amplo (MORAES, 2022, p. 12).

Deste modo, mesmo partindo de um ponto comum, como argumentado de modo convincente por Moraes, cujo foco principal é a dimensão filosófica da brasilidade modernista a partir do pensamento de Graça Aranha, vejo ser possível identificar nessas tendências, Anta e Antropofágica, manifestações poéticas de centramento e de descentramento, respectivamente (SANT'ANNA, 1980).

Isto pode ser reconhecido em mais de uma passagem na escrita de Moraes; por exemplo, quando indica que:

Ao contrário do que ocorria na orientação de Plínio Salgado, na Antropofagia a violência desempenha um papel fundamental. A anta é um animal eminentemente pacífico, já o jabuti, mencionado no texto do “Manifesto” de Oswald, é forte e vingativo. É violento. Ele devora, no sentido da destruição, as formas de consciência e experiência “fechadas” a que nos referimos. Mas ele também integra, transformando outras formas de consciência e experiência alienígenas (MORAES, 1978, p. 146).

Da perspectiva da antropofagia, mais especificamente, o descentramento poético parece se fundar, supostamente, numa metafísica filosófico-antropológica, cuja ambição o leva a uma contraposição dos quadros nacionais normativos da tradição e, mesmo, do modernismo, naquilo que, neste último, pesa o esforço de uma nova tradição: o modernismo de matriz europeizante.

Sob o signo da devoração, a intuição antropofágica vê, em nossa tradição e em nossa modernidade, a presença de matrizes do caráter messiânico aí configurado, a partir da linhagem patriarcal própria historicamente da cultura ocidental colonizadora. Nesse sentido, o primitivo intuído em seu pensamento não é um retorno a um suposto estado de pureza. Longe disso, trata-se de um jogo voraz de deglutição dos elementos criativos e inventivos da cultura messiânica, só que dado numa lógica de inversão dialética desferida contra os mecanismos sublimatórios de seu processo civilizador. É nessa configuração que penso a antropofagia como a poética mais radical advinda do

modernismo brasileiro, em termos de uma atitude que a aproxima artisticamente de uma vanguarda estética antiburguesa, centrada num jogo paródico de contrários, que torna possível perceber as dissonâncias no âmbito das tensões do moderno e, deste, com as tradições e costumes – penso não ser forçoso tomar de empréstimo aqui uma referência a Oehler (1997, p. 52).

Por outro lado, julgo que pensar as formas de ruptura da modernidade com a tradição não nos desobriga de pensar a força desta como persistência e diálogo com aquela. Aliás, para além de uma visão folclorista, preservacionista e purista das culturas tradicionais, é possível identificar visões da tradição como expressão de manifestações vivas, que se apresentam nos usos e costumes que, vindos do passado, atuam e se transmudam no fluxo dos acontecimentos cotidianos, em permanente tensão com os novos modos demandados pelo contemporâneo de cada época, tendente assim a constantes reelaborações e/ou releituras do passado, feitas necessariamente com o olhar do presente.

Claro que as tradições podem desenhar um cenário de relações de poder bastante conservadoras, em que forças dominantes atuam por mecanismos impulsionados a preservar o quadro político, econômico e cultural hegemônicos de um dado momento (MAYER, 1987), a partir de uma argumentação ideologicamente orientada a afirmar a necessidade de uma puxada no freio das mudanças em curso, como modo de traduzir o que supostamente seriam os fundamentos e valores culturais identitários da nação, em geral simbolizados em categorias como a igreja, a família, os “arcaísmos” e “espontaneísmos” como códigos possíveis de uma remota e assentada cultura do povo, justificada em nome dos “costumes” – premissa autoritária de invisibilização do outro, dominado, ao transpor valores hegemônicos como mimese de uma suposta cultura comum a todos,

configurada como os emblemas aparentemente definidores de uma nação (ROCHA, 2016, p. 59-78).

Nesse sentido, importa, ainda, indicar a ideia da tradição como tradução do que foi silenciado, oprimido, recalcado; do que se dá na esfera do desejo, da utopia, como o clamor do vencido. Eis como alguns destes pontos podem nos remeter tanto ao pensamento de Walter Benjamin, quanto aos escritos maduros de Oswald de Andrade sobre a antropofagia, como procurei identificar noutro estudo (SOARES, 2010). Numa interpretação livre dos termos destes autores, podemos intuir, por um lado, que a tradição pode expressar uma ancestralidade primeira, um elo rompido, reprimido por uma força hegemônica, invasora ou castradora, que se apressa em espelhar o lugar ocupado a partir de suas expressões e valores culturais como forma de dominação, algo que reforça o que expressei dois parágrafos acima.

É possível identificar, nesta forma última de conceber a tradição, a persistência de um anseio utópico e libertário, mesmo sob o jugo da dominação, no sentido do que em Benjamin configuraria um impulso alegórico e que em Oswald de Andrade se traduziria como o retorno do recalcado (ZILIO, 1978), por isso mesmo, expressão de uma demanda libertária face ao espelho como mimese da força vigente da dominação. Essa utopia, como impulso alegórico, se manifestará no modernismo brasileiro como mote cultural de uma poética da ancestralidade primeira, antropofágica, como expressão de uma remota organização social do matriarcado – esta poética seria, pois, a manifestação de uma imagem dialética de negação e apropriação, rejeição e absorção de traços da cultura messiânica, patriarcal e europeizante, contida tanto em nossa tradição quanto em nossa modernidade coloniais.

Daí adviria a força do recalcado, uma força de deglutição cujo anseio poderia sinalizar aspectos de um ressurgir, dentre os

estilhaços do espelho messiânico (patriarcado), não como uma volta a uma era num passado remoto, mas como uma potência dessublimadora do recalque, como o devir, algo que se romperia e que daria voz ao bárbaro, mas, agora, reinscrito na forma de um bárbaro tecnologizado, deglutidor e, por isso mesmo, apropriador das inovações e conquistas logradas pela cultura messiânica, mas, vista por outro ângulo, com o olhar da alteridade: o do matriarcado, o da transformação do tabu em totem, numa espécie de inversão à tese de Freud (2012).

O longo ensaio *Totem e tabu*, de Freud, é uma tentativa de apreender uma base explicativa para a ordem social como mecanismo universal explicativo do processo civilizatório. O autor o divide em quatro partes, onde passa em revista e interpreta as noções de incesto e da origem de sua proibição, o tabu e suas ambivalências, o animismo e a magia e o totemismo na infância. Numa breve passagem no início da primeira parte (“O horror ao incesto”), numa referência ao totem, tal como supostamente se manifestaria entre os aborígenes australianos, Freud afirma, vagamente, ser ele “transmitido hereditariamente, por linha materna ou paterna”. E complementa que “a primeira forma é provavelmente a original em toda parte, apenas depois sendo substituída pela segunda” (FREUD, 2012, p. 20).

Em débito com a antropologia evolucionista (Frazer e Morgan, por exemplo) e com o pensamento darwiniano da evolução das espécies, Freud vai partir do interesse da “vida psíquica” dos chamados “selvagens e semisselvagens”, fundado na premissa de que nela seria possível “reconhecer um estágio anterior e bem conservado de nossa própria evolução”, a fim de permitir comparativamente um maior grau de compreensão desse processo, a partir da aproximação entre antropologia e psicanálise, nomeadamente, através da psicologia dos povos

da natureza (Wundt e Jung²), e da psicologia dos neuróticos, respectivamente (FREUD, 2012, p. 18).

Após extensa digressão sobre o tema, Freud chega à tese do parricídio canibalista, particularmente, a partir do intuicionismo de Darwin. Para o fundador da psicanálise, não haveria lugar para o totemismo, na “horda primeva” darwiniana. Horda constituída por um “pai violento e ciumento”, que a si reserva as fêmeas “e expulsa os filhos quando crescem”. Para ele, esse “estado primevo” não teria tido parâmetro em nenhum outro lugar. Nesse sentido, a “organização primitiva” em vigor nos tempos modernos, para Freud, seria composta por “membros com direitos iguais e sujeitos às restrições do sistema totêmico, inclusive a herança por linha materna” (FREUD, 2012, p. 216). Ao se perguntar sobre se esta, de alguma forma, não teria se dado a partir de um desenvolvimento da outra, recorre ele à cena da “cerimônia da refeição totêmica” como resposta:

Certo dia, os irmãos expulsos se juntaram, abateram e devoraram o pai, assim terminando com a horda primeva. Unidos, ousaram fazer o que não seria possível individualmente. (Talvez um avanço cultural, o manejo de uma nova arma, tenha lhes dado um sentimento de superioridade.) O fato de haverem também devorado o morto não surpreende, tratando-se de canibais. Sem dúvida, o violento pai primevo era o modelo temido e invejado de cada um dos irmãos. No ato de devorá-lo eles realizavam a identificação com ele, e cada um apropriava-se da parte de sua força. A refeição totêmica, talvez a primeira festa da humanidade, seria a repetição

2 De acordo com o *Dicionário de psicanálise* (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 756-760), Freud teria apresentado “*Totem e Tabu* como uma aplicação da psicanálise a ‘problemas não esclarecidos da psicologia dos povos’, ao mesmo tempo pretendendo opor-se a Wilhelm Wundt (1833-1920), de um lado, e a Jung, de outro”. Evidentemente, não me cabe alongar este ponto que diz respeito a questões de abordagens psicanalítica. Deixo, contudo, a indicação desta passagem na página 757 do *Dicionário* em referência aqui.

e a celebração desse ato memorável e criminoso, com o qual teve início tanta coisa: as organizações sociais, as restrições morais, a religião (FREUD, 2012, p. 216-217).

Numa passagem subsequente, torna-se visível, mesmo ao não especialista na área, como esta imagem consubstancia outra tese freudiana, a do complexo de Édipo. Veja-se, por exemplo, como as possíveis consequências desse processo encontram-se associadas por Freud à verossimilhança com “sentimentos contraditórios que podemos discernir no conteúdo do complexo paterno de nossas crianças e nossos neuróticos” (FREUD, 2012, p. 218).

Na horda primeva ou no complexo de Édipo, sentimentos de ódio e amor e admiração se misturam, traduzindo-se em culpa, pois, após a satisfação do ódio, dá-se o desejo de identificação, movido por “impulsos afetuosos”, até então subjugados. Desta culpa adviriam os dois tabus do totemismo: proibição do assassinato do totem, como substituto do pai, e privação quanto a ter a posse sobre as mulheres do clã, com a proibição do incesto e a fundação da organização exogâmica: “aquilo que antes ele [o pai] impedira com sua existência eles proibiram então a si mesmos, na situação psíquica da ‘obediência *a posteriori*’” (FREUD, 2012, p. 219).

Deste ponto em diante, Freud argumenta um conjunto de fatores, como a religião, a proteção da vida totêmica, o surgimento da moralidade e de sua variabilidade em termos de valores psicológicos. Questões que fogem ao meu interesse imediato neste ensaio, mais voltado a pensar como a inversão oswaldiana da transformação permanente do tabu em totem tem seu fundamento na premissa do matriarcado, ao mesmo tempo que finda por expor a tese freudiana como uma ordem messiânica de patriarcalismo judaico-cristão, aspirante a ser a base universal de explicação do nosso processo civilizatório. A

este patriarcalismo, Oswald retruca com a emulação da imagem do matriarcado, bárbaro tecnizado, emergido no bojo da crise do próprio modelo hegemônico da cultura messiânica.

Ora, o que está em jogo é a questão da própria natureza de nossa formação social que, em Freud, expressa-se pelo mal-estar da culpa e da interdição como base de nosso processo civilizatório, estado de coisas que nos teria levado à superação de nossa ancestralidade bárbara, intuída como horda canibal. O marco deste mal-estar teria sido provocado pelos desdobramentos do assassinato e a devoração do pai no banquete totêmico. O veto ao incesto e, sobretudo, a totemização do substituto do pai torna irredutivelmente a assertiva freudiana uma tese assentada no patriarcalismo. Como bem expressa Nodari (2015),

A hipótese de Freud, assumidamente ficcional, constitui uma das várias versões de um construto muito enraizado no pensamento ocidental: o de que a antropogênese consiste na superação da antropofagia por meio da lei. Assim... o tabu que protege o totem se traduz, no campo das relações inter-humanas, em outros dois (a proibição tanto do homicídio quanto da antropofagia), [formando] com a vedação do incesto um triunvirato... (NODARI, 2015, p. 10).

Nodari (2015) nos lembra que, para Freud, deste triunvirato é o canibalismo o objeto de maior repulsa. Neste sentido, o “mote” antropofágico transforma o tabu em totem ao converter “aquilo que deve ser banido”, como “valor oposto”, em “valor favorável”. E acrescenta,

[...] ao advogarem a “transformação permanente” do tabu em totem, contestam o modelo evolucionista-progressista que Freud professava, reivindicando um tipo de estado de natureza que não seria temporal e ontologicamente anterior à civilização... [posto que] “estado

natura” e “civilização” não seriam estágios sucessivos... mas configurações político-ontológicas distintas e opostas, “hemisférios culturais”, pra usar uma imagem espacial oswaldiana em oposição a uma temporal (NODARI, 2015, p. 11).

Nodari também identifica uma associação feita por Freud entre o período “pós-parricídio” de fraternidade entre irmãos (da renúncia ao incesto e proteção do totem) e “um possível matriarcado”, tal como reivindicado por Oswald de Andrade (NODARI, 2015, p. 12). Talvez queira o autor localizar aí um ponto de aproximação com os interesses de Oswald, ainda que para este a tese freudiana não escaparia ao primado da cultura messiânica; ao contrário, nela se funda e pretende colaborar com a sua fundação, como na citação acima, a propósito da hipótese freudiana.

Em diálogo com essas questões, Aguilar (2022) nos traz luz ao sentido da “Errática” oswaldiana. Seu argumento é de que o anarquismo em Oswald de Andrade se manifesta como o corolário de sua reconstrução do matriarcado, por ele caracterizado como uma “ciência do vestígio errático”. Antropofagia e Matriarcado significando modos de questionamento da História e do Estado, respectivamente. Este último, posto em xeque em sua lógica patriarcal, aqui associada à formação da propriedade privada, com a consequente dominação de classe. Nas palavras de Aguilar,

Esse modo de ler a história a contrapelo, em busca do reprimido para reconstruir os restos do Matriarcado, é denominado por Oswald “Errática” ou “ciência do vestígio errático”. Tratava-se, a partir da hipótese de J. J. Bachofen, de que o Matriarcado havia sido universal antes do Patriarcado, de buscar seus restos ou indícios para imaginar um mundo pós-patriarcal. Desse modo, a Antropofagia transformava-se em um modo de ler

a temporalidade, e o Matriarcado, que era em definitivo o questionamento do Estado, da propriedade privada e das formas de dominação patriarcal, se tornava a chave para fazer a crítica do presente (AGUILAR, 2022, p. 728-729).

Nesse sentido, portanto, a antropofagia parece se traduzir como uma atitude poética de superação das dicotomias do tipo tradição *vs.* modernidade. Nesse sentido, ainda, esta seria um modo de afrontamento do processo civilizatório hegemônico (modelo patriarcalista messiânico de dominação burguesa), ao mesmo tempo que uma proposição para a identificação de nossa realidade a partir de uma elaboração poético-inventiva que seja capaz de vislumbrar o homem natural, primitivo, como expressão do mito totêmico do matriarcado de Pindorama, em termos de uma construção cujos signos fossem constitutivos de novos parâmetros antropológicos e linguísticos, e não apenas da linguagem poética, mas, também, da ordem social.

Não significando isto, como já indicado, um retorno ao passado, mas uma tentativa de síntese dialética idealizada na imagem do homem natural tecnizado, imagem essa apresentada como ressignificação utópica e emblemática de uma possível superação da antítese entre homem natural e homem civilizado.

É nesse sentido que, como anteriormente apresentado, os desdobramentos desse modelo parecem extrapolar os termos mais específicos do estritamente literário e artístico, tendo como recorte a indicação de que as ideias antropofágicas de Oswald de Andrade, em todas as detições possíveis, ambicionavam também uma atitude antropológico-filosófica, e não só estética, portanto, mas, como visão de mundo, uma cosmovisão, a buscar uma configuração capaz de operar um modo hipotético nosso de ser. Deste modo, o alcance relacional de suas ideias não se prende ao propriamente estilístico e/ou exclusivamente

artístico, ainda que estes elementos estejam presentes todo o tempo em seus escritos e manifestos (BRASIL, 1976, p. 43).

Não à toa, vários dos intérpretes de Oswald de Andrade tendem a apontar para o elemento mais esteticista do *Manifesto* e da *Poesia Pau-Brasil*, expressa na forma de uma montagem de concisão cubista, sendo o *Manifesto Antropófago* de cunho mais antropológico, por nos trazer para o debate cultural a ideia da antropofagia como imagem de uma ancestralidade construída dialeticamente como expressão utópica de um devir, que emergiria da derrocada da cultura messiânica: não sem a figuração alegórica da devoração das tecnologias benéficas à humanidade, que se reencenariam como legado do processo civilizatório em declínio, o patriarcado messiânico, e que agora figurariam como signos de apropriação por um matriarcado redivivo: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (ANDRADE, 1970, p. 13). É como Oswald abre o seu *Manifesto Antropófago*, como sabemos.

Em um artigo recente (SOARES, 2022), procurei argumentar em favor da ideia da alegoria antropofágica como mimese oposta ao modelo mimético hegemônico. Esta intuição me levou a caracterizar a antropofagia como uma poética da antimimese, no tocante à sua recusa dos emblemas da cultura messiânica, apresentados como próprios ao modelo de hegemonia burguesa e eurocêntrica. Não se trata, portanto, de uma negação absoluta da condição mimética das construções identitárias, mas, unicamente, uma possibilidade de se perceber uma tendência da poética antropofágica em termos de uma autonomização relativa própria, face ao modelo dominante.

Lá pude perceber como este ponto aproxima meus interesses em relação a outras abordagens, por autores diversos, mesmo que com características distintas. Entre elas, indico Viveiros de Castro (2015) e seu perspectivismo ameríndio; Costa Lima (1991) e a ênfase na tipologia da mimese de produção, contrastada à mera representação; Lúcia Helena (1985) e a ênfase que ela atribui à necessidade de se perceber a mimese como o que está no cerne da produção artística e literária, visto que o real e o imaginário estão “contaminados”; Gonzalo Aguilar (2010) e a identificação de que a obra de Oswald é uma rebelião contra a organização autoritária do saber e da vida.

Partilho igualmente do argumento de Zilio, quando de sua identificação do Movimento Antropofágico como um exercício a dar fórmula e síntese à problemática do modernismo como desrecalque, frente às culturas negras e indígenas, a partir de uma consciência da tensão entre nossa produção artística e europeia, em busca de uma superação da reverência acadêmica aos europeus, pela compreensão do modo dinâmico e contra-aculturativo da nossa relação com a própria cultura europeia (ZILIO, 1982, p. 15). É nesse sentido que vejo a ideia de antropofagia como atitude dessublimatória do recalque dissimulador do outro (o modelo colonizador) como paradigma central.

É dessa forma que me valho das contribuições de Oswald de Andrade e seu grupo, no que respeita à ideia de antropofagia cultural. Daí as referências ao sentido de apropriação e devoração contidas no título deste ensaio. Daí, também, as epígrafes postas no começo do texto.

Há outra questão que gostaria de enfatizar: refere-se à indissociável ligação entre antropofagia e devoração e, consequentemente, a apropriação. Este é um ponto que, se quisermos, em muito parece revelar o modo como este apropriar-se não se faz por mera reprodução imitativa, mas por um diapasão que recria

a reprodução a partir mesmo do processo de produção. A dar-mos crédito a essa assertiva, a melhor tradução desse processo, em termos de produção da reprodução, é o que nos remete ao sentido do uso da montagem e da fragmentação como linguagem artística, em que o estético e o não estético se fundem como expressão de uma poética.

Isso foi amplamente praticado por manifestações das vanguardas históricas do início do século passado na Europa, sobretudo cubistas, dadaístas, entre outros; mas, também, fora do seu núcleo mais influente, a exemplo do construtivismo russo. É o que, noutro contexto, Benjamin indicou como produção da reprodução (BENJAMIN, 1985, p. 37), ao refletir a técnica de montagem como elemento destruidor da *aura* artística ou, ao menos, como estratégia possível de aproximação de um princípio de destruição.

Para ele, este seria um meio de produção de *imagens dialéticas*, que diriam respeito a um processo de redefinição da memória em termos de experiência coletiva, sem alusão direta ou restrição a referências de tipo biográfica ou subjetiva. Em tais imagens, a memória sofre um processo de dessubjetivação, a fim de permitir a percepção de processos cuja exterioridade se encontra dada de maneira dispersiva. Memória como temporalidade, em que se busca no passado referencialidades para a construção do futuro (MURICY, 1999, p. 13-15) – considero de grande relevância esta imagem, uma vez que pode contribuir para o entendimento da antropofagia como modelo de contraposição à cultura messiânica, em crise, como a define Oswald de Andrade: o futuro como síntese do passado e do presente, visto que estes se mostrariam, entre si, como antinomias.

Com um olhar voltado para a antropofagia cultural, Belluzzo (1990) afirma ser ela um exemplo de disjunção e distanciamento

de si mesmo: já presente na poesia e no *Manifesto Pau-Brasil* na forma de ironia, fragmentação, descontinuidade, construtividade.

No modo de ver da autora, a antropofagia artística seria uma experiência de superação da contradição dos países dependentes, uma vez que o artista viveria a tensão entre o envolvimento e o distanciamento, a adesão e a negação crítica, a inocência e a ironia, a deglutição e a incorporação. Sendo assim, a antropofagia se caracterizaria como uma das tentativas de síntese cultural das manifestações das vanguardas da América Latina. Para ela, um procedimento inédito de superação do mimetismo em direção a uma recriação do mundo: reinvenção do passado, com o mito da criação, da fundação da origem; como fundamento da arte (BELLUZZO, 1990, p. 23-24).

E cá estamos novamente às voltas com o problema da mimese.

A este respeito, Rocha (2017) tem posto em discussão questões muito substantivas sobre a condição da mimese, ao trazer para o debate a “potência associada à emulação”, em contraposição à permanência da hipótese da “imitação”. Para ele, esta última só faz sentido se associada ao universo da invenção, capaz de figurar como “gesto posterior da emulação”. Este deveria ser um procedimento tanto “urgente” quanto “estratégico”, quando se trata de lidar com o “contexto das culturas não hegemônicas” (ROCHA, 2017, p. 23).

Podemos identificar este movimento no âmbito das culturas não hegemônicas a partir do que Rocha (2017) define como “culturas shakespearianas”. Para ele, estas se performam a partir da “mirada de um Outro”. Em suas palavras:

[...] a potência das culturas shakespearianas depende de uma operação estética e intelectual que supere a dicotomia *imitatio versus creatio*, e isso através da consideração de um terceiro termo: *aemulatio*. Esse movimento é inspirado pela antropologia literária de Wolfgang Iser,

pois a atenção devotada pelo teórico ao imaginário permitiu driblar o binarismo implícito nos termos ficção e realidade. Aquela dicotomia, de anacrônico sabor romântico, torna invisíveis certos procedimentos característicos das culturas shakespearianas (ROCHA, 2017, p. 23).

Para Rocha (2017), por serem “hipersensíveis ao olhar de um Outro”, as *culturas shakespearianas* aprimoraram “a poética da emulação”. Aparentemente, isto teria sido o resultado, no caso das culturas dos países de colonização ibéricas, do fato de terem elas desenvolvido “formas de apropriação” do que seria o “repertório” do outro, conseguindo assim reciclar, em “graus diversos de complexidade” e por uma forma de “composição estruturalmente heteróclita”, o que o autor identifica como uma “autêntica *ars combinatoria*”. E ele assevera, “eis aí a mais completa tradução do *desafio da mimesis*” (ROCHA, 2017, p. 24).

Estas questões relacionadas à mimese e a uma possível poética da emulação, Rocha desenvolve em diálogo com o pensamento de René Girard. Noutra passagem, Rocha amplia o conceito girardiano de interdividualidade, à medida que o aplica como aporte propriamente latino-americano à teoria mimética, dando ao conceito uma configuração de âmbito essencialmente coletivo.

Por reconhecer que a individualidade não é autônoma, pois resulta de processos intersubjetivos, constitutivos de uma copresença como mediação “na determinação dos traços”, Girard conceitua sua teoria mimética nos termos de uma interdividualidade, ao considerar que “o ponto de vista mimético suprime o ponto de partida intersubjetivo” (GIRARD, 2008, p. 184 *apud* ROCHA, 2016, p. 61). Com o foco nesta abordagem, Rocha propõe um deslocamento do conceito, de sua condição interdividual para um plano coletivo de sua aplicabilidade. E nos diz o autor:

Proponho uma aproximação que saiba apostar em um conceito de latino-americano que corresponda ao conceito de interdividualidade no plano coletivo. Isto é, não se trata de reduzir o fenômeno da centralidade do outro a um comportamento interdividual, se acompanharmos o vocabulário girardiano. De fato, o trânsito no plano da interdividualidade ao plano que denominarei interdividualidade coletiva é um traço facilmente discernível nos mais variados autores latino-americanos. Uma vez mais, impõe-se a pergunta: quais são as consequências desse deslocamento do nível interdividual para o plano coletivo? (ROCHA, 2016, p. 61).

E, numa passagem anterior,

A interdividualidade coletiva latino-americana, mimeticamente concebida, é tal como a fenda, que nunca pode ser idêntica a si mesma, fazendo da instabilidade um modo de localizar-se no mundo, deslocalizando-nos e dessa forma buscando evitar as armadilhas da ontologia (ROCHA, 2016, p. 60).

Num de seus diálogos, Girard nos apresenta a problemática da mimese em Platão como amputada de uma dimensão essencial, uma vez que em Platão a ideia da imitação parece figurar unicamente como representação. Aliás, segundo pensa, isso teria marcado de modo significativo boa parte do pensamento a respeito da mimese desde Aristóteles.

Para Girard, faltou a Platão a dimensão de um olhar capaz de perceber o fenômeno da apropriação no comportamento humano, mesmo considerando que este pode ser imitado e imitativo. Nesse sentido, Platão teria mutilado ou amputado a “dimensão aquisitiva” da mimese, ela própria uma “dimensão conflitante”.

Em outras palavras, pode-se afirmar que o que Girard está a reivindicar como “dimensão essencial” da mimese, tomada em sua complexidade, tem como ponto substantivo a condição in-

ventiva desta, resultante do que ele caracterizou como “mimetismo de apropriação” (GIRARD, 2008, p. 28-29).

Em Rocha, por outro lado, é indispensável enfatizar que a adaptação do conceito de interdividualidade de Girard assume uma conotação de aplicabilidade ao mesmo tempo coletiva e não restrita aos estudos literários. Nesse sentido, o conceito alcança reflexões sobre configurações sociopolíticas e históricas de nossos processos culturais, de modo que se mostra um poderoso instrumento de olhar crítico sobre questões de violência e formas de invisibilidade social, seja ao nível do Estado ou de relações, por exemplo, informais.

Aliás, um dos pontos centrais de seu argumento quanto à ideia da interdividualidade coletiva na América Latina remete justamente a este vetor da oposição entre os motores da violência do Estado autoritário *vs.* a violência no âmbito das relações informais do crime organizado, aqui apresentados como “duplos miméticos” (ROCHA, 2016, p. 63).

Contudo, interessante uma passagem em que Saramago (2016), ao analisar a noção de interdividualidade coletiva em Rocha, afirma ser a teoria oswaldiana da antropofagia a própria base da tese da interdividualidade coletiva construída por Rocha, em sua adaptação da teoria mimética. Para a autora, esta seria uma questão reconhecida e nomeada pelo próprio Rocha, cuja estratégia é a da agregação da imitação programática, como emulação sistemática, modo pelo qual “procedimentos criativos como a antropofagia oswaldiana podem transformar a natureza dessa relação (de desigualdade cultural) por meio da assimilação criativa de conteúdos selecionados” (SARAMAGO, 2016, p. 129-130).

Encerro provisoriamente este ensaio, com a clareza da impossibilidade de chegar a alguma situação mais conclusiva, visto que fruto de um estudo em andamento, com muitas questões

soltas, mas como peças espalhadas de um quebra-cabeças. Suficiente, por ora, conceber as questões aqui enredadas como pontos de partida para discussões mais amplas e diversas que, embora centradas na ideia de antropofagia, alcancem processos socioculturais e artísticos que transcendam sua circunscrição inicial e que ofereça lastro ao debate contemporâneo. Prossigamos.

Referências

AGUILAR, Gonzalo. Os herdeiros da antropofagia. In: ANDRADE, Gênese (Org.) *Modernismos 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

AGUILAR, Gonzalo. *Por una ciencia del vestigio errático (ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade)*. Buenos Aires: Grumo, 2010.

ANDRADE, Gênese (Org.) *Modernismos 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. Obras Completas VI.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. Os surtos modernistas. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.) *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial/Unesp, 1990.

BRASIL, Assis. *O modernismo: história crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Pallas/Brasília: INL, 1976.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GIRARD, René. *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*. Tradução: Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

MAYER, Arno Joseph. *A força da tradição: a persistência do Antigo Regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MENDONÇA-ÁLVAREZ, Carlos; JOBIM, José Luís; MENDÉZ-GALLARDO, Mariana (Org.) *Mimesis e invisibilização social: a interdividualidade coletiva latino-americana*. São Paulo: É Realizações, 2016.

MORAES, Eduardo Jardim de. Apontamentos sobre o modernismo. *Estudos Avançados*, v. 36, n. 104, 2022.

MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

MURICY, Katia. *Alegorias da dialética*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. Obras Completas VI.

OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses: estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848)*. Tradução: José Marcos Macedo, Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Culturas shakespearianas: teoria mimética e os desafios da mimesis em circunstâncias não hegemônicas*. São Paulo: É Realizações, 2017.

ROCHA, João Cezar de Castro. Interdividualidade coletiva e formas da invisibilidade: Brasil e México. In: MENDONÇA-ÁLVAREZ, Carlos; JOBIM, José Luís; MENDÉZ-GALLARDO, Mariana (Org.) *Mimesis e invisibilização social: a interdividualidade coletiva latino-americana*. São Paulo: É Realizações, 2016.

ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Tradução: Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SANT'ANNA, Affonso Romano. Modernismo: as poéticas do centramento e do descentramento. In: ÁVILA, Affonso. (Org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

SARAMAGO, Victoria. Testando limites: interdividualidade coletiva nos romances da selva e da seca. Mendonça-Álvarez, Carlos; JOBIM, José Luís; MENDÉZ-GALLARDO, Mariana (Org.) *Mimesis e invisibilização social: a interdividualidade coletiva latino-americana*. São Paulo: É Realizações, 2016.

SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. Um olhar sobre Oswald de Andrade e Walter Benjamin. *In*: SOARES, Paulo Marcondes Ferreira (Org.) *Arte brasileira*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2010.

SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. Só a antropofagia nos une. *In*: SOARES, Paulo Marcondes Ferreira.; TEIXEIRA, Flávio Weinstein (Org.) *Fora do(s) eixo(s): confrontos e descentramentos artísticos, literários, intelectuais*. Recife: PPGH-UFPE/Editora UFPE, 2022.

ZILIO, Carlos. Da Antropofagia à Tropicália. *In*: ZILIO, Carlos; LAFETÁ, João Luiz; CHIAPPINI, Ligia. *Artes plásticas e literatura (o nacional e o popular na cultura brasileira)*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MACUNAÍMA: O NARRAR E O COMO NARRAR NA RAPSÓDIA DE MÁRIO DE ANDRADE¹

Anco Márcio Tenório Vieira

Semelhanças e dessemelhanças

Dois personagens de papel separados por quase seis décadas: no tempo, no caráter, no gênero, na beleza física e nos aspectos étnicos. Uma, Iracema, personagem que dá título ao romance de José de Alencar, publicado em 1865, é uma “morena virgem” (ALENCAR, 1979, p. 12); outro, Macunaíma, personagem e nome de romance criado em 1928 por Mário de Andrade, é um “preto retinto” (ANDRADE, 1981, p. 9). Se este é um indígena apenas na “alma”, aquela o é na alma e na compleição física. Não só: Iracema encerra uma natureza luminosa, e, por analogia, tal como os “verdes mares”, parece brilhar “[...] como líquida esmeralda aos raios de sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros” (ALENCAR, 1979, p. 11); Macunaíma é “filho do medo da noite” (ANDRADE, 1981, p. 9), das zonas escuras que encerram os nossos temores e recalques mais profundos. Mesmo nascido “no fundo do mato-virgem” (ANDRADE, 1981, p. 9), tal como Iracema, Macunaíma, sendo o inverso do belo natural e luminoso em que se inscreve a heroína de Alencar, é descrito

1 Este artigo se calça em dois estudos precedentes: Franchetti (2007) e Proença (1987).

pelo narrador com um único adjetivo digno daquele que é “filho do medo da noite”: “feio” (ANDRADE, 1981, p. 9).

Mas essas dessemelhanças não se restringem apenas ao caráter, ao gênero, à beleza física e aos traços étnicos, mas também aos modos distintos como os narradores desses romances relacionam esses personagens aos seus meios.

Em *Iracema*, temos um narrador que, lançando mão da analogia, busca dissipar as fronteiras entre Cultura e Natureza, dando-nos a ideia de que entre a coisa em si (a Natureza) e as palavras que a representam e a descrevem (os Signos), os limites, se não foram desfeitos, são tênues. Declinando a beleza da sua “morena virgem”, ele, o narrador, não apenas a compara com as manifestações da natureza, mas promove uma diluição entre signos e referentes. Assim, os lábios de Iracema são doces como o “mel”; os seus cabelos são “negros” como a “asa da graúna” e “mais longos” do que o “talhe de palmeiras”; seu sorriso é “doce” como o “favo da jati”; e o seu hálito é tão perfumado quanto a “baunilha no bosque” (ALENCAR, 1979, p. 12).

Situação distinta encontra-se em *Macunaíma*. Ao parodiar Iracema, o narrador de *Macunaíma* lança mão da ironia e a intertextualiza por meio de uma narrativa pouco afeita à verossimilhança. Se Iracema personifica somente uma das etnias formadoras do Brasil (a indígena), Macunaíma, como se fosse um camaleão, vê o seu corpo transigir e passar por várias mutações. Primeiro, ao ser colocado “nas tiriricas, tajãs e trapoe-rabas da serapilheira”, ele, até então um curumi, bota “corpo num átimo” e fica “um príncipe lindo” (ANDRADE, 1981, p. 10) e “fogososo” (ANDRADE, 1981, p. 11). Em outro momento, transforma-se em um “pé de urucum” (ANDRADE, 1981, p. 17). Por fim, ao se banhar em uma “cova cheia de água”, passa de “preto retinto” para “branco louro e de olhos azuizinhos” (ANDRADE, 1981, p. 30). Transigindo com a flora e com as etnias formadoras

do Brasil, seu corpo encerra, dentro de um modo antropofágico, uma das marcas do “nenhum caráter” que Mário de Andrade atribui ao brasileiro. Entenda-se “nenhum caráter” não como sinonímia de mau-caráter, mas como alguém que contém, no conjunto das suas qualidades morais e éticas, uma conduta em permanente mutação. Ele é um herói sem “nenhum caráter” tanto na alma quanto biologicamente, pois, se há um caráter brasileiro – seja no corpo, seja na alma –, esse seria, do ponto de vista antropofágico, a ausência de um caráter delineado e delimitado. “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”, diz Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago* (ANDRADE, 1990, p. 47).

Mas as semelhanças e dessemelhanças entre *Iracema* e *Macunaíma* não se restringem aos distintos caracteres e predicados físicos dos seus personagens, muito menos às relações entre os signos e os referentes, ou mesmo às paródias, paráfrases, sátiras e ironias que o romance de Mário de Andrade faz com o de José de Alencar. Creio que a mais importante intertextualidade entre essas obras se dê no modo como os seus narradores empregam ou se servem da língua portuguesa e, por extensão, lançam mão dos procedimentos formais que constituem ou organizam o *narrar* ou o *como narrar* de cada um deles. Caminhemos.

O português de lá e o português de cá

Nascido na esteira do Estado-Nação, o conceito romântico de literatura nacional encerra tanto uma visada política (a literatura como expressão estética de uma comunidade que se quer unificada – por sangue ou por valores culturais –, independentemente da existência ou não de um território nacional) quanto estética (a busca da “natureza verdadeira”, a que encerra a “cor local”, em detrimento da “bela natureza” perseguida pelos classicistas

e neoclassicistas).² No entanto, um terceiro elemento é central nesse conceito de literatura: a língua. Seja por ser o instrumental mais nobre que o escritor tem em mão para narrar e compor as suas obras, seja por urdir política e estética. Ao urdir política e estética, a língua se faz um termômetro sensível para definir quais escritores e quais obras devem compor a literatura nacional e qual lugar cabe a esse escritor e a essa obra no panteão da literatura nacional.

Como termômetro, a língua foi o principal instrumento que os historiadores da literatura nacional usaram e usam – sejam eles ou não românticos – para ordenar o seu passado literário. No caso específico da literatura de língua portuguesa, uma das suas primeiras tentativas de historiar e ordenar o que era e o que não era literatura lusa partiu do romântico Almeida Garrett, que, em seu *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa*, se depara com um nó górdio: os anos entre 1580 e 1640. Nesse período, conhecido como o da União Ibérica, o espanhol se firmou, em Portugal, não apenas como língua palaciana, diplomática e burocrática, mas também, por muitos escritores lusos, como língua de “expressão literária”. O resultado é que Almeida Garrett se vê diante de uma dúvida tipicamente romântica: acatar ou rejeitar como nacional o poeta português que se valeu do espanhol para escrever a sua obra? Teria esse poeta incorrido em crime de lesa-pátria ao trocar a língua portuguesa pela espanhola, mesmo que nos séculos XVI e XVII o que vigorasse fosse a orientação retórico-poética, de extrato classicista, em detrimento da nacionalidade do autor, da língua e da “cor local”? Como bom romântico, Garrett não hesita em higienizar as

2 Cor local é um conceito colhido da pintura. Em 1818, Giovanni Berchet a definiu como “uma modificação de imagens, de pensamentos, de sentimentos, de maneiras de dizer exclusivamente próprias de tal estado de natureza humana, e de tal momento da civilização que ao poeta agrada reproduzir” (cf. HUGO, 1988, n. 152, p. 62).

letras portuguesas e inscreve essas obras “heréticas” nas páginas da literatura espanhola.

Ora, se, na Europa, era por meio da língua que se acertava o relógio político e estético entre o presente e o passado, nos Estados-Nações que floresciam na América, a questão era como escrever uma literatura na língua do ex-colonizador e ainda chamá-la de nacional. Afinal, intelectuais europeus, como Almeida Garrett, afirmavam que “A *língua* e a poesia portuguesa (bem como as outras [línguas] todas) nasceram gêmeas, e se criaram ao mesmo tempo” (GARRETT, 1963, p. 485). Sendo gêmeas univitelinas, a maneira de ver e de retratar o mundo seria determinada e particularizada pela língua em que se escreve. Logo, por “[...] mais diferentes imagens, expressões e estilo [...]” (GARRETT, 1963, p. 503) que possam ser retratados em um poema (e, no nosso caso, acrescente-se a riqueza vocabular indígena e negra enriquecendo a língua lusitana), eles estão subordinados à língua que as retrata. Desse modo, mesmo politicamente independente de Portugal, o Brasil continuaria, segundo Garrett, a ter sua literatura vinculada a Portugal (em tempo: publicado em 1826, o *Bosquejo* foi escrito quatro anos após o Grito do Ipiranga).

Esse calcanhar de Aquiles foi tão premente nos oitocentos, que quase toda a intelectualidade brasileira se manifestou sobre as semelhanças e dessemelhanças entre o português do Brasil e o de Portugal. Do Visconde de Pedra Branca ao patriarca José Bonifácio, passando pelo poeta Gonçalves de Magalhães e o historiador Francisco Adolfo de Varnhagen, sem esquecer nomes como Junqueira Freire, Gonçalves Dias, Macedo Soares, Salomé Queiroga, Franklin Távora, Joaquim Nabuco, Sílvio Romero, Couto de Magalhães, Machado de Assis e José de Alencar, todos esses homens de letras se dedicaram à questão dos falares do além e do aquém-mar.

O primeiro, Domingos Borges de Barros, Visconde de Pedra Branca, defendeu, entre 1824-1825, que, no campo fonológico, o nosso português era mais doce e mais ameno, além de ter sido enriquecido tanto com as línguas indígenas e africanas quanto com outros falares de procedências não definidas (BRANCA, 1978, p. 5-7). Ainda em 1825, José Bonifácio advogava a criação de neologismos cultos como um modo de enriquecer o português falado no Brasil. Só assim, afirmava, era possível traduzir melhor os clássicos latinos e gregos. Mesmo tendo consciência de que os “puristas acanhados” iriam franzir os beiços, José Bonifácio defendia que

[...] para podermos pois traduzir dignamente a Píndaro, ser-nos-ia preciso enriquecer primeiro a língua com muitos vocábulos novos, principalmente compostos, como provavelmente fizeram os mesmos Homero e Píndaro para com a sua: se por fatalidade nosso imortal Camões, que tanto tirou do latim e italiano, não ignorasse o grego, certo teria dado ao seu poema maior força e laconismo, e à língua portuguesa maior ênfase e riqueza (BONIFÁCIO, 1978, p. 10).

Francisco Adolfo de Varnhagen caminhava na mesma trilha do Visconde de Pedra Branca. Em texto publicado em 1850, ele notava que, sendo a língua portuguesa a mesma no Brasil e em Portugal, se fazia necessário que os escritores brasileiros lessem os clássicos lusitanos. No entanto, frisava que, apesar da unidade da língua escrita, a “pronúncia brasileira” divergia da de Portugal, porque o português falado no Brasil se “acastelhanou” na prosódia e no léxico (VARNHAGEN, 1978, p. 21-2).

O que fora pensado e defendido pelo Visconde de Pedra Branca, por José Bonifácio e por Francisco Adolfo de Varnhagen na primeira metade do século XIX terminou por pautar, no Brasil, as reflexões sobre a lusitanidade ou a brasilidade da língua

portuguesa ao longo da segunda metade desse mesmo século. Apesar de parte da nossa intelectualidade resguardar a gramática normativa do português de Portugal, ela também vai defender, dentro de uma visada nacionalista, que o falar brasileiro era fonologicamente mais doce e mais ameno, por ter sido acastelhado na prosódia e no léxico. Todos serão unânimes na defesa de neologismos e galicismos: alguns, movidos por um espírito de “puro nacionalismo, pois se trata[va] de ressaltar a maior riqueza da língua do Brasil”; outros, “pela consciência do inelutável das alterações socioculturais do léxico”. O fato é que foi na defesa e na justificação dos neologismos que os nossos intelectuais do século XIX foram buscar o “ponto vital na definição da língua do Brasil” (PINTO, 1978, p. XIX).

Esse nacionalismo linguístico não passou incólume pela intelectualidade lusitana. A crítica que Pinheiro Chagas escreveu sobre *Iracema* quando da sua publicação, em 1865, é um bom exemplo do que era voz corrente entre uma parte significativa dos críticos e da inteligência portuguesas (cf. FRANÇA, 2013). Discordando dos que viam “como defeito a profusão de termos indígenas espalhados nas formosas páginas d’*Iracema*” (CHAGAS, 1979, p. 159), o crítico lusitano afirma que não era esse o defeito que lhe parecia grave:

[...] o defeito que eu vejo nessa lenda, o defeito que vejo em todos os livros brasileiros, e contra o qual não cessarei de bradar intrepidamente, é a falta de correção na linguagem portuguesa, ou antes a mania de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português, por meio de neologismos arrojados e injustificáveis, e de insubordinações gramaticais, que (tenham cautela!) chegarão a ser risíveis se quiserem tomar as proporções duma insurreição em regra contra a tirania de Lobato (CHAGAS, 1979, p. 159).

Para Pinheiro Chagas, os escritores brasileiros erravam ao achar que podiam transformar o idioma artificialmente. Tal empreitada, afirmava, cabia unicamente ao povo; ao escritor, competia apenas enriquecer o idioma, pois:

[...] as formas gramaticais não se alteram a bel prazer dos escritores; a índole duma língua não são eles que a modificam por decreto. Parece-me necessário que os escritores brasileiros se compenetrem bem desta verdade hoje elementar (CHAGAS, 1979, p. 160).

No “Pós-Escrito” que escreveu, em 1870, à segunda edição de *Iracema*, Alencar responde ao crítico português. Concorde que só a “soberania do povo” pode alterar o “corpo de uma língua, a sua substância material, que se compõe de sons e vozes peculiares”, mas lembra que:

[...] mesmo nesta parte física é infalível a influência dos bons escritores: eles talham e pulem o grosseiro dialeto do vulgo, como o escultor cinzela o rudo troço de mármore e dele extrai o fino lavor” (ALENCAR, 1979, p. 106).

Nessa busca por talhar e polir a língua, por promover um processo alquímico de transformar o português lusitano em português brasileiro (o que Paulo Franchetti (2007) chama de “poética da etimologia”), Alencar irá compor a estrutura narrativa de *Iracema*. Composição essa que se perfaz quando ele molda o português “quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara”, buscando representar as “imagens e pensamentos indígenas senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem” (ALENCAR, 1979, p. 81). Para o escritor cearense,

O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ele nos dá não

só o verdadeiro estilo, como as imagens poéticas do selvagem, os modos de seu pensamento, as tendências de seu espírito, e até as menores particularidades de sua vida.// É nessa fonte que deve beber o poeta brasileiro; é dela que há de sair o verdadeiro poema nacional, tal como eu o imagino. (ALENCAR, 1979, p. 81).

Ao buscar moldar a língua portuguesa “à singeleza primitiva da língua bárbara”, Alencar se afastava dos modelos indigenistas que a literatura até então produzira. Sejam os modelos praticados pelo americano Fenimore Cooper ou o francês François-René de Chateaubriand, seja o dos brasileiros Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias. Segundo Alencar (1979, p. 80),

[...] muitas [dessas produções] pecavam pelo abuso dos termos indígenas acumulados uns sobre outros, o que não só quebrava a harmonia da língua portuguesa, como perturbava a inteligência do texto. Outras eram primorosas no estilo e ricas de belas imagens; porém faltava-lhes certa rudez ingênua de pensamento e expressão, que devia ser a linguagem dos indígenas.

Apesar de ter Gonçalves Dias como “o poeta nacional por excelência”, Alencar observava que:

[...] os selvagens de seu poema falam uma linguagem clássica, o que lhe foi censurado por outro poeta de grande estro, o Dr. Bernardo Guimarães; eles exprimem ideias próprias do homem civilizado, e que não é verossímil tivessem no estado da natureza (ALENCAR, 1979, p. 80-81).

Tal como o índio de Gonçalves Dias, o de Chateaubriand também falava antes como um francês culto do que como um “selvagem”.

Como diz Paulo Franchetti (2007, p. 78), “Alencar deu solução oposta ao problema: optou pela radicalização da linguagem

indígena”. E como se dá essa alquimia alencarina e, com ela, a sua invenção linguística de moldar a língua portuguesa “à singeleza primitiva da língua bárbara”? Como ele construiu essa “poética da etimologia”, que tinha como fim “compôr uma obra nacional [em um português brasileiro] que não faltasse à verossimilhança na expressão linguística das personagens índias”? (FRANCHETTI, 2007, p. 75). Caminhemos aqui com Paulo Franchetti.

“A poética da etimologia”

A chave para entender essa alquimia linguística deposita-se não só na construção narrativa de *Iracema*, mas também nos adendos do romance: uma carta-ensaio dirigida ao Dr. Jaguaribe e as 128 “notas” explicativas sobre as palavras indígenas contidas no corpo do texto. Na carta-ensaio, Alencar declina o seu projeto de indianismo e, por decorrência, de literatura nacional, e delimita o que o diferencia das proposições perseguidas por Gonçalves Dias e Gonçalves de Magalhães. Nas “notas” encontramos não apenas os significados das centenas de palavras indígenas que pululam ao longo da narrativa (nomes, toponímias, frutos, plantas e animais), mas também as explicações de Alencar sobre “os modos de dizer” dos indígenas. O escritor divide esses “modos de dizer” em duas categorias: pela comparação explícita – “por meio de um ‘como’ ou um ‘qual’” (FRANCHETTI, 2007, p. 79)³ – e pela comparação implícita – que se dá “por meio de justaposição e equiparação de duas frases”. Neste caso, temos, como exemplo, uma fala de Iracema: “Que vale um guerreiro só contra mil guerreiros? Valente e forte é o tamanduá, que mordem os gatos selvagens por serem muitos e o acabam” (ALENCAR, 1979, p. 33).

3 Neste ensaio acompanharemos os exemplos dados por Paulo Franchetti em seu artigo.

Mas tanto as comparações quanto as metáforas e os epítetos que estão em *Iracema* encerram uma raiz etimológica que o autor se apressa em explicar: nas “notas” e no próprio corpo narrativo, como nesta fala de Caubi: “– O dia vai ficar triste, disse Caubi. A sombra caminha para a noite. É tempo de partir” (ALENCAR, 1979, p. 26). A explicação dada por Alencar dessa metáfora – “O dia vai ficar triste” – é que:

Os tupis chamavam a tarde [de] *caruca*, segundo o dicionário. Segundo Lery, *checarucacy* significa “estou triste”. Qual destes era o sentido figurado da palavra? Tiraram a imagem da tristeza, da sombra da tarde, ou imagem do crepúsculo, do turvamento do espírito? (ALENCAR, 1979, p. 26).

Explicada a metáfora – a imagem do crepúsculo como a tristeza do dia –, Alencar pode agora praticar a sua alquimia linguística e “naturalizá-la” em português, como nesta fala: “– A tarde é a tristeza do Sol. Os dias de Iracema vão ser longas tardes sem manhã, até que venha para ela a grande noite” (ALENCAR, 1979, p. 26). Ou nesta outra: “Quando as sombras da tarde entristeciam o dia, o cristão parou no meio da mata” (ALENCAR, 1979, p. 45). Ou ainda nesta:

O Sol brilhava sempre sobre as praias do mar, e as areias refletiam os raios ardentes; mas nem a luz que vinha do céu, nem a luz que ia da terra espancaram a sombra n’alma do cristão. Cada vez o crepúsculo era maior em sua frente (ALENCAR, 1979, p. 61).

Nota Paulo Franchetti (2007, p. 80), a propósito dessa narrativa, que:

[...] ao dizer que havia crepúsculo no rosto de Martim, após fixar a imagem da tristeza como sinônimo de entardecer, Alencar faz uma operação metafórica

por assim dizer reversa, em relação à base etimológica: antes, era a etimologia que motivava a metáfora, fazendo dela a tradução da concretude de expressão indígena; agora, associada a ideia de tarde com tristeza, Alencar consegue o máximo rendimento de uma imagem que, sem a base etimológica indígena, seria apenas banal.

Outro modo de Alencar trabalhar a etimologia e, por decorrência, a tradução das palavras indígenas para o português é criando “subtextos” (FRANCHETTI, 2007, p. 80). Um exemplo está na própria etimologia do nome Iracema. “Em guarani significa lábios de mel – de *ira*, mel e *tembe* – lábios. *Tembe* na composição altera-se em *ceme*, como na palavra *cemeiba*” (ALENCAR, 1979, p. 87). Ao ligar o nome de Iracema ao “mel”, Alencar vai relacionar várias imagens com o fruto das abelhas. Como nesta fala:

A jati fabrica o mel no tronco cheiroso do sassafrás; toda a lua das flores voa de ramo em ramo, colhendo o suco para encher os favos; mas ela não prova sua doçura, porque a irara devora em uma noite toda a colmeia. Tua mãe também, filho de minha angústia, não beberá em teus lábios o mel de teu sorriso (ALENCAR, 1979, p. 70).

A outra imagem se dá quando da morte da heroína:

A filha de Araquém sentiu afinal que suas veias se estancavam; e contudo o lábio amargo de tristeza recusava o alimento que devia restaurar-lhe as forças. O gemido e o suspiro tinham crestado com o sorriso o sabor em sua boca formosa (ALENCAR, 1979, p. 73).

Outro modo de criar “subtextos” é quando Alencar, depois de explicar a topografia de um dado lugar, passa a nomeá-lo por sua etimologia, como nessa definição etimológica de “Jaguaribe”. A primeira vez que esse termo surge no romance é em

uma fala de Martin: “Sou dos guerreiros brancos, que levantaram a taba nas margens do Jaguaribe [...]” (ALENCAR, 1979, p. 15). A explicação de Alencar é que “Jaguaribe” é “O maior rio da província; tirou o nome da quantidade de onças que povoavam suas margens. *Jaguar* – onça; *iba* – desinência para exprimir cópia, abundância”. Dada a explicação, o narrador incorpora a palavra ao texto como se esta fosse portuguesa. Assim, “jaguar” passa a substituir o vocábulo “Jaguaribe” ao longo da narrativa:

– Poti conhece toda a terra que tem os pitiguaras, desde as margens do grande rio, que forma um braço do mar, até à margem do rio onde habita o jaguar (ALENCAR, 1979, p. 52).

Ou ainda nesta fala de Poti: – “Foi ele que veio pelas praias do mar até o rio do jaguar [...]” (ALENCAR, 1979, p. 53).

Mas nem sempre Alencar recorre às “notas” para mostrar a etimologia das palavras. Na própria narrativa ficcional, ele se vale de uma perífrase, um aposto ou mesmo de uma tradução direta do termo, como podemos ler aqui: “chamavam a essa lagoa Porangaba, ou lagoa da beleza, porque nela se banhava Iracema [...]” (ALENCAR, 1979, p. 63).

Ao moldar o português “à singeleza primitiva da língua bárbara”, Alencar não só inventa e, por decorrência, dá à língua portuguesa novas palavras, como faz com a língua o mesmo que fizera quando da descrição física de Iracema: cola as palavras indígenas “às coisas concretas do mundo”. Ao perseguir a diluição entre signos e referentes, Alencar promove a ideia de que as palavras indígenas “eram analisáveis” (logo, o seu sentido era concreto) e que era por meio do processo aglutinativo que o escritor podia ir moldando o português “à singeleza primitiva da língua bárbara”. Com isso, Alencar

[...] constrói a utopia de uma língua inteiramente motivada, concreta, na qual os termos abstratos eram sempre metáforas à espera de decifração. Constrói a utopia de uma língua adâmica, portanto, frente à qual mais vale a capacidade poética de interpretação do sentido do que os documentos linguísticos existentes (FRANCHETTI, 2007, p. 83).

Assim, se é por meio das palavras aglutinadas que Alencar vai, a partir de uma liberdade sintática, moldar o português “à singeleza primitiva da língua bárbara”, e, dentro de uma visada nacionalista, buscar construir em sua obra um português “distante do padrão conservador, castiço e lusitanizante” (FRANCHETTI, 2007, p. 85), Mário de Andrade, com *Macunaíma*, irá radicalizar esse processo linguístico ao valorizar uma narrativa pouco afeita às palavras e às construções narrativas das “coisas concretas do mundo” ou que busca promover uma diluição entre signos e referentes. Vejamos.

“Escrita nunca foi igual à fala”

Na “Introdução” ao primeiro capítulo da sua *Gramatiquinha* (inédita em livro até 1990), Mário refuta todos os que o acusavam de escrever como ninguém fala. Para ele, a censura que lhe fazem é “besta”, pois

Primeiro: escrita nunca foi igual à fala. Tem suas leis especiais. Depois: se trata dum estilo literário, si fosse igual ao dos outros não é estilo literário, não é meu. Isso só é elogio, mostra que é civilização. Agora quero saber quem que nega o meu estilo ter raízes fundas nas expressões do meu povo desde a pseudo-culta até a ignara popular? A única objeção que pode valer é a feiúra. Porém isso já sei que é puro preconceito não porque o belo é transitório como porque julgam da beleza

do meu estilo não em si porém comparando, o que não é absolutamente maneira de julgar uma coisa (ANDRADE, 1990, p. 325).

Porém, quando se começa a ler *Macunaíma*, o primeiro estranhamento que o texto provoca no leitor não reside no fato de sua escrita ser diversa da fala, já que aquela, no dizer de Mário, “tem as suas leis especiais”, mas no fato de a sua narrativa, assim como as demais falas dos personagens, não se assemelhar nem ao modo como falamos o português, nem, muito menos, ao modo como o escrevemos: seja no Brasil, em Portugal ou em qualquer outro país de língua portuguesa. Por mais que Alencar tenha moldado o português “à singeleza primitiva da língua bárbara”, ele buscava, por meio dessa alquimia linguística, representar as “imagens e pensamentos indígenas” através de “termos e frases”, de modo que ao “leitor pareçam naturais na boca do selvagem”. Caso o leitor de *Iracema* não tivesse as “notas” explicativas ao seu dispor, ele talvez não percebesse a alquimia linguística perpetrada por Alencar em seu romance. Como bem disse Paulo Franchetti (2007, p. 76), sem a nota e

[...] sem a carta, a novela [de Alencar] se deixa ler mais facilmente como história sentimental e como alegoria, que também é, sendo *Iracema* a América e seus amores a imagem sentimental e idealizada do que teria sido ou deveria ter sido a colonização do Brasil, do ponto de vista de um brasileiro do século XIX, interessado em construir, nos moldes do tempo, uma genealogia digna para o seu país.// A carta e as notas dificultam essa leitura preferencial, trazendo para a frente do palco o caráter radical e mesmo violento da invenção linguística de Alencar.

Se *Iracema* se afasta do falar coloquial, perseguindo uma variação culta da língua portuguesa que possa parecer natural na

“boca do selvagem”, o mesmo não ocorre com *Macunaíma*. Por quê? A explicação reside, talvez, no fato de Mário não tentar moldar o português “à singeleza primitiva da língua bárbara”, mas, sim, em buscar harmonizar as sintaxes lusitana e tupi-guarani. O seu projeto literário se perfaz transigindo a sintaxe portuguesa no próprio corpo do texto, sem precisar recorrer nem a uma carta-prefácio que decline as suas intenções artísticas, nem, muito menos, às “notas” explicativas que digam ao leitor como ele, Mário de Andrade, foi construindo a sua “poética”. Se Alencar ainda tinha que pedir “licença” aos seus contemporâneos para fazer a sua alquimia linguística, Mário aposta na quebra do “automatismo perceptivo” (EIKHENBAUM, 1978, p. 15) da língua portuguesa – seja ela falada ou escrita – por meio da singularização fonológica das palavras, da lexicologia dos nomes, do obscurecimento da sintaxe e da expressividade estilística da língua. Assim, se lermos *Macunaíma* pela perspectiva de Eikhenbaum (1978, p. 15), podemos dizer que Mário leva o leitor do seu romance a “aumentar a dificuldade e a duração da percepção” daquilo que está sendo narrado.

Porém, só entendemos o “estranhamento linguístico” que *Macunaíma* promove quando chegamos ao seu derradeiro capítulo: o “Epílogo”. Como em um processo de recifração, isto é, o de ler o texto de trás para frente, o leitor tem agora os meios para entender o que eu chamaria, em contraposição ao que Franchetti denominou *Iracema* – “poética da etimologia” –, de “poética da sintaxe”. Aqui, nesse “Epílogo”, o leitor toma conhecimento de que “Acabou-se a história e morreu a vitória”; de que todos os viventes da tribo Tapanhumas morreram de “tangolo-mangolo”; com eles, morreram também a língua e a memória daqueles “casos tão paçudos. [...] Ninguém jamais não podia saber tanta história bonita e a fala da tribo acabada”.

Restava apenas “um silêncio imenso. [...] A mudez era tão imensa que espichava o tamanho dos paus no espaço”. No entanto, em meio àquele silêncio, o narrador da estória é despertado pela voz de um papagaio “verde de bico dourado espiando pra ele” (ANDRADE, 1981, p. 134). E aí, o narrador descobre que

[...] 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, 1981, p. 135).

É por esse falar “impuro” (que ora frequenta o falar pedestre dos falantes de língua portuguesa, ora se afasta desse mesmo falar; ora participa da forma culta dos falantes da língua, ora se afasta dessa mesma forma culta) que o narrador de *Macunaíma* ouve da “boca” do papagaio a estória do “herói de nossa gente”, dos seus irmãos Maanape e Jiguê, da tribo Tapanhumas, das suas aventuras em São Paulo e pelos rincões do Brasil, do seu embate com “Venceslau Pietro Pietra que era o gigante Piaimã comedor de gente” (ANDRADE, 1981, p. 33) e da sua busca pelo Muiraquitã. “Estórias” essas que foram narradas ao papagaio pelo próprio Macunaíma. Entre um coçar de cabeça e uma gargalhada, Macunaíma ouvia o papagaio repetir

[...] o caso apreendido na véspera e Macunaíma se orgulhava de tantas glórias passadas. Dava entusiasmo nele e se punha contando pro aruaí outro caso mais pançudo. E assim todos os dias (ANDRADE, 1981, p. 127).

E é por meio desse falar “impuro” do papagaio, que, por sua vez, é o falar “impuro” do próprio Macunaíma ao se expressar em português, que o narrador irá escrever a estória do “herói sem nenhum caráter”. Assim, a “poética da sintaxe” empreendida por Mário difere da “poética da etimologia” de Alencar por não perseguir nem “a beleza da expressão selvagem em sua tradução literal e etimológica” (ALENCAR, 1979, p. 81) (dentro de uma visada retórica, a prosa de *Macunaíma* parece tão “feia” quanto o seu herói), nem uma língua portuguesa moldada “à singeleza primitiva da língua bárbara”. A sua “poética da sintaxe” se perfaz por meio de uma violenta singularização fonológica das palavras, da lexicologia dos nomes, do obscurecimento da sintaxe e da expressividade estilística da língua: seja da portuguesa (resgatando arcaísmos lusitanos e regionalismos brasileiros), seja das línguas indígenas.

É desse modo que a construção fraseológica de *Macunaíma* nos dá a impressão de que ao tempo em que ela se afasta tanto das formas cultas quanto das formas coloquiais, ela também parece frequentar essas mesmas formas cultas ou essas mesmas formas coloquiais da língua portuguesa.

É por meio desse falar “impuro”, desse entre-lugar da língua, que Mário vai compondo a fraseologia e a narrativa de *Macunaíma*. A língua, aqui, é fronteira: um falante de um dado código linguístico (a sua língua materna) buscando se expressar em outro código linguístico: a língua portuguesa. É o momento mágico em que uma pessoa situada culturalmente no tempo e no espaço deglute antropofagicamente outra cultura (particularmente, a língua do Outro) e, nesse processo de deglutição, termina por construir um falar que, ao entremear dois códigos distintos, resulta no violar tanto da estrutura gramatical quanto da sintaxe de ambos os códigos linguísticos.

Seguindo os passos de M. Cavalcante Proença (1987) e os exemplos que ele extraiu da “rapsódia” de Mário, podemos perceber melhor como se dá a alquimia desse entre-lugar da língua de que o narrador de *Macunaíma* lançou mão para narrar a estória do nosso herói: seja no emprego dos verbos, advérbios, locuções e posposições, seja no uso da interrogação, da próclise, das variantes prosódicas e dos provérbios.

Começemos pelo uso do verbo “fazer”. Segundo Proença, muitas das construções fraseológicas de *Macunaíma* foram colhidas nos estudos de Capistrano de Abreu, particularmente n’*A língua dos caxinauás*, publicado em 1914. Aqui, assinala Proença (1987, p. 64), “o emprego do verbo fazer como vicariante [quando uma palavra compensa a insuficiência funcional da outra], [corresponde] a *aki, waki daquela tribo*”. Dois exemplos colhidos por Capistrano: “A mulher agora abre os olhos, fez” e “Tuxaua aqueles mandou, fazem” (PROENÇA, 1987, p. 65). Em *Macunaíma* vamos encontrar: “por isso convidou os manos pra caçar, fizeram” (ANDRADE, 1981, p. 75). Há também, lembra Proença (1987, p. 65), embora de forma mais restrita, “o uso de *fez* e *fizeram* com o significado de *disse, disseram*, que correspondem literalmente a *aka* e *akabo* dos caxinauás”: “eu te arremedo não, eu morcego ser quero, fez”, “mesmo tu me xingaste, fez. Da onde eu te xinguei? Fez”. Em *Macunaíma* encontramos essas construções de frases: “essa eu caço! Ele fez” (ANDRADE, 1981, p. 17); “estava muito tris-tinho! o herói fez” (ANDRADE, 1981, p. 56).

Outro ponto a frisar na fraseologia de *Macunaíma* é a duplicação verbal, a exemplo da chamada “palavra-valise”: “cantacantando” (ANDRADE, 1981, p. 21) ou “mexemexendo” (ANDRADE, 1981, p. 55). Temos também construções fraseológicas: “isso Macunaíma ficava que ficava um leão querendo” (ANDRADE, 1981, p. 21); “deu que mais deu” (ANDRADE, 1981, p. 50). Outra forma de intensidade verbal é o “reforço do advérbio mais”

(PROENÇA, 1987, p. 81): “chegou perto da viada olhou que mais olhou e deu um grito desmaiando” (ANDRADE, 1981, p. 17); “e os dois brincaram que mais brincaram um debate de ardor prodigioso” (ANDRADE, 1981, p. 21); “Macunaíma bateu que mais bateu vencendo os maribondos” (ANDRADE, 1981, p. 25).

Mário, afirma Proença (1987, p. 84), emprega frequentemente “adjetivos em função adverbial, [...] subsistindo de modo quase total os advérbios em mente”. Vejamos alguns exemplos: “esta escapuliu fácil mas o herói pôde pegar o filhinho dela que nem não andava quase” (ANDRADE, 1981, p. 17); “porem Venceslau Pietro Pietra piscou faceiro dizendo que vendida não dava a pedra não” (ANDRADE, 1981, p. 39). “De já-hoje”; “daí a pouco”, “senão quando” são também, segundo Proença (1987, p. 84), expressões adverbiais colhidas na língua popular que Mário vai empregar em sua obra: “Macunaíma pediu pra ela ficar com os olhos fechados e levou todos os carregos, tudo, pro lugar em que estavam de já-hoje no mondongo inundado” (ANDRADE, 1981, p. 14); “deram guaraná pra ele e daí a pouco matava sozinho as formigas que inda o mordiam” (ANDRADE, 1981, p. 92); “eis senão quando escutou atrás um ‘ihihih’ chorando” (ANDRADE, 1981, p. 91).

Mário lança mão de locuções prepositivas que deixaram de ser empregadas na linguagem escrita, mas que continuam a ser utilizadas no falar coloquial, como é o caso de “em riba de”: “Macunaíma tremia que mais tremia e o urubu sempre fazendo necessidade em riba dele” (ANDRADE, 1981, p. 54). Outro ponto a frisar são as frases negativas e o uso do “mais” no lugar do “já”, ou mesmo o uso cumulativamente do “mais” e do “já”: “o feiticeiro nem não pôde sair mais do corpo de Megue, do susto que pegou” (ANDRADE, 1981, p. 72); “andavam brincando por aí e quando chegava a hora da volta já não tinha macaxeira mais na feira” (ANDRADE, 1981, p. 95). A negativa dupla, usual

na literatura portuguesa dos quinhentos, é também empregada em *Macunaíma*, como nestas frases: “então Macunaíma percebeu que não era assombração nada era mas o monstro Oibê minhocão temível” (ANDRADE, 1981, p. 110); “mais não tinha ninguém por ali, não chorou não” (ANDRADE, 1981, p. 15); “pois quando bola bate na gente nem não dói” (ANDRADE, 1981, p. 38).

Também vamos encontrar o uso da posposição da partícula negativa, particularmente no modo como os indígenas a empregam: “chora não”, “me come não”, “tem mais não”, “dos varões dois, a história até aqui. Tem mais não”; “pai, chora não, fez” (PROENÇA, 1987, p. 97). Inúmeras também são as formas interrogativas empregadas em *Macunaíma*, de forma direta ou indireta, particularmente no seu uso coloquial. Vejamos algumas: “mãe, quem que leva nossa casa pra outra banda do rio lá no teso, quem que leva?” (ANDRADE, 1981, p. 14); “que mais que é, gente?” (ANDRADE, 1981, p. III).

Além das formas interrogativas, encontramos frases com a supressão do artigo, usado tanto para tornar o sujeito indeterminado quanto para torná-lo determinado: “então gigante veio” (ANDRADE, 1981, p. 33); “vagamundou de déu em déu semana, até que topou com o Curupira moqueando carne, acompanhado o cachorro dele Papamel” (ANDRADE, 1981, p. 15).

Outra presença na fraseologia de *Macunaíma* é o uso da próclise inicial de período, como nesta frase: “se ouvia o murmurejo da onda, só” (ANDRADE, 1981, p. 54); “se ouviu um grito gemido comprido, juuúque!” (ANDRADE, 1981, p. 34).

Quanto às variantes prosódicas e regionais, Cavalcanti Proença (1987, p. 112) mostra que elas são usadas de várias formas. Um exemplo é o som “e” no “final das palavras tupis, fechado no Rio de Janeiro e aberto no Nordeste e no Brasil Central”. Daí o registro gráfico tanto de igaritê e igarité quanto de igarapé e igarapê, ou culumi, curumi e curumim.

Por fim, Mário se vale de muitos provérbios e frases feitas, assim como de provérbios e frases rimadas. No primeiro caso, temos ditos como “quando urubu está de caipora o debaixo caga no de cima” (ANDRADE, 1981, p. 131); “o mal ganhado diabo leva” (ANDRADE, 1981, p. 126); “você tem cada uma que até parece duas” (ANDRADE, 1981, p. 88). No segundo registro, encontramos: “– Mãe, sonhei que caiu meu dente. / – Isso é morte de parente, comentou a velha” (ANDRADE, 1981, p. 16-7); “gato miador, pouco caçador” (ANDRADE, 1981, p. 75); “Muiraquitã, muiraquitã de minha bela, vejo você mas não vejo ela” (ANDRADE, 1981, p. 106).

Mas esse falar “impuro” do narrador de *Macunaíma*, colhido da narrativa do papagaio que, por sua vez, colheu da boca do próprio “Herói de nossa gente”, não só oferece a chave léxica para que se possa entender essa “poética da sintaxe” promovida por Mário de Andrade, como também inscreve o seu romance dentro de uma tradição muito específica do romance ocidental e ocidentalizado: o da sátira luciânica. Tradição que tivera em Machado de Assis o seu principal nome na literatura de língua portuguesa. Sátira luciânica essa que se dá quando um dado autor mistura “estilos populares e elevados, assim como o andamento irregular de sua forma narrativa” (REGO, 1989, p. 42), ou quando ele lança mão de uma “extrema liberdade de imaginação, não se limitando às exigências da história ou da verossimilhança” (REGO, 1989, p. 45). É se valendo dessa tradição luciânica que Mário de Andrade manifesta em sua obra a satirização de obras literárias clássicas e promove sobre elas uma paródia, a exemplo do que fizera com *Iracema*.

Assim, é pelo viés satírico que a “poética da sintaxe” de Mário de Andrade parodia a “poética da etimologia” de Alencar. Se este tem a obsessiva preocupação em documentar as palavras

indígenas e discorrer sobre os seus significados, colando o seu sentido “às coisas concretas do mundo”, buscando construir, assim, a “utopia de uma língua adâmica”, Mário, inversamente, parece desdenhar dessa preocupação realista ao colocar como o guardião das estórias e narrativas de *Macunaíma* não um filólogo ou etnologista, mas um papagaio, um animal que, assim como um gravador, “grava” e reproduz apenas e somente aquilo que ouviu. É ele, o papagaio, que faz o elo entre a narrativa declinada pelo “Herói de nossa gente” e a narrativa que lemos no romance assinado pelo autor extratextual Mário de Andrade. Sai, assim, o desejo utópico de Alencar de construir uma “língua adâmica”, e entra, por meio da narrativa de um papagaio, o falar “impuro”, desabusado, irregular, retoricamente “feio”, pouco verossímil, e antropofágico de *Macunaíma*.

Resumindo: é por meio desse português fronteiriço, que parece ser uma versão tanto do português coloquial quanto da norma culta, versão que ora se afasta, ora se aproxima, de acordo com a conveniência do narrador, dos vários falares e dos vários modos de expressar a nossa língua, que antropofagicamente Mário vai opor-se a todas as “catequeses” e buscar nos definir enquanto povo, enquanto nação. Porém, diverso de Alencar, que no seu português adâmico busca a unidade de corpo e de caráter do brasileiro, Mário irá nos definir por subtração. Afinal, o brasileiro seria aquele que não se define, já que não tem uma essência, uma alma: ser indefinido na língua, no corpo, no caráter e, como se trata de obra literária, também na forma do romance que, no caso, é batizada estranhamente de rapsódica.

A atualidade de *Macunaíma* está na sua forma, isto é, no modo como a obra organiza a língua, a narrativa e os personagens. Em um mundo que se define pela diversidade de gênero, de etnia, de cultura, de religiosidade (logo, por uma realidade

em que o caráter dos povos parece estar em um permanente entre-lugar, diverso do que queriam os românticos), *Macunaíma* é a sua melhor expressão. Não só: *Macunaíma* caminha na contramão dos purismos e das essências que as grandes utopias do século xx perseguiram: sejam elas religiosas e políticas, sejam elas culturais ou morais.

Referências

ALENCAR, José de. *Iracema*. 2. ed. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença. São Paulo: Edusp, 1979.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 18. ed. Texto revisto por Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1981.

ANDRADE, Mário de. A gramatiquinha da fala brasileira. In: PINTO, Edith Pimentel. *A gramatiquinha de Mário de Andrade: texto e contexto*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Editora Globo, 1990.

BONIFÁCIO, José. Ode primeira das olímpicas de Píndaro: advertência (1825). In: PINTO, Edith Pimentel. *O Português do Brasil: textos críticos e teóricos*. Seleção e apresentação de Edith Pimentel Pinto. São Paulo: Edusp, 1978. v. I. (1820/1920: fontes para a teoria e a história).

BRANCA, Visconde de Pedra. Brasileirismos (1824-1825). In: PINTO, Edith Pimentel. *O português do Brasil: textos críticos e teóricos*. Seleção e apresentação de Edith Pimentel Pinto. São Paulo: Edusp, 1978. v. I. (1820/1920: fontes para a teoria e a história).

CHAGAS, Pinheiro. Literatura brasileira: José de Alencar. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. 2. ed. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença. São Paulo: Edusp, 1979.

EIKHENBAUM, Boris. A teoria do “método formal”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

FRANÇA, Eduardo Melo. *A recepção da literatura brasileira em Portugal durante o século XIX*. 2013. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

FRANCHETTI, Paulo. O Indianismo romântico revisitado: Iracema ou a poética da etimologia. In: FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

GARRETT, Almeida. Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa. In: GARRETT, Almeida. *Obras de Almeida Garrett*. Porto: Lello& Irmão, 1963. v. I.

HUGO, Victor. *Do grotesco ao sublime*: tradução do “Prefácio de Cromwell”. Tradução: Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

PINTO, Edith Pimentel. Introdução. In: PINTO, Edith Pimentel. *O Português do Brasil*: textos críticos e teóricos. São Paulo: Edusp, 1978. v. I. (1820/1920: fontes para a teoria e a história).

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panaceia*: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. Introdução. In: PINTO, Edith Pimentel. *O Português do Brasil*: textos críticos e teóricos. Seleção e apresentação de Edith Pimentel Pinto. São Paulo: Edusp, 1978. v. I. (1820/1920: fontes para a teoria e a história).

MEMÓRIA, PERPLEXIDADE E SENTIDO EM INFÂNCIA E MEMÓRIAS DO CÁRCERE¹

Jonatas Ferreira

Em um dos ensaios que compõem o livro *Ficção e confissão*, Antonio Candido destaca a importância que o *depoimento* e a *confissão* paulatinamente adquirem na obra de Graciliano Ramos. Em *Infância* (1945) e *Memórias do cárcere* (1953), a “mentirada gentil”, como o próprio romancista denomina suas obras ficcionais, deixa de ser “veículo plenamente satisfatório” (CANDIDO, 2012, p. 90) de expressão, e uma literatura de cunho mais francamente memorialístico assume protagonismo. O contraste entre ficção e memória, ou autobiografia, pressupõe uma fronteira difícil de ser defendida. Ora, além de testemunho, a autobiografia, ou a memória, é arte, sua elaboração pressupõe um estilo. Como lembra Starobinski (1980), o estilo na autobiografia não deve ser entendido como superimposição formal a depor contra a sinceridade do depoimento, mas como elemento integrante da própria verdade biográfica. A busca obstinada pela concisão, em Graciliano, além de elemento estilístico, não constituiria um desdobramento de sua própria identidade biográfica?

Tomados esses elementos em sentido inverso, é sabido o quanto os aspectos autobiográficos aparecem na ficção de

1 Agradeço ao amigo Aécio Amaral por seus comentários a uma primeira versão deste ensaio.

Graciliano Ramos. Ele próprio é transparente a esse respeito. Em entrevista concedida a Homero Senna, ao comentar sua “falta de imaginação” literária, ele afirmava em 1948: “Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou. E se as personagens se comportam de modos diferentes, é porque não sou um só” (RAMOS, 2022, p. 156-157). A estreita relação que há nesse caso entre ficção e biografia, se não pode ser considerada um imperativo literário, é sem dúvida valorizada pelo escritor. Assim, naquela mesma entrevista, Graciliano Ramos critica José Lins do Rego por este afastar sua ficção do terreno que lhe era familiar, a cultura canavieira, suas relações sociais, e ter se aventurado a romancear realidades que ele pouco conhecia.

Por motivos análogos aos expostos acima, a contraposição entre literatura memorialista e autobiográfica, ou seja, entre “cosmo-representação” e “auto-representação” (MIRANDA, 2009, p. 36), no que pese proporcionar desdobramentos analíticos apreciáveis, merece atenção. Tanto quanto o romance, a autobiografia está ligada à cena moderna, ao surgimento de uma ética individualista. Certamente, de nenhum outro ambiente o relato autobiográfico extrai com maior contundência suas consequências estéticas, políticas e éticas, embora a literatura autobiográfica anteceda a modernidade (*Confissões*, de Agostinho, ilustra essa precedência). A esse respeito, vejamos o que Georges Gusdorf propõe:

A autobiografia se torna possível apenas sob determinadas condições metafísicas. [...] O homem que se dá ao trabalho de contar a seu respeito sabe que o presente difere do passado e que ele não vai ser repetido no futuro; ele se tornou mais consciente das diferenças que das semelhanças; dada a mudança constante, dada a incerteza dos eventos e dos homens, ele acredita ser útil e válido fixar sua própria imagem de modo a se assegu-

rar que ela não irá desaparecer como todas as coisas no mundo (GUSDORF, 1980, p. 30).

Pensada nesses termos, uma separação entre memória e autobiografia pode ser sustentada, e algo mais parece se impor: a ideia de que o exercício autobiográfico seria uma estratégia de ritualização do *self*, de luta por autodeterminação, uma resposta à inconstância do mundo moderno. Caso não aceitemos essa última proposição e afirmemos ser o autocentrismo apenas uma narrativa de caráter normativo acerca do sujeito moderno, todavia, o sentido do relato biográfico necessita ser repensado. Não necessitaríamos sequer opor processos de modernização periféricos e centrais para constatar essa evidência – mesmo esses últimos produzem processos de subjetivação bem mais ricos do que por vezes se assume.

Em todo caso, se tomarmos o sentido mais aberto de que se parece investir a ideia de “memória” – menos marcada por uma oposição eu-outro, menos seduzida pelo relato de um *self* que se realiza de forma coerente através do tempo –, estaríamos mais próximos das duas obras sobre as quais discorreremos. O relato memorialístico em Graciliano Ramos fala mais de um indivíduo historicamente fraturado, da premência de buscar sentido onde ele se retrai, e bem menos do narcisismo vitorioso que marcaria a experiência autobiográfica. Nada parece mais distante de um livro como *Infância* que uma proposição do tipo: “O escritor que relembra seus primeiros anos está, então, explorando um terreno encantado que pertence a ele apenas” (GUSDORF, 1980, p. 37). Em Graciliano Ramos, a memória é sobre a fala que gagueja, sobre a linguagem constantemente colocada em suspeição, sobre um descontrole básico que desconcerta, sobre um terreno nunca satisfatoriamente apropriável. O que aquelas lembranças nos comunicam mais intimamente senão um

sentimento de perplexidade? No entanto, há ali uma dinâmica de subjetivação acionada pela própria recuperação, repetição, retomada do fragmento desconexo, da experiência que escapa. Essa recuperação é revestida de responsabilidades claras: onde a experiência se encontra em ruínas, ética e política convocam o escritor. O que se impõe em *Infância*, em primeiro lugar, não é a criação de uma unidade da vida através do tempo, mas a exposição da ausência de sentido como parte integrante dos fatos rememorados. Embora Paul Valéry (1943, p. 349 *apud* GUSDORF, 1980, p. 41) pudesse estar correto em ironizar na autobiografia seu sentido de continuidade, incompatível com o próprio transcurso da vida, em apontar-lhe a higienização do acaso, essa crítica de sabor bergsoniano não tocaria naquilo que se desdobra de forma mais comovente em *Infância*.

A relação entre memória e literatura tem mobilizado reflexões ricas em tons éticos e políticos. Pensemos em nomes como os de Primo Levi ou Aharon Appelfeld e seus testemunhos sobre os campos de concentração; ou Walter Benjamin (1996) e suas análises sobre memória e experiência, ou ainda, a partir dele, as contribuições recentes de Jeanne Marie Gagnebin (2018) e Márcio Seligman-Silva (2018). No que toca diretamente à obra de Graciliano Ramos, poderíamos mencionar, entre outros, os trabalhos críticos de Fábio Cesar Alves (2016) e Gustavo Silveira Ribeiro (2016). De acordo com Alves, relembrar o cárcere do Estado Novo é, para Graciliano Ramos, uma tarefa dupla: não deixar cair no esquecimento a brutalidade que atravessa o processo modernizador brasileiro, especialmente nos anos de 1930; buscar recuperar a voz daqueles que não foram escutados,

ou que foram definitivamente silenciados. Ao mesmo tempo, ao assumir essa responsabilidade ética e político-partidária – o escritor torna-se oficialmente membro do PCB em 1945 –, há de se reexaminar distorções, indiscrições, banalizações: “Certo a vida é cheia de incongruências, mas estaremos seguros de não nos haveremos enganado?” (RAMOS, 2020, p. 13). Partindo das aporias entre recordar e esquecer, lembrar e perdoar, Ribeiro se debruça sobre a dimensão ética da obra de Graciliano Ramos. Mais próximo ainda de nossa perspectiva, já em 1995, Alfredo Bosi chamava atenção para um traço importante das *Memórias do cárcere*, ou seja, o corpo a corpo mediante o qual a narrativa evolui, o fato de o depoimento ali não oferecer ao leitor o conforto de um distanciamento temporal, ou teórico, seu caráter quase tátil, eu diria.

Tendo como pano de fundo esse conjunto de questões centrais sobre a memória e a literatura, a reflexão que proponho tem um ponto de partida particular. Retomo as palavras de Antonio Candido e chamo atenção para o fato de “depoimento” e “confissão” serem expressões facilmente associáveis a processos jurídicos. Quem depõe ou confessa precisa se haver com as dificuldades inerentes ao processo de *representar com legitimidade a realidade*: “estaremos seguros de não nos haveremos enganado?” (RAMOS, 2020, p. 13). A Graciliano, desgosta usar a primeira pessoa quando ele próprio é o narrador, mas eis que aqui é inevitável tomar para si essa voz, e responsabilidade, aceitar a precariedade de seu lugar histórico como parte de uma reflexão política ampla (RIBEIRO, 2016).

Nesse ponto, mobilizo uma referência central ao meu argumento. Uma primeira sistematização disto que já podemos denominar crise de representação na modernidade adquire contornos nítidos nas reflexões que Kant oferece na *Crítica do julgamento* (CAYGILL, 1989). Desde a *Crítica da razão pura*, claro,

seu problema filosófico já era a possibilidade de conhecer e representar o real de modo adequado, científico. Mediante procedimentos rigorosos instalados pelo “tribunal da razão”, Kant acreditava poder chegar a “julgamentos determinativos”, isto é, a um emparelhamento inequívoco entre representação e realidade, entre regra geral e caso específico. Na *Crítica do julgamento*, em contraste com essa hipertrofia da razão, é a precariedade de julgamentos reflexivos que o mobiliza filosoficamente. Nesse novo contexto teórico, *seria o caso de proceder ao julgamento de casos particulares, contingentes, quando regras gerais, conceitos, não estão disponíveis*. Se a contingência do mundo moderno parece ser a realidade com a qual nos deparamos de modo recorrente, como haveremos de legitimar o ato de julgar, ou seja, de representar o real partindo da própria ideia de sua inadequação aos conceitos? (CAYGILL, 1989).

Kant oferece duas respostas a essa dificuldade. Uma primeira solução flerta com a estética clássica e é apresentada na “Analítica do Belo”. Ali ele se deixa levar pela esperança de que, entre nossa *imaginação* e nossa *capacidade de produzir conceitos*, possamos encontrar equilíbrio, proporção. O sentimento do belo acena com a possibilidade de consenso entre os seres humanos, embora esse sentimento não possa se fundar em uma necessidade, como seria o caso dos “julgamentos determinativos”, científicos. Ao julgar algo belo, espera-se que tal apreciação seja compartilhada por meus semelhantes, mas essa esperança não possui qualquer garantia, ela é exatamente isto: esperança de entendimento mútuo entre os seres humanos, de vida harmoniosa entre estes e o mundo natural.

Uma solução mais tipicamente moderna para a aporia do julgamento é oferecida na “Analítica do Sublime”. Diante de uma realidade inapreensível, porque extrapola a nossa capacidade

de produzir numa imagem algo que é infinito extensiva ou intensivamente, o sujeito depara-se com um sentimento duplo, ambíguo: *de derrota evidente diante de sua incapacidade de apreender o real em sua inteireza; de subsequente vitória, pois perceber essa derrota é também um momento de gozo, ou seja, uma oportunidade de afirmar a transcendência do sujeito com respeito aos próprios limites cognitivos que acabara de vivenciar.* De passagem, lembraria que Kant produz na “Analítica do Sublime” *uma releitura, com grandes potenciais de subjetivação, desta categoria tradicionalmente associada ao âmbito da retórica, isto é, o sublime.* E, mais ao ponto, afirmaria a importância do gesto kantiano em associar aquilo que podemos chamar de crise de representação, este momento de perplexidade filosófica, à própria dinâmica do sujeito moderno. Se a reflexividade do julgamento, num primeiro momento, acena com a perspectiva de unificação de “saberes divididos”, como propõe Costa Lima (2006, p. 323), a “Analítica do Sublime” oferece ao nosso ensaio algo mais específico que a perspectiva de reunificação entre o sensível e o suprassensível, nomeadamente, pensar a subjetividade num contexto de modernização, ou seja, em solo instável. E há aqui um ponto ainda por esclarecer. Embora partamos neste ensaio da relação estabelecida por Howard Caygill entre a estética kantiana – a precariedade que esta assume como passo filosófico crucial – e o contexto europeu de modernização, extrapolamos esses limites, não apenas em direção à nossa modernidade periférica: reivindicamos mais amplamente que a ideia de reflexividade é capaz de pensar processos de subjetivação onde quer que a ponte entre passado e futuro haja ruído, isto é, onde uma crise da experiência se estabeleça.

Voltemos ao nosso ponto de partida. Se tomarmos os dois livros que compõem a expressão da literatura memorialística em Graciliano Ramos, essa economia de que já temos notícia na “Analítica do Sublime” torna-se evidente. Em 1999, Marcelo Bulhões indicava esse caminho ao analisar os aspectos meta-linguísticos que atravessam a obra de Graciliano Ramos. Em *Literatura em campo minado*, o crítico busca reconhecer esse elemento, tanto moderno quanto modernista, na ficção do mestre alagoano: sob o signo da insegurança, da precariedade, da crise de representação, o narrador moderno está indissociavelmente vinculado a uma reflexão acerca de seus meios, à metanarrativa. Em sua análise das *Memórias do cárcere*, Fábio Cesar Alves, por seu turno, refere-se a esse aspecto da seguinte maneira:

Recentemente, Conceição Aparecido Bento reitera o dispositivo da *mise en abyme* das *Memórias*, ao conceber a própria escrita como personagem do livro e o narrador como um ente metadiscursivo que refletiria sobre a linguagem, ao mesmo tempo que seria parte dela (ALVES, 2016, p. 53).

Tanto *Infância* quanto *Memórias do cárcere* oferecem narrativas marcadas por um profundo sentimento de desolação, de derrelição, traduzidos pela convicção de que os códigos que regem a vida cotidiana não são compreensíveis (CANDIDO, 2012). A vivência dessa incompreensibilidade é em grande medida o próprio material a ser elaborado por tais memórias – uma carência a mobilizar e desassossegar o leitor. Nas duas obras, torcemos para que a recuperação desses momentos de suspensão do sentido lance o narrador numa região de alguma luz, ou seja, possa ter um caráter subjetivador. Porém, a brutalidade do autoritarismo, *de um poder surdo com respeito ao sentido*, ou seja, de um poder absurdo, é o que mais comove. Claro, podemos suplementar

os eventos narrados, acrescentar-lhes conhecimento histórico acerca do Estado Novo, do fim da República Velha, ou ainda sobre a persistência das relações de caráter escravista no Brasil. O drama ético, existencial e político traduzido pela experiência literária, entretanto, escapa à explicação sociológica pacificadora, e essa é sua força.

Não serei o primeiro, ou último, estou certo, a ressaltar o elemento kafkiano que subjaz à prisão de Graciliano Ramos pelo Estado Novo (cf. CANDIDO, 2012, p. 27):

Ausência de interrogatório, nenhum vestígio de processo. Por que se comportavam daquele jeito? Pareciam apenas demonstrar-nos que podiam deixar-nos em repouso, em seguida enviar-nos para um lado ou para outro (RAMOS, 2020, p. 88).

A ausência de um processo formal que viesse a justificar de algum modo esse encarceramento remete-nos à observação oferecida por Walter Benjamin (1975), com respeito à culpa na obra de Kafka, especialmente em *O processo*. O fato em si de existir um processo, ou, mais radicalmente, de o aprisionado ter nascido, é a prova incontornável de sua culpa.² Essa interpretação, claro, encontraria eco mais nítido nos dilemas metafísicos de Kafka que nas dificuldades políticas, históricas e existenciais rememoradas por Graciliano Ramos. O cárcere para Graciliano é a vivência diária de pequenos e grandes abusos, odores, sabores, ruídos, convívios que se tornam, à medida que o tempo passa, intoleráveis. Em todos esses abusos cotidianos, a individualidade é desmontada. Numa sociedade autoritária, altamente personalista, como a sociedade brasileira, não deixa de haver certa ironia no desenrolar do drama desse encarceramento: o fato de ele não

² Em outra perspectiva, a partir da obra de Derrida, Ribeiro (2016) elabora o sentido ético que a ideia de culpa ocuparia nos relatos memorialísticos de Graciliano Ramos.

apresentar qualquer fundamento legal, uma acusação sequer, é por fim aquilo que Sobral Pinto, seu advogado, argumentará em favor de sua libertação. Perdição ou salvação dependem de um ato de graça.

Um mundo de códigos impenetráveis, em que a própria linguagem que o interpela encontra-se em suspeição, é parte importante da experiência de ler *Infância*. Logo em seu primeiro parágrafo, deparamo-nos com as dificuldades que o menino Graciliano experimenta com respeito ao aprendizado da língua – dificuldades que nos interessam, não por serem originais em uma criança, mas pelo fato de o episódio abrir aquele livro de memórias. Trata-se de uma daquelas dificuldades associadas ao julgamento da experiência concreta, contingente, às quais nos reportamos acima: a palavra “pitomba”, lastimavelmente, o menino aprende, não serve para designar toda forma esférica. Essa constatação é, pois, uma de suas lembranças mais antigas. Encontrar uma lógica na forma de nomear o mundo e ter de abandoná-la porque alguém, com mais autoridade, ensina ser essa lógica ampla demais, parece envolver uma lição de *prudência*. Essa prudência, no entanto, não o salvará de novas dificuldades, visto que o eventual recurso à autoridade dos adultos não livra a criança do absurdo, de julgamentos sem fundamento aparente.³

Esses primeiros anos de vida são narrados de forma fragmentária, como chegam à memória, como estilhaços da vida familiar, cujo sentido profundo só é possível perceber com a ajuda da perspectiva do narrador adulto: “rugas, olhos raivosos, bocas irritadas e sem lábios, mãos grossas e calosas” (RAMOS, 2012, p. 14). Todo trabalho de memória é também um trabalho

3 Dada a relevância da ideia de crise da experiência no presente ensaio, a palavra “prudência” aqui tem um sentido preciso. Ela nos remete à relação que Aristóteles, na *Ética a Nicômaco*, estabelece entre prudência e sabedoria, e que, obviamente, pressupõe uma transmissão não problemática da tradição entre as gerações.

marcado pela morte, pelo sepultamento (SELIGMANN-SILVA, 2018); não deveria haver estranheza que essas imagens ressurgissem parciais, corroídas pelo tempo. O que *Infância* revela, todavia, é que fragmentação e medo (com frequência, *pavor*) fazem parte da vida cotidiana do menino, ou seja, esses traços não se devem apenas ao terreno necessariamente tumular onde a memória opera. “Foi o medo que me orientou nos primeiros anos, pavor” (RAMOS, 2012, p. 14).

Que tipo de orientação o pavor pode proporcionar? Kant, um liberal, refere-se ao sublime como um sentimento de *respeito* pela própria capacidade transcendente da razão, um respeito que implica, ao mesmo tempo, sofrimento e gozo, ou seja, uma pequena morte que afirma o caráter transcendental do sujeito, sua capacidade, precária, de se orientar, de se colocar, num sentido específico, acima da morte. Mas talvez não devêssemos esquecer a caracterização que um autor bem menos liberal oferece do mesmo sentimento. Teórico conservador, ideólogo do absolutismo, Edmund Burke acreditava que o *sublime* e o sentimento de *terror* estariam umbilicalmente conectados. O poder do monarca seria sublime por infundir o terror em seus súditos e comandar, assim, à ordem, à obediência. Por isso mesmo ele deve ser inapreensível. Contra as Luzes, Burke reivindicava o poder incomensurável das trevas.

Aparte essas coisas que *diretamente* sugerem a ideia de perigo, e essas que produzem um efeito similar de uma causa mecânica, eu não conheço nada sublime que não seja algum tipo de modificação de poder. E esse ramo, tão naturalmente quanto os outros dois ramos, emerge do terror, estoque comum de tudo o que é sublime. A ideia de poder, à primeira vista, parece do tipo [*class*] indiferente, que pode igualmente pertencer à dor ou ao prazer. Mas, na realidade, a afecção que emerge da ideia de um vasto poder está extremamente distanciada

de um caráter neutro. Pois, primeiro, devemos lembrar que a ideia de dor, em seu grau máximo, é muito mais forte do que o mais alto degrau de prazer [...]. E de fato a ideia de dor, e, acima de tudo, da morte, tem tamanho poder de afecção que, enquanto estamos em presença do que quer que supostamente tenha o poder de infligir um ou outro, é impossível estar completamente livre do terror (BURKE, 1887, p. 139, tradução nossa).

Curioso que, de uma categoria retórica que na Antiguidade Clássica buscava inspirar à ação, o sublime em Burke visa à paralisia do indivíduo. Eis uma dimensão básica do poder patriarcal, autoritário que nos interessa aqui: *a imposição da vontade pelo pavor, a submissão como questão de sobrevivência*. Embora a infância de Graciliano Ramos ocorra em um mundo que se moderniza,⁴ como o mundo de Paulo Honório, modernizador e truculento, laços sociais escravistas perduram na vida do menino Graciliano e para além dela. Isso importa.

Não recorro outra obra de Graciliano Ramos em que o narrador estabeleça uma relação tão empática com seu personagem central quanto *Infância*. Esse ponto de contato, creio, é dado pela própria busca de sentido das vivências que a criança só poderia ter percebido como absurdas, impenetráveis, violentas em seu caráter arbitrário – vivências ainda marcantes para o adulto que as narra. Como traduzi-las de forma distanciada, quando o próprio drama psicológico é o elemento empírico a partir do qual se realiza esse projeto memorialístico? “As minhas primeiras relações com a justiça foram dolorosas e deixaram-me funda impressão. Eu deveria ter quatro ou cinco anos...” (RAMOS, 2012, p. 33). Eis como ele, com mais de cinquenta anos, introduz o episódio muitas vezes mencionado da perda do cinturão

4 Claro, as ondas dessa modernização se propagam de forma desigual em Buíque, Palmeira dos Índios, Maceió e Rio de Janeiro.

paterno – também não serei o primeiro a chamar a atenção para a simbologia fálica materializada nesse objeto, do sentido psicanalítico de seu aparente extravio; Antonio Candido (2012) talvez tenha sido o primeiro. Empresário medíocre, angustiado por seu insucesso, Sebastião Ramos acorda certo dia mal-humorado, expressão carregada, enfurecido, batendo o chinelo no chão, procurando o seu cinturão, ou alguém para culpar pelo aparente sumiço do objeto. A criança será a vítima por estar à mão.

Não é a violência que particulariza essa vivência, mas o pânico decorrente de Graciliano não conseguir entendê-la, assimilá-la num quadro de referências inteligível. “Os golpes que recebi antes do caso do cinturão, puramente físicos, desapareciam quando findava a dor” (RAMOS, 2012, p. 33).⁵ Muito embora os castigos maternos e paternos pudessem ser bastante cruéis, o que marca no episódio é o fato de ele não perceber o motivo pelo qual o raio caía sobre si. Anos mais tarde, será possível ao narrador perceber que o humor de seu pai oscilava de acordo com os resultados de seus negócios. Dificilmente, aos quatro ou cinco, a criança poderia entender a tortura a que era submetida com essa clareza, ou seja, ela era de algum modo fiadora dos resultados financeiros lastimáveis, ou preocupantes, da empresa paterna. À criança essa lógica, os códigos que presidiam à punição, devem ter sido bem mais elusivos:

Ninguém veio, meu pai me descobriu acororado e sem fôlego, colado ao muro, e arrancou-me dali violentamente, reclamando um cinturão. Onde está o cinturão? Eu não sabia, mas era difícil explicar-me: gaguejava,

5 Caso quiséssemos associar esses castigos físicos a um referencial conhecido, como o seria a genealogia de Foucault, não se trataria aqui da produção de “corpos dóceis”, da emergência da disciplina, que pressuporia um trabalho de subjetivação na própria técnica de poder. Mais adequadamente, destacaríamos no caso a existência de um tipo de poder menos difuso, mais centralizado, mais dependente da punição física (cf. RIBEIRO, 2016, p. 139-140).

embrutecido, sem atinar com o motivo da raiva. Os modos brutais, coléricos, atavam-me: atrapalhava-me; os sons duros morriam, desprovidos de significação (RAMOS, 2012, p. 34).

A palavra não socorreu aquele que fará da palavra o seu ofício; a brutalidade do pai embrutece o filho.

Rememorando esse evento, Graciliano Ramos lamenta o fato de *um cachorro*, ou *o moleque José*, não ter entrado na sala naquele momento e dividido com ele a fúria de Sebastião Ramos. Um moleque, José, tratado ainda como escravo, embora legalmente livre; um animal qualquer, um bruto. A expectativa, a esperança de compartilhar a tortura com seus possíveis candidatos fala de como essa vivência pode ter sido organizada simbolicamente pela criança. Ou você é torturador, ou bruto, escravo. Muitos anos depois, na Colônia Correccional, em companhia de vigaristas, ladrões, Graciliano Ramos reflete acerca da violência que permeou sua educação:

Haveria semelhança entre nós? Na verdade a minha infância não devia ter sido melhor que a dele. Meu pai fora um violento padrasto, minha mãe parecia odiar-me, e a lembrança deles me instigava a fazer um livro a respeito da bárbara educação nordestina⁶. Conservaríamos no exterior sinais de penas excessivas ou injustiças, asperezas, dores inúteis, indícios reveláveis a uma criatura que se houvesse visto em situação igual? Essa ideia esquisita, nociva à minha gente, induzia-me a desculpar o miserável (RAMOS, 2006, p. 506-507).

Se a criança teve dificuldade em dar sentido à tortura, ao adulto, por outro lado, abre-se a possibilidade de colocar seu padecimento pessoal, suas cicatrizes, num contexto mais amplo. A

⁶ Ou seja, *Infância*.

empatia se apresentará como caminho para a experiência, para o sentido.

Na ausência do cinto, o pai de Graciliano surra-o com um chicote, um instrumento destinado às bestas:

Havia uma neblina, e não percebi direito os movimentos de meu pai. Não o vi aproximar-se do torno e pegar o chicote. A mão cabeluda prendeu-me, arrastou-me para o meio da sala, a folha de couro fustigou-me as costas (RAMOS, 2012, p. 36).

As imagens surgem na neblina: o couro do animal transformado em chicote, a mão coberta de pelo e poder, a criança indefesa, brutalizada. Se há aqui um drama kantiano-kafkiano, com suas aporias relacionadas ao julgamento e à justiça, os seus contornos são históricos, e não primordialmente metafísicos ou religiosos, embora essas duas dimensões do episódio possam ser elaboradas conjuntamente, afinal, o poder patriarcal nesse caso é quase divino em sua capacidade de destruir sem explicar. A ausência da necessidade de legitimação é seu traço básico, ou seja, o não reconhecimento do outro como indivíduo é o princípio de sua autoridade. De qualquer modo, como teodiceia ou antropodiceia, a busca de sentido para o sofrimento é aqui o ponto.⁷ “Foi esse o primeiro contato que tive com a justiça” (RAMOS, 2012, p. 37), assim o autor arremata aquele fragmento de memória, retomando as primeiras linhas de seu depoimento, fechando com esse artifício retórico convencional um círculo de transposição difícil.

Ainda com respeito a essa narrativa, seria útil diferenciar sofrimento e dor, pois enquanto o primeiro sentimento passa

7 Na história ocidental, o *Livro de Jó* apresenta os elementos básicos do problema da teodiceia, ou seja, a busca de sentido, de justiça, para um sofrimento aparentemente inexplicável. Fé e sentido precisam caminhar juntos, reivindica Jó. Deus não responde ao seu clamor, embora o recompense, no fim.

sempre por uma organização simbólica da vivência, sua possível conversão em experiência, a dor enquanto tal, a tortura, é a não experiência, a recondução do indivíduo a uma condição básica, animal, de sobrevivência. A criança chicoteada pelo pai *não consegue entender o que o pai lhe diz, não consegue se explicar, falar. Mas urra por fim sob as chicotadas*. Também o moleque José, quando fustigado, *emitia pequenos ganidos semelhantes ao choro de um cachorro novo*.

Embora a tortura desumanize, uma organização simbólica *post-facto* do suplício pode e deve ser buscada – tarefa ética, política e existencialmente incontornável, tenha ela ou não sucesso. Para a criança de quatro ou cinco anos de idade, assimilar a violência paterna significou uma tentativa de se identificar com essa figura poderosa, como podemos ver em outro fragmento de memória em que o moleque José surge sob o açoite paterno:

Aí me veio a tentação de auxiliar meu pai. Não conseguiria prestar serviço apreciável, mas estava certo de que José havia cometido grave delito e resolvi colaborar na pena (RAMOS, 2012, p. 90-91).

A tentativa, como era de se esperar, foi malograda. Como narrativa, o poder patriarcal, nesse caso, se instala quando numa relação entre dois indivíduos não é possível ver um gesto para fora desses polos: ou você é sujeito ou é bicho. Claro, outro ponto importante nesse relato é *a fé sem evidências* que mobiliza a criança: “estava certo de que...”. Ou seja, ela não tinha a mínima ideia do motivo da punição; aceitava a justeza do exercício de poder paterno pelo simples fato de ele se manifestar.

Tivesse a iniciativa do pequeno Graciliano sido coroada de sucesso, tivesse a identificação com a figura paterna sido estabelecida de forma não problemática nesse campo bruto, talvez o destino do literato fosse o mesmo daquele colega de escola que,

supliciado de maneiras diversas, em casa e em sala de aula, torna-se na maturidade matador de aluguel de requintada crueldade. Por que motivo é martirizado o “descarado”, “sem-vergonha”, “bicho de circo”, o “pobre rato”, a “criança infeliz” de que fala Graciliano Ramos? Podemos supor uma resposta, o narrador nos aproxima de uma explicação, mas ao pequeno Graciliano apenas a ação violenta, sem justificativa, é apresentada. Por esse motivo, a própria narrativa precisa manter alguma penumbra. “Diziam que não prestava, embora se recusassem de ordinário a especificar suas faltas, cochichadas com gestos de repugnância!” (RAMOS, 2012, p. 255). Mesmo vindo sua infância através das décadas que o separam da contundência desses fatos, o relato preserva um elemento de desorganização, pane, uma qualidade quase tátil, sinestésica e perturbadora.

Às vezes o homem [o diretor da escola que Graciliano frequentava] se excedia: amarrava os braços do garoto com uma corda, espancava-o rijo, abria a porta, e a desesperada humilhação exibia-se aos transeuntes, fungava, tentava enxugar as lágrimas e assoar-se. O choro juntava-se ao catarro, pingava no paletó e na camisa – e o pano molhado tinha um cheiro nauseabundo, mistura de formiga e mofo (RAMOS, 2012, p. 257).

Se a escravização dá direitos ao exercício do suplício, nesse caso, o exercício rotineiro do suplício abre o direito para este outro aviltamento, que é a servidão. “A criança infeliz”, o “pobre rato” se converte em servo do diretor da escola e de sua família.

Façamos neste ponto um corte temporal. Acompanhemos o relato do encontro de Graciliano com o advogado Nunes Leite, encarcerado como ele em um quartel no Recife. Deprimido e apavorado com sua situação, o advogado chora copiosamente. “Nenhum pudor, nem o gesto maquinal de pôr as mãos na cara, tentar esconder a fraqueza” (RAMOS, 2020, p. 72). A primeira

reação de Graciliano ante a fragilidade do companheiro de infortúnio é a repulsa. Mas aos poucos esse sentimento se vai matizando. O homem pode estar doente, não ser senhor de si naquela situação. Por fim, a empatia se estabelece quando ele percebe o quanto, para alguém que vive sob a suposição de que a lei é objetiva, previsível, dotada de procedimentos respeitáveis, *a exceção é desorientadora*:

A estampilha, a fórmula, as razões, as necessidades venerandas, sumiam-se. Uma prepotência desabusada surgira – e aluíam sagradas muralhas de papel. Como seria possível viver se se afastavam da vida o embargo, a diligência, a precatória? (RAMOS, 2020, p. 75).

Bem, trata-se aqui de uma empatia vazada de ironia, e nem por isso incapaz de perceber a precariedade da letra da lei, da palavra escrita, frente ao estado de exceção em que viviam:⁸

A lei fora transgredida, a lei velha e sonolenta, imóvel carrancismo exposto em duros volumes redigidos em língua morta. Em substituição a isso, impunha-se uma lei verbal e móvel, indiferente aos textos, sujeita a erros, interesses e paixões. E depois? O que viria depois? O caos, provavelmente (RAMOS, 2020, p. 75).

A violência que confisca a palavra do outro em sua garganta é registrada num dos primeiros contos de Graciliano Ramos (2013, p. 40-52), publicado apenas postumamente em *Garranchos*. O conto em questão, “O ladrão”, narra as desventuras de um homem rude acusado de tentativa, ou melhor, intenção de roubo e, posteriormente, espancado barbaramente na cadeia da cidade.

8 Sobre o tema do direito em Kafka, Benjamin comenta algo que nos diz respeito nesse ponto: “Esta ação judicial [refere-se àquela que envolve κ.] nos devolve, muito além dos tempos da legislação das doze tábuas, a uma pré-história sobre a qual uma das primeiras vitórias foi o direito escrito. Aqui o direito escrito encontra-se, por certo, nos códigos; mas secretamente, e na base deles, a pré-história exerce um poder muito mais ilimitado” (BENJAMIN, 1975, p. 80).

Sem poder esboçar uma explicação, uma defesa convincente com respeito a uma atitude julgada suspeita, por fim emudecido, como o próprio Graciliano diante do pai, como Venta-Romba, que não conseguiu explicar sua presença inofensiva e mendicante na casa dos Ramos, o homem é linchado. Nos três casos, a vulnerabilidade radical das personagens está associada à dificuldade de acesso ao verbo, ao discurso coerente. Porém, as perguntas que são feitas à criança, ao mendigo e ao suspeito de planejar um roubo não buscam propriamente respostas. Inquirir nesses casos significa acuar; não se espera o verbo, mas o silêncio mediante o qual o outro é submetido. Arbitrariedade e brutalidade, mudez e estupor são dois ângulos da mesma cena. Esses três episódios nos ajudam a pensar, numa chave política e existencial, a preocupação pelo controle da linguagem, tão presente na ética e na estética de Graciliano Ramos. A linguagem é *uma questão de vida ou morte*.

Alguns parágrafos acima, falamos de crise de representação e a associamos à ideia de crise da experiência. Entendo que seja mais próximo do escritor Graciliano Ramos um conjunto de referências literárias que tratou da mesma crise no campo da linguagem, como seria o caso da obra de Mallarmé ou de Paul Valéry. Essa incrível desconfiança sobre o que é falado, e como é falado, essa elaboração da necessidade de pensar o silêncio na obra literária são familiares a Graciliano Ramos. Lourival Holanda, ao comparar o estilo de Graciliano ao de Camus, está interessado nesse traço de modernismo comum aos dois autores: a “carência da palavra” em Fabiano, a “vacuidade do signo” (HOLANDA, 1992, p. 19) em Meursault são marcas de duas expressões literárias que se inscrevem no “limiar da palavra” (HOLANDA, 1992, p. 27). Essa estética que se elabora através da concisão, mediante um dizer cada vez menos, apresenta uma dimensão política clara, como

podemos deprender do que Holanda afirma sobre Fabiano em *Sob o signo do silêncio*:

O Silêncio de Fabiano expõe uma opressão: o sistema linguístico inábil denuncia o sistema social, que soçobra. Os fabianos, reduzidos, reforçam o poder que sobre eles se instala (HOLANDA, 1992, p. 35).

Há uma diferença crucial entre o silêncio ativo, literário, enfatizado por Holanda, e este outro, passivo, “o silêncio de Fabiano”. A reflexão que Lourival Holanda nos oferece, portanto, não trata apenas do emudecimento sobre o qual discorreremos até aqui, de seu sentido social, dos incontáveis fabianos que não conseguem articular, dar sentido ao seu sofrimento. Por dentro de *Vidas Secas*, de *Infância*, ou de *Memórias do cárcere*, há o exercício estilístico, e também ético, em que silenciar adquire sentido e forma ativos, que passa pela recusa da verbosidade fácil, de um expressivismo cômodo, catártico. Um silêncio, portanto, que é resistência e que passa pela coragem de “dizer cada vez menos”, como o crítico nos lembra, reportando-se a Clarice Lispector (HOLANDA, 1992, p. 27), não deixando ao leitor a alternativa de um engajamento emocional pacificador.

★★★

O silêncio em sua dimensão estilística reveste-se, então, de um caráter político e ético, numa recusa à verbosidade pacificadora. Em *Memórias do cárcere*, chama atenção um aspecto dessa resistência, sua tradução em *autocontrole estrito*, com implicações subjetivadoras relevantes. Muito já se escreveu sobre a concisão na prosa de Graciliano Ramos, seu gosto pelas frases diretas, curtas, seu desgosto por não ter podido eliminar excessos, redundâncias em algumas de suas obras, como é o caso de *Angústia*.

Precisamente porque a existência de um “sujeito autodirigido” (COSTA LIMA, 2006, p. 323) é aqui uma dificuldade histórica, esse exercício de autocontrole, em âmbitos linguístico e extralinguísticos, importa tanto. Tal esforço confunde-se muitas vezes com o próprio controle das funções corporais do indivíduo aprisionado – ou com outros aspectos que lhe podem ser associados, como sua preocupação com seu traje dentro da prisão, sua recusa ao desleixo. Ora, se é no corpo que o poder patriarcal se inscreve, pela tortura, pelo embrutecimento, esse cuidado, ou seja, a dimensão somática do cuidado, é um aspecto central da resistência à desumanização imposta pela vida prisional.

Assim, a recusa ao tipo de alimentação provido no cárcere leva Graciliano Ramos a limites físicos de extrema fragilidade – ele chega a ser coagido, por outro prisioneiro, a comer para que não viesse a morrer. Há algo de ascese em sua resistência à perda da individualidade. Controlar a ingestão de alimentos é uma determinação que pode ser percebida mesmo em circunstâncias em que certa paranoia não pode ser descartada, como a sua recusa a ingerir o alimento preparado por um prisioneiro homossexual. Um de seus companheiros de prisão insiste em chamar sua atenção para o fato de que as mesmas mãos que prepararam aquele alimento detiveram-se certamente no manuseio do sexo de seu amante e isso é o suficiente para que ele o recuse. Toda dietética é um aspecto crucial dos processos de individualização, Foucault nos ensinou. Nesse caso, porém, não devemos nos limitar a pensar essa dietética apenas no que concerne à ingestão ou evacuação de alimentos.⁹

Na viagem que faz do Recife ao Rio de Janeiro, no porão do *Manaus*, onde seguiam muitos prisioneiros envolvidos

9 “A potassa arruinava intestinos. Arriscara-me rir uma colher de feijão, e apavorava-me submeter-me àquela ignomínia. [...] Era abjeto achar-me no desfile repugnante, obrigado a ver fisionomias decompostas em desmaio de cólicas” (RAMOS, 2020, p. 414).

no levante de 1935, Graciliano Ramos não consegue se desligar da figura de um homem negro, nu, pernas abertas em posição “ginecológica”, a coçar languidamente seu saco escrotal.

Parecia-me observar o interior de outra pessoa. Julgo na verdade que estivesse doido. Nessa loucura fria indivíduos e objetos diluíam-se, inconsistentes. E afinal apenas distingui um braço no escuro, cabeludo, grosso, um negro bestial, de focinho dormente, a coçar os escrotos (RAMOS, 2020, p. 103).

A loucura seria, então, a diluição dos limites entre indivíduos, objetos e o próprio narrador. A cena mobiliza o escritor por dois capítulos, seus receios durante o trajeto Recife-Rio vão até o ponto de ele temer que os vapores, partículas daquele indivíduo, de seu escroto, estivessem-no contaminando. “No clima de inferno tudo se evaporava – e sentia-me sujo: certamente partículas da imundície me alcançavam” (RAMOS, 2020, p. 101).

O autocontrole corporal, seu modo particular de resistir à bestialização, surge nessas páginas como metáfora de uma dietética mais ampla que implica sua própria literatura. Não há processo de subjetivação, ou de resistência, que não seja corporal e histórico. E se aqui, e em diversas outras passagens, espantam o preconceito, que esse mestre da prosa brasileira não deixa reconhecer e criticar em si, embora de forma ambígua, reticente, é a historicidade do gesto subjetivador que parece se impor. Toda resistência é marcada pela história:

A testemunha é desafiada a reelaborar as suas opiniões convencionais e o narrador hesita com receio de cair vítima de preconceitos endurecidos. E afinal, o que será o preconceito se não a generalização abusiva de alguma experiência real, real sim, mas singular e descontínua em relação a outras de que a aproxima o nosso arbítrio (BOSI, 1995, p. 317).

Referências

- ALVES, Fabio Cesar. *Armas de papel: Graciliano Ramos, as Memórias do cárcere e o Partido Comunista Brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Tradução: Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- BOSI, Alfredo. A escrita do testemunho em *Memórias do cárcere*. *Estudos Avançados*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 23, p. 309–322, 1995.
- BULHÕES, Marcelo Magalhães. *Literatura em campo minado: a metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição literária brasileira*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1999.
- BURKE, Edmund. *A philosophical inquiry into the origins of our ideas of the sublime and beautiful*. In: BURKE, Edmund. *Burke's writings and speeches, volume the first*. London: John C. Nimmo, 1887.
- CANDIDO, Antonio. Ficção e confissão. In: CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre a obra de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.
- CAYGILL, Howard. *Art of Judgment*. London: Basil Blackwell, 1989.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- GUSDORF, G. "Conditions and limits of autobiography." In: OLNEY, James. (Org.) *Autobiography: essays theoretical and critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio*. São Paulo: Edusp, 1992.
- KANT, Immanuel. *Critique of Judgment*. Tradução: James Creed Meredith. Oxford/London: Oxford University Press, 2007.
- LIMA, Luiz Costa. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo: Edusp, 2009.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2020.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2012.

RAMOS, Graciliano; SALLA, Thiago Mio (Org.) *Garranchos: textos inéditos de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2013.

RAMOS, Graciliano. Como eles são fora da literatura: Graciliano Ramos. *In: RAMOS, Graciliano; SALLA, Thiago Mio; LEBENSZTAYN, Ieda (Org.) O antimodernista: Graciliano Ramos e 1922*. Rio de Janeiro: Record, 2022.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. *O drama ético na obra de Graciliano Ramos: leituras a partir de Jacques Derrida*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2016.

STAROBINSKI, Jean. The style of autobiography. *In: OLNEY, James. (Org.) Autobiography: essays theoretical and critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2018.

O REGRESSO IMPOSSÍVEL: MEMÓRIA E MELANCOLIA EM *S. BERNARDO*, DE GRACILIANO RAMOS

José Roberto de Luna Filho

Folhas perdidas

S. Bernardo (1934) se inicia com uma cena cômica. O fazendeiro, sujeito temido no município de Viçosa e conhecido, através de sussurros, como assassino, chama uns outros poucos sujeitos letrados para escrever um livro pela divisão do trabalho; isso muito antes de ser comum a escrita colaborativa. A cada um desses bacharéis interioranos caberia adicionar uma peça à máquina do livro: um adequaria o texto à gramática, outro poria as necessárias citações latinas e as cláusulas de moralidade cívica, aquele daria toques de literatura, e ainda um outro se encarregaria das questões tipográficas. Acima de todos esses, estaria o tal temido fazendeiro, responsável pela ideia e pelo investimento financeiro: acrescentaria apenas uns conhecimentos que a profissão lhe rendeu e firmaria o seu nome na capa.

Esses elementos, somados, certamente renderiam um livro bastante respeitável. O problema é que há um desarranjo entre as partes e, ao final, só resta o jornalista Gondim na empreitada, que será o responsável pelo quê de literatura da composição. Ainda assim, Paulo Honório resolve prosseguir. Anima-se com a

empresa: deitaria uma história sobre o papel, por meio das mãos ágeis e servis do colega da imprensa. No entanto, a coisa é sem jeito. Após certo trabalho dedicado à escrita, o dono da história percebe que as mãos servis são também pernósticas, capazes de uns gestos afetadíssimos de composição que não o agradam em definitivo. Mas não era de se esperar coisa do gênero? Afinal, o coronel solicitou correção gramatical, moralidade e citações latinas na construção do livro. É provável que só se tenha dado conta de como aquele bacharelismo livresco não lhe supriria os estranhos e repentinos caprichos quando os viu postos no papel. “É o diabo”, disse Paulo Honório. E aquela ideia esquisita de escrever um livro ainda lhe continua a flutuar na cabeça, embora lhe faltem os recursos necessários para cumpri-la.

Em seguida, lhe acomete um pio de coruja. Coruja que habita a igreja, santo palco de um momento decisivo na vida de Paulo Honório. A rasga-mortalha traz o retrato perdido da mulher, que já não é neste mundo. Ele estremece. A folha branca do papel (que nos afronta sobre a mesa) demanda as palavras que ele talvez não possa dar, mas que precisa tentar arrancar a todo custo de sua precária literacia. Agora a cena perde a graça. Um homem de meia idade, a pele avermelhada pelo sol, os cabelos desgrenhados, a barba por fazer, as mãos grosseiras, sentado diante da mesa, iluminado apenas pelo bruxulear da lamparina, até tarde, a rabiscar, de modo sofrível, várias folhas, na tentativa de contar uma história que carrega na garganta apertada. O cenho franzido indicia que se lhe escapam as palavras. Mas ele, ainda assim, tenta.

Essas duas cenas iniciais, que recriam os dois primeiros capítulos do romance, tendem a ser marginais nas leituras de *S. Bernardo*. Quando muito, a primeira tentativa de escrever o livro é vista como ironia ao processo capitalista de produção que se pretende utilizar para uma tarefa criativa e intelectual;

o segundo momento, também nas raras vezes em que vem a lume, é interpretado como algum tipo de remorso que serve de ignição ao início da tentativa, por parte do narrador-personagem, de entender sua própria história. Não digo que sejam essas interpretações erradas. Apenas acredito que é também possível perceber esses capítulos iniciais como momentos fundamentais, uma vez que não só dão início à narrativa, como redimensionam tudo o que é narrado.

Afinal, conforme aponta Abel Barros Baptista (2005) em seu *Livro agreste*, o relato mnemônico escrito por Paulo Honório não pode ser visto como esforço autobiográfico, mas antes como algo que rompe com a vida mesma desse sujeito. É um acontecimento singular em que passado, presente e futuro são tecidos no enlaçar vacilante do texto. O ato de buscar a escrita e o ato de recusar a escrita que não lhe parece “sua”, mas afetação pedante e inaceitável de seu relato, indicam uma motivação que compromete qualquer aparente imparcialidade e objetividade no trato da narrativa. Foi Lafetá (1994) quem primeiro chamou atenção para as frequentes marcações de tempo presentes no relato; essas marcações, porém, dizem respeito à exatidão no trato com a narrativa ou a uma pretensa exatidão? São fruto de uma memória sincera ou, em vez disso, indicam as muletas de uma memória ébria de transitoriedade?

Folhas caídas

Está no interior desse romance a pulsão por um regresso impossível. Esse ensaio de regressão estrutura os acontecimentos narrativos, porque o ato de narrar, sendo movido pelo desejo, é necessariamente excludente, seleciona aquilo que é pungente, que em ebulição não pode senão emergir: nem que seja em grunhidos e balbucios, ou em um narrar cujo fio é perdido; um

narrar vacilante, tartamudo, errante. Nessa tentativa de referência, a linguagem é a barreira, e dela se queixa Paulo Honório:

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 (RAMOS, 2020, p. 10).

A pena pesa, pois o papel em branco demanda o incerto. Embora se possa dizer qualquer coisa naquele vazio, o fazendeiro continua a dizer, sem se sentir satisfeito. Inicia pela sua incerta origem, depois pula bruscamente os anos até o momento em que é preso, desiste das mulheres e se dedica ao suposto “fito” na vida: conquistar as terras de São Bernardo. Então, por que a narrativa não termina com a conquista do local? Por que o fito na vida se concluiria logo no capítulo 4? Por que são tão curtos os detalhes? As motivações da narrativa parecem se delinear melhor quando percebemos o movimento constante, por parte de Paulo Honório, em desatar os nós de sua vida anterior. E não importa tanto como de fato foi a vida de Paulo Honório: e sim os acontecimentos que lhe pareceram relevantes a se tornar palavras. Isso porque aquelas cenas que são mais sintomas-palavras do que racionalizações do passado trazem à tona a tentativa de mover-se regressivamente: mas o único movimento possível na vida do personagem é o pendular, em eterno balanço, sem nunca se fixar em uma das extremidades.

Recapitulemos, agora, sua trajetória narrada. Inicia pobre, trabalhando por míseros dez tostões na fazenda de São Bernardo; depois de se envolver com Germana e por ela ser traído, fere seu rival (não sabemos se ele morre ou não). Primeiro movimento, ainda que não tão óbvio, da tentativa de cortar o mal pela raiz. Em razão disso, é preso e decide esquecer de vez

as mulheres. Segundo movimento que tenta corrigir o passado. Depois de sair da cadeia, se torna negociante, vai acumulando capital e se vinga do agiota que lhe causou muitas dores de cabeça. Terceiro movimento. Depois de se estabelecer financeiramente, torna a Viçosa com vias de adquirir a fazenda em que trabalhou, mesmo que não houvesse nela qualquer tipo de vantagem produtiva (ao contrário, muito trabalho foi necessário para reerguê-la). Quarto movimento. Quando se estabelece em São Bernardo, manda assassinar seu vizinho, Mendonça, e em seguida passa a proteger as órfãs. A proteção às moças desamparadas não lhe traz qualquer tipo de vantagem financeira. É senão um gesto de culpabilidade. Quinto movimento. Depois, quando já pode gozar a vida sossegado, gasta bastante dinheiro para encontrar Margarida, sua mãe adotiva, e dar-lhe o conforto que nunca teve em vida: sexto movimento. Quando um jornalista fala mal de sua pessoa em um periódico local, o fazendeiro pega um trem só para aplicar-lhe uma coça. Sétimo movimento.

Realcei, até agora, tantos atos porque, em geral, essas ações de Paulo Honório não são levadas em consideração por parte da crítica. Nem mesmo quando se trata de leituras mais detalhadas do romance que procuram um contato cerrado com o texto, como é o caso da que foi empreendida por Rui Morão (2003). Além disso, tais atos, vistos em bloco, revelam mais claramente ter algo em comum: todos esses movimentos têm como fundamento a tentativa de reparar as máculas que acometem o tecido vital de Paulo Honório. Ele realiza tais atos como se fosse possível sanar essas frustrações, esses erros, esses arrependimentos, da mesma maneira que se paga uma dívida com juros ao credor impaciente.

Depois desses exemplos destacados, apesar de não serem os únicos presentes no romance que apresentem a característica que enfatizei, faz-se desnecessário continuar a contar todos

os movimentos de regressão, porque agora, para fins de minha argumentação, cabe focar em um movimento fundamental, que se inicia com o casamento de Paulo Honório. Como disse anteriormente, apesar do título, *S. Bernardo* não pode ser sobre a fazenda São Bernardo, afinal, a partir do momento em que é resolvido o imbróglio da posse e consolidação do mando, a propriedade vai ficando cada vez mais secundária. É aí que a presença de Madalena começa a se sugerir de modo mais intenso. Em razão disso, é necessário esquecer as adjacências e centrar a análise naquilo que considero o movimento regressivo primordial: não o primeiro, não o original, mas o que, por seu impacto, obriga a vida de Paulo Honório a passar por uma reformulação e transformar-se em memória escrita. Ou seja, é o movimento que lança luz aos demais, quando o fazendeiro decide que precisa passar a vida a limpo.

O casamento com Madalena é muito pouco fortuito economicamente, para um sujeito tantas vezes visto pela crítica como extremamente pragmático. Como bem o percebeu muito cedo Antonio Candido (2006), o sujeito bruto casa-se por amor, visto que não pretendia de modo algum casar-se com uma professora pobre de interior. Mas casa-se. E vive uma relação relativamente tranquila, até que o ciúme bate à porta: Padilha, o comunista por ressentimento, usa das origens sertanejas e pobres de Paulo Honório para incitar uma desconfiança talvez já latente – não era homem para Madalena. Quando o terratenente lhe pergunta por que anda tanto fugindo ao serviço, o professor responde, não sem certa malícia:

E quanto às conversas, seu Paulo compreende. Uma senhora instruída meter-se nestas bibocas! Precisa uma pessoa com quem possa entreter de vez em quando palestras amenas e variadas (RAMOS, 2020, p. 156).

Até aquele momento, sentia que sua capacidade econômica fosse capaz de torná-lo superior aos demais. Agora, como homem, vê em cada habitante masculino da fazenda um rival em potencial. E já sabemos o que Paulo Honório faz com os rivais. O fato é que, a partir daí, surge aquele sentimento estranho, que ele ainda não entende bem.

A lembrança de Padilha, de que o coronel era sujeito bruto, sem educação, de origens pobres, indica que o haver tomado a fazenda para si não mudaria, ou mesmo compensaria, o passado. Sua reparação se mostrava inútil e impossível. Anteriormente, isso talvez não o abalasse tanto. Mas agora, que demanda um amor da mulher que não sabe se possui, esse passado se torna um nó górdio. Daí surge a paranoia, como que um mecanismo de defesa, que o põe sempre alerta, a postos, pronto para pegar os muitos rivais amorosos. Naquele momento, deixa de ser fazendeiro e torna-se humano, demasiado humano.

O trabalho afasta, inicialmente, esse sentimento esquisito, mas, depois, ele ressurge, quando o fazendeiro observa Madalena conversar com Seu Ribeiro sobre comunismo. No meio do debate acalorado entre os frequentadores da casa, o comunismo não aparece apenas como a dissolução da propriedade, mas também como dissolução da família e da religião. Então existe, por um lado, o Paulo Honório proprietário, que teme um conluio entre a mulher e Padilha, e o Paulo Honório marido, que teme o conteúdo dessas “palestras amenas” e o fato de que uma mulher materialista e sem religião “é capaz de tudo” (RAMOS, 2020, p. 164). Note-se que o próprio Paulo Honório não é grande religioso, já que define assim seu sistema de crença:

A verdade é que não me preocupo muito com o outro mundo. [...] Tenho portanto um pouco de religião, embora julgue que, em parte, ela é dispensável num

homem. Mas mulher sem religião é horrível (RAMOS, 2020, p. 163).

E por que seria dispensável num homem? Talvez porque o homem não tenha de ser impedido de certos desejos; afinal, Paulo Honório traía Madalena com Rosa, a esposa de Marciano.

Desse momento em diante, o ciúme só cresce. Vai ganhando nuances, se modificando de tal modo que o motivo inicial é praticamente perdido. Mas, no fundo, está à espreita o espectro da percepção de uma fragilidade intolerável: ele sabe-se incapaz de alcançar a cultura de Madalena, e, somado a isso, nunca teve a certeza de ser amado. Instrutivo, nesse sentido, é quando Paulo Honório acredita que Madalena está se derretendo para o Nogueira e diz:

Confio em mim. Mas exagerei os olhos bonitos do Nogueira, a roupa bem-feita, a voz insinuante. Pensei nos meus oitenta e nove quilos, neste rosto vermelho de sobranceiras espessas. Cruzei descontente as mãos enormes, cabeludas, endurecidas em muitos anos de lavoura. Misturei tudo ao materialismo e ao comunismo de Madalena – e comecei a sentir ciúmes (RAMOS, 2020, p. 164).

Abel Barros Baptista (2005) observa muito acertadamente que nesse momento Paulo Honório não é mais proprietário; aqui ele aparece como homem, desnudo de toda sua condição de prestígio social. Mas algo deve ser acrescentado: ele passa a ver a figura sertaneja que representa como negativa aos olhos de Madalena. Ele sempre se orgulhara dessa postura, afinal foi com essa perseverança e esse apreço ao trabalho que conquistou seu capital. Mas agora os parâmetros são outros: são os olhos de Madalena que importam. Se antes sempre se achara superior aos bacharéis e letrados em razão de haver conseguido construir sua própria terra, agora ele lança um novo olhar para si e

percebe que a propriedade não lhe basta. Ou não basta a Madalena. Ou os dois. José Padilha, sujeito desprovido de qualquer outro atrativo senão a instrução, pode ser mais interessante a Madalena. João Nogueira, outro letrado, pode ser mais interessante a Madalena.

Como o próprio Paulo Honório assume, ele misturou tudo. Misturou o completo desconhecimento dos sentimentos da mulher, misturou sua preocupação com os moradores da fazenda, misturou sua condição anterior de sertanejo pobre e pouco instruído e tudo desembocou em um ciúme paranoico. Para estabelecer contraste, convém lembrar que, no capítulo VI, Mendonça tenta envergonhar o dono de São Bernardo em razão de ele ter sido trabalhador de oito, mas o narrador-personagem não liga. Agora, porém, bastou que Padilha mencionasse a incompatibilidade entre Madalena e o local em que ela vive atualmente para que sentimentos estranhos dominassem a cabeça do fazendeiro. Eis o homem em sua nudez instintiva.

Então o ciúme paranoico faz seu papel. Madalena prefere a morte à vida atormentada. No capítulo 31, Paulo Honório encontra a mulher na igreja e a obriga a dar meia volta, pois eles têm ainda negócios a tratar. Ao que a mulher responde, em angústia tão somente, duas vezes, com uma pergunta: ainda?

Quando Paulo Honório narra esse último encontro com a esposa, e, portanto, já sabe o que aconteceria depois dessa conversa, parece enfatizar algumas frases que talvez lhe houvessem parecido irrelevantes no momento em que aconteceram. Agora elas parecem indicar que Madalena, naquele momento, já não mais suportaria a vida que levava:

Hoje pela manhã já havia na mata alguns paus-d'arco com flores. Conteí uns quatro. Daqui a uma semana estão lindos. É pena que as flores caíam tão depressa (RAMOS, 2020, p. 204).

Essa última frase, apesar de ter sido dita por Madalena (ou talvez por ter sido dita por ela) traduz bem a angústia de Paulo Honório: as coisas vêm e vão, vão e vêm, e nunca mais tornam. Quando tornam, já não mais reproduzem o momento original. Cada momento é único e intransferível. As flores no pau-d'arco eram umas quatro, e três eram os anos de casados; as flores até poderiam se multiplicar, mas elas cairão tão depressa... como apreciar sua existência?

Daí que, a todo momento, se justifique, inda que não entregue ao leitor o que acontecerá em seguida: “Palavras de arrependimento vieram-me à boca. Engoli-as, forçado por um orgulho estúpido. Muitas vezes por falta de um grito se perde uma boiada” (RAMOS, 2020, p. 202). Quando Paulo Honório escreve este trecho, já sabe do que acontecerá em seguida, e pelo acontecido assinala sua responsabilidade. Estas são palavras apenas do Paulo Honório narrador ou também do Paulo Honório personagem? O uso do estilo indireto livre parece evidenciar a indissociabilidade entre ambos.

Esse momento é metonímia do movimento maior, que marca toda a narrativa: a busca por um regresso impossível. Paulo Honório tenta entender o inominável, o que poderia ter ocorrido de modo distinto, a fim de evitar o trágico fim (que ele, aliás, sequer consegue pronunciar; de tal modo a morte da mulher lhe aflige profundamente o espírito). A estrutura do relato é, portanto, paradoxal e metalinguística: o livro é fundado na tentativa falha de resolução ao passado, e é o livro que demonstra ser toda a vida de Paulo Honório vivida pela chave dessa impossibilidade mesma de elaborar as frustrações. Quer dizer, ao menos desde quando acredita que sua vida de fato começou.

As folhas recusadas

Dizer que narrar é tecer os fios soltos do sentido pode parecer, nos dias de hoje, coisa banal. Mas poucas afirmações são mais radicais e revolucionárias. Se ela parece ser simples proposição, é por ser frequentemente mal compreendida. A construção de uma narrativa a respeito de uma vida não é nem aleatória nem consciente. Por um lado, temos à mão uns fios soltos que são de uma determinada forma, que nem sempre podem ser ligados conforme nosso bel-prazer. Por outro, a forma desses fios não nos permite uma única e segura maneira de relacioná-los. Menos ainda nos permite vislumbrar a forma *correta* de tecê-los.

Paulo Honório inicia seu relato desprezando várias folhas de sua história. Tais folhas contêm os momentos que viveu antes de recusar a simplicidade (ou mediocridade?) da vida que levava: “Até os dezoito anos gastei muita enxada ganhando cinco tostões por doze horas de serviço. Aí pratiquei o meu primeiro ato digno de referência” (RAMOS, 2020, p. 14). Ou seja, antes de iniciar a trajetória que o levaria ao desfecho trágico de Madalena, é como se as coisas fossem de pouca importância, indignas de figurar dentro das páginas oficiais de sua história.

Essas páginas extraviadas, porém, são novamente mencionadas ao final do romance:

Julgo que me desnorteei numa errada. Se houvesse continuado a arear o tacho de cobre da velha Margarida, eu e ela teríamos uma existência quieta. Falaríamos pouco, pensaríamos pouco, e à noite, na esteira, depois do café com rapadura, rezaríamos rezas africanas, na graça de Deus. Se não tivesse ferido o João Fagundes, se tivesse casado com Germana, possuiria meia dúzia de cavalos, um pequeno cercado de capim, encerados, cangalhas, seria um bom almocreve. [...] Os meus desejos percorreriam uma órbita acanhada. Não

me atormentariam preocupações excessivas, não ofenderia ninguém. E, em manhãs de inverno, tangendo os cargueiros, dando estalos com o Buranhém, de alpercatas, chapéu de Ouricuri, alguns níqueis na capanga, beberia um gole de cachaça para espantar o frio e cantaria por estes caminhos, alegre como um desgraçado (RAMOS, 2020, p. 231).

Mais adiante, no entanto, essas páginas são rechaçadas: nada teria sido diferente. Seu destino era terminar insone, infértil, infeliz. Era possível que houvesse tecido dessa outra forma os fios de seu destino, mas não o fez e não há remédio para isso.

O agora falido fazendeiro, portanto, só em raros e curtos vislumbres consegue perceber as réstias de uma vida diferente. É muito interessante perceber como ele simplesmente ignora a possibilidade de uma vida que não houvesse sido a sua, em que não houvesse procurado os mandos e desmandos no sertão. Tanto que, mesmo quando já arrependido, ao final da narrativa, quando alguns críticos afirmam que ele “se regenerou”, continua sendo incapaz de ver algum tipo de valor nos “molambos” que trabalham para ele na fazenda:

Para ser franco, declaro que esses infelizes não me inspiram simpatia. Lastimo a situação em que se acham, reconheço ter contribuído para isso, mas não vou além. Estamos tão separados! A princípio estávamos juntos, mas esta desgraçada profissão nos distanciou (RAMOS, 2020, p. 233).

Ou seja, o problema para Paulo Honório, em si, não foi a vida que levou, mas sim o fato de que essas escolhas não renderam os frutos que esperava. Daí a sensação de vida jogada fora. Daí que algo o incomode no seu trato com relação aos trabalhadores, mas a isso não dê lá muita importância: apenas gostaria de identificar onde está o seu erro. A partir do momento em que

vai preso por esfaquear João Fagundes, um novo fito para a vida lhe é revelado: possuir bens. Tais bens, no entanto, só servem como meio de reparação à vida que até então levava: afinal, ao entrar na cadeia e ser trocado por um ladrão de cavalos, não terá sua vida, para ele, dado também errado?

O que estamos argumentando até agora é que fundamenta a construção da narrativa a impossibilidade de encontrar a natureza do Bem (viver). A busca pelo regresso visa ao progresso, à limpeza das máculas pretéritas. Buscar o Bem (viver) é buscar uma fórmula para agir da melhor forma, sem desperdiçar os minutos que nos são concedidos em vida. Essa é, aliás, uma questão fundamental na filosofia, mas também está presente na vida cotidiana da modernidade, quando os parâmetros a serem seguidos não estão mais claros, como ensina Lukács (2009).

Assim, Paulo Honório elegeu a vida de capitalista/patriarca como aquela que lhe renderia os frutos necessários para uma existência verdadeiramente feliz, que faria de sua vida valer a pena. Por isso que, quando consegue finalmente a fazenda, passa a complementar esse perigoso edifício do Bem-estar garantido: procura a mãe adotiva, procura angariar poder político, e procura, principalmente, uma esposa para lhe render um herdeiro, que continuaria o seu legado. Com tal arranjo, a morte deixaria de ser um problema.

É importante notar, então, que o interesse de Paulo Honório nos bens materiais não era apenas da ordem econômica. Ele buscava nos bens os Bens. Isto é, o progresso econômico significava um progresso subjetivo, de maneira que não foi a profissão que lhe moldou os gostos, mas os gostos que lhe moldaram a profissão. Essa relação tão contraditória com o dinheiro é prova disso. Afinal, se por vezes agia de modo absolutamente mesquinho, em algumas ocasiões se permitia gastar com presentes a Rosa, a esposa do Marciano. Permitia-se, também, acolher sob

suas asas pessoas inúteis a seu desenvolvimento como proprietário, como é o caso do próprio Seu Ribeiro, cuja motivação não parece ter sido outra que não a empatia pela psicologia daquele vencido.

No entanto, a vida escolhida não lhe rendeu o que esperava. Ao contrário: quando pensava estar finalmente estabelecido, a instabilidade tomou conta de sua vida. A incerteza do amor por parte da mulher, o ciúme e, por último, o suicídio de Madalena fazem com que as conquistas materiais de Paulo Honório nada adiantem. Um pouco antes da revolução, que sacramentaria a existência em fogo morto com que teria de lidar daí em diante, o fazendeiro já se encontra sem forças para seguir sua profissão de proprietário. As intrigas políticas parecem fúteis, assim como os esforços dedicados à construção e progressão de São Bernardo.

É certo que, provavelmente, Paulo Honório não haja perdido de todo o tino de proprietário. Seria estranho que de repente algo do gênero se lhe fosse tornar indiferente. E prova disso é a nostalgia e a delícia com que narra a fase inicial de conquista da sua vida, os projetos que ainda surgem. Ocorre que, agora, esses projetos se tornaram inúteis, recebem a culpa de seu desconcerto vital por não terem sido capazes de garantir aquilo que, para ele, era fundamental. Toda a busca inconsciente pelo Bem-viver, que corrigiria os primeiros anos de cão, gorou.

A morte da mulher, pela qual se sente culpado (ainda que não saiba qual é a culpa), se torna fantasma frequente na vida do fazendeiro, que vira uma figura castrada, incapaz de qualquer produção. Pois o que gostaria de fazer, reparar os erros que não sabe quais, é impossível. Passa os dias em busca da solução para a própria vida, que será capaz de lhe dar novo ânimo para consertar e recriar a própria existência. Mas esse fiapo é perdido. Como recuperá-lo? Nada mais pode fazer. A única produção

que esse engenho em fogo morto é capaz de realizar é o livro prenhe de melancolia e tristeza em que tenta o regresso impossível ao mundo em que fora feliz.

Ao final do livro, após vários movimentos autocontraditórios, uma conclusão se impõe: sua vida não poderia ser diferente, não há nada de distinto a ser feito. Em sua melancolia, que o prende ao passado insolúvel (mas que se deseja resolver), uma fantasia de perda fundamental, o futuro inexistente e o presente é povoado de fantasmas mnemônicos. Mas é precisamente porque o relato de Paulo Honório é escrito com a tinta da melancolia que não necessariamente precisamos concordar com a síntese de sua vida. Afinal, ele sequer considera o papel definitivo que seu ciúme teve no suicídio da mulher. É certo que a vida agreste em muito prejudicou sua vida, mas esse fatalismo não é mais confortável do que assumir as responsabilidades diante de sua própria ruína?

Em *S. Bernardo*, há o estudo não do desenvolvimento de uma personalidade, mas da escrita de uma personalidade, de uma narrativa marcada por um desejo: desejo cuja origem se desconhece, e que por isso mesmo atormenta. É a narrativa de uma narrativa, de como a palavra dá e tira as nossas possibilidades de dizer. É a narrativa de um sujeito que descobre em si, na e pela escrita, inesperados subsolos, e deseja, inutilmente, exterminá-los.

A questão econômica, aqui, aparece não como mecânica engessada de um sistema pecuniário, mas, sim, como economia dos afetos, máquina movida a desejos. Os problemas íntimos e sociais são faces de uma mesma moeda, se é que podem ser de tal forma diferenciados. Essa lição estética é uma das grandes contribuições do escritor alagoano à literatura nacional e faz com que *S. Bernardo* tenha ainda hoje muito a nos dizer.

Não se pode, portanto, tentar compreender Paulo Honório apenas como um empresário desumano, incapaz de procurar outra coisa que não as vantagens financeiras. É justo o contrário: precisamente por procurar algo além da vida, agarra-se às certezas da posse, às promessas de gozo e de poder que lhe rende o capital. Mas essa vitória se lhe revela inútil, diante da perda de Madalena, que verdadeiramente lhe constituía um amparo existencial. Deixo claro, porém, que não estou contrastando valores “autênticos” a valores “artificiais”. A rigor, na modernidade (e esse é o drama de *S. Bernardo*) é impossível falar de valores autênticos *a priori*, que garantiriam um bem-viver. É possível encontrar motivos para viver, e, na verdade, disso depende nossa vida. Mas esses motivos são eles mesmos contingentes.

O que a narrativa de Paulo Honório nos ensina é que talvez devêssemos ser capazes de nos acostumarmos à ruína, e amar aquelas poucas flores que logo cairão do pau-d’arco. Pois é sua finitude que lhes torna tão belas. E a finitude que, de alguma maneira, faz com que sua beleza não valha a pena. Ao basear sua vida na procura pelo que é estável, seguro e imaculado, o fazendeiro garantiu que sua existência seria a crônica de um luto anunciado.

Referências

BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste: ensaio de curso de literatura brasileira*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.

CANDIDO, Antonio. Ficção e confissão. In: CANDIDO, A. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, G. *São Bernardo*. 61. ed. Rio de Janeiro: Editora Record. 1994.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Editora Duas Cidades/Editora 34, 2009.

MOURÃO, Rui. *Estruturas*. Ensaio sobre o romance de Graciliano. 3. ed. Curitiba: Ed. UFPR, 2003.

RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. 104. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2020.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O LITERÁRIO EM GILBERTO FREYRE

Josias de Paula Jr.

Para onde se projeta o olhar

Este breve ensaio é o primeiro passo de um projeto que pretende analisar a presença de uma dimensão literária na obra de Gilberto Freyre, isto é, como sua reconstrução sociológico-antropológica da história carrega, em seu bojo, em sua trama narrativa e imagética, como parte de sua própria metodologia, elementos próprios do fazer literário.¹ Por ora, no entanto, como primeiro passo na direção desse objetivo mais amplo, cabe compreender e articular a relação mais abrangente de Gilberto com a literatura; sua importância na formação do pensador e a maneira como interagiu com ela em seus livros e ensaios.

O que se percebe, a princípio, é a centralidade da literatura na vida de Freyre. Trata-se de uma presença que se faz crucial desde o período de estudos acadêmicos e atravessa seus trabalhos e interesses de maneiras variadas. Nas páginas que seguem,

¹ É mais que sabida a grande extensão da obra freyriana, com diferenças marcantes entre as fases do seu percurso. Portanto, miramos aqui como *corpus* não o Freyre dos anos 1970, por exemplo, interessado em decifrar o contemporâneo em *Além do apenas moderno* ou *Insurgências e ressurgências*. Interessa-nos especialmente aquele que reconstituiu o passado nacional em *Casa-grande & senzala*, *Sobrados & mocambos* e *Nordeste*.

abordaremos – de modo panorâmico – os vários modos em que se deu a relação do autor de *Açúcar* com a literatura. Começamos pelo que, talvez, seja a pista mais insuspeita de sua disposição intelectual e criadora: sua autodefinição.

Um escritor

Por mais de uma vez, Gilberto Freyre se definiu como um escritor. Claro que não necessariamente como um escritor literário, mas certamente como um escritor. No prefácio de *Perfil de Euclides e outros perfis*, escrito em 1943 e revisto em 1986, Freyre pondera sobre as críticas de alguns intelectuais à sua escrita, sobre a avaliação de que “escreveria mal”:

Como eles, outros, de menor autoridade, desdenham das pretensões a escritor que me animam, embora admitam no ingênuo pretensioso que sou desde a meninice vocações porventura mais altas: de “sociólogo”, de “filósofo”, de “pensador”, de “historiador” [...]. O leitor há de perdoar que, mesmo assim, o ingênuo ou pretensioso insista em se considerar escritor – mesmo sob a forma de aprendiz eterno, e se volte para seus esforços – talvez devesse dizer seu fervor, pois estamos em zona de salvação menos pelas obras do que pela graça ou pela fé – desde os dias de estudante, e até de menino de colégio, no sentido de novas combinações de palavras, umas com as outras, de nova valorização de substantivos e adjetivos velhos por meio de novas relações entre eles, diretas ou por intermédio de advérbios – talvez um anglicismo – e, ainda, de procura de expressão e ritmo brasileiro e pessoal, em língua portuguesa, para experiências de sensibilidade ou associações de ideias nem sempre inteiramente iguais às dos clássicos e dos mestres brasileiros e portugueses do idioma e da literatura, como para uma das audácias, ou antes, uma das aventuras que mais o prendem... (FREYRE, 2013, p. 31-32).

Note-se que, embora não recuse explicitamente os qualificativos de sociólogo, de antropólogo ou de historiador, Freyre insiste em afirmar sua condição de escritor. Duas páginas à frente da citação acima, volta a afirmar que, apesar de não ser literato – pedindo escusas aos leitores pela “insistência de ingênuo” –, considera-se escritor (FREYRE, 2013, p. 34). A externalização tanto do desejo quanto do juízo sobre si vem acompanhada, ou permeada, de confissões biográficas sobre as suas ambições de se tornar um modelador estético da língua, assim como do ardor – pode-se mesmo dizer, prematuro – com que se entregara ao universo da literatura. O escritor-sociólogo, ou antropólogo, diga-se ainda, nunca se definiu como cientista – neste tocante, em oposição diamétrica a seus contemporâneos vinculados ao âmbito universitário, especialmente à USP. Foi sempre ensaísta, escritor, pesquisador e apaixonado pelas coisas do homem e da história.

Num livro da maior relevância para a compreensão do autor, infelizmente pouco lido e editado, *Como e porque sou e não sou sociólogo*, de 1968, Gilberto afirma:

Sou escritor – ou um constante aprendiz de escritor – que nas suas tentativas de captar e interpretar aspectos situados da condição humana, em geral, através da do homem tropical, especialmente da do brasileiro, em particular, vem procurando captá-los e interpretá-los por meio de várias perspectivas, por vezes simultâneas [...] *A verdade, porém, é que no meu caso, o que venho procurando ser é escritor que, como escritor, se serve da sua formação ou do seu saber – se é que existe – científico – o antropológico, principalmente – em vez de pretender ser principalmente antropólogo, sociólogo ou historiador, ou pensador, por assim dizer, institucional* (FREYRE, 1968, p. 178-179, grifo nosso).

Tal desejo de ser escritor – “escritor com pretensões a escritor literário”, desde os dias “de menino de colégio” – vem de par com a íntima convivência com a leitura literária. Como afirmam seus melhores biógrafos, Gilberto foi uma criança e um adolescente leitor. Experimentou da vida mais através dos livros e histórias que por meio da vida vivida. Seu pai, Alfredo Freyre, foi muito exigente na educação dos filhos, subtraindo-lhes muitas das venturas próprias da idade escolar. Será, inclusive, na biblioteca do pai – juiz e professor da Faculdade de Direito do Recife – onde encontrará muitas das obras que o marcarão para sempre. Por volta dos oito anos de idade, leu, em umas férias, “além de *Dom Quixote*, as *Viagens de Gulliver* e uma biografia de Napoleão, que despertaram nele uma grande avidez pela leitura” (LARRETA; GIUCCI, 2007, p. 26). Aos 16 anos, já havia lido toda a obra de Eça de Queirós. Travou contato, pode-se dizer precocemente, com uma ampla gama de autores: José de Alencar (seu autor nacional predileto), Camões, Rimbaud, Tolstói, Flaubert, Euclides da Cunha, Walter Pater, Edmond de Goncourt; bem como William James, Herbert Spencer, Oliveira Lima, entre outros.²

A intimidade temporã com uma vasta cultura literária será determinante para desenvolver, em Gilberto, uma sensibilidade humanística e ensaística, assim como um estilo narrativo expressivo, ágil, dúctil e, não raro, poético. Essa intimidade o marcará de modo tão definitivo que chegará ao ponto de provocar-lhe o forte desejo de ser reconhecido como “escritor”; mais: “escritor com pretensões literárias”.

² Uma outra biógrafa, Maria Pallares-Burke, também acentua a cultura literária de Gilberto Freyre, conquanto se concentre no período de estudos realizado por ele no exterior (PALLARES-BURKE, 2005). Ela salientará que, desde cedo, fora Freyre considerado “um estudante de curiosidade insaciável”, que se destacava “por seu brilho e erudição”, “um brilhante adolescente”, “ambicioso e extremamente promissor” (PALLARES-BURKE, 2005, p. 90-91).

Ora sociólogo da literatura, ora crítico literário: a literatura analisada

A aproximação sociológica freyriana ao literário seguiu modulações diferentes dentro de um mesmo tema. Para Freyre, a verdadeira crítica deveria priorizar o aspecto estético, sem, todavia, menosprezar as circunstâncias históricas e sociais envolvidas na produção do artefato literário; por isso mesmo, seu interesse maior consistiu em, apoiado na análise das obras e dos autores, compreender a realidade social, especialmente a brasileira, através de um método plástico e livre, abarcando contexto, psicologia e sociologia.

Aqui, cumpre enfatizar primeiramente algo pouco divulgado. Já em *Reinterpretando José de Alencar*, livro escrito em 1954 e editado em 1955, Freyre sustentava como critério para avaliação da obra literária a junção dos elementos literário (principal), sociológico e psicológico. Isto é, sustentava a necessidade de a análise se fixar tanto nos aspectos internos quanto externos ao texto, antecipando, assim, em uma década, aquilo que Antonio Candido pontuaria em 1965, com a publicação de *Literatura e sociedade*. Dizia Freyre:

Com tais sugestões, não se pretende reduzir a crítica ou a história de uma literatura ou, dentro dessa literatura, a obra de um escritor, a ramo de sociologia ou de psicologia social. Gênio e obra literária de gênio pedem compreensão, interpretação e avaliação também literária; e não principalmente sociológica ou psicológica (FREYRE, 1955, p. 6).

O exemplo mais acabado da contribuição estritamente sociológica de Freyre corporifica-se no volume *Heróis e vilões no romance brasileiro* (1979), livro no qual o autor traça, com recurso a quantificações, regularidades e descontinuidades daquilo a que

chamou de “tipos sócio-antropológicos”. Dividindo a literatura nacional em dois períodos – o “eminente patriarcal” e o pós-patriarcal – rastreou, por exemplo, quem figurava majoritariamente entre os heróis: homens ou mulheres? Brancos, negros, mestiços? Quais profissões predominavam? A ambientação do romance: rural ou urbano? Os dados servindo como subsídio e prova (como soe ocorrer sempre com os dados) para os desdobramentos analíticos.

Contudo, como já observaram alguns estudiosos do nosso autor, a despeito de aludir e defender uma posição crítica na qual o componente estético – literário – prevalecesse sobre os demais, o mais comum, como também o terreno no qual mostrou maior brilho, foi quando ele conseguiu entroncar a análise da literatura à análise social, sobretudo pautando-se, no ponto de vista judicativo, em sua concepção mais ampla do fenômeno social; de maneira que, em seus textos, escorrega-se parágrafo a parágrafo da sociologia para a literatura, com doses de intuições psicológicas, e da literatura para a sociologia.

Devemos lembrar que a geração de Freyre vive intensamente os embates sobre a questão da identidade nacional e que, como as gerações precedentes, enxergavam na literatura a importância documental, a função nacionalizante, ou, utilizando a feliz expressão de Velloso (1988, p. 239), viam-na como “veículo da nacionalidade”. Freyre não fugiu ao padrão de seu tempo e geração. Suas preferências entre os autores brasileiros – destaquemos José de Alencar e Euclides da Cunha – é permeada por este sentido ou nota funcional, emprestando à literatura o estatuto de aliada no desvendamento (criação) do Brasil brasileiro em sua expressão (imagética ou linguística), em sua autoimagem mestiça e ativa ou na elucidação de sua história: patriarcal, familista e de “equilíbrio de antagonismos”.

Antonio Candido, num pequeno texto dedicado a Gilberto, intitulado *Um crítico fortuito (Mas válido)*, chama a atenção para tal viés. Candido discerne algumas características do escritor de Apipucos, as quais se referem aos traços centrais tanto da concepção geral da obra, quanto àquela parte voltada mais diretamente para a literatura. Sobressaem em Freyre – segundo o crítico paulista – os seguintes aspectos: a) a fluidez com que se interpenetram em seus textos a sociologia e a literatura, o científico e o artístico; ou seja, “age nele a pressão viva de um pluralismo que ataca vorazmente a realidade; disposta a esclarecê-la e mesmo transfigurá-la a qualquer preço, isto é, sem preconceitos metodológicos” (2004, p. 93); b) a singularidade de sua sociologia – não obstante ser rigorosa – carregar uma *visão*, a saber: um impulso projetivo sobre a vida e a realidade social, fazendo-a – a sociologia – roçar ora o descritivo, ora o predicativo, desbordando constantemente, em suma, do factual para o prescritivo.

Quando Freyre toma a literatura como objeto diretamente, assinalam Candido e outros, sua *visão* orienta a análise. Advêm daí suas críticas a Machado de Assis, por exemplo. Faltaria ao escritor do Cosme Velho as cores e as paisagens tropicais brasileiras; sua dicção seria, também, mais inglesa que nacional, sobretudo ressaltada pelo *humour* tão caracteristicamente britânico. Em resumo, faltaria a Machado ser mais brasileiro.

Outro exemplo, entre tantos mais, que podemos aqui reconhecer, é a avaliação de Gilberto da poesia de Jorge de Lima. Os elogios ao escritor alagoano, autor de *Poemas negros*, se balizam pelo espelhamento em seu estro do ideário da miscigenação, constituindo seus versos, sua poesia “afro-nordestina”, “a expressão carnal do Brasil mais adoçado pela influência do africano [...] Seu verbo se faz carne: carne mestiça” (FREYRE, 2010, p. 40-41). Afora a identidade das visões entre crítico e poeta

no tocante à mistura racial, a poesia de Lima proporcionaria a experiência profunda, íntima, com o que há de mais nordestino, logo brasileiro:

E há poemas seus em que nossos olhos, os nossos ouvidos, o nosso olfato, o nosso paladar se juntam para saborear gostos e cheiros de carne de mulata, de massapê de resina, de moqueca, de maresia, de sargaço; para sentir cores e formas regionais que dão presença e vida, e não apenas encanto literário, às sugestões de palavras (FREYRE, 2010, p. 39).

Assim foi com tantos outros autores. Alencar ajudando a iluminar o passado patriarcal, rural, escravista e familista brasileiro (FREYRE, 1955); Euclides, o revelador dos sertões, de sua gente e sua paisagem, auxiliando no alargamento da compreensão do país (FREYRE, 2013). Em Gilberto, a ciência habitava a crítica, assim como a literatura habitava a sociologia.

Finalmente, o enroscar-se do método (sociológico-antropológico) no literário

Nosso olhar se volta agora para elementos intrinsecamente literários postos em operação na tarefa de interpretação da realidade. Podemos, talvez, insinuar que a obra de Gilberto Freyre, ao se transportar simultaneamente pelas águas sociológicas e literárias, conforma um estuário de panorama novo, inédito até então e ainda hoje potente. Com efeito, nossa reflexão quer demonstrar que tratamos de um autor que, como outros, aproximou a literatura da ciência. Cabem a Gilberto Freyre, a nosso ver, as palavras devotadas a Dante Alighieri por Hilário Franco Jr: “Nele o saber alimentava a sensibilidade e esta aguçava a mente para o conhecimento”, sendo mais um exemplo “*da falsidade da ideia que opõe ciência e poesia*” (FRANCO JR., 2000, p. 14).

O assunto, sabemos, não é novo. As conexões entre o literário (ou mesmo o artístico) com as ciências sociais – ora suas aproximações, semelhanças e inseparabilidade, ora suas diferenças, distinções e incomensurabilidade – perpassam o pensamento de um amplo leque de autores, da Filosofia à Sociologia e à História. Contudo, se não há novidade, tampouco existe ainda uma consciência pacificada sobre a inevitabilidade do momento ficcional³ na explicação da vida humana, sustentada, entre outros, por Hayden White (1992). Entre nós, brasileiros, parece evidente que foi Gilberto Freyre aquele que mais teve clareza do necessário da ficção, da inevitabilidade do momento ficcional; o que mais ousou – enfrentado preconceitos –, ao assumir a radicalidade de tal consciência.

Uma ideia me ocorreu a partir da assistência de uma brilhante palestra do professor Alcmeno Bastos, proferida na Academia Brasileira de Letras, em 14 de maio de 2013, intitulada “José de Alencar e o romance histórico”. Em sua fala, evidentemente, Alcmeno Bastos repassa alguns tópicos assentados da relação entre Alencar, a história e a nacionalidade, como as aproximações e distanciamentos entre os tipos romanescos indianista, regional e histórico, as intenções fundadoras da brasilidade. Todavia, ao chamar a atenção para a produção paratextual do autor de *Senhora*, pródigo em escrever prefácios, notas, esclarecimentos (algo que já remete, por semelhança, a Gilberto Freyre), ele citou algo que seria primordial, metodologicamente falando, para Alencar,

3 Etimologicamente, ficção (*fictio-onis*, do latim), é a forma substantivada derivada de *fictum*, participio do verbo *fingere*, que significa representar, inventar, modelar, construir. Daí advém, por exemplo, em português, a expressão “areia de fingir”, utilizada nas construções; daí também o sentido dos versos de Fernando Pessoa “O poeta é um fingidor”. Ainda em dicionarização brasileira, lembremos que ficção contém a acepção daquilo que é “convencional”, que “existe por convenção”. Logo, assinalar a dimensão incontornável do ficcional nas humanidades significa reconhecer o caráter representacional, figurativo, convencional de como a realidade aí se exprime.

quando dedicado à reconstrução histórica; algo presente numa nota explicativa constante em *Guerra dos Mascates*.

Na nota explicativa – situada ao fim do primeiro volume – à *Guerra dos Mascates* (1873), José de Alencar traça a diferença entre um romance histórico e um não histórico (o exemplo dado, no caso, foi *Til*). O último seria mais fácil, ao não demandar um mergulho profundo em época específica, não experienciada pelo autor, e sobre a qual, logo, não incide o tempero fundamental das reminiscências. No caso de romance histórico brasileiro situado na época colonial, as dificuldades aumentam, posto não haver documentação suficiente. Nesse caso, a descrição do passado reclama aos literatos que adotem o “mesmo processo de que usam os naturalistas com os animais antediluvianos. De um osso, eles recompõem a carcaça, guiados pela analogia e pela ciência”.

Nem venha o leitor com a sua contrariedade, lembrando que nesse decurso escrevia elle o Til, para o folhetim da Republica. É o Til desses livros que se compoem com a material proprio, fornecido pela imaginação e pela reminiscencia; e que portanto se podem escrever em viagem, sobre a perna, ou n'um canto da mesa de jantar. Não succede o mesmo com um romance historico, e ainda mais em nosso paiz onde as fontes do passado nos ficaram tão escassas, senão muitas vezes exhaustas. Para descrever a nossa sociedade colonial é necessario reconstrui-la pelo mesmo processo de que usam os naturalistas com os animaes anti-diluvianos. De um osso, elles recompõe a carcassa, guiados pela analogia e pela sciencia.

Para, na sequência, ainda destacar o caminho, a ferramenta metodológica para essa reconstrução:

O escriptor que no Brasil tenta o romance historico, hade commetter antes de tudo essa ardua tarefa de re-

compor com os fragmentos catados nos velhos cronistas, a colônia portuguesa da América, tal como ela existiu, a separar-se de dia em dia da mãe pátria, e já preparando o futuro império (ALENCAR, 1873, p. 179-180).

É desnecessário lembrar a importância que tem, para Gilberto, sobretudo em *Casa-grande & senzala* e *Sobrados & mocambos*, o recurso aos cronistas dos tempos coloniais e do período imperial.

Julgamos ser, tal advertência alencarina, um dos mais fortes motivos freyrianos. A narração pretérita invoca e requer, no autor de *Casa-grande & senzala* (1933), um investimento imaginativo, criador, *poieticos*, extrapolador da frieza documental convencional. Sem o qual o passado resta inerte, esquelético. Tocar a carne do tempo ido, avivar-lhe e torná-lo presente, exigiria reconstruir por via indireta o que resistiria a vir à luz mediante as fontes tradicionais. Por isso, o escritor e sociólogo recifense escolhe o ensaio para exprimir-se, trocando a rigidez pela liberdade metodológica, a fim de elaborar sua obra.

Assim – é isso de que cuidamos –, sobretudo sua principal obra, *Casa-grande & senzala*, tem seu tanto de romanesco. Afinal, como descrever os cheiros que circulavam nas casas-grandes, nas senzalas; o movimento vivo das pessoas, suas expressões, seu convívio; as contradições mais mesquinhas, os desejos mais privados e o cotidiano em toda sua pasmaceira, se não com o “método empático” urdido com forte fio intuitivo e invulgar imaginação recriadora? É, seguindo Alencar, remontar o animal antediluviano a partir de alguns ossos; não apenas sua estrutura, mas todo seu comportamento, movimentos, *habitat* etc.⁴

4 Aproximações outras entre a obra de Freyre e a de escritores já foram feitas. Destaco aqui o trabalho de Fernando Nicolazzi (2010), esmiuçando as confluências e afastamentos entre nosso autor e Euclides da Cunha.

O jorro de imagens que caracterizam a escrita do nosso autor, o sensorialismo, o apelo e a evocação de testemunhos da época sobre aspectos prosaicos, lúbricos, religiosos são, tudo isso, parte da operação ficcional freyriana para trazer a realidade passada até nós, re-apresentá-la.⁵

Retornemos à forma como Gilberto se autoidentifica. No revelador *Como e porque sou e não sou sociólogo* (1968), Freyre assim se exprime: “O que principalmente sou? Creio que escritor. Escritor literário. O sociólogo, o antropólogo, o historiador, o cientista social, são em mim ancilares do escritor. Se bom ou mau escritor é outro assunto” (FREYRE, 1968, p. 165). Podemos interpretar essa postura como uma reação à interpelação, sobretudo uspiana, contra seu modelo intelectual, anatematizado como débil, subjetivista, sem rigor. Ou, inversamente, recolher esse posicionamento como mais um lance de esgrima de Freyre contra o positivismo que reinava na sociologia brasileira. Até porque, mais adiante, ele nos diz, reforçando:

Daí sentir-me com desembaraço ou liberdade para me exprimir, principalmente, como escritor, – escritor com pretensões de escritor literário – sem que para tal renuncie à responsabilidade de que me veste a formação ou a condução de cientista e, talvez, – “*excusez du peu*” – a de pequeno pensador (FREYRE, 1968, p. 179).

E, de modo mais aprofundado, prossegue dando fundamentação, legitimação ao seu caminho. Faz isso enumerando uma série de intelectuais – sejam cientistas sociais e filósofos (Max Weber, Dilthey, Malinowski, por exemplo), sejam escritores lite-

5 Recordemos aqui as famosas frases de Roland Barthes acerca do mesmo tópico: “Gilberto Freyre apresenta o homem histórico quase sem o desprender do seu corpo vivo, o que importa na quase realização, na quase quadratura do círculo dos historiadores, o ponto último da investigação histórica, o empenho de Michelet e de Bloch agora atingido por alguém que possui o senso obsessional da substância, da matéria palpável, do objeto vivo” (BARTHES *apud* FREYRE, 1980, p. 153-154).

rários (Proust, Joyce, Tolstói, entre outros) – nos quais sua escolha estaria espelhada. E adianta:

há vários pontos de coincidência: precisamente aqueles que importam em acrescentar o antropólogo ou o historiador-sociólogo quase tanto o romancista, alguma coisa de empático – de imaginativamente empático – às suas tentativas de compreensão ou apreensão da realidade por eles considerada, umas, tentativas – as do antropólogo-sociólogo – condicionadas pelo conhecimento objetivo dessa própria realidade nas áreas alcançadas, susceptíveis de ser alcançadas, por esse conhecimento, outras, pela verossimilhança dentro da qual se tem que necessariamente mover o romancista daquele tipo (FREYRE, 1968, p. 64-65).

Ou seja, na apreensão da realidade, é incontornável a utilização de uma projeção empática, compreensiva, intuitiva, tanto na filosofia e nas ciências sociais quanto na literatura. É isto – o próprio Gilberto escrevendo entre aspas – o “método empático”, ou “poético”, assumido por ele.

Brevíssimas palavras finais

Tal entroncamento entre o literário e o científico – que apenas começamos a tatear e perquirir – se coaduna com o espírito antidogmático que sempre dominou Gilberto Freyre. Foi, o autor, sempre cobrado tanto pelo aspecto paradoxal de algumas de suas colocações quanto pela ausência de conclusões claras, de respostas terminantes. Antonio Candido, glosando este traço de Freyre, alude:

[...] aos recursos de *aproximação*, ao jogo de toques e retoques, como se nada pudesse ser exposto como algo acabado e fixo, constituindo uma flutuação permanente de conceitos e imagens que sugere o inexplicável

das coisas, dos homens, das ideias, depois que a inteligência e a sensibilidade chegaram ao limite de sua força (CANDIDO, 2004, p. 96).

Não discutimos neste ensaio a substância das explicações concretas histórico-lítero-sociológicas do autor. Restringimo-nos ao seu método, ao seu estilo, à sua concepção do como compreender a realidade. O método, como sabemos, deve ser coerente com a perspectiva epistemológica. Assim, cumpre destacar que a coerência em Gilberto existiu.

Se – como tão bem nos ensinou Blaise Pascal – o homem é paradoxal e, por consequência, o mundo humano também o é, criador e criatura vibrando na mesma frequência das contradições e limites, Freyre, como grande leitor de Pascal que foi, assimilou esse pressuposto.⁶ Percebia a impossibilidade de uma descrição última, totalizadora, uma vez que a verdade, se existe, é sempre vária, plural. A vida, a história, a sociedade têm sempre um quê de enigmático, de não transparente.⁷

Daí que encerramos esta breve contribuição, ainda tão exploratória, com as próprias palavras de Gilberto Freyre, assumindo que:

Nós duvidamos das verdades únicas e lógicas e buscamos reunir, em lugar delas e um tanto à maneira pirandelliana, verdades diferentes entre si e até contraditórias: diferentes reações, aos mesmos estímulos, de diferentes indivíduos representativos que participaram da vida ou, mais que isso, da intimidade, de um tempo social.

6 Como sabemos, Pascal entendia a verdade como uma conjunção de contrários (por exemplo, a condensação entre verdade estoica e verdade cética); por isso ser qualificado como o pensador do paradoxo.

7 Vale aqui, para Freyre, as palavras nietzschianas postas na boca de Zaratustra, quando elogia os “ébrios de enigmas, os amigos do lusco-fusco”, que não se entregam ao cordame apaziguador das certezas, “pois não quereis, apalpando-o com mão covarde, seguir um fio que vos guie e, onde podeis *adivinhar*, detestais *inferir*” (NIETZSCHE, 2010, p. 191, grifos nossos).

Dessas verdades impuras, diferentes entre si e contraditórias, será possível extrair-se uma verdade composta ou compósita (FREYRE, 2002, p. 15).

Referências

ALENCAR, José de. *Guerras dos Mascates: chronica dos tempos coloniaes* (O Prologo). Rio de Janeiro: Edictor Garnier, 1873.

CANDIDO, Antonio. *Recortes*. 3. ed. revista e aumentada pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

FRANCO JR., Hilário. *Dante Alighieri: o poeta do absoluto*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FREYRE, Gilberto. *Perfil de Euclides e outros perfis*. Edição digital. São Paulo: Global Editora, 2013.

FREYRE, Gilberto. *Vida, forma e cor*. São Paulo: É Realizações, 2010.

FREYRE, Gilberto. *Seleta para jovens*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1980.

FREYRE, Gilberto. *Heróis e vilões no romance brasileiro: em torno das projeções de tipos sócio-antropológicos em personagens de romances nacionais do século XIX e do atual*. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

FREYRE, Gilberto. *Como e porque sou e não sou sociólogo*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1968.

FREYRE, Gilberto. *Reinterpretando José de Alencar*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1955. (Os cadernos de cultura).

LARRETA, Enrique Rodríguez; GIUCCI, Guillermo. *Gilberto Freyre, uma biografia cultural: a formação de um intelectual brasileiro: 1900-1936*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

NICOLAZZI, Fernando. À sombra de um mestre: Gilberto Freyre leitor de Euclides da Cunha. *História*, v. 29, n. 1, p. 254-277, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém. Tradução: Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. *Gilberto Freyre*: um vitoriano dos trópicos. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A literatura como espelho da nação. *Estudos Históricos*, v. 1, n. 2, p. 239-263, 1988.

AFINIDADES ELETIVAS: INFLUÊNCIAS DO ENSAÍSMO HUMANISTA ESPANHOL EM GILBERTO FREYRE

Eduardo Cesar Maia

Não sei se é o mais adequado começar um artigo com a citação de um trecho tirado de um obituário, mas não encontrei melhor maneira de ir direto ao ponto que desenvolverei mais adiante nestas páginas. Trata-se de um bonito depoimento, intitulado “*Adiós a Gilberto Freyre*”, publicado em jornal pelo filósofo espanhol Julián Marías:

Lo conocí hace muchos años, casi por azar, en Heidelberg, en cuya vieja universidad coincidimos para dar unas conferencias. Había estado no mucho antes en Madrid, donde no lo había conocido por estar yo ausente. Me contó que, cuando le ofrecieron un modesto honorario por una conferencia, pidió en vez de ello los volúmenes entonces publicados de la edición de mis “Obras”. Me conmovió esa muestra de interés, nunca desmentido, desde la introducción que escribí a la traducción portuguesa de la “Estructura social” hasta el comentario que dedicó el año pasado, ya viejo y con la salud quebrantada, a “España inteligible”. Porque Gilberto Freyre, tan brasileño, tan pernambucano, se sentía radicalmente hispano – uno de sus libros se titula “O brasileiro entre os outros hispanos” – y nada en nuestra lengua le era ajeno (MARIÁS, 1987).

Julián Marías, que foi discípulo destacado de José Ortega y Gasset, manteve por décadas uma relação intelectual e de amizade com o personagem homenageado no necrológio. Não foi ele, no entanto, o único a reconhecer a profunda afinidade entre Gilberto Freyre (1900-1987) e o mundo cultural espanhol e ibérico.

Em artigo sobre a influência do pensamento hispânico na obra do escritor e ensaísta pernambucano, Elide Rugai Bastos, socióloga e professora do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas (IFCH/Unicamp), observa, com razão, que apesar de vários estudos tratarem da influência de pensadores e escritores espanhóis sobre intelectuais latino-americanos, dispomos até nossos dias de pouca bibliografia sobre como esses autores e suas ideias circularam no âmbito cultural brasileiro. Para Rugai Bastos:

[...] es necesario destacar la importancia del pensamiento hispánico tanto en la interpretación de país como en la conducción de algunas ideas políticas, pues esa inspiración alcanzó un número considerable de intelectuales brasileños que no sólo reflexionaron sobre la formación nacional sino que también desempeñaron un papel destacado en las instituciones públicas: Oliveira Vianna, Gilberto Freyre, Almir de Andrade y Paulo Augusto Figueiredo, articulistas de la revista *Cultura Política*, publicada por el Estado Novo; además de algunos intelectuales del Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb), entre los que destaco a Hélio Jaguaribe, apenas por citar algunos (BASTOS, 2006, p. 295).

Décadas antes, em 1975, a própria professora Rugai Bastos já começara a explorar tal lacuna em *Gilberto Freyre e o pensamento hispânico: entre Dom Quixote e Alonso El Bueno*. Nessa obra incontornável para o tema a que pretendemos nos ater nestas páginas, a autora detalha, examinando particularmente a obra

de um dos mais importantes ensaístas e intérpretes da formação nacional brasileira, a influência, tanto estilística quanto conceitual, que Freyre absorvera das tradições intelectual e literária hispânicas.

Outro trabalho relevante que trata da influência hispânica no pensador pernambucano é o livro *O monóculo & o calidoscópio*, do ensaísta e romancista Cláudio Aguiar. Fundamentalmente, em um capítulo intitulado “Gilberto Freyre e os hispanos”, Aguiar (2009) começa apontando, de maneira sucinta, a relação geral entre Freyre e o mundo cultural espanhol para, logo em seguida, dedicar-se de forma mais detalhada a destrinchar a influência do pensamento de Don Miguel de Unamuno na obra e no estilo literários do sociólogo brasileiro.

O próprio Gilberto Freyre, por diversas vezes, em seus ensaios, cartas e diários, mencionou a dívida intelectual que possuía com essa tradição, à qual se referiu em *Insurgências e ressurgências atuais* como “lúcido humanismo espanhol – ou, por extensão, hispânico – desde os Gracián aos Ortegas e dos Ortega aos Julián Marías” (FREYRE, 1981, p. 61). Essa particular vertente do humanismo, segue Freyre, apresentava

[...] uma sensibilidade à razão-logos dos gregos. Perspectiva a não ser, de modo algum, confundida com o cartesianismo hirtamente racionalista, na própria França corrigido por Montaigne, por Pascal e, em dias de modernos, por Bergson, continuado por pensadores sociais modernos (FREYRE, 1981, p. 61).

Com efeito, como mostraremos mais à frente, Freyre menciona muitas vezes a relação entre seu pensamento – o que engloba também seu *método* – e seu essencial pertencimento à tradição intelectual ibérica, que marcaria, segundo ele, (1) o estilo que desenvolveu como escritor-ensaísta; (2) o persona-

lismo crítico, presente em tudo que escrevia, e que se refletia na valoração de uma perspectiva impressionista, de sensibilidade ao individual e ao concreto; e, por fim, (3) seu método *narrativo* de se aproximar dos fenômenos sociais, apresentar fatos históricos e construir interpretações gerais dos fenômenos, ora tensionando e ora conciliando saberes científicos e humanísticos. Nesse sentido, vale examinar uma citação mais longa:

São saberes – o científico e o humanístico – para alguns, inconciliáveis. Para outros, conciliáveis. Nas chamadas ciências do homem, conciliáveis. São os exemplos deixados sobretudo por esses sociólogos e antropólogos, entre os primeiros o próprio Durkheim no seu estudo do suicídio, e entre os antropólogos Redfield em seus estudos de antropologia aplicada, e o brasileiro Euclides da Cunha em *Os sertões*. E uma conciliação por meios que alguns cientistas de todo objetivos não aceitam, como é o da compreensão por empatia tão ligada à compreensão que só se adquire vivendo-se o assunto abordado (FREYRE, 1981, p. 66-67).

Um pouco mais adiante, Freyre passa a referir-se a si mesmo dentro dessa perspectiva:

Sou dos que, ora seguindo exemplos como o de Simmel, vêm um tanto pioneiramente, sendo um tanto aventureiros nos seus modos de, em ciências do homem, ora ligando umas às outras, desprezando purismos ou exclusivismos de especialização intracientífica, ora indo além e abrindo dessa abordagem interdisciplinar dentro das ciências outra mais aventureira: com a complementação da abordagem científico-social, no trato de um assunto, pela abordagem humanística ou filosófica ou artística, recorrendo então à empatia. À identificação do observador com o assunto por ele considerado, observado, analisado (FREYRE, 1981, p. 67).

No livro *O brasileiro entre os outros hispanos: afinidades, contrastes e possíveis futuros nas suas inter-relações*, Freyre reuniu textos em que reflete sobre essas relações, influências e potencialidades. Interessa, em especial, nessa obra, a visão que Freyre desenvolve sobre a particularidade das ciências humanas dentro da tradição hispânica, e a possível contribuição dessa maneira peculiar de compreensão dos estudos humanísticos para as ciências sociais de nossos dias.

Mais recentemente, em junho de 2021, foi defendida na Universidad de Salamanca, Espanha, uma tese doutoral sobre a “constante iberista” na obra e no pensamento de Freyre. Nesse consistente trabalho acadêmico, fruto de uma pesquisa muito bem detalhada e documentada, Pablo González-Velasco defende a perspectiva de que

La voluntad y perspectiva iberista siempre estuvo presente en su análisis histórico, cultural, lingüístico y literario, como lo demuestran sus ideas sobre el donjuanismo, el regionalismo, el bilingüismo, el misticismo y el ensayismo. Sin embargo, mantuvo ciertas ambigüedades iberistas – en la perspectiva antropológica y geopolítica – hasta la mitad de la década de los cincuenta, momento en que – finalmente – Gilberto confirma su iberismo antropológico y geopolítico y desarrolla su iberismo filosófico [...] (GONZÁLEZ-VELASCO, 2021, p. 393).

Um outro ponto destacado no estudo de González-Velasco, e que interessa ao propósito central deste artigo, é o de que o ensaísta pernambucano herda dos espanhóis uma forma de pensar – de *meditación*, diria José Ortega y Gasset – que se traduz numa abordagem metodológica eclética e pluralista, na vocação interdisciplinar e na fértil interação e compatibilidade entre o conhecimento científico rigoroso e aqueles saberes humanísticos – literários, artísticos e culturais – muitas vezes desprezados no âmbito científico-filosófico. Conforme o autor de *Além do*

apenas moderno, “Sempre teve entre espanhóis a meditação filosófica: menos a dos filósofos convencionais ou sistemáticos que a dos pensadores livres e disfarçados em ensaístas ou alongados em místicos” (FREYRE, 1951).

E o que mais se pode dizer sobre o tema da relação de Gilberto Freyre com o mundo hispânico? Há ainda algo que falte aprofundar ou reavaliar? A hipótese que começo a desenvolver a partir deste artigo – e de fato se trata somente de uma primeira etapa de um projeto de investigação mais amplo já em andamento – é que a resposta a tais perguntas é positiva e promissora, mas sua compreensão depende não somente de uma renovada perspectiva hermenêutica sobre as influências e o legado intelectual de Gilberto Freyre, e sim, além disso, de uma maneira *filosoficamente* redimensionada de considerar a tradição intelectual hispânica, particularmente em sua vertente retórica e humanista.

Um ponto de partida teórico: aspectos de uma tradição velada

Con mayor razón habrá de hacerse así en ensayos de este género, donde las doctrinas, bien que convicciones científicas para el autor, no pretenden ser recibidas por el lector como verdades. Yo sólo ofrezco “modi res considerandi”, posibles maneras nuevas de mirar las cosas. Invito al lector a que las ensaye por sí mismo; que experimente sí, en efecto, proporcionan visiones fecundas; él, pues, en virtud de su íntima y leal experiencia, probará su verdad o su error. En mi intención llevan estas ideas un oficio menos grave que el científico; no han de obstinarse en que otros las adopten, sino meramente quisieran despertar en almas hermanas otros pensamientos hermanos.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote*

O presente trabalho marca o início de uma nova pesquisa que tem como ponto de partida teórico hipóteses e concepções que já venho desenvolvendo em publicações acadêmicas, ensaios e conferências. De maneira muito sucinta, essas ideias se centram, fundamentalmente, na discussão a respeito das possíveis contribuições de uma determinada vertente da tradição intelectual humanista e de seus valores para o debate intelectual contemporâneo, tomando como eixo uma concepção de *humanismo filosófico* particular, de caráter anti-idealista e eminentemente retórico-literário, pouco difundida e estudada no âmbito filosófico. Para tanto, tenho reconsiderado o legado literário e filosófico de pensadores e ensaístas espanhóis como Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset e María Zambrano. Além disso, é importante mencionar, para uma compreensão filosoficamente embasada dessa versão retórica e antiplatônica do Humanismo, as investigações do filósofo italiano Ernesto Grassi (sobre quem falaremos mais adiante), que partiram de uma nova compreensão da dimensão propriamente filosófica de autores como Dante, Petrarca, Quintiliano, Cícero, Angelo Poliziano, Coluccio Salutati, Lorenzo Valla, Albertino Mussato, Leonardo Bruni e, principalmente, Giambattista Vico.

A perspectiva que venho desenvolvendo dialoga diretamente, ainda, com as investigações de pensadores espanhóis contemporâneos como Francisco José Martín, professor da Università di Torino, na Itália, e um dos mais interessantes e heterodoxos intérpretes do pensamento orteguiano na atualidade; e Jéssica Sánchez Espillaque, professora de Filosofia na Universidad de Sevilla (Espanha), cujo trabalho se centra no problema das Humanidades, no Humanismo renascentista e na atualidade da perspectiva humanista na Teoria do Conhecimento. A partir da influência essencial do já mencionado Ernesto Grassi, Martín e

Sánchez Espillaque proporcionam um novo olhar sobre a tradição intelectual na qual estão inseridos, considerada desde sempre periférica em relação ao cânone filosófico ocidental. Esse olhar renovado parte justamente da consideração do humanismo literário e retórico espanhol dentro de uma perspectiva genuinamente filosófica e especulativa.

Podemos dizer, então, que partimos, neste esforço de tentar repensar a obra e o estilo literário de Gilberto Freyre, da consideração de que é necessário pôr em evidência a legitimidade intelectual e o valor cognitivo de uma forma de especulação intelectual e de produção de inteligibilidades de mundo alternativas ao padrão da filosofia racionalista tradicional e das metodologias científicas hegemônicas na modernidade. Nesse modo *outro* de pensar, revela-se um ideal de integração entre literatura, retórica e filosofia, entre o *metafórico* e o *conceitual*. Em termos mais orteguianos, poderíamos falar da tensão – muito produtiva especulativamente – que se produz entre a “vontade de conceito” e a “vontade de estilo”. Essas “vontades”, em ensaístas como o próprio Ortega ou o Mestre de Apipucos, não são incompatíveis, mas auxiliares uma à outra.

Nesse sentido, é importante enfatizar uma vez mais que esta particular vertente humanista de filosofia não só se opõe, como se costuma estabelecer didaticamente nos manuais de historiografia filosófica¹, ao pensamento escolástico medieval: ela também vai por um caminho distinto ao da principal tradição filosófica da Modernidade, o racionalismo idealista de raiz pla-

1 Os manuais tradicionais quase sempre associam a Tradição Humanista quase que exclusivamente ao período renascentista. No entanto, será fracassada a tentativa de enxergar o humanismo como um conceito unívoco, constante e imutável, ou, como é bastante recorrente, reduzi-lo historicamente ao contexto do Renascimento Italiano. Durante vários momentos da história, características e ideais humanísticos foram associados às mais diversas correntes de pensamento, à religião (teologia), à arte ou mesmo a programas políticos e ideológicos.

tônico-cartesiana, que caracteriza – e limita – a filosofia como uma busca rigorosa de verdades universais, necessárias, objetivas e impessoais.

Para esclarecer um pouco melhor a concepção de filosofia que propomos aqui, comecemos destacando a premissa colocada pelo professor Francisco José Martín:

Es [...] el lenguaje, en última instancia, el que permite el establecimiento del mundo. Sin el lenguaje no hay mundo sino absoluto caos, un continuo indiferenciado y, a la vez, lleno de pequeñas y sutiles diferencias, del que no es posible escapar (MARTÍN, 1999, p. 285).

Assim, a proposta de uma filosofia humanista de orientação não racionalista, que se baseia no estudo da retórica e da literatura compreendidas em suas potencialidades de criação e de inteligibilidade do mundo, a partir do entendimento da palavra humana como doadora de significados contingentes (e não universais), dependentes de cada contexto existencial, é uma visão radicalmente diferente no que diz respeito ao que entendemos como conhecimento filosófico válido e ao que é, normalmente, associado à atividade filosófica em si mesma.

No passado, a caracterização dos filósofos humanistas como *somente* gramáticos ou filólogos era relativamente comum, porque não era possível enquadrá-los nos moldes filosóficos tradicionais. No entanto, dentro da vertente que apresentamos, filosofia e filologia aparecem como irmãs – talvez gêmeas, como sugeriu Unamuno: formas de conhecimento que se desenvolvem a partir de uma radical atenção ao problema da palavra em seu uso concreto, situacional, e no reconhecimento de que, segundo Martín, “*El lenguaje no es soporte del pensamiento, sino el pensamiento mismo*” (MARTÍN, 1999, p. 189). Sánchez Espillaque explica que

[...] como el mundo humano representa puro cambio y devenir, sólo puede ser conocido a través de un saber que también sea variable, puesto que, como ya hemos analizado, el lenguaje racional y abstracto se manifiesta insuficiente para penetrar en la historicidad de los problemas humanos. Motivo por el que podemos concluir que para que la filosofía pueda responder al aquí y al ahora ha de ser retórica, ya que ésta sí tiene en cuenta las situaciones concretas. La tarea de la retórica consiste en responder a situaciones siempre nuevas ante las que tiene que ir inventando. En cambio, la filosofía racional trata de conseguir respuestas universalmente válidas (ESPILLAQUE, 2019, p. 19).

Essa perspectiva marcadamente humanista – um humanismo não idealista, reforçamos – foi em grande medida ignorada dentro do contexto da filosofia moderna; no melhor dos casos, ela foi reconhecida simplesmente como uma tradição retórico-literária sem nenhum valor especulativo ou rigor metodológico. O filósofo e historiador germânico Paul Oskar Kristeller, por exemplo, seguindo a rigidez da tradição filosófica de base racionalista, assumia que

Gran parte del trabajo de los humanistas era erudito o literario, más que filosófico, incluso en el sentido más amplio de la palabra; y muchos de los humanistas, sabios o escritores, no contribuyeron significativamente tampoco a esa rama de la filosofía que se considera cercana a su campo: la ética (KRISTELLER, 1970, p. 15).

O depoimento acima é apenas um exemplo de uma tendência mais geral. Nota-se que, mesmo entre os estudiosos especializados no tema, aparece com frequência a afirmação categórica que atribui escassa relevância propriamente filosófica ao humanismo. No entanto, como já deixamos entrever, essa não é uma questão fechada e resolvida: há visões distintas e perspectivas teóricas que contradizem frontalmente essa concepção

hegemônica; e será através desses caminhos alternativos que buscaremos nos orientar ao tentar recolocar os termos da discussão a respeito da influência hispânica no ensaísta – escritor e pensador – Gilberto Freyre.

Antes, uma última advertência para concluir este breve resumo sobre como se configura essa visão alternativa sobre a tradição intelectual humanista; gostaria de enfatizar um ponto que pode parecer, em princípio, paradoxal: talvez as “debilidades” que os opositores ao humanismo costumam atribuir a essa tradição – a falta de preceitos fixos, de normas ou regras universalmente aplicáveis; a variedade extrema de suas configurações (e mesmo a contradição entre elas) nas diferentes épocas; e a aversão ao estabelecimento de dogmas metodológicos e afiliações ideológicas unilaterais – possam ser vistas, sob outro prisma, como “potencialidades”: como manifestação plural e resistente que pode ser encontrada em vários períodos históricos, já que suas próprias características a capacitam com uma adaptabilidade e uma vitalidade sempre renováveis.

Gilberto Freyre e o ensaísmo humanista espanhol

El ensayo es la ciencia, menos la prueba explícita.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote*

La estructura dramática de todo decir – conferencia, artículo, ensayo, libro – va a ser requisito insoslayable, factor necesario de su verdad y de su eficacia comunicativa.

JULIÁN MARIÁS, no Prólogo à terceira edição das *Meditaciones del Quijote*, de José Ortega y Gasset

Creio que o principal pioneirismo do livro *Casa-grande & senzala* está no seguinte: na metodologia. Não separo metodologia do conteúdo, nem

forma de conteúdo. Creio que é uma separação arbitrária. Um método já é parte de um livro; já é parte do conteúdo do livro. A linguagem já é parte do conteúdo do livro. A palavra, a imagem, já é parte do livro. Creio que *Casa-grande* é um livro de palavras e imagens, sem palavras abstratas.

GILBERTO FREYRE, *Cultura e museus*

Depois das considerações de natureza mais teórica, voltemos ao nosso propósito original. Tenhamos mais uma vez em consideração algo que diz Freyre sobre si mesmo:

Não sou escritor – se é que sou escritor – fácil de ser classificado; e nisto talvez seja caricaturalmente ibérico. [...] Confesso-me anárquico, um tanto personalista, um tanto impuro, um tanto contraditório, um tanto desordenado e, nestes defeitos, uma caricatura daqueles escritores ibéricos ainda hoje inclassificáveis [...] (FREYRE, 1980, p. 16).

Observe-se o tom e o uso de termos que, em princípio, poderiam conotar uma visão negativa de si e da cultura ibérica: “contraditório”, “desordenado”, “defeitos”, “caricatura”, “personalista”... No entanto, a retórica freyriana inverte toda a percepção construída com a palavra final: “inclassificáveis”. Aqui, a ideia de que um escritor de filiação ibérica não obedece a moldes prévios, a regras de estilo, a normas ou orientações metodológicas padronizáveis é evidentemente parte de uma autoimagem positiva: autônoma, criativa e libertária.

Em outro momento, tentando justificar o estilo digressivo e o caráter indisciplinado de sua prosa ensaística, de sua metodologia de investigação e de sua maneira *sui generis* de se aproximar de seus objetos de estudo, Freyre revela mais uma afinidade com a tradição intelectual hispânica:

O hispano é escritor, sendo principalmente pessoa ou sobretudo homem: um homem que ajusta a palavra à sua personalidade em vez de ajustar a personalidade a qualquer conjunto de convenções de arte literária tidas por essenciais à consagração de um homem especificamente de Letras (FREYRE, 1980, p. 27).

A identificação de si mesmo como pertencente à tradição cultural e intelectual espanhola é, ao mesmo tempo, uma maneira de (auto)justificação teórica e metodológica, além, claro, de uma apologia de sua vocação *estilística*:

Que escritor pode haver sem forma? Sem plástica? Sem ritmo? Eu vou chegando a uma forma nova em língua portuguesa, que é diferente das antigas, sem deixar de ter o ritmo tradicional das prosas portuguesas; que exprime uma personalidade ao mesmo tempo moderna e castiça até na pontuação; e que a exprime de modo contagioso. Daí as imitações. Hei de criar um estilo. E dentro desse estilo, desde que me repugna inventar, como nas novelas e nos dramas, que escreverei? Talvez a continuação dos meus primeiros esforços de ressurreição de um passado brasileiro mais íntimo (“l’histoire intime... roman vrai”, como dizem os Goncourt) até esse passado tornar-se carne. Vida. Superação de tempo (FREYRE, 2006, p. 248).

Em *O brasileiro entre outros hispanos*, chega ao ápice a autoconsciência de que o pertencimento cultural e afetivo ao mundo hispânico não se resume à influência recebida de escritores, pensadores e ensaístas: sua dívida intelectual se traduz no modo como *pensa e investiga a realidade social e humana*:

São vários, na verdade, os neo-hispanos que continuam a pertencer, no Brasil, como noutros países da América Hispânica, ao número de homens de estudo especializados na análise quanto possível científica do social, do

cultural, do humano, que pretendem ser também Humanistas, Escritores, Pensadores. E como tal, procuram às vezes, por aquele conhecimento poético e até novelístico da realidade social [...] alongar ou aprofundar o científico. Os que assim procedem, procedem de um modo tradicionalmente hispânico (FREYRE, 1975, p. 89).

Podemos inferir, na fina sintonia entre Freyre e o mundo intelectual hispânico, toda uma peculiar compreensão a respeito da atividade do pensamento: o indivíduo pensa respondendo às interpelações de sua circunstância, do seu aqui e agora; e, ainda mais fundamentalmente, vê-se compelido a dar sentidos – ainda que provisórios e contingentes – ao mundo a partir de sua particular e intransferível perspectiva. O estilo verdadeiramente ensaístico revela que a tensão insuperável entre os elementos subjetivos e objetivos do discurso é uma característica essencial de sua maneira de pensar e narrar aquilo que pensa. Tomemos um exemplo concreto dessa visão larga e antidogmática na obra do ensaísta pernambucano:

É tempo de procurarmos ver na formação brasileira a série de desajustamentos profundos, ao lado dos ajustamentos e dos equilíbrios. E de vê-los em conjunto, desembaraçando-nos de pontos de vista estreitos e de ânsias de conclusão interessada. Do estreito ponto de vista econômico, ora tão em moda, como do estreito ponto de vista político [...]. O humano só pode ser compreendido pelo humano – até onde pode ser compreendido; e compreensão importa em maior ou menor sacrifício da objetividade à subjetividade. Pois tratando-se de passado humano, há que deixar-se espaço para a dúvida e até para o mistério (FREYRE, 2002, p. 20).

Não se trata, porém, de cair na armadilha pseudopoética de flutuar numa espécie de lirismo irracionalista ou na prisão

idealista do subjetivismo radical, mas tampouco se trata de emular, no campo dos saberes humanísticos, o estilo seco, neutro, objetivista e padronizado do discurso lógico-formal. Segundo o hispanista Thomas Mermall, o ensaísmo de índole humanista se caracteriza por manter

[...] *una tensión o interdependencia entre la secuencia lógica autónoma de concepto y la experiencia e impresión personales de estos conceptos; su estructura se basa por lo tanto en la interdependencia de observación e introspección, intuición y lógica, imaginación e intelecto, pruebas implícitas y explícitas* (MERMALL, 1978, p. 11).

Revela-se em Freyre, ainda, a tentativa de trilhar um caminho – de matiz muito orteguiano – que o leva muitas vezes a adotar uma forma de pensar que abandona a pretensão do conhecimento *sub specie aeternitatis*, assumindo um modo de inteligência *sub specie instantis* através do exercício, sempre provisório e nunca definitivo, de uma espécie de razão narrativa retórico-metafórica, que evidentemente se diferencia dos modelos hegemônicos de compreensão da racionalidade, mesmo no âmbito das ciências sociais e humanas. Isso explica, pelo menos em parte, a resistência que a academia brasileira, principalmente no campo da Sociologia, oferece ao seu legado. Por outro lado, parece clara, também, a marca incontornável do autor no pensamento social brasileiro e a grande influência que vem exercendo em intelectuais, acadêmicos ou não, até nossos dias.

Referências

AGUIAR, Cláudio. *O monóculo & o calidoscópio*: Gilberto Freyre, escritor – algumas influências. Recife: Editora Massangana, 2009.

- BASTOS, Elide Rugai. *Gilberto Freyre e o pensamento hispânico: entre Dom Quixote e Alonso El Bueno*. São Paulo: Edusc, 2003.
- ESPILLAQUE, Jéssica Sánchez. *Ernesto Grassi y la filosofía del humanismo*. Sevilla: Fénix Editora, 2010.
- FREYRE, Gilberto. *Tempo morto e outros tempos: trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade [1915-1930]*. 2. ed. São Paulo: Global, 2006.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- FREYRE, Gilberto. *Cultura e museus*. Recife: Fundarpe, 1985.
- FREYRE, Gilberto. *Insurgências e ressurgências atuais: cruzamentos de sins e não num mundo em transição*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1981.
- FREYRE, Gilberto. *Gilberto Freyre, seleta*. 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1980.
- FREYRE, Gilberto. *O brasileiro entre outros hispanos: afinidades, contrastes e possíveis futuros nas suas inter-relações*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1975.
- FREYRE, Gilberto. O exemplo que nos vem das Espanhas. *Diário de Pernambuco*, 9 maio 1951.
- GONZÁLEZ-VELASCO, Pablo. *Gilberto Freyre y España: la constante iberista en su vida y obra*. 2021. Tese (Doutorado em Filosofia). Universidad de Salamanca, Salamanca, 2021.
- MARÍAS, Julian. Adió a Gilberto Freyre. *La Vanguardia*, Barcelona, 24 jun. 1987.
- MARTÍN, Francisco. *La tradición velada: Ortega y el pensamiento humanista*. Madrid: Editora Biblioteca Nueva, 1999.
- MERMALL, Thomas. *La retórica del humanismo: la cultura española después de Ortega*. Madrid: Taurus, 1978.

O POETA E O MUNDO: POESIA E SOCIEDADE EM MÁRIO FAUSTINO E T. S. ELIOT

Peron Rios

Comparatismo: fundamento e propósito

O título do ensaio já prepara os leitores para um breve exercício de literatura comparada, que se desenvolverá. Em alguma medida, o propósito de se comparar escritores e literaturas reside no entendimento de que as culturas, uma vez isoladas de tantas outras com as quais se comunicam, necrosam. A livre circulação de ideias, em qualquer tempo, constituiu a própria natureza reflexiva, e exercícios similares se verificavam já na Antiguidade, quando poetas gregos e romanos eram cotejados por Macrobius ou Aulus Gellius (cf. COUTINHO, 2014, p. 18).¹

Esse comércio, à revelia das hegemonias ideológicas de cada momento particular, poderia ser ilustrado com uma lista numerosa de exemplos, como o nosso Oswald de Andrade apresentando o modernismo europeu, Charles Baudelaire introduzindo

1 Um detalhe a ser observado, no entanto, é que a ideia comparatista do século XIX buscava a extração de leis gerais de fenômenos ramificados. Ou seja, o confronto entre os exemplos particulares supostamente conduziria a um denominador comum – pensamento notório, entre os estudos linguísticos, na conhecida Escola de Port-Royal, já no século XVII. Além disso, expunham uma percepção linear, teleológica e positivista dos fenômenos históricos, entre os quais a própria literatura – o que o século XX radicalmente reavaliou (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 93).

Edgar Poe no mundo francófono, Madame de Staël sendo uma dobradiça entre França e Alemanha; ou Chateaubriand, Herкулano e Garrett impulsionando a literatura brasileira nascente (cf. SOUZA, 2006, p. 133).

Sem dúvida, Goethe e sua conhecida noção de literatura universal (*Weltliteratur*) representaram um ataque importante à claustrofilia típica das perspectivas nacionalistas do século XIX. O desejo de instaurar diálogos entre os espíritos europeus, separados pelas latitudes, significou uma vanguarda nas práticas atomistas que grassavam àquela altura. Em todo caso, a expansão, para as necessidades reais, ainda era tímida e precisou conhecer o século XX com suas noções e tecnologias, para levar mais longe seus ramos e filamentos. Ações como as realizadas por Mário Faustino (e pelos poetas concretistas), agregando sensibilidades e inteligências das mais variadas localidades, levaram adiante o vezo comparatista e serviram de amostra ao que se poderia chamar de erudição orientada e de intervenção.

A disciplina *Literatura Comparada* atravessou percepções diversas de pareamento entre literaturas e culturas. Os pensadores pioneiros emanavam o espírito de época e buscavam uma visão enciclopédica (a rigor, inviável para a sua efetivação). Basta lembrar que Paul Van Tieghem e Marius-François Guyard entendiam o pesquisador de literatura como um historiador, respondendo bem ao prestígio de que a História, como disciplina, gozava nos oitocentos. Não foi outra coisa o que nos disse Guyard, ao pensar “Objeto e método da literatura comparada”: “A literatura comparada é a história das relações literárias internacionais. [...] Ele [o comparatista] é ou quer ser historiador” (GUYARD, 2011, p. 108).

O ponto a ser vencido, àquele momento, era a ideia problemática de fontes e influências (noção tão poderosa que ainda ecoa em muito de nosso vocabulário residual), segundo a qual

certas culturas centrais eram credoras daquelas que, sempre à margem no processo de aquisição do conhecimento, lhes guardavam débitos e, portanto, revelavam-se inevitavelmente subalternas. Tal visada experimentou uma guinada relevante quando Mikhail Bakhtin, com a teoria do dialogismo, e Julia Kristeva, ampliando o conceito bakhtiniano para a noção de intertextualidade, realocaram a prática da comparação, elidindo os ranços hierarquizantes que até então se verificavam. Além disso, o conceito de intertextualidade supõe sempre um olhar sincrônico sobre os objetos em questão, rompendo com os pressupostos diacrônicos presentes em textos seminais do século XIX.

A proposta oswaldiana da antropofagia cultural foi, por sua vez, um sismo nas noções hierarquizadas e estanques de fonte e estuário: a recepção, sob a nova óptica, já não se encontrava em posição de desvantagem e inferioridade. O olhar antropofágico advoga que, podendo digerir textos de tradições mais recuadas, escritores se nutrem deste sangue e lhe absorvem o vigor – prática e pensamento de Mário Faustino e T. S. Eliot, aqui observados. Semelhante percurso da ação comparatista, diga-se de passagem, é bem elucidado por Leyla Perrone-Moisés, em “Literatura comparada, intertexto e antropofagia” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 91-99), um dos ensaios luminares de *Flores da escrivania*.

Situação, contato e difusão

A reflexão sobre a crítica literária praticada no Brasil é indissociável dos vínculos estabelecidos, por artistas e pensadores, com tudo o que se produzia em esfera global – sobretudo nos círculos europeus e norte-americanos. Certamente a vanguarda concretista, encabeçada pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e, ainda, por Décio Pignatari, se empenhou em repensar o cânone de então, elaborando estudos sobre autores marginali-

zados pela tradição nacional – como Pedro Kilkerry e Sousândrade. Mas, além disso, dedicou esforços para, via ofício tradutor e ampla cruzada crítica, pôr em circulação alguns autores que a *intelligentsia* brasileira desconhecia ou precariamente frequentava. Desse modo, da cultura ocidental pudemos ter acesso a Mallarmé, Safo, Joyce, Arnaut Daniel ou John Donne, poetas que, àquele instante, representavam um real acréscimo aos nossos horizontes de leitura.

Todavia, o desejo de integração era mais intenso e fazia os autores paulistas verterem para o vernáculo um renque inumerável de escritores orientais (Matsuo Bashô, Li Po, Shi King...). E a ideia de experiência, difusão e tradução desses artistas se pautava no *make it new*, tão propalado pelo escritor norte-americano Ezra Pound. A título de ilustração: o *Escrito sobre Jade* – antologia de poesia chinesa, realizada por Haroldo – traz o seguinte e sugestivo subtítulo: “Poesia clássica chinesa *reimaginada* por Haroldo de Campos a partir dos ideogramas originais”. A palavra “reimaginada”, que destacamos, dá uma visão preclara do labor inventivo do grupo concreto *Noigandres* e do quanto o texto de chegada não se fazia, para esses autores, um refém dos “originais”. Augusto de Campos testemunha tal percepção textualmente:

A minha maneira de amá-los [aos poetas] é traduzi-los. Ou degluti-los, segundo a Lei Antropofágica de Oswald de Andrade: só me interessa o que não é meu. Tradução para mim é *persona*. Quase heterônimo. Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor (CAMPOS, 2009, p. 7).

Inserido nesse ambiente de pensamento, encontrava-se o poeta, crítico e tradutor Mário Faustino (1930-1962), piauiense radicado no Rio de Janeiro, editor da memorável página “Poe-

sia-Experiência”, do *Jornal do Brasil*, e autor do admirável livro de poemas *O homem e sua hora* (1955). Faustino comungava dos ideais de renovação do texto primário a partir de uma versão pragmática nas línguas de chegada: de pouco adiantava, para ele, reproduzir fielmente (se possível fosse) estruturas organizadas por outro idioma, usadas por outros falantes e presentes num tempo muitas vezes recuado. É impossível reproduzirmos uma sensibilidade do século XVII e, uma vez que a literatura é um fenômeno estético, o impacto leitoral deveria em alguma medida ser alcançado, o que não ocorreria na fidelidade pretendida. Dizendo de outro modo, ser fiel ao texto significaria, sob certo ponto de vista, uma infidelidade à literatura.

Mário, igualmente, via na difusão de textos de tradições distintas – princípio de tantas linhas de força da literatura comparada – um exercício indispensável para a formação de um público leitor maduro, exigente e de um repertório suficiente para avaliações mais equilibradas a respeito do fenômeno literário. Não por acaso, uma das colunas do *Poesia-Experiência* intitulava-se “É preciso conhecer”, revelando o interesse difusor e pedagógico de seu editor.

Se o vínculo com Ezra Pound e os concretos era uma tônica do pensamento crítico de Faustino (embora houvesse boas dissidências entre Mário e a vanguarda concretista, como o nível de relevância do verso discursivo), não menos decisivo foi o diálogo estabelecido com o anglo-americano Thomas Stearns Eliot, poeta-crítico próximo ao escritor de *The Cantos*, na vida pessoal e nas ideias literárias. É importante perceber o quanto Eliot, autor do antológico “The Waste Land” e de ensaios incontornáveis como “Tradição e talento individual”, “A Função da crítica” ou “A função social da poesia”, serve de voz com a qual Faustino efetua coro e dissonância. Eliot, assim como Faustino, compõe um conjunto de escritores (Octavio Paz, Michel

Butor, Italo Calvino, Jorge Luis Borges...) que praticaram ostensivamente a crítica literária para, sobretudo, solucionar supostas aporias relativas ao seu próprio trabalho criativo.² Um cotejo entre os poetas servirá para compreendermos, de modo um pouco mais cristalino, certas famílias de pensamento que significaram hegemonia em frações do século passado.

Faustino e Eliot: a poesia desencastelada

Mário Faustino e T. S. Eliot: dois poetas-críticos integrantes da modernidade literária, difusores de literaturas. Ambos entendiam a tradução como atualização da tradição, modo singular de se exercer a própria crítica e uma forma privilegiada de prepararem as armas para suas criações individuais. Ladeados, esses poetas fornecem aparatos para atacarmos alguns impasses experimentados pela crítica de literatura. Seria impertinente estabelecer uma aproximação entre ambos segundo os moldes dicotômicos de originalidade/imitação, centro/periferia, crédito e débito, ignorando os avanços teóricos do comparatismo. A incoerência se acentua se recordarmos que o próprio credo literário de Eliot e Faustino segue, em medida considerável, na contramão da passividade suposta no manejo dessas categorias hierarquizantes.

Em meados do século xx, o hálito de certo formalismo estreito ainda contaminava o ambiente da Teoria Literária. Certa hipnose em torno das estruturas linguísticas gerou um autotelismo do literário, divorciado, então, dos vetores socio-culturais que o signo verbal necessariamente acolhe. O *imbroglio*

2 Vejamos o que nos diz Leyla Perrone-Moisés: “Escrevendo sobre as obras de seus predecessores e contemporâneos, os escritores buscam esclarecer sua própria atividade e orientar os rumos da escrita subsequente. A crítica dos escritores não visa simplesmente auxiliar e orientar o leitor (finalidade da crítica institucional), mas visa principalmente estabelecer critérios para nortear uma ação: sua própria escrita, presente e imediatamente futura” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 11).

alcançou tal dimensão que, mesmo posteriormente, em 1974, José Guilherme Merquior (2015) escreveu um livro notável em que opunha à tradição moderna o formalismo em que a arte atolara. A estética – experimentação de uma sensibilidade fina por meio de situações imprevistas e simbolicamente poderosas – degradingolara em esteticismo, em puro experimento formalista sem alcance na imaginação moral e que, por previsível, acabou se transformando num *kitsch*, num *midcult*.

A consequência inevitável desse procedimento foi uma reflexão anêmica sobre os romances, os poemas, a dramaturgia – já que a atenção exclusiva às formas provocou um encastelamento dos autores, diminuindo a espessura da linguagem e o impacto da cultura literária na vida social. Foi nesse contexto que Mário Faustino e T. S. Eliot divergiram do *Zeitgeist* e propuseram especulações robustas a respeito dos liames que a poesia (em especial) estabelecia com o mundo que a circundava e ao qual incontornavelmente fazia referência. Ambos compuseram um projeto efetivamente *moderno*, em que o diálogo com o mundo era uma urgência, sem o abandono dialético da pesquisa formal. Tanto Eliot quanto Faustino perceberam a poesia como um dispositivo de reinvenção do idioma – algo que pode fazer um poeta incompreendido em seu tempo. E isso, para ambos, constituía um valor estético:

[...] se um poeta inglês aprende a usar palavras em nosso tempo, deve dedicar-se ao rigoroso estudo daqueles que melhor as utilizaram em *sua* época, daqueles que, em seus próprios dias, reinventaram a língua (ELIOT, 1991, p. 33).

Ambos colheram tal percepção em Vico: na poesia é que germinam os idiomas. Todavia, essa clareza a respeito do valor formal e linguístico que um poeta deve cultivar em seu ofício não os limitou àquele esterilizante esteticismo.

Na terceira parte de seu ensaio “Para que poesia?”, coligido no volume *Poesia-Experiência*, Mário Faustino estampou a seguinte pergunta, formulada de modo incisivo: “Em que pode a poesia servir à sociedade?” (FAUSTINO, 1977, p. 33). Sublinhe-se que a própria indagação, já notava Antoine Compagnon (2009), traz os sinais do estiolamento. De fato, houve no século XX um deslizamento da pergunta ontológica (“O que é literatura?”) para a teleológica – o que supõe uma defesa, a qual também nos faz imaginar uma ofensiva (cf. COMPAGNON, 2009, p. 23).

A poesia já exerceu funções mágicas, religiosas (no drama grego) e didáticas. A isso, Mário Faustino denominou “múltiplas valências”. De fato, se a escrita literária de Vieira é evidentemente religiosa, guarda ao mesmo tempo um tom didático – e não somente para os fiéis, como também para os próprios eclesiásticos, do que é um caso exemplar o clássico *Sermão da Sexagésima*, de 1655. Camões nos ensina botânica; Virgílio, agricultura. E na Grécia do século VIII a.C., Homero compunha a Paideia e integrava as cartilhas escolares. E se a poesia propriamente didática existe, tornou-se, no entanto, rarefeita na modernidade.

Dentre as funções do poético, Mário Faustino enumera as três elencadas por Horácio, em sua famosa *Epístola aos Pisões: ut moveat, ut doceat, ut delectat*. Para Faustino, a função de um bom poema é deleitar um leitor dotado de certas qualidades:

Delectare, não apenas fazer rir, nem mesmo somente fazer sorrir. Pois, de certo modo, todo poema é eficiente, por mais tristes que sejam seus temas, sua anedota, suas sugestões, suas alusões – um bom poema sempre “deleita” o leitor saudável e competente³ (FAUSTINO, 1977, p. 29).

3 Note-se que a quantidade excessiva de adjetivos largamente subjetivos (*bom, saudável, competente*) torna a afirmação imprecisa, sem poder operacional. O mesmo acontece quando ele assevera que “o verdadeiro poema é sempre pedagógico” (FAUSTINO, 1977, p. 29).

Toda poesia bem realizada, segundo ele, também deve promover a comoção, ou seja, a catarse aristotélica e, faz questão de sublinhar, “a própria alegria é comovente se genuína [...]” (FAUSTINO, 1977, p. 29). Assim como no “Torso Arcaico de Apolo” de Rilke, a obra de arte recusa a pedra fosca e a luz do mármore sempre interroga. A arte move, comove a existência:

[...]

De outro modo erguer-se-ia esta pedra breve e mutilada
Sob a queda translúcida dos ombros
E não tremeria assim, como pele selvagem.

E nem explodiria para além de todas as suas fronteiras
Tal como uma estrela. Pois nela não há lugar
Que não te mire: Precisas mudar de vida (RILKE, 1985).⁴

T. S. Eliot, por seu turno, se inseria numa esfera em que a autorreferencialidade da literatura era ideologia hegemônica, com o Roland Barthes de *L'aventure sémiologique*, apoiado em Mallarmé, advogando que a linguagem, num texto, sucedia-se sempre a si mesma. Mesmo integrando um *new criticism* simpático a esses postulados, Eliot defendeu o compromisso do poeta com o mundo ao qual, sim, fazia menção. Aliás, essa era, segundo o seu credo poético, a diferença entre um bom autor e um escritor de grandeza.

Funções essenciais da poesia

A primeira função da poesia, para Eliot e Faustino, é proporcionar prazer; mas, diz o escritor ianque, o bom poeta – grande

⁴ A tradução se encontra na antológica edição da poesia completa e traduzida de Faustino, realizada pela Max Limonad (FAUSTINO, 1985, p. 262). O poema também mereceu uma excelente tradução de Manuel Bandeira.

ou não⁵ – deve oferecer algo além disso, como entregar linguagem a um povo com o propósito de refinar a expressão de sua sensibilidade:

Podemos dizer que a tarefa do poeta, como poeta, é apenas indireta com relação ao seu povo: a sua tarefa direta é com sua *língua*, primeiro para preservá-la, segundo para distendê-la e aperfeiçoá-la. Ao exprimir o que outras pessoas sentem, também ele está modificando seu sentimento ao torná-lo mais consciente; ele está tornando as pessoas mais conscientes daquilo que já sentem e, por conseguinte, ensinando-lhes algo sobre si próprias (ELIOT, 1991, p. 31).

Contra a célebre fórmula deontológica de Wittgenstein, portanto, a poesia se revela um modo de dizer o que ainda se ignora. Ela é a razoabilidade num contexto de incerteza, um orbital em que se podem localizar, minimamente, os elétrons do sensível. Aqui se nota um eco de certa crença humanista: o poético alarga a sensibilidade. Se é verossímil, como quer Montaigne, que todo homem porta em si a inteira forma do humano, a literatura seria a ferramenta para fazer reais as potencialidades, acrescentando-nos de tantos outros que, sem ela, jamais seríamos. O vigor, pelas imagens e ritmos seletos, do artefato literário conseguiria eliminar placas de sombra em nossa percepção, lugar que a luz de uma racionalidade abstrata não alcança. Assim, exemplificamos a argumentação de Eliot e Faustino: em pleno clamor ambiental pela água como um bem do século, um poeta como Lorca nos adiciona à consciência política um signo sagrado, com imagens marcantes, que valem por ruas de militância:

5 É indisfarçável o arrojo valorativo de ambos os poetas-críticos, o que seus adjetivos trazem ao fulgor da evidência.

Mañana – FEDERICO GARCÍA LORCA

A Fernando Marchesi

Y la canción del agua
es una cosa eterna.

[...]

La mañana está clara.
Los hogares humean,
y son los humos brazos
que levantan la niebla.

[...]

¿Qué es el santo bautismo,
sino Dios hecho agua
que nos unge las frentes
con su sangre de gracia?

[...]

Cristo debió decirnos:
“Confesaos con el agua,
de todos los dolores,
de todas las infamias.
¿A quién mejor, hermanos,
entregar nuestras ansias
que a ella que sube al cielo
en envolturas blancas?”⁶

A sacralização da ideia – consolidada na tradição bíblica – faz-se rediviva pela poesia, que nos convoca os sentidos pela matéria verbal, pelos fonemas tão líquidos quanto o assunto

6 Na tradução de William Agel de Mello: *Amanhã*: E a canção da água / É uma coisa eterna. [...] // A manhã está clara. / Os casebres fumegam, / E a fumaça são braços / Que levantam a névoa. [...] // Que é o santo batismo, / Senão Deus feito água / Que nos unge a fronte / Com seu sangue de graça? [...] // Cristo deveu dizer-nos: / “Confessai-vos com água, / De todas vossas dores, / De todas as infâmias. / A quem melhor, irmãos, / Entregar nossas ansias / Que a ela indo ao céu / Em envolturas brancas?” (LORCA, 1999, p. 36).

(observe-se, por exemplo, a sequência de |1|) e na clareza que os sons abertos ratificam. O evento físico da evaporação logo se converte em realidade hierática e os hexassílabos nos sublimam na hipnose de um cântico. A poesia, portanto, vem refinar e descongelar sensibilidades, como faz Baudelaire em *L'Harmonie du Soir*, agregando imagens que não suspeitávamos casadas (“*Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!*”⁷); ou Joaquim Cardozo (2007, p. 152), em seu memorável poema “Velhas Ruas”: “Trêmula, dos lampiões / Desce uma luz de pecado e remorso, / E o Cais do Apolo acende os círios / Para velar de noite o cadáver do rio”. Ou seja: a poesia resiste a certo discurso de um Iluminismo estereotipado, devolvendo à sensibilidade sua função de conhecer, não a identificando com as lacunas da ilusão.

Eis a potência da poesia, então, para T. S. Eliot: trata-se de uma prática absolutamente particular por ser um dreno através do qual podemos sentir e expressar sentimento. Eliot, inclusive, receava que desaprendêssemos a sentir, sem a prática da poesia:

Finalmente, se eu estiver certo de que a poesia tem uma “função social” para o conjunto das pessoas da língua do poeta, estejam elas conscientes ou não de sua existência, conclui-se que interessa a cada povo da Europa que os demais devam continuar a ter sua poesia⁸. Não posso ler a poesia norueguesa, mas, se fosse dito que não mais está sendo escrita qualquer poesia em língua norueguesa, eu sentiria um sobressalto que seria muito mais do que uma generosa simpatia. Eu o veria como um indício de doença que provavelmente estaria difundida por todo o continente, como o início de um declínio significando que os povos de toda

7 “Tua lembrança, em mim, luz como um ostensorio!” (a tradução é nossa).

8 Logo percebemos que o vezo eurocêntrico não deixa de, por inércia, aparecer nos discursos de tantos críticos e poetas.

parte houvessem deixado de estar aptos a expressar, e consequentemente a sentir, as emoções dos seres civilizados (ELIOT, 1991, p. 37).

O temor de Eliot encontra eco na pergunta de Compagnon: “Seríamos capazes de paixão se nunca tivéssemos lido uma história de amor, se nunca nos houvessem contado uma única história de amor?” (COMPAGNON, 2001, p. 36). A educação sentimental é uma experiência de indivíduos, ainda que inseridos em determinados moldes culturais, razão pela qual a poesia, nessa busca do sensível, faz uma tomada *plongée* na singularidade (como Castro Alves, n’*O Navio Negreiro*). Por esses vieses é que pode nos imunizar contra o vírus da massificação – o caldo coalhado da ideologia, como nos disse Roland Barthes com uma de suas extraordinárias metáforas culinárias. Ao exprimir o sentimento em linguagem verbal, o poeta contribui para se entregar aos afetos uma maior consciência.

Uma vez que a sensibilidade de cada época – partilhada pela poesia – não coincide com a de nosso tempo, a necessidade de continuarmos a escrever poesia faz-se imperativa, para que a “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009) não estanque. É o que também endossaria Mário Faustino: a poesia, com sua vivacidade, é capaz de devolver aos homens civilizações distantes, emprestando-lhes frescor. O olhar voltado para a singularidade – em contraposição às tomadas panorâmicas e massificadas do discurso histórico tradicional, por exemplo – é indispensável para se manter afiada a sensibilidade (mais do que o entendimento racional).

Cosmo, caos e perigo

Independentemente do público a que se dirija (a um só leitor – como a amada ou o amigo –, a um grupo seletivo ou às

multidões), a poesia também serve a seu autor na função cosmética, de organizadora de um mundo “muito misturado”, diria Rosa. Freud sabia o que dizia, ao afirmar que a psicanálise sempre chega depois da literatura. O efeito cosmético finda por ser uma forma de catarse pessoal, de autopurgação, e também compõe, naturalmente, uma educação sentimental. Mário diz algo bem significativo, em relação a isso: “Ela [a poesia] reúne harmoniosamente – pelo menos é esse um de seus objetivos – os aspectos antagônicos da personalidade do poeta, gerando finalmente a paz em seu microcosmos anteriormente revolto, até caótico” (FAUSTINO, 1977, p. 31).

A atenuação (“pelo menos é esse um de seus objetivos”) é fundamental, pois se a ordenação pode compor uma função poética, a história social da literatura revela justamente a perturbação, em altíssimo grau, justamente de muitos dos mais talentosos criadores. O próprio Mário Faustino, em poema homenageando o poeta suicida Hart Crane, compreende que a eficácia desse propósito ordenador é contingente, não um absoluto:

Balada

Não consegui firmar o nobre pacto
Entre o cosmos sangrento e a alma pura.
Porém não se dobrou perante o facto
Da vitória do caos sobre a vontade
Augusta de ordenar a criatura (FAUSTINO, 1985, p. 115).

Essa ordem, entretanto, nada tem a ver com tranquilidade inerte ou passiva frente aos avessos do mundo. Por isso, Mário Faustino (1997, p. 37-38) observa que “o poeta contemporâneo tem de ser perigoso como Dante foi perigoso: uma força respeitável frente às demais forças sociais”. Todavia, Faustino esteve longe de tutelar uma poesia panfletária ou ostensivamente flexível com suas exigências formais. Ao contrário, ele sempre se

mostrou categórico no que concerne ao binômio ética/estética: “Quanto a mim, nego terminantemente que um mau poema possa servir seja lá ao que for” (FAUSTINO, 1977, p. 38). E conclui: “Se meu inimigo faz um bom poema, atribuindo-me os piores epítetos, posso querer partir-lhe a cara, mas não vou, por isso, deixar de considerá-lo um bom poeta” (FAUSTINO, 1977, p. 38). Paira, certamente, a pergunta subliminar: voltaria a poesia a ter a periculosidade que levou Luís XV, no século XVIII, a perseguir o conde de Maurepas, autor de um poema ofensivo contra o rei? Para tanto, diríamos, deve antes de tudo não descuidar de suas lâminas formais.

T.S. Eliot e Mário Faustino: uma refração

Muito embora haja tantos pontos de contato entre a compreensão de Mário Faustino e a de T. S. Eliot, a respeito do vínculo poesia/sociedade, também podemos flagrar ao menos uma dissidência importante. Faustino conclui, da distinção entre ética e estética, que “um poema é bom ou mau em si. Só pode ser julgado como e enquanto poema, e sempre no nível estético” (FAUSTINO, 1977, p. 38). Aqui, há uma refração entre o seu pensamento e o do poeta de “The Hollow Men”. Para este, um poema, de fato, julga-se bom pelo critério da forma; porém, uma vez ultrapassada a demanda puramente literária, passa a ocupar o espaço da grandeza, que em boa medida se deve ao interesse que possam ter os leitores na amplitude de sua obra (em vez de se interessarem tão somente por poemas *a granel*):

Até aqui, parece termos chegado à conclusão provisória de que, qualquer que fosse um poeta menor, um poeta maior é aquele cuja obra devemos ler em sua totalidade, a fim de que apreciemos plenamente cada

uma de suas partes [...]. Mas há decerto muito poucos poetas na Inglaterra de cuja obra alguém pode dizer que deva ser lida em sua totalidade (ELIOT, 1991, p. 68).

Essas observações representam um contraponto à conclusão que Faustino elabora. Para Eliot, além do mais, se a poesia pode influir em vários campos da cultura, deve então ser julgada para além da própria estética, uma vez garantida a eficácia em tal esfera. É o que Ezra Pound compreendeu como força logopaica do poético: o texto, pela linguagem, consegue fazer ecoar ideias e ideologias de valor. Negar ao poema a possibilidade de julgar-se para além do estético é circunscrevê-lo excessivamente, enclausurá-lo em *turris eburnea*, estacionar a poesia no acostamento da vi(d)a pública. Mas, reiteramos, é preciso ter atenção: defender voos mais altos não significa voltar à ideia de que um poema se qualifica sem que o estatuto estético seja satisfeito. Em todo caso, ao contrário do que pretendiam os defensores da poesia pura (como Vilém Flusser), poemas sempre terão a sua carne ideológica; é necessária, porém, uma ossatura de linguagem que a sustente, para que essa carne não se faça informe. Não se tolera uma poesia invertebrada. Quanto à “arte pura”, típica dos anseios modernistas de concentração em linguagens específicas (cf. Jacques Rancière (2011), em *Les écarts du cinéma*), parece um mito que a cinefilia ajudou, positivamente, a desestimular.

Epílogo

Os dois poetas-críticos aqui apreciados representam em vários aspectos o que se convencionou caracterizar como modernidade literária. E justamente por pertencerem à tradição moderna é que recusaram – embora imersos em cenários culturais esteticistas, de exclusão de um espírito histórico – o enclausuramento do mundo na pura estrutura da linguagem. Ao mesmo tempo,

de perfil corajosamente valorativo, ambos guardaram a lucidez de apreciar obras de arte sempre *a partir* dos usos competentes de suas linguagens singulares, sem reduzir os monumentos a uma mensagem circunstancial, o que só os empobreceria.

Eliot e Faustino foram lados de um polígono cujo vértice de ligação atendia pelo nome de Ezra Pound – tão importante para os nossos poetas concretistas confrontarem suas noções de arte e literatura. O encontro e o cotejo desses poetas nucleares do século xx dispensam qualquer ranço hierarquizante dos comparatismos iniciais, abrindo espaço para pensarmos as literaturas em convivências e trocas, possibilitando o fluxo permanente e vigoroso da corrente sanguínea da cultura.

Referências

- CAMPOS, Augusto de. *Verso reverso controverso*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CARDOZO, Joaquim. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.
- COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?*. Tradução: Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Tradução: Cleonice Mourão, Consuelo Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- COUTINHO, Eduardo. Literatura comparada hoje. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin (Org.) *Estudos Comparados: teoria, crítica e metodologia*. Cotia: Ateliê, 2014.
- GUYARD, Marius-François. Objeto e método da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada: textos fundadores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 97-107.
- ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. Tradução: Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- FAUSTINO, Mário. *Poesia completa, poesia traduzida*. São Paulo: Max Limonad, 1985.

- FAUSTINO, Mário. *Poesia-Experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- LORCA, Federico García. *Obra poética completa*. Tradução: William Agel de Mello. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e tradição moderna*. São Paulo: É Realizações, 2015.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da Escrivadinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- RANCIÈRE, Jacques. *Les Ecartés du Cinéma*. Paris: La Fabrique Editions, 2011.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. *Iniciação aos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SOBRE OS AUTORES

ACAUAM OLIVEIRA é Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada e Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP). Professor Adjunto da Universidade de Pernambuco (UPE) e do Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma universidade (UPE/PPGL). Atualmente sua área de pesquisa envolve os campos da literatura, da música popular e da crítica cultural, bem como questões relacionadas à afrodescendência e relações étnico-raciais. É autor da introdução ao livro *Sobrevivendo no inferno*, dos Racionais MC's.

ANCO MÁRCIO TENÓRIO VIEIRA é professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Tem dezenas de ensaios publicados em livros e em revistas acadêmicas. É autor de *Luiz Marinho: o sábado que não entardece* (FCCR, 2004), *Adultérios, biombos e demônios* (PPGL, 2009) e *Dante, a poesia e a sua forma cristã* (PPGL/Editora UFPE, 2017). Colaborou com os volumes 3, 4 e 5 da *BIBLOS: Enciclopédia VERBO das literaturas de língua portuguesa* (Coimbra, 1999-2004) e organizou os livros *Orley Mesquita: prosa e verso* (Cepe, 2012), *O teatro completo de Luiz Marinho* (Cepe, 2019, 4 vols.) e *Osman e Hermilo: correspondência* (Cepe, 2019). É membro do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, da Universidade de Coimbra.

CARLOS SANDRONI é músico e professor do Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). É autor de *Mário contra Macunaíma: cultura e política em Mário de Andrade* (1988) e *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro* (2001). Presidiu a Associação Brasileira de Etnomusicologia (2002–2004). Em 2014, lançou um CD como compositor e intérprete, *Sem regresso*.

CLÁUDIA NEIVA DE MATOS é Doutora em Letras (PUC-RJ, 1991), pós-doutora em Estudos Culturais (PAAC/UFRJ, 2008) e docente da Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF). Pesquisa poéticas da voz e da palavra cantada, com ênfase na cultura do samba, em propostas inovadoras como a bossa nova e o tropicalismo e nas interações entre o campo literário e a linguagem cancional. Entre suas publicações recentes, estão “Popular song and literary scholarship: interactions between criticism and artistic creation” (2019), “Camp? Cauby! Entre o conceito e o encanto” (2020), “Samba, Its Places and Its City” (2020) e “Estudiando la Samba: estética e historia” (no prelo).

EDUARDO CESAR MAIA é professor do Curso de Comunicação Social do Centro Acadêmico do Agreste (CAA) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/Teoria da Literatura) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Colunista do Estado da Arte, suplemento de cultura, filosofia e artes do Jornal *O Estado de S. Paulo* e colaborador da *Revista Continente* (Cepe Editora). Doutor em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco, com estágio doutoral na Universidad de Salamanca (Espanha).

JONATAS FERREIRA é professor do Departamento de Sociologia e colaborador do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE/PPGS). Foi editor

da revista *Estudos de Sociologia* da UFPE, é membro fundador do grupo de trabalho em Literatura Brasileira e Sociedade e um dos coordenadores dos dois encontros realizados pelo grupo em 2018 e 2020. Publicou, ao longo dos últimos vinte anos, dezenas de artigos em coletâneas nacionais, estrangeiras e em revistas científicas de prestígio. O tema da subjetivação é o núcleo agregador de suas contribuições nos campos da sociologia da técnica, do corpo e, mais recentemente, da sociologia da literatura brasileira. Entre seus últimos trabalhos, encontra-se a co-organização do volume *Literatura e sociedade: perspectivas* (2020), pela Editora da UFPE.

JOSÉ MIGUEL WISNIK é músico e professor aposentado de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (USP). Autor de *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22* (1977), *O som e o sentido: uma outra história das músicas* (1989), e *Maqui-nação do mundo: Drummond e a mineração* (2018), entre outros livros. Também compositor e intérprete, lançou os discos *Pérolas aos poucos* (2004) e *Vão* (2022), entre outros.

JOSÉ ROBERTO DE LUNA FILHO é Mestre em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (PPGL/UFPE), título obtido com dissertação sobre a melancolia na escrita de *S. Bernardo*, romance de Graciliano Ramos. É membro do *podcast* *Afinidades Eletivas* e escreve sobre literatura, regionalismo e identidade.

JOSIAS DE PAULA JR. é Doutor em sociologia, professor do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). É membro do grupo de pesquisa *Literatura e Sociedade Brasileira*. Publicou, entre outros artigos, “Arte, política e crítica: o caso Lima Barreto”; “Glória e limbo: Coelho Netto e o banimento da república das letras”.

PAULO MARCONDES FERREIRA SOARES é Doutor, sociólogo, professor do Departamento de Sociologia e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco (PPGS/UFPE). Ministra as disciplinas de Sociologia da Arte e Arte e Política no Brasil e desenvolve pesquisas na área. Tem artigos publicados sobre cinema, artes plásticas, literatura e música. É poeta e compositor, com livros publicados. Suas músicas, com parceiros diversos, encontram-se nas plataformas digitais.

PERON RIOS é professor do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Pernambuco (CAP/UFPE) e crítico literário. Mestre em Teoria da Literatura pela UFPE, prepara seu doutoramento sobre a poesia de Mário Faustino, pela mesma universidade. Publicou *A viagem infinita: estudos sobre Terra Sonâmbula*, de Mia Couto (Editora UFPE) e, sob o selo da Confraria do Vento, lançou em 2020 uma coletânea de ensaios intitulada *A espiral crítica*.

Título Literatura, música e sociedade:
perspectivas interdisciplinares sobre o Brasil

Organização Jonatas Ferreira
Josias de Paula Jr.
Lucas Victor Silva
Carlos Sandroni

Formato *E-book* (PDF)

Tipografia Bembo Std (texto) e Skolar Sans Latin (títulos)

Desenvolvimento Editora UFPE



Rua Acadêmico Hélio Ramos, 20 | Várzea, Recife-PE
CEP: 50740-530 | Fone: (81) 2126.8397
editora@ufpe.br | www.editora.ufpe.br

