UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS EM LÍNGUA PORTUGUESA

FÁBIO SALEM DAIE

OS PACTÁRIOS –
FORMA E SENTIDOS DA FORMAÇÃO
EM NARRATIVAS BREVES DE AMÉRICA HISPÂNICA
E ÁFRICA PORTUGUESA NO SÉCULO XX

v.1

São Paulo
2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS EM LÍNGUA PORTUGUESA

OS PACTÁRIOS –
FORMA E SENTIDOS DA FORMAÇÃO
EM NARRATIVAS BREVES DE AMÉRICA HISPÂNICA
E ÁFRICA PORTUGUESA NO SÉCULO XX

FÁBIO SALEM DAIE

Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Estudos
Comparados de Literaturas em Língua
Portuguesa do Departamento de Letras
Clássicas e Vernáculas da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para a
obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Benjamin Abdala Jr.

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Salem Daie, Fábio

Os Pactários: Forma e sentidos da formação em narrativas breves de América hispânica e África Portuguesa no século XX [347p.] / Fábio Salem Daie ; orientador Benjamin Abdala. - São Paulo, 2018.
f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Formação. 2. Forma narrativa. 3. Contos. 4. América hispânica. 5. África portuguesa. I. Abdala, Benjamin, orient. II. Título.

Instaura-se a forma
num só ato

a luz da forma é um único
ápice
o fruto é uma única forma
instaurada plenamente

(o amor é unicamente
quando in-forma)

... mas custa o Sol a atravessar o
deserto

mas custa a amadurecer a luz
mas custa o sangue a pressentir
o horizonte

Orides Fontela – Aurora III

Sumário

Resumo	p. 6
Agradecimentos	p. 7
Introdução	p. 9

PARTE 1

As noções de <i>forma</i> em Antonio Candido e Ángel Rama	p. 17
O conceito de <i>formação</i> no diálogo Antonio Candido – Ángel Rama	p. 39
Por uma educação integral – Antonio Candido e o papel <i>formador</i> da literatura	p. 61
Realismo <i>a la</i> periferia – Crise e consecução no contrapé da modernidade	p. 74

PARTE 2

<i>Quixote</i> , autor de <i>Pierre Menard</i>	p. 125
Iniciando a eternidade – História e mito em <i>El Evangelio Según Marcos</i> , de Jorge Luis Borges	p. 146
O Fausto Infausto – Sentidos do Barroco e do <i>maravilhoso</i> em <i>El camino de Santiago</i> , de Alejo Carpentier	p. 171
O Baile dos Blacamáns – Trapaça, magia e guerra em <i>Blacamán el bueno, vendedor de milagros</i> , de Gabriel García Márquez	p. 205

PARTE 3

O Belo Fardo do Império – Formação <i>exógena</i> em <i>Estória do ladrão e do papagaio</i> (José Luandino Vieira) e <i>Nós Matamos o Cão-Tinhoso</i> (Luis Bernardo Honwana)	p. 235
<i>Intermezzo crítico</i> – Roberto Schwarz, formação, pós-formação	p. 265

PARTE 4

O Regresso dos Pudibundos – Notas sobre a cultura de integração perversa no contexto da pós-formação	p. 278
Conclusão	p. 328
Referências bibliográficas	p. 333

RESUMO

Este trabalho trata de descobrir os sentidos da formação literária na periferia (América hispânica e África portuguesa) por meio da análise de formas narrativas breves (contos) e de seus correspondentes processos sociais. Dividido em quatro partes, o presente estudo se inicia com uma abordagem comparativa dos conceitos de *forma* e *formação* segundo as teorias de Antonio Candido e Ángel Rama, da qual se depreenderá uma análise das condições em que se concretizou certo realismo vanguardista entre as décadas de 1930 e 1960. A segunda e a terceira partes investigam, por meio da análise das obras literárias de Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier e Gabriel García Márquez, em América hispânica, bem como de José Luandino Vieira e Luis Bernardo Honwana, em África portuguesa, a relação entre forma narrativa e processo social com vistas à elucidação do sentido da formação segundo essas mesmas obras. Por fim, a quarta e última parte é composta por um breve ensaio sobre algumas das principais tendências da cultura brasileira contemporânea, marcada pelo horizonte da pós-formação, e em diálogo com as criações artísticas e os conceitos teóricos mobilizados ao longo das três partes anteriores.

ABSTRACT

This work tries to discover the meanings of literary formation in the periphery (Hispanic America and Portuguese Africa) through the analysis of brief narrative forms (short stories) and their corresponding social processes. Divided into four parts, the present study begins with a comparative approach of the concepts of *form* and *formation* according to the theories of Antonio Candido and Ángel Rama, from which stems an analysis of the conditions in which a certain *avant-garde* realism materialized between the 1930s and the 1960s. The second and third parts investigate, through the analysis of the short stories of Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier and Gabriel García Márquez, in Hispanic America, as well as of José Luandino Vieira and Luis Bernardo Honwana, in Portuguese Africa, the relationship between narrative form and social process in order to elucidate the meaning of formation according to these same narratives. Finally, the fourth and last part is composed by a brief essay on some of the main tendencies of contemporary Brazilian culture, marked by a post-formation horizon, and in dialogue with the artistic creations and the theoretical concepts mobilized throughout the previous three parts.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer especialmente

Ao professor Benjamin Abdala Jr., pelo diálogo aberto e pela constante parceria durante a pesquisa;

Ao professor Pedro Meira Monteiro, pela calorosa recepção na universidade de Princeton e por toda a atenção que dispensou a este trabalho;

Ao professor José Jesus Barquet, pela amizade e pelo estímulo, que sempre mantiveram vivas as alegrias do espírito;

A Ana Gabriela Roiffe, André Goldfeder, Rodrigo Batalha, Marina Bedran e Marcelo Noah, pelo companheirismo indispensável em terras longínquas;

A Alexandre Facciolla, Rodrigo Antonio, Rodrigo Turrer, Mônica Aquino, Rodrigo Borghi e Patricia Cristina Ferreira, pela amizade e pela cumplicidade nos bons e maus momentos dessa longa formação;

À minha família, pelo apoio fundamental sem o qual este trabalho não seria possível.

Por fim, gostaria de agradecer também o suporte financeiro da Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior (CAPES) e da Comissão Fulbright que tornaram possível esta pesquisa levada a cabo nas dependências da Universidade de São Paulo e da universidade de Princeton (NJ), nos Estados Unidos.

Para Nathalie Nahas,
por discutir, num domingo à
noite, um poema de Robert
Frost, e pelo inefável.

Introdução

(...) Me convenço cada vez mais de que só através do estudo formal é possível apreender convenientemente os aspectos sociais.

Antonio Candido – Prólogo a *Literatura e Sociedade*

Ora, se houve um progresso em crítica neste século, ele com certeza esteve na ‘descoberta’ [...] da incrível complexidade interna da literatura, da natureza protéica da forma, e, sobretudo, do papel decisivo desta última.

Roberto Schwarz – Adequação nacional e originalidade crítica

A forma é a realidade social e ela participa vivamente da vida espiritual.

György Lukács – O Drama Moderno

O específico das obras de arte, sua forma, nunca pode negar (enquanto conteúdo sedimentado e modificado) sua procedência. O êxito estético depende essencialmente de se o formado é capaz de despertar o conteúdo condensado na forma.

Theodor Adorno – Teoria Estética

No âmbito do pensamento social brasileiro, o termo *formação* possui significado e relevância especiais, que delimitam um problema específico. Tal problema poderia ser definido, muito resumidamente, nestes termos: quais as razões históricas do atraso nacional frente ao centro orgânico do capitalismo mundial (Europa - Estados Unidos) e quais os obstáculos a serem superados para uma efetiva modernização do país? Apesar do século XIX já se encontrar às voltas com perguntas similares, foi somente nas décadas de 1920 e 1930, início do período nacional-desenvolvimentista, que o “problema da *formação*” emergiu como motivo central. Com diferentes abordagens, tais clássicos¹ fizeram da *formação* o eixo estruturador da reflexão sobre o Brasil, à qual não fugiu Antonio Candido com sua contribuição particular, a *Formação da Literatura Brasileira* (1959). Trazida para o âmbito cultural, a reflexão de Candido sobre a *formação* buscava articular literatura e sociedade, constituindo-se como referência para pensar as obras periféricas como reveladoras da organização social do país no interior de uma dialética entre localismo e cosmopolitismo. O conceito de *sistema literário* – que descreveria certa dinâmica entre autor, obra e público –, bem como o de *redução estrutural* – que via na estrutura da obra artística uma expressão mediada da estrutura societal – são dois momentos internos ao conceito de *formação* literária segundo Candido, e indissociáveis de sua formulação.

Foi na esteira desta tradição de pensamento que o tema da *formação* chegou a um dos maiores críticos latino-americanos, o uruguaio Ángel Rama. Conhecedor da obra de Candido, Rama valeu-se de noções como a de sistema literário, bem como de referências teóricas das Ciências Sociais (os conceitos de *transculturação*, de Fernando Ortiz, e *comarca*, de Darcy Ribeiro) para escrever seus trabalhos. *Transculturación Narrativa en América Latina* (1982) e *La Ciudad Letrada* (1984) são dois livros que articulam o diálogo com o pensamento do crítico brasileiro: na importância dada à *forma* literária, no jogo de forças entre universalismo e particularismo, na ideia de constituição de uma camada média apreciadora e fomentadora de literatura, em todos os casos subsiste a noção elementar de *formação*. Pese o intercâmbio entre Antonio Candido e Ángel Rama, justo é dizer, porém, que suas formulações do conceito de *formação* não são exatamente coincidentes. Se Candido viu em Machado de Assis

¹ Não há uma bibliografia oficial sobre o tema, mas algumas das obras brasileiras comumente lembradas seriam *Casa Grande & Senzala* (1933), de Gilberto Freyre; *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda; *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942), de Caio Prado Jr.; *Os Donos do Poder* (1958), de Raymundo Faoro. Na Argentina, valeria mencionar *Revolução e Guerra: Formação de uma Elite Dirigente na Argentina Criolla*, de Tulio Halperín Donghi.

(sobretudo em sua fase realista) a culminação do processo formativo da literatura nacional ainda no século XIX, por sua vez, Rama, sem negar o lugar eminente do romancista carioca – mirando, contudo, de outra perspectiva –, verá a *formação* principalmente como *momento integrativo continental* que se inicia em 1940, quando emergem as grandes narrativas de autores como José María Arguedas, Juan Rulfo, João Guimarães Rosa, Gabriel García Márquez. A **primeira parte** deste trabalho abordará a apreciação do próprio Candido no que diz respeito às formulações de Rama, em busca não apenas dos pontos comuns, senão também dos desencontros ocasionais entre ambos. No que concerne a *formação* da literatura hispano-americana, a ressignificação do mito como *forma* estética assume papel central no processo de *transculturação* narrativa descrito por Ángel Rama, o que ensejará, por consequência, uma reflexão sobre a noção de *forma* segundo as respectivas teorias, bem como uma investigação sobre as condições asseguradas à construção de um *realismo* vanguardista em América Latina e África portuguesa.

A **segunda parte** é composta pela análise das técnicas narrativas utilizadas no que se convencionou chamar de realismo *fantástico*, real *maravilhoso* e realismo *mágico*, tendo à frente seus principais expoentes: o argentino Jorge Luis Borges, o cubano Alejo Carpentier e o colombiano Gabriel García Márquez. Complementar a esta abordagem, a **terceira parte** enfoca conjuntamente (por razões que serão explicitadas) os contos de dois dos maiores escritores de língua portuguesa em África: Luandino Vieira (Angola) e Luis Bernardo Honwana (Moçambique). Esses textos críticos desenvolvem a noção schwarziana de que tais narrativas elaboraram sua força estética a partir da tensão entre elementos arcaicos e modernos, contradição central nos territórios periféricos e que, no entanto, expressa-se de maneira particular em cada autor.

A partir da década de 1990, com o debate sobre o esfacelamento do horizonte da *formação*, emerge o questionamento acerca das fronteiras entre foro nacional e expressão literária, cuja dependência mútua parece já há algum tempo problemática. Quem chama a atenção para este fato, como mostrarei, é o próprio Roberto Schwarz que, recobrando certa virada tecnológica iniciada na década de 1970, nos países centrais, aponta para a necessidade de uma revisão da crítica cultural dialética ante os paradigmas do mercado mundializado. Trato dessa discussão no **Intermezzo Crítico** deste trabalho, tendo por base alguns dos temas contidos em *Sequências Brasileiras* (1999) e *Martinha versus Lucrécia* (2012), dois últimos livros de Schwarz.

O objetivo buscado é, portanto, avaliar o *sentido da formação* na periferia – para recobrar o título de uma valiosa brochura de Paulo e Otília Arantes –, à luz de um horizonte mais amplo (supranacional e imperial), num momento em que o processo de *formação* nacional se vê desautorizado pelo rumo geral do mundo. Afinal, o dilema no qual se encontra, hoje, a teoria marxista da cultura se vincula aos impasses de parte importante dos países da periferia. No interior do processo de “crepúsculo do Estado-nação”, as populações se veem em permanente contradição diante das instâncias de poder político, às quais apelam ao mesmo tempo em que miram com desconfiança, submetidas como estas estão, cada vez mais, a fortes pressões de agentes externos: de complexos fenômenos virtuais da *web* a instituições monetárias e organizações multilaterais, aptos a desafiar a soberania e mesmo a legitimidade das democracias modernas. Delimitar, portanto, em que medida a forma literária ainda responde a uma dinâmica nacional corresponde a avaliar a qualidade do vínculo que une a periferia às demandas do mercado mundial e, assim, o grau de autonomia pelo qual se poderá, talvez, reativar um caminho particular. Com isto em mente, algumas notas sobre o processo cultural num horizonte pós-formação no Brasil constituem **a quarta e última parte** do trabalho analítico.

No escopo deste livro, o horizonte supranacional está representado pela América Latina nacional-desenvolvimentista e pelo Império Português em África, ambos enfocados sob anos fundamentais, entre 1930 e 1960. O desafio parece sugerir, em primeiro lugar, que uma perspectiva comparatista seria bem-vinda, visto que as obras, produzidas sob realidades diferentes, apontariam a uma estrutura maior (seja o subcontinente hispano-americano, seja o Império português) investida de caráter unificador. Cabe interrogar se o exercício proposto por Schwarz a partir da década de 1990 – a análise literária cujos fundamentos materiais extrapolam as relações sociais constituídas no interior do Estado-nação – poderia efetivar-se em seu período de ascensão ao longo do século XX, a fim de reconhecer continuidades nos dias atuais de *desterritorialização* do nacional. O mesmo expediente crítico valeria para a literatura produzida na África de língua oficial portuguesa. Consideradas as independências recentes, em abril de 1975, de países como Angola e Moçambique, seria ainda mais recomendável inquirir acerca da realidade sócio-política que conforma algumas de suas obras: existiria, de fato, uma literatura nacional antes da ascensão do Estado-nação? A ideia de nação (como dado *conteudístico*) e a estrutura nacional (como dado *formal*)

coincidiriam? Ou haveria, aqui também, uma estrutura superior à nação, entrevista como fator *internalizado* nas obras literárias?

A exigência de uma análise estética que esclareça a relação entre obra e realidades como a América hispânica ou o Império português (Angola/Moçambique) defronta-nos, entretanto, com um problema metodológico, que é o mergulho em profundidade no contexto das relações sócio-históricas, o que a exploração de um *corpus* comparativo extenso impossibilitaria. Tal foi, seguramente, o maior desafio que este trabalho se impôs. O modo de encaminhar o problema foi a abordagem crítica de narrativas curtas, especificamente da contística em detrimento do gênero romanesco. Por um lado, a maturidade do romance nos países de língua espanhola – consolidada no século XX com a contribuição mercadológica do chamado *boom* latino-americano – não deixa de constituir um momento relativamente breve quando comparado à persistência de outras formas, como a poesia, o conto e o ensaio. Também na África portuguesa, impulsionados por uma imprensa militante que deu vazão aos primeiros protestos contra o colonialismo e à ascensão da literatura em Angola e Moçambique, é notório o papel desempenhado por gêneros como o ensaio e a poesia, esta última presente em Angola pelas mãos de Agostinho Neto e Marcelino dos Santos, e especialmente importante em Moçambique pelo trabalho de José Craveirinha, Noémia de Sousa, Rui Knopfli, Luís Carlos Patraquim. Interessa notar, em todo caso, a floração tardia do romance nos territórios coloniais portugueses. Se, em Angola, o texto “precursor da escrita angolana em língua portuguesa”, *Nga Muturi* (de Alfredo Troni), data de 1882, aquele que inauguraria o sistema literário do país, *O Segredo da Morta* (de Assis Jr.), remete a 1934 (CHAVES, 1999, p. 24). Em Moçambique, “pátria de poetas”, a emergência do romance contaria ainda menos anos: *Portagem*, de Orlando Mendes, surgiria apenas em 1966 (NOA, 2017, p. 15), após as experiências importantes de João Dias (*Godido e Outros Contos*, 1952) e de Luis Bernardo Honwana (*Nós Matamos o Cão-Tinhoso*, 1964) com as narrativas breves, “uma das marcas da literatura moçambicana” (Idem, p. 144).

Antonio Candido e Ángel Rama, na posição de historiadores da literatura, apontam com frequência esta vida “tardia” do romance no Brasil e na América hispânica como parte da problemática maior (a que se refere magistralmente Sérgio Buarque de Holanda) da acomodação das formas modernas e burguesas numa realidade diversa e “inculta”. A esse respeito, convém lembrar também o famoso ensaio “Dez problemas para o escritor latino-americano”, no qual Rama menciona certa

superioridade estética da novela *El Coronel No Tiene Quien le Escriba*, de García Márquez, ante o romance épico que o colombiano escreveria mais tarde e que se tornaria o fruto dileto da árvore da solidão. Um dos mestres de García Márquez, o argentino Jorge Luis Borges, dedicou esforços durante boa parte da vida – segundo relata o seu biógrafo Edwin Williamson – para escrever um romance que se intitulava *O Congresso*. Sabe-se de antemão que sua mestria se revelou, contudo, no relato breve, impulsionador do século XX argentino e paradigma de um novo padrão de classicidade a seus contemporâneos. No pólo barroco, no qual se desenrola o projeto estético de Alejo Carpentier, servirá talvez a justificativa de Jorge Quiroga de que “é nos textos mais curtos de Carpentier que encontramos o emprego do tempo narrativo como uma reiteração e um jogo mítico”, sendo *El Camino de Santiago*, por isso mesmo, “típico da narrativa do escritor cubano” (1984, p. 39). Não muito diversa (para retornar à África) é a importância dos relatos breves e, hoje, clássicos, de Luandino Vieira (Angola) e Luis Bernardo Honwana (Moçambique), escritos e publicados entre o fim da década de 1950 e o início de 1960. Prezando pela economia da linguagem e esposando uma perspectiva popular, suas histórias põem em movimento os conflitos e os limites do projeto colonial português, com o que se tornaram relatos exemplares e, à sua maneira, fundacionais da ficção posterior em seus respectivos países. Enfim, expressando as grandes contradições de seu tempo, estas narrativas lograram consubstanciar virtuosamente alguns dos momentos decisivos da *formação* ao longo do século passado.

À margem do mercado e dos limites do Estado moderno se perpetuou, nessas regiões periféricas, o universo arcaico que as vanguardas literárias do século XX buscarão apreender como redutos de resistência à desumanização da racionalidade mercadológica. “Trata-se por um lado de reconhecer a parte relegada e não burguesa da nação, dando-lhe direito de cidade, e, por outro, de superar as alienações correspondentes a esta exclusão, que empobreciam a vida mental também dos incluídos” (SCHWARZ, 2012, p. 55). Este trabalho é uma tentativa de elucidar a persistência desse universo e, indiretamente, sua melancólica obliteração (sem dúvida mais forte na América Latina do que em África) no limiar das décadas de 1980-1990. Com efeito, a alienação do trabalho e a ruptura extrema entre horas de trabalho e horas de lazer constituem os motes da afronta que a sociedade moderna depôs sobre o universo comunitário do *gaúcho*, do índio, do sertanejo, dos jagunços, dos Martín Fierros e Riobaldos para quem o dever e o gozo não haviam perdido de todo suas relações íntimas. Em suma, os contos analisados terminam por narrar também os

meandros por meio dos quais o mercado se imiscuiu nas formas de vida tradicionais até, aparentemente, corrompê-las e suprimi-las.

PARTE 1

As noções de *forma* em Antonio Candido e Ángel Rama

Na abertura do volume de *Transculturación Narrativa en América Latina*, primeira edição que pertenceu a Antonio Candido, publicada pela Siglo Veintiuno em 1982, lê-se a seguinte dedicatória:

*Para Antonio, Gilda, estas imprudentes teorizaciones
que se meten por las letras brasileñas con impudor.
Un abrazo de Ángel. Paris, out/1983.*

Aparentemente, Rama esteve por três ocasiões no Brasil. A primeira teria ocorrido ao final da década de 1950, em contato com o poeta Carlos Drummond de Andrade. Depois, novamente em 1982 e 1983, esta última vez em Campinas, já em constante diálogo com Candido. Tais palavras, escritas um mês antes da sua morte, sintetizavam tanto o projeto intelectual de Rama – o ambicioso e sistemático trabalho de integrar nosso continente pela literatura – como a admiração por aquele que foi seu principal interlocutor brasileiro. Expressavam também algo de sua personalidade irreverente e buliçosa, sem dúvida a face mais conhecida de sua atuação como organizador e agitador cultural.

Em 1960, quando finalizava o magistério como professor de literatura na recém-fundada Faculdade de Letras de Assis (SP) e era autor improvável do recente *Formação da Literatura Brasileira* (1959), Antonio Candido esteve em Montevideu para um curso de verão. Apesar de ter escrito também *O Método Crítico de Silvio Romero* (1945), tese apresentada no concurso para a cátedra de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo, e que lhe garantiria a livre-docência na mesma área, aquele representava um período delicado de afirmação profissional. Até 1958, quando aceita convite para lecionar em Assis, Candido atuara, junto com Florestan Fernandes, como professor-assistente no curso de Sociologia da Universidade de São Paulo, então sob a tutela do professor Fernando de Azevedo, preceptor brasileiro numa instituição, como se sabe, fundada em 1938 pela “missão francesa”. Simultaneamente, trabalhava como crítico literário no jornal *Folha da Manhã*, tribuna desde a qual acompanhou a estreia e a produção artística de escritores como Clarisse Lispector, Graciliano Ramos e João Guimarães Rosa. Antes de um sociólogo, sempre fora um pesquisador de Sociologia, “o que não é a mesma coisa”, segundo gostava de dizer, e a reformulação (se é que posso

utilizar este termo) da carreira foi grande preocupação desses anos (RAMASSOTE, 2010).

Em 1960, convidado a pronunciar um ciclo de quatro conferências na Universidade da República, em Montevideu, o comedido Candido, então na casa dos quarenta anos, travaria contato naquela semana com outro professor, oito anos mais jovem e de comportamento enérgico, cujos hábitos intensos de leitura levavam os amigos do semanário *Marcha* a duvidar de que pudesse dormir. Ángel Rama ministrava aulas de literatura no ensino médio, além de dedicar-se à crítica cultural no diário *Acción*. Também iniciara havia pouco a publicação da coleção *Letras de Hoy*, pela casa editorial Alfa, mantendo-se a par dos recentes desenvolvimentos da literatura latino-americana. Este contraste, pelo qual “Antonio Candido já era um acadêmico concentrado em seus estudos universitários; [ao passo que] Rama (...) achava-se envolvido em várias tarefas intelectuais” (CUNHA, 2007, pp. 50-51) marca seguramente a produção intelectual de ambos. Produção essa, vale dizer, em todo caso heterodoxa se comparada às de seus pares da mesma “geração” (para utilizar um conceito de Rama e que Candido, só muito mais tarde, quando da leitura de *La Generación Crítica: 1939-1969* (1971), reavalia criticamente). A amplitude dos interesses de Rama, bem como seu diálogo itinerante com os principais intelectuais latino-americanos nos anos 1960 e 1970, fizeram de sua crítica cultural uma obra única na história do Uruguai e do próprio subcontinente. Por sua vez, é instrutiva a comparação, no caso brasileiro, da trajetória de Antonio Candido com aquela de Florestan Fernandes (RAMASSOTE, 2010) no sentido de estabelecer o grau de *deslocamento* do primeiro: das diferentes fontes teóricas mobilizadas na redação de sua tese de doutoramento em Sociologia, *Os Parceiros do Rio Bonito* (e que teriam motivado a crítica da banca avaliadora), à interdisciplinaridade presente em seus escritos sobre literatura, Candido se encontrava num espaço incomum e algo inédito de, por um lado, *scholar* exemplar e, por outro, *trânsfuga* acadêmico.

Do conhecimento mútuo ocorrido naquele próspero Uruguai do início da década de 1960, regado ainda pela convicção num futuro auspicioso para o subcontinente que o “milagre” da Revolução Cubana facultava, nasceria um longo diálogo, consolidado pela inquietude intelectual e pelo compromisso político. O período mostra-se fértil em projetos de integração regional, nos quais a América Latina assume certa dimensão utópica, de caráter emancipador, em oposição a interesses ditos estrangeiros, mormente os norte-americanos. “Pode-se perceber que, sobretudo a partir da década de sessenta,

Ángel Rama, além de se ater a questões relativas à América hispânica, busca uma maior aproximação com o Brasil”, propondo, junto a outros intelectuais da época, “a necessidade de se pensar a ‘América Latina’ como um todo” (CUNHA, 2007, p. 34). Segundo Rocca, nessa época, o uruguaio tinha nas páginas do periódico *Marcha* a principal ferramenta com a qual “aspirava contribuir ao debate da *intelligentsia* em escala latino-americana²” (2001, p. 50). Com base nessas aspirações, Rama pediria a contribuição de Antonio Candido para o semanário, solicitação que Candido frustrará num primeiro momento, com a justificativa de que estava muito envolvido em assuntos universitários e com a promessa de que não faltaria, no futuro, ocasião adequada. Certo é que as três décadas subsequentes, marcadas por golpes de Estado que instauraram ditaduras militares em Brasil, Uruguai, Argentina e Chile, tratariam de dificultar tais projetos de integração, afetando o contato entre os dois críticos e, em âmbito institucional, os planos de construção da Biblioteca Ayacucho, patrocinada pelo Estado venezuelano e uns dos maiores legados da ambição integradora de Rama. Como se sabe, dos quinhentos títulos planejados inicialmente para apresentar o que América Latina produzira, desde a colônia, de mais relevante e original, cem deles deveriam, segundo o uruguaio, reunir a produção brasileira, pela qual Candido era o principal responsável.

Membro da chamada “Geração Crítica” ou “Geração de 45”, Ángel Rama participou de uma profunda renovação dos estudos literários no Uruguai no século XX, e uma das mais importantes em termos latino-americanos. Em artigo sobre essa geração, Jorge Ruffinelli recorda que Rama e outros colegas foram levados a reelaborar seus instrumentos teóricos “diante das exigências de uma literatura que já não podia ser lida do mesmo modo pelo qual [Alberto] Zum Felde, ou Luis Alberto Sánchez (...) ou Enrique Anderson Imbert haviam lido aquela de décadas anteriores³” (s/d, pp. 120-121). Não apenas um *corpus* diferente estava surgindo, mas “não existiam respostas preestabelecidas para dar conta deste; também essas respostas foram novas, pois, como exercício metodológico atuante, a crítica se renovava sob influxo de múltiplos estímulos⁴” (Idem). Parte desse trabalho de renovação foi levado a cabo no semanário

² “Aspiraba a contribuir al debate de la *intelligentsia* a escala latinoamericana” (*tradução minha*). Ángel Rama esteve à frente do suplemento cultural de *Marcha* nos anos de 1949 e 1950 e, depois, entre 1959 e 1968, ambos sucedendo a Emir Rodríguez Monegal.

³ “Ante las exigencias de una literatura que ya no podía leerse del mismo modo en que Zum Felde, o Luis Alberto Sánchez (...) o Enrique Anderson Imbert habían leído la de las décadas anteriores.” (*tradução minha*)

⁴ “No existían respuestas preestablecidas para dar cuenta de él; también esas respuestas fueron nuevas pues como ejercicio metodológico actuante, la crítica se estaba renovando a influjos de múltiples estímulos.” (*tradução minha*)

Marcha (1939 – 1975), a cuja qualidade “formativa” se somava (talvez com certo exagero de Ruffinelli) “uma índole independente, artesanal e intelectual como não se repetiu na América Latina, nem talvez em nenhuma parte do mundo⁵” (Ibidem).

A trajetória de Rama, bem como aquela de Candido, ilustra a relevância que teve, para o processo de desprovincianização do subcontinente, a crítica muitas vezes militante que intelectuais empreenderam em jornais e revistas de cultura, um verdadeiro esforço de *catching up* com as grandes correntes críticas e estéticas de Europa e Estados Unidos, ao mesmo tempo em que procuravam avaliar, na medida de suas forças, as contribuições recentes da safra local, da qual algumas obras são parte, hoje, dos clássicos produzidos no século XX. A chamada Geração de 45 foi responsável por reavaliar os cem anos de legado literário uruguaio (desde a independência do país), sopesando-o com o julgamento das gerações precedentes. Tais objetivos constavam já do programa do grupo: dar forma e sentido à tradição literária nacional; reestruturá-la a partir de um novo entendimento de seu significado; valorar e hierarquizar a tradição literária; dar continuidade ao esforço crítico precedente, mormente por meio de periódicos e suplementos culturais. A partir disso, pode-se avaliar melhor o impacto causado no uruguaio pela publicação de um livro como *Formação da Literatura Brasileira* – e que Rama leu logo na sequência de sua publicação, em 1960 –, cuja novidade do método dava nova compreensão e sentido à construção da literatura nacional.

No período anterior (1940-50), contudo, Rama ainda não está preocupado com os elementos e os traços culturais que, agindo sobre as correntes literárias, comporão aquela síntese que o uruguaio chamará de *transculturação*. Segundo Rocca, à parte sua recusa do imperialismo norte-americano, a coincidência mais forte com as posições teóricas dos anos de maturidade intelectual “radica na comum aceitação do destino ‘ocidental’ ou europeu do país, e é ilustrativa a ausência de uma visão que insira o Uruguai na América. Nem sequer em sua comarca⁶” (2006, p. 10). Sob este aspecto, poder-se-ia apontar o vanguardismo das obras de escritores como Alejo Carpentier que, já em 1933, com *¡Ecue-Yamba-O!*, delineava “os ingredientes de uma cultura [popular] de resistência diante do embate de signos pseudoculturais provenientes da expansão imperial norte-americana e seu modelo de civilização” (CORONEL, 2009, p. 175).

⁵ “Una índole independiente, artesanal e intelectual como no se ha repetido en América Latina, ni tal vez en ninguna parte del mundo.” (*tradução minha*)

⁶ “Radica en la común aceptación del destino ‘occidental’ o europeo del país, y es ilustrativa la ausencia de una visión que inserte a Uruguay en América. Ni siquiera en su comarca.” (*tradução minha*)

Convém mencionar que tanto Jorge Luis Borges quanto Alejo Carpentier, na qualidade de escritores-teóricos, possuíam consciência aguda do “destino ocidental” da literatura latino-americana, ao mesmo tempo em que insistiam na irrevogabilidade de seu caráter local, o que era outra maneira de colocar o problema da elaboração estética no fio da navalha entre localismo e cosmopolitismo. Ambos, inútil lembrar, pautaram sua produção artística por essa convicção. Se é possível apontar na literatura latino-americana, como propuseram alguns críticos, pelo menos três grandes tradições literárias – as “cultas”, de forte matriz europeia; as “populares”, compostas inclusive por elementos africanos; e as “indígenas”, sobreviventes do holocausto da conquista –, Rocca sublinha o fato de que, nas décadas de 1940 e 1950, o jovem Rama “está apenas interessado na primeira vertente” (2006, p. 10). Nessa época, a problemática da identidade latino-americana era dos temas centrais para a geração que via despontar grandes narrativas de vanguarda – de Onetti, Borges, Arguedas, Carpentier e outros⁷ –, obras que buscavam definir seu quinhão civilizatório ante a emergência dos “povos louros do norte” (para falar como José Martí) e, sobretudo, face a face com a *débâcle* da alquebrada herança europeia da Luzes. Algo assim já está presente, pouco antes e com acento diverso, em produções importantes do modernismo brasileiro, como nos poemas de Oswald de Andrade os quais, como viu Roberto Schwarz⁸, reinterpretavam nossos “atrasos” civilizacionais, colocando-os em chave positiva, inversão original na qual insistirá também, anos depois, o próprio Antonio Candido, no seu “Dialética da Malandragem”⁹. Tratava-se, enfim, de uma cisão que a cultura impunha ao horizonte ideológico da *formação* social na periferia. Se é verdade que o processo de *formação* demonstrara o quanto a elite nacional podia ir longe, dando à luz uma gama de produções estéticas de primeira linha enquanto relegava à miséria material boa parcela da população¹⁰, por outro também é certo que essa produção era crítica não apenas do autoritarismo, das veleidades e da violência mobilizados pelas elites, senão do tipo de

⁷ Diz Ruffinelli: “Rama fue privilegiado por cuanto vivió en Marcha los años más renovadores de la novela latinoamericana. Los años en que se publican Rayuela, La casa verde, Paradiso, La muerte de Artemio Cruz, Cien años de soledad, para mencionar algunas de las novelas más conocidas”. (In: Ángel Rama, Marcha, y la crítica literaria latinoamericana en los 60s”, s/d, p. 120).

⁸ Ver o ensaio “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, no livro *Que horas são?* (1987).

⁹ Diz Roberto Schwarz: “É certo que o ritmo e a sociabilidade tradicionais lançavam por sua vez uma luz crítica sobre as pautas do progresso econômico dito ‘normal’, criando a presunção de que nas condições brasileiras a sociedade moderna seria mais cordial e menos burguesa que noutras partes” (2014, p. 192). Voltarei a este tema na última parte deste trabalho, quando da discussão sobre as implicações ideológicas da figura do “malandro” no Brasil.

¹⁰ Tal raciocínio, que toca o caso brasileiro, está em “Os sete fôlegos de um livro”, de Roberto Schwarz. In: *Sequências Brasileiras*.

“progresso” que pautara o desenvolvimento dos países da Europa e que desembocava, no século XX, na bomba atômica. Em outras palavras, o latino-americanismo de Rama vinha ao encontro da crítica que a melhor literatura do tempo fazia ao progresso segundo seu último instantâneo europeu. Em 1950, uma inflexão no pensamento de Rama leva-o a se preocupar com as características particulares da cultura sul-americana e, particularmente, uruguaia. São seus primeiros artigos sobre a poesia gauchesca – depois reunidos no livro *Los gauchipolíticos rioplatenses* (1976) –, em que analisará, entre outros, a obra clássica do argentino José Hernández, *El Gaucho Martín Fierro* (1872). Pese a inflexão de tema, Rama tardará, num país de classes médias e de forte influência europeia, a encarar a gauchesca como porta de entrada ao amplo veio das línguas populares e das culturas autóctones, mas chama a atenção esse trabalho no que ele antecipa de suas futuras escolhas políticas e estéticas, uma vez que a teoria da *transculturação* e a respectiva visão formativa da literatura pressupõem (como veremos adiante) forte componente popular.

Quando da leitura da *Formação da Literatura Brasileira*, já em 1960, ocorre seu contato inicial com as ideias de Antonio Candido. A partir daí, tomará para si as contribuições do professor brasileiro, mobilizando-as em seu esforço interpretativo do *corpus* literário hispano-americano e, posteriormente, latino-americano (quando inclui o Brasil). Sua predisposição para reinserir a arte em seu contexto sócio-cultural, evitando assim o formalismo estrito, assume nova envergadura com a leitura das formulações teóricas de Candido. Pese a originalidade das contribuições de Rama, parece equivocado subestimar as consequências, para o pensamento do uruguaio, dessa leitura atenta e reflexiva. Uma década mais tarde, durante os estudos sobre as vanguardas dos anos 1930, Rama poderá afirmar, em carta ao brasileiro, que a constatação de que partilhava, desavisadamente, as mesmas conclusões teóricas do brasileiro, era “a corroboração de que não me engano” (CANDIDO; RAMA, 2018, pp. 79-80).

*

Dito isso, ocioso seria traçar aqui suas respectivas trajetórias como intelectuais, fundamentais para os estudos literários latino-americanos e, de resto, já objetos de livros, homenagens e inúmeros artigos. O intuito desta incursão é compreender o que Candido e Rama entendiam pelo conceito de *forma* em sua acepção mais desenvolvida, que, para ambos, diz respeito aos textos escritos a partir das décadas de 1960-1970. No

caso de Rama, o período se refere à elaboração do conceito de *transculturación*, conceito fundamental de seu livro *Transculturación Narrativa en América Latina* (1982). Se o descobrimento e o contato com a obra de Antonio Candido foram seguramente importantes para o seu itinerário crítico, parece ser a partir dos anos 1970 (na última década de vida, portanto) que Rama daria remate a suas concepções¹¹. Seu curso sobre a novelística de Gabriel García Márquez, um dos escritores da *transculturación*, foi ministrado em 1972 e se relaciona também com as últimas elaborações de sua teoria da *formación*. Na mesma época, Antonio Candido escreveria dois ensaios fundamentais, “Dialética da malandragem” (1970) e “De cortiço a cortiço” (1973), dando vazão àquilo que Roberto Schwarz chamou, nos “Pressupostos”, de “o primeiro estudo literário propriamente dialético” no Brasil (1987, p. 129).

Digamos então que, no período de maturidade intelectual, ambos haviam desenvolvido sistemas teóricos que partilhavam, à sua maneira, pressupostos da análise literária. Nos estudos dedicados ao diálogo entre Antonio Candido e Ángel Rama, a ênfase recai com frequência na apropriação que este último realizaria de conceitos como os de *sistema literário* e *formación* para pensar a literatura na América hispânica. Em menor grau, tem-se debatido em que medida Rama encoraja o colega a teorizar a cultura sob a égide mais ampla do subcontinente latino, de onde o ensaio *Literatura e Subdesenvolvimento*, publicado por Candido em 1971. As duas perspectivas, contudo, pressupõem que Candido e Rama partilham o mesmo entendimento desses conceitos, mobilizados para a apreensão de objetos distintos (literatura brasileira / literatura hispano-americana). Porém, no que tange a definição conceitual e a tarefa epistemológica de distinção que o conceito realiza, seria conveniente recordar aqui a antiga lição da primazia do objeto, que não pode ser apreendido pelo conceito sem modificá-lo. É do jovem Lukács a formulação (depois desenvolvida pela Escola de Frankfurt) de que, em arte, forma é conteúdo sedimentado. Com isso, o filósofo húngaro estabelecia três noções importantes: 1. existe uma relação intrínseca entre ambas as dimensões da obra; 2. tal relação é mutável historicamente; 3. o conteúdo (dimensão consciente do autor) é um momento diverso da forma (dimensão inconsciente do social). Em certa passagem de sua *Teoria Estética*, Adorno explicita como o concerto para piano se “desgarrou” de uma forma artística anterior, na qual existia como entrecho

¹¹ Note-se que todos os textos que compõem o livro *Transculturación Narrativa en América Latina* foram elaborados neste período, entre os anos 1970 e começo dos anos 1980. Como se sabe, Rama faleceria tragicamente em 1983, aos 57 anos.

dedicado ao solo de pianola, autonomizando-se para cobrar novo significado. Num sentido similar, os estudiosos sabem que o mesmo ocorreu com o *haiku* (chamado, no Brasil, de *haikai*) em relação ao *haibun*, gênero do qual se separou e que compreendia também a prosa. Lukács deseja mostrar que esta transmutação de conteúdo para forma assinala uma transformação do aspecto social a que toda arte, em alguma medida, vincula-se. Por um lado, Candido e Rama se valem da proposição lukácsiana – a forma expressa a consolidação de determinado conteúdo histórico – para estabelecer suas respectivas concepções da noção de *forma*. Por outro, as particularidades da literatura brasileira e hispano-americana nos conduzem a uma discussão sobre como este conceito serve ao confronto com os respectivos materiais, confronto em que a *primazia do objeto* responde, no fundo, às especificidades de cada projeto intelectual.

Desde as suas primeiras formulações, o nexos social da literatura, traduzido no mote “literatura e sociedade”, procurava afastar a abordagem formalista (no sentido empregado pelo *close reading* norte-americano) e aprofundar as implicações materiais com viés historicista, o que as apartará também, na década de 1970, do estruturalismo francês. As preocupações de caráter mais social não deveriam, no entanto, cegar a análise para o desempenho expressivo da linguagem com o qual os críticos se viam às ombreadas, a fim de abarcar a riqueza de significados que se depreendiam da obra de arte. Ambos, Candido e Rama, insistem na relevância da poesia e da ensaística na América Latina, gêneros nos quais a pena do escritor latino-americano (até o século XX: um profissional liberal, um bacharel em Direito, um burocrata letrado) teria treinado antes de amadurecer na contística e no romance. A poesia não teria sido apenas, durante o Arcadismo, o gênero com o qual se ergueu o “sistema literário” – entendido este como a internalização, nas fronteiras do Estado moderno, de um pensamento simbólico por meio da circulação de obras de autores nacionais, que passavam a encontrar aqui seu público cativo –, senão também a linguagem que fecundou, na virada do século XX, a renovação da prosa moderna. No Brasil e nos países hispânicos, à medida que os árcades e, sobretudo, os românticos produziam obras “empenhadas” na construção de uma cultura local, valiam-se simultaneamente de modelos estrangeiros, europeus em grande medida. Seguindo alguns apontamentos de Rama, é possível que a América hispânica tenha vivido de maneira muito particular este sentimento de deslocamento e inferioridade intelectual, principalmente após o prestígio alcançado pela obra do nicaraguense Rubén Darío (1867-1916) e pela revalorização do legado espanhol em fins do período oitocentista (o que não tem paralelo no Brasil). Pese

o poder que as ideias de Candido exercem sobre as concepções de Rama nesse sentido, ambos sustentavam a concepção de que a *formação* literária na periferia se deu na tensão entre localismo e cosmopolitismo, à medida que as “manifestações literárias” isoladas, por meio justamente daquele “acúmulo interno”, cediam espaço ao surgimento de uma “literatura”. Este estopim do que se chamará “tradição”, de resto, teria ocorrido em momentos diferentes no hemisfério hispânico (Rama) e português (Candido). Até aqui, pontos comuns da narrativa da *formação*, cujas especificidades foram exploradas no capítulo anterior.

A prosa na qual culmina este processo de *formação*, e que terá presença e infiltração distintas nas culturas brasileira e hispano-americana, impõe aos críticos o problema da tensão entre *forma romanesca*, moderna por excelência, e o esforço de representação de uma América Latina perpassada por arcaísmos de vária ordem, bem como a relação entre essa realidade latino-americana e as vanguardas artísticas europeias que sobre nós refluíam. É neste quadro compósito (moderno e arcaico, elitista e popular) que Antonio Candido e Ángel Rama buscarão solucionar o problema que a *forma* lhes impõe na periferia do capitalismo.

*

Não há apenas uma definição ao conceito de *forma* em Antonio Candido, visto que tal conceito, segundo se depreende de uma leitura atenta de seus textos críticos, transformou-se ao longo dos anos. Para o que nos interessa aqui (a discussão sobre a *formação* entre Candido e Rama), abordarei somente dois momentos, a noção de *forma* segundo o jovem Candido de 1940 e, na sequência, com fins comparativos, como esta se apresenta para ambos os teóricos já na década de 1970. De seus anos como estudante de Sociologia e crítico literário na *Revista Clima* e na *Folha da Manhã* (primeira metade do decênio de 1940) até o período de professor respeitado, fundador do curso de Teoria Literária da Universidade de São Paulo (vinte anos depois), algumas noções surgiram e outras, já latentes, foram amadurecendo em seu pensamento. Da juventude, em contato com autores modernistas como Mário de Andrade, teria permanecido certo vínculo (quase se poderia dizer, certa simpatia) pela visão popular do país, sem dúvida mais sistemática do que posturas definidas no espectro político (esquerda x direita), o que, de resto, confirma sua relutância em alinhar-se com posições assumidas pelo Partido Comunista e por movimentos trotskistas durante a época de polarização da Guerra Fria.

Obviamente, não se quer com isso dizer que Candido fosse uma personalidade afastada das lutas políticas, o que, de resto, sua própria trajetória – vide a filiação à União Democrática Nacional (UDN), ao Partido Socialista Brasileiro (PSB) e ao Partido dos Trabalhadores (PT) – confirma. Se tinha no marxismo um instrumento constante de análise social e cultural, por sua vez evitava a face doutrinária da atuação partidária, preferindo pautar-se, aparentemente, por um anti-elitismo aguerrido, alimentado no conhecimento da estrutura social herdada da colonização portuguesa. "Quem passa a vida mexendo com literatura, vendo as análises sutis do comportamento (...), tem certa dificuldade em aceitar ou rejeitar em bloco, como é preciso fazer na hora da ação" (CANDIDO apud Puls, 1998). É este anti-elitismo o que o fará precursor, de resto, de um socialismo democrático no país, mas que não o impedirá, por outro lado, de assumir posturas polêmicas, como na distinção que procura manter, mesmo após a revelação dos crimes do stalinismo, entre a experiência da revolução socialista e o regime fascista¹². Entrará aqui outra vez a defesa da igualdade, fundamentada na opção pelos “de baixo”.

Os textos de *Brigada Ligeira*, do período em que Candido atua como crítico de jornal (1943-44), trazem sua invectiva ao desarraigamento da elite brasileira das “coisas da terra” em sua apreciação ao estilo surrealista de Rosário Fusco, no livro *O agressor* (1943), e principalmente em *A quadragésima porta* (1943), de José Geraldo Vieira, caracterizado como “sonho de verão dum burguês recalcado”, romance que seria “intrínseca, intimamente, do ponto de vista ideológico, um fruto do idealismo burguês que caracterizou o nosso século até a presente guerra” (CANDIDO, 2011, p. 29). Ao notar que a grande massa da população pobre permanece ausente do livro, observa que este representa “o romance de uma classe, a alta burguesia internacionalizada, dotada, graças aos recursos materiais, de grande mobilidade no espaço, e dos clientes que lhe servem de satélites: artistas, intelectuais, servidores” (Idem, p. 34). Já existe aqui um exemplo de crítica amparada na perspectiva de mundo esposada pelo escritor e, como fundamento desta, os elementos ideológicos pertencentes ao *modus vivendi* de uma classe social para quem a aclimação de ideias e instituições europeias a um ambiente (para usar as palavras de Sérgio Buarque) “muitas vezes desfavorável e hostil”, faz de seus representantes “uns desterrados em nossa terra” (2011, p. 31). Importa ao jovem Candido, em suma, o escritor como “indivíduo que exprime sempre uma ordem da

¹² Trata-se do ensaio “Integralismo = Fascismo?”, inicialmente publicado como introdução ao livro de José Chasin, *O integralismo de Plínio Salgado: formas de regressividade no capitalismo hiper-tardio* (1978).

realidade segundo um dado critério de interpretação” (CANDIDO, 2011a, p. 64), critério esse que é da ordem dos valores estabelecidos a um grupo social particular, pelo que a representação literária não é (ou, melhor dizendo, ainda não é) expressão das contradições inerentes à estrutura social como um todo. A crítica se torna assim, com efeito, o desbaratamento de uma *psicologia do autor*, que permanece como horizonte irreduzível da obra. Mesmo quando trata da economia do livro de Geraldo Vieira, ou seja, do desenvolvimento de sua estrutura interna, Candido nota que o *modus operandi* da ficção emula aquele *modus vivendi* do estrato social a que o autor está ligado: “Quando não os necessita mais [das personagens], [o autor] liquida-os de modo sumário. É exatamente a maneira por que a grande burguesia imagina as relações com os seus semelhantes das outras classes” (Idem, p. 36). Tais comentários sobre a obra de Rosário Fusco e de Geraldo Vieira devem ser recebidos tendo em vista que, para Candido, tratava-se de autores de segunda ordem, que não haviam resolvido, no âmbito formal, a tensão entre localismo e cosmopolitismo. Não assim com Graciliano Ramos, escritor do mesmo período e o qual Candido considerou o maior de seu tempo. No livro *Ficção e Confissão*, em que estão reunidos seus ensaios sobre a obra do autor alagoano, buscará apreender a força de *São Bernardo* (1934) a partir da representação da realidade baseada na figura do proprietário:

Os personagens e as coisas surgem nele [no livro] como meras modalidades do narrador, Paulo Honório, ante cuja personalidade dominadora se amesquinham, frágeis e distantes. Mas Paulo Honório, por sua vez, é modalidade de uma força que o transcende e em função da qual vive: o sentimento de propriedade (CANDIDO, 2012a, p. 32).

O “sentimento de propriedade”, de que a personagem principal adquirirá consciência em determinada altura do livro, sela o ponto de vista que despe tudo o mais (empregados, colegas de trabalho, amizades, o amor de Madalena) de suas qualidades humanas. A considerar *São Bernardo* como obra-prima de Graciliano, Candido verá como trunfo sua estruturação sobre este eixo específico, cujo poder de subjugação se inicia pela linguagem, incisiva e seca. Ou ainda, ao comentar o livro “fuliginoso e opaco” de 1936, *Angústia*, o crítico faz notar que, apesar das tentativas de emancipação, “nada penetra a opacidade das vidas pequeno-burguesas, inacessíveis à renovação e tropegamente aferradas à migalha. A filosofia de *Angústia* pressupõe, além do nojo, a inércia, amarela e invicta (CANDIDO, 2012a, p. 49). Vê-se que permanece aqui a

análise que tenta desvelar a visão de mundo do autor em articulação com a classe social, perpassadas ambas pelos motes comuns à sociedade burguesa, como a dominação, o autoritarismo, o sentimento de propriedade, a insignificância da existência votada ao acúmulo material.

Em 1988, por ocasião do cinquentenário do lançamento de *Vidas Secas*, Antonio Candido dirigirá a Almir de Andrade (que escrevera sobre o livro à época) uma crítica que era, indiretamente, uma reavaliação de seu próprio método: “E aqui temos um exemplo da crítica mais conservadora, inclusive porque ligada às formas habituais de análise psicológica na ficção” (CANDIDO, 2012a, p. 147). Mais tarde, em 1992, ao abordar os ensaios do crítico neófito, Candido não se esquivará de uma avaliação mais clara e direta, comentando que “*Ficção e Confissão* envelheceu visivelmente” e que a inatualidade de sua composição, elaborada quase meio século antes, estaria “no realce dado ao ângulo psicológico (de psicologia literária, é claro), ponto de apoio para captar a visão do homem na obra de Graciliano, que era o meu alvo” (Idem, p. 14).

Convém notar que os textos do jovem Candido da década de 1940 não se diferenciavam muito daqueles de autores mais velhos, de quem era assíduo leitor, como Sérgio Buarque de Holanda e Mário de Andrade. A esse propósito, vale dizer que a abordagem teórica ancorada na psicologia social fora a tônica do pensamento crítico sobre o Brasil nas décadas de 1920 e 1930, e dela se vale muito *Raízes do Brasil* (1936). Como lembra Roberto Schwarz, é em tensão com tal corrente da psicologia social que se formarão, na década de 1950, os jovens professores da Universidade de São Paulo que, simultaneamente à escrita das teses de doutoramento, encabeçavam o Seminário Marx, do qual tomou parte o próprio autor de *Ao Vencedor as Batatas* (1977). Antonio Candido, integrante de uma geração anterior à de Schwarz, porém posterior à dos modernistas da São Paulo provincial dos anos 1920, deitará no jogo da psicologia do autor as primeiras cartas que, mais tarde, abandonará. Esta opção pela perspectiva de mundo consolidada na obra literária é o que, aparentemente, levará Candido a propor, na década de 1940, um esboço de teoria da *formação* muito semelhante àquela do Ángel Rama dos anos 1970, ao menos no que concerne a simpatia do escritor pelas formas de vida material e cultural próprias das parcelas mais baixas da população. Com efeito, o jovem Antonio Candido acreditava estar testemunhando e resenhando ele próprio o esforço final pela *formação* da literatura brasileira, que se daria em paralelo às criações da América hispânica, de maneira geral também voltadas, a partir de 1930, à “descoberta do povo”, na esteira da radicalização política dos escritores, movimento

descrito, anos depois, pelo próprio Candido em “Literatura e Subdesenvolvimento”¹³, de 1971. Reconhecendo já a estatura sem igual de Machado de Assis no cenário das letras do país¹⁴, Candido, entretanto, ainda não tem no bruxo do Cosme Velho o “ponto de chegada” do processo formativo, o que somente ocorreria anos mais tarde.

Talvez se possa dizer que os romancistas da geração dos anos de 1930, de certo modo, *inauguraram o romance brasileiro*, porque tentaram resolver a grande contradição que caracteriza a nossa cultura, a saber, a oposição entre as estruturas civilizadas do litoral e as camadas humanas que povoam o interior (CANDIDO, 2011, pp. 41-42 – itálico meu).

Note-se que à inauguração do romance como gênero no Brasil corresponde a solução, no âmbito *formal* da obra literária, da cisão social constitutiva do país, aqui descrita como a polarização entre as populações cosmopolitas e mais abastadas do litoral e aquelas da hinterlândia (para usar um termo que é de Roberto Schwarz e ao qual voltaremos na última parte), relegadas estas não somente a uma economia de tipo primário, senão também a outro tempo histórico. Nessa época, Candido parece acreditar que tal “dualidade cultural” não deverá subsistir longo tempo, pois certa tendência natural integraria a massa desprivilegiada ao setor mais moderno do país. No âmbito ideológico, essa observação vai ao encontro da percepção de desenvolvimento nacional acelerado que, ao superar o atraso ante as economias capitalistas centrais, parecia conduzir o país para o futuro, amparado num processo de industrialização favorecido externamente pelas dificuldades impostas à Europa no cenário conturbado da Segunda Guerra Mundial e, pouco depois, chancelado pela política oficial do Estado Novo, um contexto geral que, de resto, vinha reforçar a impressão de dualidade polarizada como problemática central da nossa vida social. Enquanto tal integração entre as dimensões moderna e arcaica do Brasil não ocorresse, diz ele, tornar-se-ia impossível falar de algo

¹³ Ángel Rama, em carta de 8 de novembro de 1973, escreve a Candido exprimindo sua total concordância com os pontos de vista expostos pelo brasileiro nesse ensaio: “Causa-me certo espanto comprovar como caminhamos por trilhas paralelas, que, penso, se devem a perspectivas críticas similares. Inteiramente de acordo com a tese que conduz você progressivamente da mudança, por volta dos anos 30, do país novo ao país subdesenvolvido e a uma avaliação que resgata o regionalismo em uma perspectiva que você chama de super-regionalismo. É isso mesmo o que lhe propunha, sob o título de os transculturadores da narrativa” (CANDIDO; RAMA, 2018).

¹⁴ Mais ou menos na mesma época – década de 1940 –, enquanto escreve os artigos dedicados à obra de Graciliano Ramos e que comporão *Ficção e Confissão* (1955), Candido afirma: “Com a exceção do maior de todos, Machado de Assis, os nossos grandes contistas não têm sido ao mesmo tempo grandes romancistas, embora um ou outro tenha escrito bons romances” (CANDIDO, 2012, pp. 60-61).

como a “civilização brasileira”. Está aqui também o raciocínio da autonomia relativa da obra de arte, o que teria facultado à literatura brasileira formar-se a despeito de e contra a inorganicidade de país periférico. Eis porque mencionamos, linhas acima, noções já latentes nos anos 1940 e que, aos poucos, se fortaleceriam no pensamento do Candido da *Formação* (1959) e da *Dialética* (1970).

Ora, precedendo a obra dos políticos, dos economistas, dos educadores, a literatura [de 1930-1940], a seu modo, colocou primeiro e encaminhou em seguida a solução do problema. (...) O movimento de reivindicação e a onda surda da tomada de consciência de uma classe ecoaram de certo modo no domínio estético, e a massa começou a ser tomada como fator de arte (...). Até aí o romance fora feito em vista da satisfação da burguesia litorânea, mais ou menos europeizada. A partir daí, vamos ver um fenômeno diferente: em grande parte os escritores procuram se *desaburguesar* (CANDIDO, 2011, pp. 41-42).

O “desaburguesamento” do escritor assinalava um encontro ideológico deste com a parcela mais oprimida da sociedade. Daí, possivelmente, a ausência de qualquer citação à relevância “formativa” de Machado de Assis neste período (1943-44), no sentido em que aparecerá quinze anos mais tarde, na *Formação da Literatura Brasileira*. Machado de Assis, como se sabe, solucionara a questão da *forma* – atrás da qual, como expôs Candido e como aprofundará Schwarz, estava a problemática cisão social que nos dividia – sem imiscuir-se *diretamente* numa perspectiva popular, solução que o tornava, por assim dizer, *hors concours* mas também *déplacé* no esquema do jovem Candido que, como estamos vendo, distinguia no modernismo a culminância de nosso processo de constituição de uma literatura. De fato, não fosse o contexto brasileiro tão presente na construção de sua teoria, poder-se-ia pensar nas próximas palavras – escritas na primeira metade da década de 1940 – como fundadoras do conceito de *transculturação* no sentido pensado por Fernando Ortiz e levado à literatura por Rama:

A força do romance moderno foi ter entrevisto na massa, não o *assunto*, mas a realidade criadora. Através dos livros, toda essa massa anônima criou, de certo modo, transfundindo o seu vigor e a sua poesia na literatura europeizada da burguesia. Foi uma espécie de tomada de consciência da massa através da simpatia criadora dos artistas que se dirigiram a ela (CANDIDO, 2011a, pp. 43-44).

Simpatia partilhada pelo próprio crítico e que explica também por que o autor defenderá, em tom mais alto do que de costume, a arte “popular” de Érico Veríssimo contra os valores tradicionais de uma elite nacional cujos integrantes, sentindo-se diminuídos frente ao europeu, farejarão por todo lado a moda do dia a fim de “se estatelarem ante ela!” (2011, p. 63).

Tais qualidades predicadas por Candido, na primeira metade de 1940, para a constituição de uma prosa madura e representativa no Brasil serão, *grosso modo*, aquelas defendidas por Rama para a literatura *transcultural*, ponto de chegada da *formação* no continente hispano-americano. Quando, em 1972, o uruguaio ministra o curso sobre a prosa de Gabriel García Márquez, subintitula-o significativamente de “edificação de uma arte nacional e popular¹⁵”. O curso tinha o objetivo de tratar de uma tese sobre a formação da literatura apoiada em textos da novelística de García Márquez, “o que significa utilizar García Márquez como exemplo para a demonstração de uma teoria literária¹⁶” (2005, p. 7). Aqui, como dito anteriormente, a *formação* como momento integrativo latino-americano não exclui a arte nacional, antes a pressupõe, desde que os escritores saibam interpretar os “sentimentos populares” vividos por eles próprios e que teriam, além de uma dimensão estética, uma “função educativa nacional”¹⁷ (RAMA, 2005, pp. 9-10). As palavras que Coronel (2009, p. 177) dedica à arte de Carpentier são precisas para caracterizar o projeto de Rama: tratava-se da exaltação da vitalidade das fontes populares da cultura e do folclore para a modelação de uma arte americana, além da assunção do desafio de aceder ao universal através do nacional¹⁸.

No ensaio “Sistema literário y sistema social en Hispanoamérica”, de 1975, Rama expõe com mais detalhes o processo estético-social ao qual atribui o surgimento

¹⁵ “Edificación de un arte nacional y popular” (*tradução minha*).

¹⁶ “Este cursillo va a tratar de una tesis sobre la formación de la literatura, apoyada fundamentalmente en textos de la novelística de García Márquez, lo cual indica usar un tanto a García Márquez como ejemplo para la demostración de una teoría literaria.” (*tradução minha*)

¹⁷ Ambas as expressões são de Gramsci, e referem-se a suas reflexões sobre a literatura popular italiana.

¹⁸ Vale mencionar que o pensamento estético do escritor cubano acompanha, em muitos aspectos, as formulações de Rama e de Candido. Às obsessões “universais” de Borges – *Don Quijote de la Mancha*, a historiografia e a literatura anglo-saxãs, a tradição oral nórdica – Carpentier antepõe mitologias e temas de culturas ocidentais e orientais, frequentemente buscando pontos em comum entre estas e os mitos dos povos autóctones da América Latina. A esse respeito, ver seu relato de viagem ao interior da Venezuela, “Visión de América. La Gran Sabana: Mundo Del Génesis” (In: *Crónicas*, 1985a), donde retirará o periplo original de *Los Pasos Perdidos* (1956).

de uma literatura *transcultural*, amparada principalmente na existência, nos territórios nacionais latino-americanos, daquilo que Rama nomeia “sequências literárias”.

Estas sequências podem associar-se aos estilos ou às correntes estéticas (...), mas destes pode se distinguir, não só pelos recursos artísticos específicos que põem em jogo senão pela unidade que lhes outorga o manejo do ‘imaginário social’ do qual são partícipes seus integrantes, e que se revela nas oposições internas ao período. As sequências convivem com outras que lhes são heterogêneas e é esta superposição de estratos artísticos a que confere espessura a qualquer época histórica e nos permite visualizá-la como uma representação da normal estratificação social (RAMA, 2006, p. 104)¹⁹.

As “sequências literárias” fornecem o sentido estrutural (em acepção ampla) ao conceito de *transculturização* de Rama, ao mesmo tempo em que este se articula às contribuições teóricas de Candido, no caso, a tensão constante entre localismo e cosmopolitismo, já presente na *Formação*. A comparação dessa formulação com a descrição de José Luis Romero a respeito da dinâmica da sociedade mexicana do período colonial é instrutiva, visto que o historiador argentino recobrará os pontos de contato que se sobrepunham, muitas vezes, aos espaços de segregação social na cidade. Assim, “o modernismo convive com o desenvolvimento do criolismo (...). Há também uma relação (aproximação e rechaço) entre os diversos estratos [sociais]²⁰” (Idem). A descrição de Rama das “sequências literárias” visava contrapor métodos de análise considerados redutores, porque importados da historiografia e da crítica literárias europeias. A admissão, sob o rótulo de “literatura”, unicamente das obras escritas com o registro culto, bem como de sua articulação “evolutiva e gradual”, tais princípios teriam, segundo Rama, conduzido a uma percepção da literatura hispano-americana como linear, progressiva e, conseqüentemente, sem espessura. A ruptura real teria se dado, menciona Ruffinelli²¹, na transição da década de 1950 para 1960, quando um paradigma mais formalista dos estudos literários, herdeiro da Filologia e da Estilística e cuja ênfase

¹⁹ “Estas secuencias pueden asociarse a los estilos o las corrientes estéticas (...), pero de ellos pueden distinguirse, no solo por los recursos artísticos específicos que ponen en juego sino por la unidad que les otorga el manejo del ‘imaginario social’ del cual son partícipes sus integrantes, y que se revela en las oposiciones internas al período. Las secuencias conviven con otras que les son heterogéneas y es esta superposición de estratos artísticos la que confiere espesor a cualquier época histórica y nos permite avizorarla como una representación de la normal estratificación social.” (*tradução minha*)

²⁰ “Así, el modernismo convive con el desarrollo del criollismo (...). Hay también una relación (aproximación o rechazo) entre los diversos estratos.” (*tradução minha*)

²¹ Op. cit. pp. 121-122.

se depositava nos nexos internos, bem como nas relações entre formas, teria cedido espaço paulatinamente a outro paradigma, este mais voltado ao nexo social da arte. A passagem de uma corrente teórica mais formalista àquela mais próxima do social representava, portanto, também uma ruptura com o fluxo de apropriação indiscriminada de modelos e critérios alheios. Certamente, neste ponto, seria preciso avaliar a difusão de uma corrente do pensamento alemão que vai de Hegel a Lukács, passando pelo estudo do marxismo, e da qual se valeram tanto Ángel Rama quanto Antonio Candido. Junto a isso, a vitória da Revolução Cubana acabava por reforçar os engajamentos políticos da atividade intelectual, além de ampliar a ideia de América Latina como “pátria grande”²², com desdobramentos compreensíveis sobre o conceito de *transculturación*, a ser empregado posteriormente por Rama para a literatura em âmbito supranacional. Esta passagem – da apropriação sem delongas de fórmulas estrangeiras à ênfase no nexo social da arte – está bem dirimida por Roseli Barros Cunha em *Transculturación Narrativa: Seu percurso na obra crítica de Ángel Rama* (2007). A realidade era filtrada pelas lentes escolhidas, e as tendências e expressões latino-americanas que não se adequassem aos critérios trazidos d’além mar eram simplesmente ignoradas ou, quando muito, relegadas a uma variação mais ou menos conseguida do original europeu. “Desse modo, o que num primeiro momento parecia haver sido um progresso da crítica literária, isto é, a intenção de colocar a literatura do continente como sendo paralela à europeia, acabava por gerar uma distorção da cultura literária da região” (CUNHA, 2007, p. 321). “Distorcidas”, vale dizer, eram já muitas das expressões literárias locais que, na condição de êmulos das tendências estrangeiras, radicalizavam na forma, como de resto já notaram Candido e Rama em diferentes ocasiões. É dizer, livres dos constrangimentos sociais que o meio original sói impor relativamente à arte, podíamos ser mais kafkianos que Kafka, mais surrealistas que André Breton e mais futuristas que Marinetti. Por estes mesmos desarranjos que unem a periferia ao centro, Carpentier observou que “o latino-americano fala, em geral, um castelhano melhor que o que se fala na Espanha” (s/d, p. 24). Alocadas fora de seu contexto natal, as elites *criollas* do continente se esforçavam por conservar nestas terras a norma culta – símbolo de privilégio e instrumento de poder – com um cuidado

²² No prólogo a *García Márquez: Edificación de un arte nacional y popular* (1972), José Pedro Díaz escreve em referência ao período de exílio de Ángel Rama: “(...) Como uruguayo fue hombre de América y si hizo mucho por nuestra patria mientras estuvo entre nosotros, más hizo y aún mejor después, en su más fecunda madurez, por nuestra patria grande, Nuestra América, que así debo llamarla aquí, porque de ese modo la vivía Ángel, según la expresión siempre viva de Martí”.

desconhecido pelas elites em Espanha. Cercada por uma massa urbana de desclassificados que ia do colonizador inculto aos índios e negros assimilados e, ao redor desse círculo, por uma massa ainda maior de populações rurais cuja língua, antes do espanhol, era indígena ou africana, a *cidade letrada* das colônias ibéricas assumiu desde cedo uma atitude defensiva em relação ao meio, o que só conseguiu intensificar a adesão à norma, ao palavreado barroco, à fórmula dos manuais de direito (RAMA, 2015). Eis porque “uma certa pureza de forma se conservou no continente – no Peru, na Colômbia, na Costa Rica, no Chile – pela mesma lei que preserva, no Canadá, determinadas expressões antigas, pascalianas, do idioma francês do século XVII (...)” (CARPENTEIR, s/d, p. 24). Com isso se constata que, ainda nas obras consideradas canônicas, está claro que a diversa relação entre literatura e sociedade assegurava, aqui, fatura distinta das obras estrangeiras tomadas como modelo. Em nossa “distorção” estava a imagem da colônia, e na falta de paralelismo entre a realidade inculta do solo pátrio e o ideal culto europeu residia a justeza, quicá constrangedora, dessa situação.

De acordo com Cunha, ademais de encontradas em qualquer período histórico, as sequências literárias “difícilmente seriam identificadas em número menor do que quatro estratificações e (...) conforme se teria avançado no tempo, maior teria sido a complexidade delas” (2007, p. 321). Emparelhadas com o trabalho estilístico sobre a língua e com o imaginário social (receptáculo da história, dos mitos e símbolos de uma sociedade), as sequências literárias “recordam os três níveis da transculturação narrativa expostos por Rama em *Transculturación narrativa en América Latina* – como sabemos, o da língua, o da estrutura narrativa e o da cosmovisão” (Idem). Quanto a este último, Rama acreditava fundamental para o escritor que, a fim de extrapolar a particularidade ideológica de um regime de escritura condicionado pela classe social, fosse capaz de formular uma concepção de mundo, ou, nos seus termos, “cosmovisões” (RAMA, 2005, p. 31), no que coincide com o jovem Candido na chave, própria a uma literatura *formada*, de uma perspectiva especificamente popular. São esses os principais fatores que compõem a noção de *forma* no pensamento do Rama maduro. Exemplo de *formação* seria, portanto, a obra literária que se insere na verve popular de invenção da língua, levando para a sua estrutura narrativa a cosmovisão *desaburguesada*, ruptura por meio da qual poderá adensar o espaço cultural latino-americano, rompendo ao mesmo tempo com as arbitrarias (porque estabelecidas pela classe burguesa) fronteiras nacionais. Exemplo disso seriam os motes narrativos que se repetem na estrutura de

Cien Años de Soledad e que emulam, no fundo, os estribilhos recorrentes das canções e das poesias de caráter oral (RAMA, 2005, p. 79).

*

Pese o fato de que o maduro Rama (1970) e o jovem Candido (1940) vinculam a *perspectiva de mundo* do autor à narrativa, Rama explora com afinco (mesmo porque se trata de sua concepção *final*) como esse procedimento de cariz político conduziria ao entendimento da *forma*, pelo que se compreende a *transculturação* como *formação*. Em *Brigada Ligeira*, livro da década de 1940, bem como nos textos sobre a prosa de Graciliano Ramos (reunidos em *Ficção e Confissão* e publicados em 1956), Candido ainda não demonstra a mesma preocupação. É significativo o fato de que os artigos escritos na década de 1950 e depois publicados sob o título de *Tese e Antítese* (1964) – entre eles consta “Os bichos do subterrâneo”, sobre o romance *Angústia*, de Graciliano, também presente em *Ficção e Confissão* – ainda abordem “problemas de divisão ou alteração, seja na personalidade do escritor, seja o universo de sua obra” (2012b, p. 9). Tratando do papel da vingança no romance de Dumas, *O Conde de Monte-Cristo*, o crítico observa como esta enseja, na personalidade das personagens românticas, a sua antítese, “que nasce das condições por ela criadas” (Idem, p. 27). Contudo, seguramente o itinerário da *Formação* (1959) e de *Literatura e Sociedade* (1965) denuncia a mudança que seu pensamento sofre neste ponto. A compreensão final da *forma* literária pelo Candido maduro emerge em definitivo com “Dialética da Malandragem” (1971) e rompe por completo com a noção de *perspectiva de mundo/cosmovisão* do autor. É por este ensaio que o Candido maduro se afasta definitivamente do Rama maduro e do jovem Candido. Convém notar que o uruguaio toma conhecimento da “Dialética” somente em setembro de 1976 e, ao comentar o texto, aparentemente não se dá conta do rompimento metodológico cifrado ali²³. “Dialética da Malandragem” se insere, como ensaio interpretativo do país, na tradição modernista dos anos 1920, no sentido de que acolhe os elementos vitais próprios dos estratos populares (leia-se: o antidogmatismo linguístico, a falta aos códigos sociais “aceitos”, o desvio ante as doutrinas religiosas)

²³ Embora elogiosas, as palavras que Rama dedica ao ensaio são econômicas e estão inseridas na comunicação entre Candido e o uruguaio relativa aos trabalhos da Biblioteca Ayacucho: “A Administração lhe enviou ontem o cheque correspondente pelo prólogo ao Manuel Antônio de Almeida. Agora tive tempo de lê-lo: é realmente esplêndido e teria gostado de tê-lo quando escrevi um ensaiozinho sobre LITERATURA E CLASSE SOCIAL que aparecerá no primeiro número da revista *Escritura* (...)” (CANDIDO; RAMA, 2018, p. 122).

realocando-os sob nova luz, a qual ressalta como tais elementos favoreceriam nossa integração contra as forças centrífugas do capitalismo, enquanto, por outro lado, desvencilha a compreensão da *forma* literária como expressão autoral de uma visão cosmogônica. Em outras palavras, é possível que o Brasil seja “uma terra sem males definitivos”, porém, a opinião do escritor a esse respeito seria irrelevante quando se trata da realização satisfatória da obra. No Candido maduro, a noção de *forma* se vinculará, não à perspectiva do escritor (como na sua juventude), mas ao estabelecimento de uma relação mediada entre estrutura literária e estrutura social, sob o influxo dos modelos estéticos europeus. Esta *forma* literária se apresenta, no ato crítico, como *redução estrutural*, criação analítica de Candido que visa, salvo engano, discernir o caráter de “desvio” ou de “particularidade” da cindida realidade social que informa a obra de arte a partir de nossa condição periférica. A *redução estrutural* estabelece uma ponte entre a economia da obra e “o complexo heterogêneo de relações histórico-sociais que constitui a realidade” (CEVASCO, 2016, p. 252) – a maneira pela qual o mundo exterior se torna um dado interiorizado da narrativa, leia-se, pela qual o social se torna o estético –, reprodução esta que pode vir também (e comumente vem) mediada pelos filtros da ideologia do tempo. Tal noção de *forma* compreende uma *dimensão inconsciente* da narrativa, expressão sobretudo do aspecto social e que se desenrola “às costas” da consciência do escritor²⁴.

Por sua vez, o conceito de *forma* em Ángel Rama permanece diretamente relacionado à cosmovisão autoral que, como exposto, na *transculturação* se coaduna com a cosmogonia popular. Rama estabelece o ápice do processo de *formação* no momento em que o pensamento mítico abandona o âmbito do mero assunto para adentrar a estrutura narrativa, constituindo-se (nas palavras do jovem Candido) “realidade criadora”. É preciso notar, entretanto, que uma noção de *forma* fundamentada na perspectiva popular acaba por admitir obras com técnicas narrativas e representações da realidade muito distintas, como são as de José Maria Arguedas, Juan Rulfo e João Guimarães Rosa. Cada um deles representa, vale notar, uma importante região cultural latino-americana e suas respectivas obras, segundo o uruguaio, constituem o desenlace do acúmulo interno do subcontinente. Assim, uma narrativa estritamente realista, na

²⁴ Roberto Schwarz coloca do seguinte modo este ponto: “Os dois ensaios centrais de Antonio Candido, sobre o *Sargento de Milícias* e *O Cortiço*, sendo rigorosamente apoiados na análise das obras, descobrem a força e relevância delas num plano que não teria ocorrido aos respectivos autores. Dizendo de outra maneira: segundo esse modo de ver, o trabalho de configuração artística tem uma disciplina própria, que lhe permite superar as convicções, as teorias e os horizontes do autor” (2012, p. 291).

representação, como *Os Rios Profundos*, de Arguedas, teria sentido estético equivalente na novela *Pedro Páramo*, de Rulfo, em que o estatuto dúbio da realidade e a elisão causal assumem o primeiro plano. Eis porque a noção de *forma*, em Rama, define-se por uma ideia de *positividade*, visto que prevê a assunção, por parte do escritor, de uma perspectiva de mundo especificamente popular a qual, apenas indiretamente, deixaria entrever as contradições latentes do mundo exterior (um pouco no sentido de que apenas indiretamente seria possível entrever a ponta moderna da sociedade colombiana dos anos 1950 e, nesta, seu isolamento do resto do país a partir da solidão dos povoados poeirentos, na ficção de García Márquez). No Candido maduro, pelo contrário, reside certa noção de *negatividade*, uma vez que a *forma* pode exprimir estruturas sociais à revelia das opiniões e crenças do artista²⁵, o que equivalia, por sua vez, suprimir a cosmovisão popular como crivo crítico. Caso desejássemos olhar mais fundo esta questão, descobriríamos que a noção de *forma*, no pensamento maduro de Rama, dialoga com seu projeto intelectual, voltado à interpretação e à valorização do processo de *formação* literária na América Latina. Por dizer respeito à vastidão geográfica do subcontinente hispânico – e pautando-se pela existência das *comarcas* culturais que sobrepassam as fronteiras delimitadas pelo Estado moderno – a *forma* para Rama não responde à expressão de uma estrutura social específica (como ocorre na teorização madura de Candido), visto que tal estrutura se “limita” ao espaço nacional. A *formação* como *transculturação* seria, portanto, consequência lógica de um projeto intelectual supranacional, que encara a América Latina como uma unidade com desenvolvimento(s) e sentido(s) próprio(s).

Caberia perguntar, portanto, como o entendimento da *forma*, auferido das concepções maduras de Antonio Candido, poderia contribuir para a apreensão da *formação* como processo que excede o Estado moderno, o mesmo que, na primeira metade do século XXI, sugere sua contingência ante as forças do capitalismo mundializado. Neste ponto, o diagnóstico de Roberto Schwarz – de que, com o salto tecnológico dado pela microeletrônica a partir da década de 1970, o processo social já não é mais nacional – parece encontrar uma reflexão sugestiva tanto na concepção supranacional de Rama quanto, mais enfaticamente, nas expressões artísticas de

²⁵ Ángel Rama cita Lukács em seu livro sobre Gabriel García Márquez, *La narrativa de Gabriel García Márquez: edificación de un arte nacional y popular* (2005, p. 33). Nesse sentido, é interessante observar como Rama parece resgatar certa preocupação com a “perspectiva de mundo” do artista, própria do Lukács da fase marxista (a partir de 1930), enquanto Candido se inclina, com efeito, para as lições do Lukács hegeliano dos anos 1920.

territórios africanos os quais, já bem avançado o século XX, mantinham-se sob o jugo do Império português. Se a chamada Quarta Revolução Industrial condenou ao caráter de pia ilusão o que, por longo tempo, fora tido como horizonte palpável (a integração nacional nos termos de uma política nacional), a investigação daquilo que as excedia passa ao plano da realidade e impõe-se como território do possível.

O conceito de *formação* no diálogo Antonio Candido – Ángel Rama

A crescente especialização de críticos e professores está conduzindo a uma compreensão fragmentada da cultura latino-americana e, em alguns casos, a uma leitura provinciana – tanto no sentido de local como de isolamento – dos demais aspectos da sociedade.

(Hugo Achugar – Prólogo à *A Cidade das Letras*, de Ángel Rama)

Em dois ensaios diferentes dedicados à obra de Antonio Candido, os professores e críticos Lígia Chiappini²⁶ e Roberto Schwarz²⁷ optaram pela mesma epígrafe, retirada de *A Alma e as Formas*, de György Lukács. A epígrafe é: “O crítico é aquele que na forma entrevê o destino”. Vale lembrar que Lukács preconizava o mesmo à análise das classes sociais, em cuja conformação momentânea seriam discerníveis, ao observador arguto, seu passado e algo de seu devir. A afirmação de dupla ponta – estética e sociológica – não é estranha ao pensamento de Lukács e Candido (e aqui incluo de imediato Ángel Rama) se considera-se o estatuto especial cobrado pela *forma* no exercício da crítica literária. No prefácio à terceira edição de *Literatura e Sociedade*, já de posse de todas as suas forças como intelectual e crítico literário, Antonio Candido diz-se convencido “de que só através do estudo formal é possível apreender convenientemente os aspectos sociais” (2014, p. 10), no que a *forma* cumpre o papel de *locus* artístico da emergência da contradição por excelência, esta realizada no tecido da vida social, cujas características centrais se antepõem ao enredo da narrativa:

A forma, através da qual se manifesta o conteúdo, perfazendo com ele a expressão, é uma tentativa mais ou menos feliz e duradoura de equilíbrio entre estes contrastes. Mas, mesmo quando relativamente perfeita, deixa vislumbrar a contradição e revela a fragilidade do equilíbrio. Por isso, quem quiser *ver em profundidade*, tem de aceitar o contraditório, nos períodos e nos autores, porque, segundo uma frase justa, ele ‘é o próprio nervo da vida’. (CANDIDO, 1975, p. 31) (itálico meu)

Quem desejar “ver em profundidade” – leia-se: ver bem, ver longe, entrevendo o destino que pulsa sob a superfície da *forma* – é preciso ater-se à linha tênue que conciliou, na obra, as contradições do universo despedaçado dos seres humanos. Não se trata, claro está, de antever o futuro numa espécie de teleologia das formas históricas, senão de localizar nestas certas tendências profundas, amparadas na estrutura da vida social, cuja perpetuidade não exclui transformações particulares. Rama se refere a essa possibilidade no fim de seu famoso ensaio “Los Procesos de Transculturación en la Narrativa Latinoamericana” (1974), quando diz:

Porque dessas obras se poderia dizer que se instalam na intra-realidade latino-americana, cumprem um ingente abarcamento de elementos

²⁶ De Chiappini, ver “Forma e história na crítica literária brasileira: a atualidade de Antonio Candido. Ciclo Abralic. Chapecó: Editora Grifos, 1999.

²⁷ De Schwarz, ver “Adequação nacional e originalidade crítica” (1992), inserido no livro *Sequências Brasileiras*.

contrários cujas energias buscam canalizar harmonicamente, resgatam o passado e apostam em um futuro que acelere a expansão da nova cultura, autêntica e integradora. São portanto *obras que nos desvelam o âmbito original da cultura latino-americana em uma nova etapa de sua evolução*. (RAMA, 1982, p. 229) (itálico meu)

Do final para o início, duas coisas chamam a atenção no trecho citado. A primeira é o reconhecimento de uma dialética de estruturas (sociais, estéticas, culturais), que ao testemunhar “uma nova etapa de sua evolução” trazem não apenas as marcas da interação atual, senão também “desvelam o âmbito original da cultura” a que se referem, constatação relevante para pensar a consolidação, em obras específicas, do *sentido da formação* de um sistema literário. Na medida em que tais obras resolvem (“canalizam harmonicamente”) as tensões extraliterárias do contexto no qual estão inseridas, logram resgatar o passado em que esses elementos, então incipientes, não estavam ainda tensionados, bem como deixam entrever o destino (aqui, destino e verdade são a mesma coisa) em sua conformação. Admita-se, no caso brasileiro, as observações do autor de “Dialética da malandragem” (1970) quanto ao movimento singular que relaciona, em nosso país, o universo da ordem e da desordem, cifrado pela primeira vez no romance de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um Sargento de Milícias* (1852), e depois elevado à categoria de gênero romanesco – o “romance malandro”, como denomina Candido – por *Macunaíma* (1928), de Mario de Andrade, e *Serafim Ponte Grande* (1933), de Oswald de Andrade. A própria figura solitária do malandro, que desponta esboçada na personagem de Leonardinho Pataca, e que se estenderá século XX adentro pela literatura de Jorge Amado e pelos sambas de partido-alto até a ascensão da bossa-nova (na década de 1950), fala-nos de algo – a resistência a uma ética do trabalho?; a relação oblíqua com a lei?; a inversão lúdica das hierarquias sociais? – que a sociedade brasileira demorou cerca de cem anos para esgotar (se é que, de fato, os sentidos do malandro estão esgotados e já nada nos dizem). Seja no romance de Manuel, seja na figura do malandro, algo do *destino* nacional se viu momentaneamente conjugado, perpetuando-se pela riqueza de suas conexões com o real.

Autonomia relativa do sistema literário

O segundo ponto diz respeito à menção de um horizonte onde a cultura latino-americana, uma vez condensadas nas obras literárias suas fontes mais diversas (populares, indígenas, modernas, vanguardistas), assume enfim sua face “autêntica e

integradora” e, portanto, seu *papel formativo* diante do tecido social. Esse papel só pode ser cumprido devido à autonomia relativa da obra de arte em relação à estrutura social, aspecto que facultaria ao sistema literário formar-se por completo, ao mesmo tempo por causa e apesar da integração social frustrada. Em suma, trata-se de “saber como o texto se forma a partir do contexto, até constituir uma independência dependente” (CANDIDO, 1999, p. 82).

Ángel Rama, que busca no trabalho de Candido o conceito de *sistema literário*, encara-o (tal qual o brasileiro) como consequência da ascensão de camadas médias relativamente intelectualizadas, aptas a constituir um mercado editorial, um público leitor e produtor de textos, composto não só pelos “gênios da raça”, mas também (e tão importante quanto) pelo “segundo escalão” de criadores cuja pena não se distingue pelo brilho. “Uma literatura é entendida, aqui, não como uma série de obras de valor, senão como um sistema coerente com seu repertório de temas, formas, meios expressivos, vocabulários, inflexões linguísticas²⁸” (Rama, 1985c; apud CUNHA, 2007, p. 42), isto somado à constituição de um público consumidor de literatura e a um conjunto de escritores que “atendem as necessidades desse público e que, portanto, manejam os grandes problemas literários sócio-culturais²⁹” (Idem). Este repertório composto pelos mais variados elementos expressivos de uma cultura representa, a longo prazo, a base sobre a qual se constituirá certa “formação do gosto”, também chamada “formação da rotina”, e cuja característica seria o “fôlego suficiente para sobreviver séculos afora não só no âmbito estagnado da sublitteratura, mas na subconsciência dos bons autores, que deslizam para aquela vala comum sempre que a inspiração lhes falece” (ARANTES, 1997, p. 41). A importância desta “formação da rotina” e desta “normalização do gosto” é tão importante na compreensão do conceito de sistema literário que Candido a retomará muitas vezes. Vide, por exemplo, a atenção dada pelo crítico à década de 1930 que, se por um lado significou uma ruptura no âmbito político (o golpe de Estado liderado por Getúlio Vargas que pôs fim à República Velha), por outro lado significou continuidade e aprofundamento dos aspectos culturais inaugurados no decênio anterior pelos movimentos modernistas. Em “A Revolução de 1930 e a Cultura” (1980), Candido chama a atenção para o processo de unificação cultural do período em questão,

²⁸ “Una literatura es entendida, aquí, no como una serie de obras de valor, sino como un sistema coherente con su repertorio de temas, formas, medios expresivos, vocabularios, inflexiones lingüísticas.” (tradução minha)

²⁹ “Atienden las necesidades de ese público y que por lo tanto manejan los grandes problemas literarios socioculturales.” (tradução minha)

“projetando na escala da nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões” (2011, p. 2019). Tão relevante quanto a integração é também “o surgimento de condições para realizar, difundir e ‘normalizar’ uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920, que tinha sido uma sementeira de grandes mudanças” (Idem). Vê-se, portanto, que o conceito de *formação*, sendo um processo estético de ruptura e continuidade – como exposto no clássico estudo sobre o Arcadismo e o Romantismo brasileiros – significa igualmente consolidação e aprofundamento, via *sistema literário*, do extraordinário (por exemplo, a semana de 1922), cujo resultado é o estabelecimento do procedimento ordinário, rotineiro e (em certo sentido) invisível. A *formação* estabelece assim uma ponte contraintuitiva com o lado escuro do gênio – amparado nos ombros cansados de milhares de escribas –, assim como a *forma*, que pede desvelamento, aguarda nas sombras do texto.

Uma vez constatada essa confluência, Rama também entende o conceito de *sistema literário* como “a edificação da literatura, tal como a entendeu lucidamente Antonio Candido em seus ensaios, como um sistema que religa plurais fontes culturais” (1982, p. 16). Esta maneira de pensar o conceito aponta (talvez contra a convicção do uruguaio) para uma diferença marcante: Rama tende a enriquecer suas análises estéticas e a encarar as contribuições de outros críticos a partir de uma plêiade de fontes antropológicas, das quais emerge por certo a obra do antropólogo cubano Fernando Ortiz, ou mesmo a do peruano José María Arguedas (também romancista). Candido, por sua vez, valeu-se sobretudo (e ainda que de maneira muito pessoal) da Sociologia, mobilizando conceitos como classe, raça, trabalho, alienação, mercadoria a fim de construir mediações que habilitavam a crítica literária a interpretar sem vulgaridade o dado social, bem como (um dos trunfos mais originais de sua obra) a empreender a crítica do social a partir do dado literário. Desnecessário observar que nenhum dos dois se restringiu a uma única disciplina³⁰, e que as ênfases neste ou naquele campo de conhecimento se deram em face dos desafios apresentados pelo objeto em questão, consequência de seus projetos intelectuais.

Um problema de dois gumes: localismo e cosmopolitismo

É sabido que, no vasto aparato teórico-conceitual utilizado por Candido, principalmente no que diz respeito à *Formação da Literatura Brasileira* (1959), está a

³⁰ Vide a tese de doutoramento de Antonio Candido em Ciências Sociais, “Os Parceiros do Rio Bonito” (1954) e, de Ángel Rama, seu livro “La Ciudad Letrada” (1984).

oposição central entre localismo e cosmopolitismo. Este “verdadeiro problema” (o termo é de Paulo Eduardo Arantes) do crítico foi muitas vezes lembrado por Roberto Schwarz³¹ como “um problema de filiação de textos e de fidelidade a contextos”, recobrando as palavras do próprio Candido. O problema diz respeito a uma dupla inserção: no que diz respeito à filiação de textos, a inserção na cultura ocidental, assumida pela periferia como horizonte de desprovincianização e cuja imagem nos chegava através da arte europeia e das respectivas escolas estéticas; no que concerne a fidelidade a contextos, a inserção no meio local, caracterizado pela “terra inculta”, pelo ar rarefeito no âmbito das coisas do espírito, pela ausência de tradições, pela acomodação canhestra de ideologias e sistemas de produção, em suma, pela falta ao modelo liberal e moderno. Entre as classes abastadas e os intelectuais, tal desnível acarretava (senão acarreta ainda) um sentimento de frustração e, entre os mais lúcidos, de falsificação, do mesmo tipo daquele que Machado de Assis soube sentir e registrar tão bem no primeiro romance de sua fase realista, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Abordando a questão de outro ângulo, dirá o autor de *Raízes do Brasil* (1936): “Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra” (HOLANDA, 2011, p. 31). É compreensível que tal sentimento de vida postiça tenha chegado a nossos vizinhos, que com ele se houveram tais quais os brasileiros. No âmbito da ficção e da crítica literárias, o tema do localismo vs. cosmopolitismo muitas vezes esteve ligado, sobretudo no século XIX, a estreitas concepções nacionalistas, e ainda na década de 1950, na Argentina (por razões que veremos adiante), Jorge Luis Borges fazia-lhe frente com ensaios (na origem, uma conferência) como “O escritor argentino e a tradição”:

Acredito que Racine não teria nem sequer entendido uma pessoa que lhe houvesse negado o título de poeta francês por ter buscado temas gregos e latinos. (...) O culto argentino da cor local é um recente culto europeu que os nacionalistas deveriam rechaçar por ser um culto estrangeiro (BORGES, 1957, p. 151).

A saída inteligente e espirituosa de Borges – para não mencionar os canais subterrâneos que ligam “O escritor argentino e a tradição” ao ensaio “Instinto de nacionalidade”, de Machado – é uma das conexões possíveis entre ele e o escritor

³¹ Por exemplo, no ensaio “Adequação nacional e originalidade crítica” (1992), reunido no livro *Sequências Brasileiras* (1999).

carioca, de resto já explorada por críticos como Davi Arrigucci³² e Luis Augusto Fischer³³. Confrontados com a demanda por uma arte que evidenciasse seu comprometimento com as plagas nacionais e, ao mesmo tempo, aspirando ao legado cultural do Ocidente (a que julgavam ter direito), Machado e Borges internalizaram nas suas obras as tensões da consciência “sobre as condições, as obrigações, as limitações e as possibilidades do artista americano, vivendo na periferia dos países centrais mas querendo operar em patamares sofisticados, já livres do provincianismo” (FISCHER, 2008, p. 89). O tema localismo vs. cosmopolitismo, antes de chegar à *Formação*, portanto, fora sentido e exposto por alguns dos principais escritores latino-americanos, e muitas formulações de Alejo Carpentier apontam na mesma direção.

N’*O Sentimento da Dialética* (1992), Paulo Eduardo Arantes empreende, a partir de Antonio Candido e Roberto Schwarz, uma análise sobre o que seria a geração da corrente uspiana de pensamento dialético, às ombreadas com certa tradição (que visava superar) de interpretação dualista do país e que remeteria, segundo o próprio Candido, à nossa inserção na realidade latino-americana e, no interior desta, ao dilema sarmientano de civilização ou barbárie. Arantes afirma que “caso fosse possível estabelecer uma lei geral de nossa evolução mental, ela tomaria a forma de uma dialética de localismo e cosmopolitismo” (1992, p. 9). Fixado este movimento fundamental no pensamento estético de Candido, algo dessa qualidade pendular resta, aparentemente, por definir. Segundo vejo, entre localismo e cosmopolitismo existiria um momento, por assim dizer, de “parada”, que seria um momento de *ênfase* da elaboração estética, presente também na teoria de Candido. Se optarmos por traduzir, com ganho cognitivo, a oposição localismo vs. cosmopolitismo pelo binômio correlato “fidelidade a contextos” e “filiação de textos”, perceberemos que o primeiro termo possui uma natureza diversa do segundo. A fidelidade ao contexto local (a correspondência estética com o social) seria, segundo Candido, responsável pelo *corte* na filiação de textos (a tradição de pensamento do Ocidente), imprimindo uma inflexão localista necessária na ligação (que se queria “direta”) ao modelo estrangeiro. É a consecução de *O Cortiço* (1890), de Aluisio Azevedo, inspirado no romance *L’Assommoir* (1877), de Émile Zola, e que Antonio Candido discute no ensaio “De cortiço a cortiço”. Porque a especialização do trabalho não se desenvolvera aqui na mesma proporção em que ocorrera na França,

³² No ensaio “Da fama e da infâmia (Borges no contexto literário latino-americano)”. In: Enigma e comentário: Ensaios sobre literatura e experiência (1987).

³³ No livro *Machado e Borges: E outros ensaios sobre Machado de Assis* (2008).

estando entre nós ainda marcada pela exploração direta, a *originalidade* da narrativa de Azevedo estaria “nessa coexistência íntima do explorado e do explorador, tornada logicamente possível pela própria natureza elementar da acumulação num país que economicamente ainda era semicolonial” (CANDIDO, 2010, p. 110) [itálico meu]. O conceito de “redução estrutural”, outra inovação teórica de Candido, marca esta ênfase do pólo local, cujo corte frente ao caso modelar (*L’Assommoir*) insere não apenas o desvio ao que é considerado “universal”, mas funda a “originalidade” periférica, ironicamente escapando à mera cópia como condição *sine qua non* à universalização de fato. Em outras palavras, a “redução estrutural” discerne a “filtragem reordenadora a que a experiência local submete os esquemas europeus” (SCHWARZ, 2014, p. 28) ou, segundo um crítico argentino, “põe o acento naquelas zonas que resistem às formas de estruturação dominantes, insinuam uma linhagem alternativa e exigem um novo aparato conceitual” (AGUILAR, 2001, p. 75). É dizer, a “redução estrutural” é uma das providências do crítico (para falar como Arantes) a fim de qualificar o que é singular por sua condição periférica, ecoando a máxima lukácsiana que entende a *forma* como o verdadeiramente social. Cabe lembrar que, entre localismo e cosmopolitismo, o primeiro termo se refere, na obra, àquilo que passa “às costas do autor”, na medida em que a filiação a textos (digamos, a admiração de Aluisio Azevedo por Émile Zola) representa, por sua vez, seu nível consciente. Entendido como estrutura, o localismo é dimensão negativa, de caráter definidor. Seu papel relativamente discreto na construção teórica de Candido se deve (para além da notória elegância na escrita e do equilíbrio clássico no estilo) a outra providência, a saber, observar a mediação exaustiva das estruturas e a pluralidade das fontes, afim de contra-arrestar os equívocos deterministas tão sintomáticos da vulgata marxista. Residiria aqui a diferença central entre os polos *localismo* e *cosmopolitismo* que descrevem a “lei geral de nossa evolução mental”, mas que reaparece (refiro-me à diferença) num artigo do escritor contemporâneo Juan José Saer, publicado no diário *La Nación*. Saindo em defesa do ensaio “O escritor argentino e a tradição” – em que (como mencionado) Borges ironiza a ideia de se nomear “argentino” o texto carregado de cores nacionais: exigência provinciana e paradoxal, sendo o nacionalismo, segundo ele, uma “invenção” europeia –, Saer observa:

A conclusão de Borges é correta, mas incompleta; para ele, a tradição argentina é a tradição do Ocidente. (Por certo que esta afirmação é válida não unicamente para a Argentina, senão para cada parcela do continente americano, do Alasca até a Terra do Fogo, onde o elemento

européu penetrou). Mas é incompleta porque parece ignorar as transformações que o elemento propriamente local impõe às influências que recebe (SAER, 2002)³⁴.

Registrando a mesma dupla inserção, Ángel Rama procura, por sua vez, separar os momentos de “filiação de textos” e de “fidelidade a contextos”. Tratando dos contatos interculturais, Rama defende (a partir do trabalho de Ortiz³⁵) o termo *transculturação* como momento final e sintético após processo de parcial desculturação e aculturação. O uruguaio, a fim de traçar os momentos finais da *formação* da literatura hispano-americana, insiste em que se trata de “dois processos que se registram *ao mesmo tempo*” (itálico meu): o primeiro (desculturação), tem lugar “entre as metrópoles externas e as urbes latino-americanas” e diz respeito à mimetização do modelo literário estrangeiro; o segundo (aculturação), ocorre entre essas urbes locais e “suas regiões internas” e diz respeito à interiorização de dinâmicas e temas profundos, porque inspirados em culturas menos sujeitas às modas adventícias (RAMA, 1982, p. 210). Escrevendo sobre o *real maravilhoso* de Alejo Carpentier e sobre as “forças contraditórias e questionadoras que desafiam o escritor latino-americano”, Jorge Quiroga traduziu esta mesma problemática nos seguintes termos:

Áreas fechadas e abertas caracterizam o conjunto cultural latino-americano, zonas onde há a penetração da cultura ocidental e outras onde a cultura ou restos culturais autóctones se misturam, num quadro complexo e matizado. (...) Nossos países se formaram como mosaicos onde às vezes se entrelaçam diferentes tempos históricos (...). É um mundo novo e milenar ao mesmo tempo, com influências dos *mass media* junto a práticas de vida antigas e modernas. (1984, p. 52)

No interior deste problema armado em dois pólos, as “áreas abertas” à penetração dos influxos ocidentais (as grandes cidades, certas regiões do litoral) seriam aquelas que ofereceriam maiores garantias de “construção com mais notas diferenciais, (...) especificamente americanas”, principalmente nos casos de obras literárias que conseguissem integrar, pela rearticulação de sua estrutura, os estímulos modernizados proporcionados pelo ambiente citadino (RAMA, 1982, p. 210). Vale notar como o

³⁴ “La conclusión de Borges es correcta, pero incompleta; para él, la tradición argentina es la tradición de Occidente. (Por cierto que esta afirmación es válida no únicamente para la Argentina, sino para cada parcela del continente americano, desde Alaska hasta Tierra del Fuego, donde el elemento europeo haya penetrado). Pero es incompleta porque parece ignorar las transformaciones que el elemento propiamente local les impone a las influencias que recibe.” (tradução minha)

³⁵ Principalmente *Contrapunteo Cubano Del Tabaco y el Azúcar*, que o antropólogo cubano publica em 1940.

processo descrito por Rama – no qual os estímulos modernizadores, vindos de fora, acabam mediados pelas cidades latino-americanas em sua dupla relação com as vanguardas estrangeiras e a cultura das regiões “fechadas” do interior – acaba por ecoar a “filtragem reordenadora a que a experiência local submete os esquemas europeus” (nas palavras supracitadas de Schwarz a respeito da *redução estrutural*). É patente, assim, a semelhança dos raciocínios de Rama e Candido no que tange as mediações atuantes na *formação* de um sistema literário. Convencido de que os escritores latino-americanos dispunham, por direito, do legado da cultura Ocidental, Rama “também percebia a necessidade de se buscar um método que pudesse tratar das especificidades que verificava na América Latina” (CUNHA, 2007, p. 56). Além disso, uma vez que o projeto intelectual de Ángel Rama visa dar conta de um *corpus* literário de expressão continental, é compreensível que sua opção teórica tenha privilegiado a diversidade de contextos latino-americanos à relativa unidade de textos europeus (primeiro, os dos colonizadores espanhóis, com *Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes, à frente; em seguida, os cânones e vanguardas de França, Inglaterra e Itália). Tal diversidade de culturas locais, segundo Quiroga, é a razão pela qual “a literatura latino-americana é forçosamente uma antropologia” (1984, p. 8). Como dito, Antonio Candido e Ángel Rama também se valeram, nos seus estudos sobre literatura, do desenvolvimento e da institucionalização, nas décadas de 1930 e 1940, das ciências sociais na América Latina, com ênfase na Sociologia e na Antropologia. Estava em jogo, a partir dos trabalhos de antropólogos como o brasileiro Gilberto Freyre e o cubano Fernando Ortiz (leitores de Bronislaw Malinowski e Franz Boas), a ruptura com as ciências sociais de cariz positivista, em grande medida apoiadas em noções biológicas, em favor de um paradigma suportado pela análise social e pelo relativismo cultural. “Foi uma lição do tempo porque a revolução cubana, a abertura ao novo marxismo, o desenvolvimento das ciências da cultura (...) marcavam novos rumos” (RAMA, 1985, p. 231)³⁶. Tudo indica, entretanto, que não apenas críticos literários estavam atentos ao diálogo que o processo de *formação* da literatura mantinha com a metamorfose social; os escritores e, entre eles, principalmente os escritores-teóricos do romance latino-americano, também olhavam para as contribuições vindas das ciências. Tratando de Alejo Carpentier, por exemplo, Rita de Maeseneer comentará: “(...) Os críticos cubanos têm detectado algumas referências muito veladas de tipo antropológico. Ana Cairo refere-se em várias

³⁶ “Fue también la lección del tiempo porque la revolución cubana, la apertura del nuevo marxismo, del desarrollo de la ciencias de la cultura (...) marcaban nuevos derroteros.” (tradução minha)

ocasiões a [Fernando] Ortiz para contextualizar as descrições dos negros no conto [carpentieriano]” (MAESENEER, 2009, p. 210). Não por outro motivo, a diversidade dos contextos locais conduziu Rama à adoção de outro conceito da Antropologia, desta vez pela leitura do trabalho de Darcy Ribeiro, a *comarca*: região que partilha aspectos culturais semelhantes, mas cujas fronteiras não coincidem com as divisões geopolíticas dos Estados-nação. A comarca cultural auxiliou Rama a pensar a literatura de Jorge Luis Borges (na comarca pampeana), de Alejo Carpentier e Gabriel García Márquez (na comarca caribenha), de José María Arguedas (na comarca andina), e assim por diante. Convém notar que a mesma ideia também parece surgir à sua maneira em Carpentier. No livro *Tientos y diferencias* (1966), “o cubano divide o continente em vários blocos: a montanha, o rio, a planície. Cada um é uma seção que possui suas características próprias” (JOSEF, 2009, p. 236). A constatação corrobora a proximidade que marcou criação literária e espírito crítico durante o modernismo brasileiro e o vanguardismo hispano-americano. Figuras como Mário de Andrade, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier e José Maria Arguedas eram teóricos da cultura como eram escritores, e à superação artística do binômio localismo-cosmopolitismo correspondia a negação/superação do crivo europeu no foro crítico.

As formações do romance latino-americano

A asserção, por parte de Candido e de Rama, de que o ensaio e a poesia desempenharam, na América Latina, um papel privilegiado, é demonstrada pela contribuição que ambos teriam dado à *formação* do gênero romanesco. O ensaio, em primeiro lugar, que despontou ainda na segunda metade do século XVIII com o aparecimento, na América hispânica, das primeiras prensas mecânicas³⁷, era tido não somente como “a palavra séria, que se assumia como compromisso na prosa científica ou literária” (RAMA, 2001, p. 43), mas também teria representado o veio central pelo qual emergiria o chamado “romance de tese”, no qual o drama entre o indivíduo, o meio e as raças ecoava o quadro positivista europeu. Pese a declaração, em “A Formação do Romance Latino-americano”, de que a poesia e o ensaio são os gêneros “prediletos da América Latina” e “aqueles em que [o subcontinente] alcançou sua expressão mais penetrante³⁸” (RAMA, 2001, p. 43), é inegável que a maior parte dos esforços do

³⁷ Ver Ángel Rama, “A Formação do Romance Latino-americano”.

³⁸ Antonio Candido faz apreciação similar do ensaio como gênero fundamental do pensamento brasileiro em “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”: “(...) O poderoso ímã da literatura interferia com a tendência

uruguaio recai sobre a análise das narrativas em prosa, que ele sabia (tanto quanto Candido) constitutivas da ascensão e da consolidação da modernidade – e, portanto, relacionadas também ao tema da criação de uma literatura. Parte de qualquer pesquisa sobre o processo de *formação* social e cultural na modernidade leva em conta o diálogo entre categorias tais como Estado-nação, capitalismo, burguesia, liberalismo e romance. Eis porque o romance latino-americano palmilharia a estrada pedregosa que marca “as vicissitudes da estreita relação de um gênero com uma classe social, que é, no começo do século XIX, a burguesia mercantil e de funcionários públicos (...), a condução dos novos países independentes” (RAMA, 2001, p. 42). Fica a sugestão de que o longo caminho de *formação* do romance latino-americano teria sido – tal qual a ação romanesca na Europa é devedora da ação épica – uma trajetória de autonomização a partir das formas pré-romancescas hegemônicas, dentro das quais o romance cresceu e amadureceu até separar-se, um pouco como (com o perdão da metáfora naturalista) uma espécie se separa da outra, inaugurando existência plena. Poder-se-ia dizer que, com efeito, a cultura moderna é a cultura romanesca, nas profundas implicações objetivas e subjetivas dependentes da figura do sujeito, de suas percepções temporais e espaciais, bem como de seus limites e inconsistências. Charles Grivel – citado por Rama – já diria que “uma cultura (...) é, evidentemente, um instrumento socialmente eficaz: o romance, lugar por excelência de sua exposição, assume sem dúvida papel operacional de primeiro plano³⁹” (1973 GRIVEL apud RAMA, 2001). Se Ángel Rama tinha as narrativas curtas, em América Latina, como obras mais bem realizadas do que os romances (como já mencionado previamente), tal juízo se deve à percepção de que a consistência formal revela algo a respeito da condição contraditória da modernidade no subcontinente. Os contos de Borges; a novela clássica de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*; a novela de Gabriel García Márquez, *Ninguém Escreve ao Coronel*; os relatos de *Guerra do Tempo*, de Carpentier; todos estes seriam expressão de um logro estético sem paralelo nas obras de maior fôlego.

sociológica, dando origem àquele gênero misto de ensaio, construído na confluência da história com a economia, a filosofia ou a arte, que é uma forma bem brasileira de investigação e descoberta do Brasil (...). Não será exagerado afirmar que esta linha de ensaio – em que se combinam com felicidade maior ou menor a imaginação e a observação, a ciência e a arte – constitui o traço mais característico e original do nosso pensamento” (2014, p. 137).

³⁹ “Une culture, ce qui se dérobe comme culture, de même que ce qui n’accède pas à ce titre, est, c’est l’évidence, un instrument socialement efficace : le roman, lieu par excellence de son exposition, assume à n’en pas douter rôle opérationnel de premier plan.” (GRIVEL, Charles. Production de l’Interêt Romanesque. Un État du texte, Un Essai de Constitution de sa Théorie. Haia-Paris : Mouton, 1973.)

Por sua vez, a poesia, presente desde os primórdios na forma de uma cultura oral, teria cumprido na virada do século XIX para o XX um papel decisivo na reelaboração da linguagem, ou, melhor dizendo, na sua libertação paulatina dos antigos formalismos acadêmicos aos quais a linguagem artística se via associada. A convicção cada vez maior de que éramos, como latino-americanos, diferentes da Europa e, portanto, deveríamos exprimir-nos por meios também diversos daqueles herdados dos clássicos europeus, tal convicção teria fortalecido a “expressão livre” e, principalmente na poesia, contribuído para manifestar “com autenticidade um país de contrastes, onde tudo se mistura e as formas regulares não correspondem à realidade” (CANDIDO, 2014, p. 129). No movimento de desrecalque localista, a poesia deu o pontapé de saída. Candido defende que são as vanguardas modernas da década de 1920 – nas figuras de Oswald de Andrade, Raul Bopp, Mário de Andrade, bem como pela poesia *Pau Brasil* e pela *Antropofagia* – as que melhor assimilaram as vanguardas europeias (o dadaísmo e o surrealismo franceses; o futurismo italiano) mesclando-as, em seguida, com o poder exercido pela poesia de Manuel Bandeira. O resultado seria o estilo moderno por excelência, avesso ao sentimentalismo e à ênfase⁴⁰.

Na visão de Rama, parece haver certa sincronia, no século XIX, entre a obra poética de Rubén Darío (que ainda não fecundou seus contemporâneos) e o “romance de tese”, muitas vezes de cariz naturalista. Seria o realismo da virada do século – superação desse romance de tese, que se articula ideologicamente “na consciência do leitor” e reconhece as personagens “em suas opacidades e limitações” (RAMA, 2001, p. 46) – o estilo que sofrerá uma transmutação, tornando-se “filho da fecundação da prosa narrativa pela poesia” (Idem). Darío seria, de acordo com Rama, “o responsável pela ‘primeira independência poética da América’, pois a partir dele se verificaria uma ‘continuidade criadora’” (CUNHA, 2007, p. 42), incluindo-se aí a prosa. Tornado a pedra-de-toque incontornável da modernização poética em língua espanhola na América Latina, o escritor nicaraguense teria colocado seus pósteros na linha de uma tradição poética que “progressivamente foi se tornando independente da tradição propriamente espanhola até romper com ela na década de quarenta, atrevendo-se a um cotejo

⁴⁰ Interessa notar que, no estudo do caso angolano, Rita Chaves menciona a publicação, a partir de 1951, da revista *Mensagem – A voz dos naturais de Angola*, que inauguraria a modernidade da poesia na, então, colônia portuguesa. Segundo a autora, “tendo sido essencialmente de poetas, tal geração se notabilizou sobretudo pela ênfase que investe na constituição de uma dicção verdadeiramente angolana, modulada pela disposição apaixonada de construir, inclusive, uma simbologia própria, apoiando-se na força imagética de seu universo” (1999, p. 46). Assim, tanto em Angola quanto em Moçambique – o grupo que girava em torno do jornal *Itinerário* (1941-1955) – a poesia teria cumprido um papel de desrecalque localista da linguagem.

universal”⁴¹ (RAMA, 1985c; apud CUNHA, 2007, p. 42). O autor de *Prosas Profanas y Otros Poemas* (1896) representa, assim, uma etapa importante do processo de *formação* a partir da poesia, que dessa maneira parece ganhar relevo especial na formulação do uruguaio. Após o capítulo Rubén Darío, o renascimento da prosa latino-americana teria ocorrido graças ao labor poético de nomes como José Juan Tablada (México, 1871-1945), Vicente García-Huidobro (Chile, 1893-1948), César Vallejo (Peru, 1892-1938), Manuel Bandeira (Brasil, 1886-1968). Tendo cumprido sempre um papel pioneiro no continente, a poesia verá suas conquistas assumidas com certa lentidão pela prosa, primeiramente durante a década de 1920, porém com desenvoltura cada vez maior a partir de 1940.

O final do século XIX hispano-americano é marcado por uma transição, em que o patrocínio e o mecenato ocasional (modalidades em que as obras eram financiadas por homens cultos) ainda não cederam espaço à impessoalidade do mercado editorial. À inexistência da especialização do escritor se somaria, com a exceção de grandes centros como Buenos Aires e Cidade do México, a rarefação do público leitor, responsável pela recepção crítica da obra. Tal dado é enfatizado por Rama ao afirmar que “Rubén Darío teria consciência da necessidade de o poeta inserir-se, ainda que precariamente, no mercado. Somente mediante uma tentativa de sobreviver de seu ofício se construiria uma rede capaz de sustentar um sistema” (CUNHA, 2007, p. 45). Desse modo, torna-se difícil falar, nessa época, em sistema literário hispano-americano nos termos de Candido. Não por outra razão, Rama pensará também a inserção oblíqua do escritor oitocentista na vida cultural pela via semi-especializada do mercado jornalístico. A tragédia dos escritores da América hispânica estaria no fato de que, desejando viver da literatura, não encontrariam público leitor que ensinasse tal escolha. A maneira mais adequada para lograr esse intento seria fazer-se “produtor cultural”, inserindo pouco a pouco as parcelas incultas da população no universo codificado e formal da palavra escrita. A separação entre publicista e escritor que, na Europa, o desenvolvimento do capitalismo conduziu por meio da especialização do trabalho, aqui tardava a concluir-se, sendo simultânea ao nascimento da própria literatura hispano-americana. Tomando nas mãos a responsabilidade pela formação de novos “consumidores de letras”, o escritor deveria contribuir, na medida de suas forças, à expansão da imprensa e ao aumento quantitativo e qualitativo de leitores a fim retirar da mera virtualidade o

⁴¹ “Progresivamente fue independizándose de la tradición propiamente española hasta romper con ella en la década del cuarenta, atreviéndose a un cotejo universal” (tradução minha).

trinômio autor, obra e público. “Ángel Rama demonstra, portanto, que tal trinômio não existia ainda quando Rubén Darío (1867-1916) e os poetas modernistas começaram a escrever, mas que teriam sido eles os responsáveis pelo início da *formação* do sistema” (Idem, p. 46). Assim, a América hispânica marcharia em passo mais lento do que aquele do Brasil que, já no século XVIII, vê constituir-se um círculo de produção, leitura e crítica ao redor do Arcadismo. Nesse ponto, é significativa a afirmação de García Márquez, em artigo de abril de 1960, de que “em três séculos de literatura colombiana não se começou ainda a lançar as bases de uma tradição” (2006c, p. 750). Assumindo estatuto exemplar, sua obra seria fecundada tanto pelo movimento poético *piedracelista* da Colômbia dos anos 1930 e 1940 quanto pelo labor diário, a partir de 1948, nas redações de *El Espectador* (Bogotá), *El Universal* (Cartagena de las Indias) e *El Heraldo* (Barranquilla), tribuna da qual o escritor constituía não apenas seu público leitor, senão o estilo de sua escrita.

Ambos, ensaística e poesia, entretanto, antes de servirem como propulsores do romance moderno no século XX, haviam, justamente pela sua força, mantido-o “cativo”, misturado às malhas de suas tradições literárias. Porque olha para o conjunto da América Latina, Rama verá aí uma inflexão no processo de *formação*, que separaria Brasil e Argentina do resto do continente. Esta separação sugere a vigência não apenas de duas vanguardas, urbana e provincial (como veremos adiante), senão também de duas *formações*.

O universo cultural do século XIX é quem não permite ao romance alcançar sua forma, a desse momento histórico da civilização europeia, razão pela qual América Latina carece estritamente de romances no século XIX. (...) O romance rodeia a história ou a ensaística servindo-lhes de ‘bonita capa’, sem alcançar uma autonomia de gênero. (RAMA, 1982, pp. 22-23)

As duas exceções, “bem díspares”, seriam o brasileiro Machado de Assis e o argentino Eduardo Gutiérrez. No entanto, já na década de 1980, em carta a Antonio Candido, Rama nomeará Machado de Assis “o fundador do romance em toda a América” (CANDIDO; RAMA, 2018, p. 173). Isto porque Machado teria tratado de “contornar os dilemas de dupla fidelidade” a que esteve vinculada a literatura brasileira desde o século XVIII, dilema que consistia em “atualizar-se a ponto de perder de vista a implantação local e girar no vazio como um europeu postiço, ou alinhar com a posição em falso do país, porém a única real, e dar as costas ao mundo contemporâneo”

(ARANTES, 1992, p. 241). Gutierrez teria logrado fazer o mesmo, porém explorando o universo da literatura gauchesca, já no esforço por vincular-se ao mundo popular que será decisivo nas obras vanguardistas da *transculturação*. Vê-se que o conceito de *formação* em Ángel Rama, embora se assemelhe fundamentalmente àquele de Antonio Candido, possui uma distinção singular. É, ao mesmo tempo, mais *estreito* e mais *amplo*: mais estreito porque, com exceção de Machado e Gutiérrez, responderá a um processo de *transculturação* específico, onde a noção de *cosmovisão* (perspectiva de mundo) e, a partir dela, a de pensamento *mítico* cumprem função central na narrativa; mais amplo porque tentará congregiar um desenvolvimento literário latino-americano que se estende no tempo até quase a metade do século XX e pretende marcar, à diferença daquele formulado por Candido, *um momento integrativo do subcontinente*.

Trata-se de estabelecer um processo formativo *sui generis*, cuja expressão, até as primeiras décadas do século XX, é nacional, mas se completaria, mantidas as particularidades, numa dimensão *supranacional*, para cuja compreensão concorreriam também as áreas culturais (comarcas) em que essas literaturas se inserem. Com efeito, a *formação* do sistema literário latino-americano emularia, à sua maneira, aquela formação do sistema capitalista mundial como um processo expansivo que, na modernidade, mundializa-se ancorado necessariamente em base nacional: tem início no século XV, com as cidades-estado italianas (sobretudo Gênova); a partir do século XVI, transfere sua hegemonia à Península Ibérica e, na sequência, aos Países Baixos (a república Holandesa), depois para Inglaterra e Estados Unidos⁴². Tal mundialização, segundo Arrighi, jamais se deu, portanto, num espaço desterritorializado (como se o capitalismo “flutuasse” num globo uniforme), mas se valeu sempre de territórios específicos a partir dos quais as relações de produção se revolucionavam, demandando o incremento do mercado e nova sequência expansiva. Claro está que a formação do capitalismo na modernidade só indiretamente (colocadas aí todas as mediações) se relaciona com a *formação* de um sistema literário latino-americano; porém, a ideia central de Arrighi – a constituição de um sistema econômico mundial que não pode prescindir de base local – é sugestiva para entender o raciocínio que parece guiar a teoria da *formação* de Rama (neste ponto menos sistematizada que aquela de Antonio Candido). As obras da *transculturação* afirmariam, nesse sentido, que existe uma unidade latino-americana na diversidade de suas realidades nacionais e regionais, e que

⁴² Giovanni Arrighi, *O Longo Século XX – Dinheiro, poder e as origens do nosso tempo* (1994).

as respectivas elites locais teriam logrado, na primeira metade do século XX, a tarefa de constituir um pensamento estético autônomo em que estava refletida, agora com justeza, sua própria condição de classe. Em outras palavras, existiria uma *ruptura* no trajeto para a consecução (por assim dizer) do *destino latino-americano* dessas obras que, no processo de *formação* nacional – do classicismo ao realismo –, passam, quando de suas expressões *transculturais*, a compor um complexo, mas coerente, panorama supranacional, como momento de chegada da *formação*. Dessa maneira, ao caminhar na direção das culturas locais e populares, os escritores da *transculturação*, sendo quem eram (os receptáculos culturais de um longo processo de acúmulo *interno*), validavam a produtividade, para a cultura, das fronteiras geopolíticas do Estado-nação moderno ao mesmo tempo que rompiam, via enobrecimento da cosmovisão popular (agora um aspecto da *forma* narrativa), com as mesmas fronteiras geopolíticas estabelecidas pelas burguesias nacionais. O resultado era o adensamento do espaço mais amplo da cultura latino-americana e a ênfase, por contrapartida, no que haveria de *arbítrio* “na ideia de nação proposta pelas elites dirigentes dos estados liberais latino-americanos” (D’ALLEMAND, 1996, p. 150)⁴³. Isso explica porque autores importantes para a literatura hispano-americana, mas que não teriam aderido *diretamente* à perspectiva popular (como Jorge Luis Borges), não adentram o grupo da *transculturação* segundo Rama. Ademais, a *integração* continental via literatura *transcultural* colocaria em xeque outra modalidade de arbítrio, que tende a definir como literatura “nacional” aquelas literaturas produzidas nos grandes centros demográficos e econômicos, “cabendo às margens o desprestígio do regional” (LUCENA, 2017, p. 161). Tal ocorreria principalmente num país ultracentralizado, como o Brasil, contando além disso com a exclusividade linguística no subcontinente, no que a reinvenção da noção candidiana de *formação* por Rama visa dar conta das particularidades geopolíticas e linguísticas da América hispânica. Excetuando-se, talvez, países com intenso trabalho editorial e de

⁴³ Por sua vez, a percepção de que a *transculturação* estabelece, no âmbito da *forma* narrativa, uma continuidade e uma ruptura simultâneas com a *formação* da literatura nacional nos preserva de ver ali, como viu Patricia D’Allemand, um “paradoxo” entre nação e comarca / nação e América Latina. “Sin embargo, el concepto de ‘cultura nacional’ de Rama (...) introduce algunos problemas. (...) El proyecto transculturador apunta a la redefinición de la cultura latinoamericana sobre la base de la región, la cual representa la realidad continental con mayor fidelidad que las fronteras políticas (...). En este sentido, el concepto de lo nacional se identifica con la región e invalida, como unidad cultural, la idea de nación propuesta por las élites dirigentes de los estados liberales latinoamericanos. Sin embargo, Rama afirma, paradójicamente, que el fortalecimiento de la región tiene como consecuencia lógica el fortalecimiento de la cultura ‘nacional’; pero, ¿de cuál cultura nacional se trata? ¿del discurso estatal de lo nacional?” (1996, p. 150). Ao contrário do que afirma D’Allemand, a noção de “nacional”, em Rama, não se confunde com a “região cultural”, antes ambas compreenderiam *momentos distintos* no processo de amadurecimento do sistema literário hispano-americano.

formação de público, como México e Argentina, a ideia de sistema literário na América hispânica demandaria a consideração tanto de um idioma supranacional comum (o espanhol) quanto da maior circulação de obras, muitas vezes publicadas fora das regiões e países nos quais foram concebidas. Eis porque, vale citar, os uruguaios Rama e Juan Carlos Onetti concordam em que não haveria, no Uruguai de meados do século XX, um sistema literário tal qual concebido por Antonio Candido para o caso brasileiro (LUCENA, 2017, 163)⁴⁴.

O caráter mais amplo do conceito de *formação* em Rama diz respeito não apenas ao enorme panorama cultural da América Latina. A amplitude, aqui, relaciona-se também ao período situado pelo crítico para o término da *formação* dessa literatura que, salvo as duas exceções mencionadas (Machado e Gutiérrez), formar-se-á por volta dos anos 1940-1950. Antes disso, as correntes literárias são, segundo ele, essencialmente três: vanguardistas e realistas-críticos (nas grandes capitais) e regionalistas (nas províncias). O processo de *formação*, segundo o uruguaio, obedeceria a um jogo de forças assimétrico, cuja razão está vinculada ao desenvolvimento desigual do capitalismo mundial. Vinculando forma estética (no sentido em que Rama entende *forma*) e processo social, o crítico localiza na ascensão dos aglomerados urbanos (sobretudo europeus) o pólo central de difusão das vanguardas artísticas, responsáveis pela promoção, no âmbito da cultura, dos grandes dilemas relativos à existência na modernidade. As cidades europeias e, na sequência, as cidades latino-americanas, seriam as responsáveis por fazer afluir os debates e as invenções dessas vanguardas, cujo pólo oposto de conservação seriam justamente as cidades provinciais e as áreas rurais, submetidas a dinâmicas mais homogêneas e sob menor pressão dos influxos modernizadores impulsionados pelo capitalismo mercantil, depois industrial e financeiro. A bem da verdade, tal processo, que constituiria o eixo principal das grandes narrativas de América Latina e África portuguesa no século XX (entre modernidade e

⁴⁴ Sobre a insuficiência do caso moçambicano, é interessante o testemunho do professor Lourenço do Rosário, que cita pesquisa do Fundo Bibliográfico de Língua Portuguesa (FBLP) realizada em Maputo no final da década de 1990: “Verificou-se que apesar do avanço relativo (...), mais de 60% dos estudantes universitários nunca tinha lido um romance completo, cerca de 80% não lê ou detesta poesia, cerca de 40% não frequenta bibliotecas (...). Estes números não variavam muito junto de professores do ensino secundário, funcionários públicos, profissionais liberais e pequenos empresários, bem como agentes de serviços e comércio. Os números pioravam junto dos militares, estudantes do secundário e donas de casa. (...) Este cenário não poderá estimular a edição e circulação do livro. É aqui que se situa a crise” (2010, p. 136). Mais recentemente, o professor Francisco Noa observa que “faltarão no nosso universo [moçambicano] uma crítica jornalística que poderia dar maior visibilidade às obras produzidas” (2017, p. 144).

arcaísmo) já ocorria desde pelo menos o século XVI na Europa, quando do início das navegações e da colonização americana. No fundo, quando Antonio Candido, Ángel Rama e outros teorizam sobre o influxo estrangeiro e a tensão localismo x cosmopolitismo no continente, desejam problematizar, *numa situação de dependência do século XX*, o mesmo processo ocorrido no continente europeu há quatro séculos.

Através de suas transformações singulares, o século XVI permaneceu medieval tanto quanto se tornou moderno, mas é difícil dizer com certeza por que foi assim. Muito provavelmente porque o resultado das grandes descobertas que transformou rapidamente a economia das regiões costeiras da Europa (...) não pôde penetrar em profundidade, por falta de meios mais rápidos, na massa agrária e rural do continente. (TAPIÉ, 1983, p. 21)

Por sua vez, porque pensa em termos continentais, e porque mesmo as ditas “realidades nacionais” são, para o uruguaio, realidades parciais no que importa à constituição de uma literatura (daí a mencionada utilização do conceito de “comarca”, como áreas culturais transnacionais), Rama considera que apenas por volta de 1910-20 a América Latina construiu um sistema literário próprio e integrado (embora ainda não completamente *formado*, porque devedor do realismo), no qual estava incluído, a partir de então, também o Brasil. Enxergando nos pólos vanguarda *versus* regionalismo o conflito central no qual as cidades latino-americanas cumpriram o papel de mediadoras culturais, teria saído daqui, segundo explica, a conformação final do sistema literário *transculturado*. Em outras palavras, *formação* e *transculturaçã*o, para Rama, assumem significados idênticos. Quem narra essa sequência formativa tão importante para o pensamento de Rama é o próprio Antonio Candido:

Segundo ele, os dois principais focos da vanguarda na América Latina foram São Paulo e Buenos Aires, e em ambos verifica a ocorrência de algo que é comum a todo o subcontinente: a existência do que chama ‘dois modos’. O primeiro deles é a pura formulação vanguardista, representando ruptura radical com o passado (...). Esse modo se vincula diretamente às vanguardas européias, que serviram de estímulo e, mais do que isto, de modelo, representando uma direção ‘universalista’. (...) O segundo ‘modo’ foi a penetração na realidade local, que tende ao realismo, suscita o regionalismo e portanto a continuidade com o passado. (...) Mas como as tendências renovadoras se exprimiram por vezes nos termos [também] do regionalismo, houve na América latina uma ‘dupla vanguarda’. (...) A penetração do espírito e das técnicas renovadoras no universo do regionalismo condiciona a obra singular de autores como José María Arguedas, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, João Guimarães Rosa. Ela pressupõe a fusão dos dois ‘modos’

conflitantes, superando-os mediante uma síntese inesperada (CANDIDO, 1993, p. 269).

Quando se trata da *transculturização*, interessa a Rama esta “penetração do espírito e das técnicas renovadoras no universo do regionalismo”, processo do qual ficarão à parte – devido à exigência da vinculação da *forma* à perspectiva popular do escritor – as obras de escritores como Jorge Luis Borges⁴⁵ e Alejo Carpentier, para mencionar apenas aqueles estudados neste trabalho. Convém notar que essa perspectiva não pouparia Rama de uma contradição no reconhecimento da obra de Machado de Assis como ponto de chegada da *formação* na América portuguesa. Vistas e apreciadas as devidas exceções, o término da *formação* viria em momento posterior, com progressos que alguns escritores fariam no âmbito da representação da realidade e, neste ponto, principalmente na ruptura com certa ideologia de classe média, que ele chama de “cosmovisão dos setores médios emergentes” (1982, p. 24). Reconhecida a contribuição civilizatória de tais setores, é a ruptura com o “discurso lógico-racional”, operado tanto no seio do realismo-crítico quanto no do regionalismo, que proporcionará o passo último na direção – e aqui a opção estética mostra sua contraparte de opção política – das camadas mais baixas da população. É dizer: o processo *formativo-transcultural* se completou quando o vanguardismo, de inspiração europeia, pôde encontrar um “repertório quase fabuloso de materiais” até então subordinado à lógica cartesiana do regionalismo latino-americano, embebido em grande medida no Naturalismo do século XIX. No centro desse repertório fabuloso, como peça transformadora, estava não só o mito em si, mas o “descobrimento dos mecanismos mentais geradores do mito” (RAMA, 1982, p. 216).

Quando ao colocar-se o árduo problema de resolver estilisticamente uma novela em que o plano do verossímil pudesse funcionar contiguamente ao plano do fantástico, absorvendo-o em sua função referencial convincente, García Márquez declara que encontrou a solução ouvindo uma vizinha explicar com simplicidade um fato algo insólito, e ir apontando a um sistema narrativo que foi elaborado no seio de uma cultura à qual pertence como um recurso peculiar da narração oral (...). (RAMA, 1982, p. 214)

⁴⁵ Sob outra perspectiva crítica, Patricia D’Allemand comenta: “su mirada crítica [de Rama] no se detiene nunca sobre los procesos intertextuales que puedan darse entre sus culturas populares y las literaturas ilustradas, como ocurre en la obra de Borges, por ejemplo” (1996, p. 166).

Esse nível de aproximação em relação às culturas populares deixa ver porque, no desenvolvimento teórico do crítico uruguaio, a nota local surge com tamanha preponderância. Talvez fosse possível asseverar que, para Rama, o ponto final da formação do romance latino-americano é justamente a ascensão definitiva da “fidelidade aos contextos” sobre a “filiação de textos”: é, por assim dizer, uma vanguarda que toma o partido popular, porque fixa na forma romanesca o pensamento mítico latino-americano. Diferentemente das prescrições adornianas à vanguarda europeia, a vanguarda *transcultural* que emerge deste lado do Atlântico não rompe fundamentalmente com a tradição popular, antes reata com ela. A afirmação de Candido de que, no Brasil, “as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente” (2014, p. 128) são igualmente válidas, mantidas as devidas peculiaridades, para as regiões da América hispânica estudadas por Rama. “As terríveis ousadias de um Picasso (...) eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles” (Idem). Esta perspectiva parece viabilizar a ideia de que o conceito de *formação*, em Rama, possui um aspecto mais amplo do que aquele elaborado por Candido para o Brasil: a *formação* no hemisfério hispânico terminaria *após*, já avançados os primeiros decênios do século XX, quando a consciência crítica de certos escritores realiza uma opção estética, também vinculada a uma opção política. Ainda assim, o crítico brasileiro coincide com Rama em pelo menos dois âmbitos fundamentais:

1. Dos saltos dessa consciência crítica tratou também Antonio Candido em seu ensaio “Literatura e Subdesenvolvimento” (1970), quando chama a atenção para a existência de uma “consciência amena do atraso” (pré-1930) e uma “consciência catastrófica do subdesenvolvimento” (pós-1930). Estariam aí, em conflito, dois projetos para a América Latina: o primeiro, vinculado a uma tradição iluminista e capitaneado pelo Estado, que via nos aperfeiçoamentos graduais (pautados na educação das camadas mais baixas) a trilha do progresso continental; o segundo, inspirado na Revolução Mexicana de 1911 e na Revolução Bolchevique de 1917, e potencializado pela crise de 1929, colocava em campo o problema da revolução social, o engajamento dos setores populares sob a perspectiva do conflito de classes, conflito que nenhuma Ilustração poderia superar. Não há dúvida de que essa leitura de Candido, importante pelo que contém de esclarecedor quanto aos projetos progressistas em jogo naquele período, fornece um panorama ideológico complementar para compreender o romance da

transculturização como movimento final da *formação* do sistema literário latino-americano, como proposto por Ángel Rama. Eis mais um âmbito fecundo deste diálogo, porque à revolução social, ideologicamente radicalizada a partir de 1930 (segundo Candido) corresponderia a revolução estética *transcultural* (segundo Rama);

2. É possível que a escolha político-estética de Rama pela *transculturização* tenha relação com a interpretação de Candido sobre o caráter da cultura brasileira, no encerramento do famoso ensaio *Dialética da Malandragem* (1971). Ali, Antonio Candido parece também optar por uma visão popular que, a despeito da divisão entre as classes e em oposição à tradição puritana anglo-saxã, daria conta da *verdadeira vida do Brasil* (“um universo sem culpa”, “uma terra sem males definitivos ou irremediáveis”) tal como a *transculturização*, para o crítico uruguaio, ao formalizar esteticamente o pensamento mítico, abarcaria a *verdadeira vida da América Latina*. O modernismo, assim, seria não apenas o movimento literário onde “nossas *deficiências*, supostas ou reais, são reinterpretadas como *superioridades*” (CANDIDO, 2014, p. 127), mas também o continuador desta tradição que coloca em foco nossa desenvoltura entre a ordem e a desordem, esta substância malandra “que facilitará a nossa inserção num mundo eventualmente mais aberto” (CANDIDO, 2010, p. 46). Daí também a apreciação de que o modernismo, em sentido amplo de movimento das ideias, corresponderia “à tendência mais autêntica das artes e do pensamento brasileiro” (Idem, 2014, p. 132).

É neste sentido preciso (de uma escolha pela cosmovisão popular) que Antonio Candido de Mello e Souza, ao falecer em maio de 2017, era o último modernista brasileiro. Ao tomar o Brasil pela nota dos de baixo – pesem as diferenças teóricas no entendimento do significado da *forma* literária – Candido se aproximava novamente do companheiro uruguaio, numa relação, como vimos até aqui, de tensão e distensão. Em suma, se a *formação* da literatura brasileira culmina *avant la lettre* com a fase realista de Machado de Assis, a *formação* da literatura latino-americana, segundo Rama, ocorre no século XX como momento integrativo continental, não por acaso iniciado o período do nacional-desenvolvimentismo na América Latina. Se este é o fundamento das análises do presente estudo para as literaturas de Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier e Gabriel García Márquez, também o é para as reflexões acerca das obras de Luandino Vieira e Luis Bernardo Honwana, uma vez que a África portuguesa jamais conheceu período semelhante de intensa industrialização e modernização.

**Por uma educação integral –
Antonio Candido e o papel formador da literatura**

La propiedad fundamental de la literatura, de ‘ser habitada por una fuerza originariamente formadora y no simplemente reductora’ de la cual la imagen, por su imposibilidad de reducirse a las articulaciones o materiales componentes, sería el modelo, impone el reconocimiento de los discursos paralelos y su independencia, aunque sea posible detectar entre ellos una tensa red de interacciones mutuas.

(Ángel Rama – Literatura, Cultura , sociedad en América Latina,
2006, p. 103)

Quando se trata da centralidade de um conceito na obra de um autor, um dos critérios para aferir sua importância é certamente o esteio fornecido por esse conceito para pensar aqueles fenômenos sobre os quais o autor se debruça. No caso de Antonio Candido, este é o caso sem dúvida do conceito de *formação*. Ao mencioná-lo, a primeira referência que nos chega à mente é o título de seu livro clássico, *Formação da Literatura Brasileira*, em que o autor investiga – através do Arcadismo e do Romantismo – a constituição de nosso sistema literário. Vale notar, no entanto, que esta obra se insere, por sua vez, numa tradição ao mesmo tempo ampla e específica do pensamento social brasileiro, onde se encontram também obras de autores como Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr., Raymundo Faoro, Gilberto Freyre. Muito resumidamente, em comum com tal tradição está o fato de que Candido, na sua *Formação*, deseja compreender o Brasil a partir de sua posição periférica em relação à Europa e a seu “anexo americano”, os Estados Unidos (para falar como Paulo Eduardo Arantes, em *Sentimento da Dialética*), inserido num processo de *modernização* que deveria superar o subdesenvolvimento. Centrais aqui são o peso e o legado da colonização portuguesa, que teriam nos condenado a um padrão de desenvolvimento polar, tratado comumente como uma cisão interna (os “*dois Brasis*”, como foi nomeado o problema), entendida como uma dualidade entre forças arcaicas e modernas. Por outro lado, como dito, a linha divisória fundamental que a *Formação* de Candido traça em relação ao conjunto dessas obras diz respeito à especificidade de seu objeto: diferentemente dos ensaios históricos e sociológicos sobre a sociedade brasileira ainda *em formação* no século XX, a literatura do país teria se formado *de fato*, completando sua trajetória cujo ápice seria a fase realista de Machado de Assis. O âmbito da cultura, relativamente autônomo em relação aos outros (econômico, político, social), dá aqui sua contribuição apesar dos obstáculos do subdesenvolvimento, ao mesmo tempo em que se justifica (sua originalidade em relação ao “modelo”, a literatura europeia) justamente devido às particularidades do contexto do atraso.

Eis aqui um dos âmbitos do conceito de *formação* na obra de Antonio Candido, tal como enunciado no início. Menos explorado parece aquele âmbito que se liga à educação e ao sujeito, e no qual o papel da literatura é encarado não na sua capacidade de apreender a condição periférica e a realidade dual do Brasil, senão na condição específica e insubstituível de instrumento para a formação integral do ser humano. “A literatura e a formação do homem” (1972) – originalmente uma palestra – e “O direito à

literatura” (1988) são dois textos do autor que tratam do problema, abordando a arte sob um viés diferente e, por assim dizer, interessado.

Escrito durante a fase mais obscura da ditadura militar brasileira, “A literatura e a formação do homem” ergue polêmica com dois pontos centrais: o primeiro diz respeito ao caráter “perigoso” da literatura, cuja riqueza extrapola o intuito daqueles que desejam utilizá-la como meio de transmissão de valores morais, e cuja força acaba por driblar os esforços policialescos mais acirrados, contrabandeando a verdade sob fogo inimigo; o segundo ponto se refere a certa hegemonia acadêmica da análise estrutural do texto literário, então (na década de 1970) em larga voga e contra a qual Candido opunha noções e conceitos devedores da tradição marxista (neste caso, segundo nos parece, sobretudo o marxismo ocidental do György Lukács). Por esses dois eixos, Candido arma uma defesa da “função humanizadora da literatura, isto é, sobre a capacidade que ela tem de confirmar a humanidade do homem” (CANDIDO, 1999, p. 81)⁴⁶.

A começar pela polêmica com os estruturalistas, Candido opõe à noção de *estrutura* aquela de *função*. Se a primeira se liga, como argumenta ele, a modelos abstratos de caráter “trans-históricos” – devido à generalidade e à permanência muito maior no tempo – a segunda focaria “o papel que a literatura desempenha na sociedade” (Idem) e se relacionaria com o sistema literário como um todo, com a obra em particular e com o binômio produção-recepção. Esta relação tripartite da noção de função – que, ao pensar adequação e finalidade, aproxima-se também da ideia de valor – dá a ela um caráter contingente que, sob a perspectiva estruturalista, apartar-lhe-ia de um conhecimento de tipo científico, reclamado por esta última. Porque o enfoque estrutural se concentra “na obra tomada em si mesma”, é possível sugerir que, para Candido, o Estruturalismo na análise literária é também um formalismo (no sentido fraco, de fixação ao texto), na medida em que a forma narrativa expressa uma totalidade que se cerra sobre si mesma, ao invés de expressar uma relação tensa com o lastro social, do qual seria “o conteúdo sedimentado” (daí o sentido forte do termo formalismo, de origem lukácsiana).

Constatando, assim, que a noção de função atravessa um período de crise, desacreditada à luz das descobertas de relevância (reconhecidas por Candido) da análise estrutural (e, acrescentaria, desacreditada também à luz da vulgarização das análises de tradição marxista), nosso autor propõe que o avanço a ser dado no campo da crítica

⁴⁶ Daqui por diante, sempre que cito diretamente o texto “A literatura e a formação do homem”, forneço somente a página de referência.

literária conjuga estrutura e função: o entrelaçamento entre uma perspectiva voltada aos modelos trans-históricos e outra, que se volta à obra e a seus “elementos contextuais”, vinculando-a com o social.

Digamos, então (...), há no estudo da obra literária um momento analítico, se quiserem de cunho científico, que precisa deixar em suspenso problemas relativos ao autor, ao valor, à atuação psíquica e social, a fim de reforçar uma concentração necessária na obra como objeto de conhecimento; e há um momento crítico, que indaga sobre a validade da obra e sua função como síntese e projeção da experiência humana. (p. 82)

Buscando revitalizar assim a noção de função para a crítica literária, Candido explorará a literatura “como algo que exprime o homem e depois atua na própria formação do homem” (p. 82). Para tanto, remeterá esta literatura ao seu significado mais elementar, como “fantasia”, mais propriamente como fantasia que responde a uma necessidade universal do gênero humano. Estamos no campo da Psicologia e da Antropologia. Egressos da modernidade, viajamos no tempo e no espaço para reencontrar, coexistentes com a poesia e o romance impressos, as formas mais humildes de fantasia – a anedota, a adivinha, o trocadilho, o rifão –, as formas mais complexas – as narrativas populares, os cantos folclóricos, as lendas, os mitos –, e mesmo formas mercantilizadas – o cartaz, o *jingle*, o *slogan* – a que ocorrem diariamente os chamados “primitivos” e “civilizados”, a criança e o adulto, o erudito e o analfabeto.

Uma vez aceita esta necessidade universal de fantasia e seu caráter constitutivo do ser humano, constata Candido que “a fantasia quase nunca é *pura*” (p. 83). Em seu *Ficção e Confissão*, dedicado a Graciliano Ramos, o crítico dirá o mesmo de maneira diversa: “Sentimos sempre um certo esqueleto de realidade escorando os arrancos da fantasia” (2012, p. 69). É justamente o vínculo entre fantasia e realidade – ou seja, o fundo real que lastreia comumente toda a fantasia – a porta de entrada para o autor pensar a noção de função da literatura. Desse modo, a fantasia – entendida como “devaneio” (*rêverie*, na acepção de Gaston Bachelard, que Candido explora) – não se mostraria apenas como um desvio, que aparta o homem de sua realidade imediata. Muito pelo contrário, Candido reconhece (com Bachelard) a fantasia / o devaneio como o fundo de qualquer atividade de criação humana, da imaginação poética à imaginação científica, sendo, portanto, antes uma das formas de conexão entre homem e mundo. A fantasia não se oporia à ciência, segundo poderíamos supor à primeira vista, mas estaria

em contiguidade com ela. Daí a *primeira função da literatura*: satisfazer o impulso básico por fantasia, sentido por todo indivíduo, integrando-o com o mundo real.

Tal integração, porque lida com operações e elementos básicos da vida do ser humano, conduz o autor a considerar seu impacto profundo na psicologia individual. “Isto leva a perguntar: a literatura tem uma função formativa de tipo educacional?” (p. 84). Sua resposta é de que a literatura forma, mas nunca de acordo com a “pedagogia oficial”, que costuma vê-la sob os valores e as ideias dos grupos dominantes. Pelo contrário, toda vez que a literatura – inclusive ou sobretudo suas obras consideradas clássicas e indispensáveis – é submetida à censura dos moralistas, que querem transformá-la num manual de virtudes, é próprio dela realizar um “inevitável contrabando” dos elementos que as convenções desejariam banir. Esta filosofia do *ad usum Delphini* (“Para Uso da Criança”) – notação presente nos livros dirigidos à educação do filho de Luís XIV – é-lhe completamente estranha porque a literatura somente trabalha pela integralidade do ser humano a partir da integralidade de suas forças.

Ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela, - com altos e baixos, luzes e sombras. Daí as atitudes ambivalentes que suscita nos moralistas e educadores, ao mesmo tempo fascinados pela sua força humanizadora e temerosos da sua indiscriminada riqueza. (p. 84)

Sem corromper nem edificar, o contrabando que realiza a cada época contra os interesses mundanos seria sua razão de ser. Sem optar pelo que chamamos o bem ou o mal, como diz Candido, a literatura “humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (p. 85). É esta estranha equidade entre a literatura e a vida que elucida o que seria, para o nosso Autor, a *segunda função da literatura*: contribuir para a formação da personalidade, transformando aquele indivíduo, antes apenas ávido por fantasia como qualquer outro, em sujeito do mundo. Vê-se, então, através do texto de Antonio Candido, que a literatura atua nessas duas frentes, a da necessidade e a da liberdade, com o que, se desvenda por um lado as cadeias às quais o homem está condicionado, por outro age como instrumento de desalienação dessas mesmas condições.

A conclusão a que chega Candido implica, neste momento, um novo passo, sem o qual a noção de função corre o risco de perder-se em desatino. Pois se a literatura age *em favor* do homem no mundo, atuando *tal qual a vida atua sobre o espírito*, também

deve ser verdade, portanto, que ela carrega em si elementos dessa mesma vida em sociedade, dir-se-ia, mais do que os elementos, algo do *movimento profundo da vida e que constitui a sua verdade*. Eis aqui o salto quântico do autor. A admissão de que a literatura faz parte da razão de sonho que todo indivíduo consome diuturnamente, ao mesmo tempo em que se constitui instrumento – afiado de maneira diversa da que gostariam alguns – para a constituição integral do sujeito conduz a uma nova admissão: a de que a literatura *não se resume* a uma simples expressão da interioridade do ser humano, caminho pelo qual se poderá conhecê-lo; ela é igualmente uma *fonte de conhecimento do mundo*, da realidade exterior, cuja coexistência na interioridade do sujeito marca sua tipicidade originalíssima. Enfim, a *terceira função da literatura* (e a mais difícil de demonstrar, segundo o crítico): a arte como fonte original de conhecimento do mundo.

Esta “autonomia (que) não se desliga das suas fontes de inspiração real” – ou esta “independência dependente”, como Candido a chama também – diz respeito àquela possibilidade de formação do sistema literário *apesar de e através do* atraso nacional, como exposto no início. Tal processo de formação da literatura num país, ele mesmo, em formação possui especificidades, e uma delas é o esforço da *intelligentsia* nacional por discernir, entre os empréstimos estrangeiros e a contribuição autóctone, uma identidade nacional. É nessa chave que o texto distingue três momentos da produção literária brasileira que, dada sua posição em relação aos modelos consagrados europeus, desenvolvem-se – segundo uma das teses centrais da *Formação da Literatura Brasileira* – entre os pólos do localismo e do cosmopolitismo.

O Arcadismo, no século XVIII, foi uma espécie de identificação com o mundo europeu através de seu homem rústico idealizado na tradição clássica. O Indianismo, já no século XIX, foi uma identificação com o mundo não-europeu, pela busca de um homem rústico americano igualmente idealizado. O Regionalismo, que o sucedeu e se estende até os nossos dias, foi uma busca do tipicamente brasileiro através das formas de encontro, surgidas do contacto entre o europeu e o meio americano. (p. 86)

O intuito é mostrar como o Regionalismo se aproximou desse movimento profundo da vida brasileira realizando, simultaneamente, uma função humanizadora e alienadora, conforme as considerações prévias do autor. Para tanto, o Regionalismo traria para primeiro plano uma tensão entre linguagem e figuração, em outras palavras,

entre forma e conteúdo. Em seu esforço por retratar naturalisticamente a fala cotidiana do homem do sertão, o Regionalismo acaba por realizar, contra seus próprios objetivos, uma operação de reificação do homem simples. Porque atribui respectivamente o sotaque à fala do sertanejo e a norma culta à fala do narrador (ou homem da cidade), o Regionalismo impõe ao primeiro um caráter pitoresco, exótico, que o aparta – pela diferenciação – da civilização. Recai dessa maneira também numa operação ideológica, pois o que é particular (a fala culta) ascende à normatividade/universalidade da fala que, por ser linguagem dicionarizada e não representação *de fato* da prosódia do homem culto, tampouco corresponde à realidade. Por outro lado, no empenho de trazer à tona as angústias e a experiência cotidiana do sertanejo, o Regionalismo carrega um impulso inegável de humanização dessa figura, até então desdenhada por árcades e românticos.

Dividida entre sua face reificadora do sertanejo e seu desejo de dignificá-lo, é neste sentido que esta literatura cindida – nosso autor chega a denominá-la de “centauro estilístico” – expressa, ao mesmo tempo, uma “alienação no plano do conhecimento” e uma “autoconsciência” (p. 87) do Brasil. Sua mera existência não é uma questão de crítica literária (um problema de correção estética), mas diz algo sobre o estatuto das culturas rurais e “rústicas mais ou menos à margem da cultura urbana” (p. 86) num país, ele mesmo, dual e polarizado. Fica a sugestão de que o Regionalismo, “espécie de estilo esquizofrênico” (p. 87) é a última expressão *sistemática* desses dois pólos apartados em nosso país, a ser superado coerentemente pela prosa “super-regionalista” (p.86) de João Guimarães Rosa, a partir de 1940, quando o pólo da rusticidade e do atraso, até então tema de um realismo de cariz europeu, é erguido à condição de forma narrativa, com o que entronca no desfecho do processo formativo da literatura latino-americana como um todo, segundo o modelo transcultural do uruguaio Ángel Rama.

O significado dessa conclusão não é outro senão a despolarização, no âmbito da literatura, dos pólos duais do arcaico e do moderno, sua *desalienação*, se assim se pode dizê-lo. O reconhecimento de que arcaico e moderno possuem, na periferia, uma dinâmica de complementaridade ao invés de uma dinâmica de oposição (justamente o que Paulo Eduardo Arantes nomeou de “sentimento da dialética”) se apresenta já no início de “O direito à literatura”, de 1988. Mencionando a irracionalidade mundial do sistema capitalista em que vivemos, Antonio Candido constata que “quanto mais cresce a riqueza, mais aumenta a péssima distribuição de bens” (CANDIDO, 2011c, p. 169)⁴⁷.

⁴⁷ Deste ponto em diante, sempre que cito o texto “O direito à literatura”, forneço somente a página de referência.

A constatação, se pouco original quanto ao funcionamento ordinário do sistema como um todo, ganha contornos especiais no que tange a realidade do país, em que “os mesmos meios que permitem o progresso podem provocar a degradação da maioria” (Idem). Se por esses “mesmos meios” entendemos a racionalidade do funcionamento do capitalismo nas franjas do sistema, está entrevista aqui a unidade de contrários, verdadeira dinâmica de nosso sistema dual, em que a modernidade e o arcaico se conjugam mutuamente: ou, para retornar ao tema, *a forma do super-regionalismo roseano*. É esta razão desarrazoada, criptografia de nossa verdade periférica, o que “nega uma das linhas mais promissoras da história do homem ocidental, aquela que se nutriu das idéias amadurecidas no correr dos séculos XVIII e XIX, gerando o liberalismo e tendo no socialismo a sua manifestação mais coerente” (p. 170). É, sem mais, *a forma narrativa como crítica histórica*.

Ao falar sobre os chamados “direitos humanos”, em “O direito à literatura” (1988), Candido assume que a barbárie, se existiu em todos os períodos e civilizações da história, é distintiva de nossa época porque “os meios materiais necessários para nos aproximarmos desse estágio melhor [de igualdade e justiça] existem, e que muito do que era simples utopia se tornou possibilidade real” (p. 170). Como observador privilegiado e arguto do processo de modernização nacional, Candido não deixa de notar um ponto positivo sob o fundo do terror generalizado, a saber: que as classes dominantes, embora sigam na lavra da destruição, já não podem admiti-lo abertamente, sob pena de (na era da comunicação de massa) provocar indignação generalizada. Toda a questão dos direitos humanos, portanto, nasce deste pressuposto, que é “reconhecer que aquilo que consideramos indispensável para nós é também indispensável para o próximo” (p. 172).

Nesse ponto as pessoas são freqüentemente vítimas de uma curiosa obnubilação. Elas afirmam que o próximo tem direito, sem dúvida, a certos bens fundamentais, como casa, comida, instrução, saúde, coisas que ninguém bem formado admite hoje em dia que sejam privilégio de minorias, como são no Brasil. Mas será que pensam que o seu semelhante pobre teria direito a ler Dostoiévski ou ouvir os quartetos de Beethoven? (Idem)

Clara está a continuidade do argumento do texto anterior, “A literatura e a formação do homem”, de 1972, com a petição aqui levantada. Uma vez demonstrada a necessidade básica do ser humano pela ficção e o papel da literatura na formação do

sujeito, não seria razoável admitir que a mesma fosse excluída dos direitos aceitos como de toda a humanidade. O autor fecha questão quando, ao tratar de uma diferenciação mais sutil entre “bens compressíveis” e “bens incompressíveis” (ou seja, bens vitais ou não vitais), afirma: “são bens incompressíveis não apenas os que asseguram a sobrevivência física em níveis decentes, mas os que garantem a integridade espiritual” (p. 174). É este, por assim dizer, o estatuto do direito à literatura, lado a lado com o direito à liberdade, à moradia, ao alimento, à saúde, ao vestuário.

Ao enunciá-lo assim, no entanto, Candido se depara com um novo problema: existiria mesmo uma necessidade pela literatura? E, mais, seria ela do mesmo tipo daquela que exige alimento e moradia? Nosso autor retoma, neste momento, a noção idêntica de literatura (entendida como necessidade de fantasia) a que se remeteu no texto anterior. Porém, diferentemente do texto de 1972, amplia consideravelmente o papel formativo da mesma, antes confinado ao sujeito:

Alterando um conceito de Otto Ranke sobre o mito, podemos dizer que a literatura é o sonho acordado das civilizações. Portanto, assim como não é possível haver equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono, talvez não haja equilíbrio social sem a literatura (p. 175).

Note-se o aumento do grau de proximidade do tema artístico com outras áreas do conhecimento. Se, em “A literatura e a formação do homem”, a arte é deslocada de seu entendimento moderno como *belles-lettres* para jogar no campo da Antropologia e da Psicologia, aqui ela parece recobrar outra conexão, ao menos tão antiga quanto a do *Leviatã* hobbesiano, aquela que busca ver no corpo social *afetos* presentes no corpo individual. Não se trata, sem dúvida, de “biologizar” o social, numa anacrônica lição positivista. Mas se admitimos que a literatura é parte inalienável do sujeito, talvez devamos admitir o que é um Estado que não produz ou não lê literatura, bem como as consequências desse fato. Não por outra razão, Candido retoma também o tema da censura, tratado anteriormente, reforçando a equidade de relações entre a literatura e a vida.

Este pensamento (a maneira pela qual a literatura atua na formação do sujeito) também ganha aqui novos contornos. Candido pondera que, das três faces a que se liga a noção de função (ele não utiliza este conceito no texto de 1988) – A saber: 1. Construção de objetos autônomos com estrutura e significado; 2. Forma de expressão da

visão de mundo de indivíduos e grupos; 3. Forma de conhecimento –, a mais mal-entendida seria a primeira. Geralmente convencidos de que a literatura tem efeito sobre nós porque nos fornece uma gama de conhecimentos, Candido pondera que, na realidade, seu efeito se dá por uma conjugação das três faces, sendo, possivelmente, a primeira a mais preponderante. Quer dizer, mais importante seria a face que corresponde “à maneira pela qual a mensagem é construída” (p. 177), o que decidirá se esta mensagem é ou não literária.

Percebe-se neste ponto como Antonio Candido apurou a questão, antes tratada entre os pólos da necessidade individual (a literatura como fantasia, devaneio) e da liberdade do sujeito (a literatura como formadora da personalidade integral contra as convenções de época). Insistindo coerentemente na prevalência da forma, observa que “o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo” (Idem). O poema mais hermético e abstrato, diz ele, contém em si ritmo e ordem, sugerindo uma possibilidade de superação do caos. A constatação dialoga com a analogia feita há pouco, entre corpo individual e corpo social, reincidindo no tema do equilíbrio em notação clássica, muito característica do nosso autor. Vale notar que, neste nível (a simples presença de ritmo e ordem), encontram-se também todas as outras formas de fantasia mencionadas anteriormente, que vão da anedota e do conto popular ao romance impresso.

Em palavras usuais: o conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e que sugere. O caos originário, isto é, o material bruto a partir do qual o produtor escolheu uma forma, se torna ordem; por isso, o meu caos interior também se ordena e a mensagem pode atuar. Toda obra literária pressupõe esta superação do caos, determinada por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido. (p. 178)

Este “arranjo especial” seria a razão pela qual o trabalho formativo da literatura se dá, em grande medida, num nível inconsciente profundo, de mensuração complexa. Coisas só vagamente sentidas tomam corpo numa frase, num poema, numa passagem romanesca, gravando no sujeito aquilo que a vida lhe sugeria com pistas soltas e dados confusos, e confirmando, por reconhecimento, sua própria humanidade. Também no “arranjo especial” está a prevalência da forma estética como fator determinante do

caráter literário. Este caráter se oporia, ao longo da história, àquelas doutrinas que tentaram ver na “obra empenhada” o valor decisivo de sua consecução. Recusando qualquer parâmetro exterior de aferição de valor que não aquele pertencente à relação entre forma literária e sociedade, Antonio Candido dirá que “a eficácia humana é função da eficácia estética, e portanto o que na literatura age como força humanizadora é a própria literatura, ou seja, capacidade de criar formas pertinentes” (p. 182).

Atento a isso, sua visão do Romantismo, que imprimiu à questão social (leia-se, à pobreza avassaladora na Europa oitocentista) papel protagonista em seu enredo, guarda todavia – pese o envelhecido do tom declamatório e de certo messianismo – força que é possível sentir até os dias de hoje, justamente porque o problema da pobreza permanece como problema atual. Entra aqui, talvez, outro motivo, não necessariamente desvinculado desse primeiro, mas que diz respeito ao caráter (se assim posso denominar) “modernista” do autor. Fica a sugestão de que seu critério de aferição de valor baseado na “capacidade de criar formas pertinentes” é, em última instância, ao menos na América Latina, a capacidade de criar formas pertinentes à “questão social” tal qual existente no continente, definida pelo traço popular e responsável pela dialética entre o arcaico e o moderno. Outrossim a conclusão do ensaio “Dialética da Malandragem”, onde a questão dos “de baixo” assume a dimensão de questão nacional, definidora da verdade do país. Modernista também é o exemplo dado por Candido para a literatura empenhada, produzida no Brasil na década de 1930, “quando o homem do povo com todos os seus problemas passou a primeiro plano” (p. 185). Este itinerário fornece à literatura o segundo laço com o tema dos direitos humanos. O primeiro estava relacionado à sua qualidade de *organizar o pensamento e a realidade para fora do caos*, facultando ao sujeito a *capacidade de reflexão e de ação*; o segundo, recobrado agora, aborda-a como *instrumento consciente de desmascaramento das injustiças sociais*, com o que vincula sua própria razão de ser (a humanização do indivíduo) à razão do assunto escolhido (as tragédias do ser humano num mundo irracional).

O final da exposição, centrado na brutal desigualdade social brasileira e na compartimentação cultural decorrente das injustiças sociais existentes nos anos 1980, remete não somente ao tema universal dos direitos humanos, mas, propondo-o à luz das iniquidades históricas que se perpetuam, remete antes ao contexto mais específico da redemocratização brasileira no término dos 21 anos de ditadura militar.

Sintomaticamente, a menção à mais significativa experiência da esquerda e (sobretudo) ao mais significativo processo mundial de modernização no decorrer do

século XX, a saber, a Revolução Russa, a construção da União Soviética e de seus líderes, como León Trótski, tal menção comparece no texto como motivo original (embora elidido) do problema dos direitos humanos. Em outras palavras, é seu trágico desaparecimento, que na década de 1980, no Brasil, está ligado não apenas à *débâcle* da URSS, em âmbito mundial, mas também, no âmbito interno, à realidade sócio-política herdada do golpe militar de 1964, que impôs (por assim dizer) a contragosto a temática dos direitos humanos. *Direitos humanos* é, aqui, portanto, sucedâneo de *Revolução*, que na maior parte do mundo e nestas terras não se cumpriu e, sob a nova e acachapante sociedade neoliberal ascendente à época, Candido entende que possivelmente não se cumprirá.

Temos assim o caráter normativo imposto logo de saída pela noção de direitos humanos, que possibilita a crítica imanente da literatura à desumanização capitalista (visto que Literatura e direitos humanos se tornaram, por meio de Candido, termos intercambiáveis). Entretanto, sob a perspectiva da ruína do horizonte revolucionário, que prometia uma transformação *em curto prazo* das iniquidades estruturais do Brasil e do mundo subdesenvolvido, os tais direitos não podem evitar a perda de algo de seu, à primeira vista, *caráter crítico* (quando comparado às promessas transformadoras da Revolução), sendo agora sucedâneo atualizado de seu antepassado extinto. É a isto, afinal, que se refere Roberto Schwarz em ensaio sobre o sentido contemporâneo da obra de Bertolt Brecht. Quem pode, segundo Schwarz, recobrar o “clima cultural brasileiro de antes de 64, ou de 68”, recobrará também como os métodos brechtianos “despertavam uma emoção e agitação consideráveis. (...) Uma vez que entendêssemos que a injustiça é social, e não natural, a dificuldade como que ficava superada e a transformação do mundo estava ao alcance da mão” (SCHWARZ, 2014, p. 140). Em Candido, trata-se assim de dupla cartada: ao mesmo tempo em que os Direitos Humanos constituem um horizonte rebaixado de esperanças a que toda a esquerda (inclusive a do crítico) esteve ligada por tantos anos, no Brasil e no mundo, constitui igualmente um atestado de validade para a Literatura que, tal como a Filosofia (para lembrar as palavras de Theodor Adorno em sua *Dialética Negativa*), permanece viva justamente porque a oportunidade de sua realização – a confirmação da humanidade em todo indivíduo – foi perdida. Esta perda, por seu turno, recobra novamente o tema da *formação* tal como exposto no início deste texto, o processo de superação do subdesenvolvimento, cuja característica central, herdada da colonização, é a dialética entre o arcaico e o moderno. Arruinado o horizonte da superação do atraso pela

revolução social na década de 1960; ameaçada a integração e a industrialização modernizadoras pelo espectro da ascensão neoliberal na década de 1980; o horizonte inegavelmente mais tímido dos direitos humanos se apresenta, e a *formação* assume outra envergadura, da luta do indivíduo pelo direito à literatura, à cultura e à vida.

Realismo *a la periferia* –

Crise e consecução no contrapé da modernidade

A única utilidade imediata de todas as ciências é ensinar-nos o modo de controlar e regular os futuros eventos mediante as suas causas. Por conseguinte, os nossos pensamentos e inquirições são, a cada momento, empregues a propósito desta relação.

(David Hume - *Investigação sobre o Entendimento Humano*).

Um cronópio vai abrir a porta da rua e ao enfiar a mão no bolso para pegar a chave o que tira é uma caixa de fósforos; então este cronópio fica muito aflito e começa a pensar que se em vez da chave ele encontra os fósforos, seria terrível que o mundo se houvesse deslocado de repente, e então se os fósforos estão no lugar da chave, pode acontecer que ele ache a carteira de dinheiro cheia de açúcar, e a lista de telefone cheia de música, e o armário cheio de telefones, e a cama cheia de roupas, e as jarras cheias de lençóis, e os trens cheios de rosas, e os campos cheios de bondes.

(Julio Cortázar – *Histórias de Cronópios e de Famas*)

Entre escombros: György Lukács e Theodor Adorno sobre o sentido do real

As vanguardas modernas europeias expressam, no âmbito da cultura, um sintoma da crise do sistema de produção capitalista no ocaso do século XIX e no alvorecer do século XX. Pode-se debater quais os fundamentos econômicos dessa crise ou, ainda, o seu significado político, mas não é possível ignorar as profundas transformações ocorridas no âmbito da arte. A polêmica sobre o significado do Expressionismo alemão – da qual participaram nomes como Ernst Bloch, Bertolt Brecht, György Lukács e Theodor Adorno – foi definidora das posições teóricas que se confrontariam durante todo o período do entreguerras (1919-1950) e cujo real escopo político era nada menos do que o futuro da Europa (para não dizer, do mundo) e da sobrevivência do legado progressista da burguesia como a classe, exaltada por Marx no *Manifesto Comunista*, que colocara em movimento a potência criadora do engenho humano. Entre as posições em jogo, as de Theodor Adorno e de György Lukács paulatinamente se polarizaram, não raro assumindo um tom ofensivo, no qual não faltaram doses de sarcasmo e ironia. Do Expressionismo ao debate mais amplo sobre as vanguardas europeias, ambos procuram legitimar ou invalidar a torrente de novas criações artísticas a partir de uma interpretação particular acerca do estatuto da realidade na primeira metade do século XX e, conseqüentemente, acerca das condições formais para a emergência de um *realismo*⁴⁸ conseqüente (MACHADO, 2016, p.11). No que concerne tais condições, o filósofo alemão observava que, após os acontecimentos da Segunda Guerra – cujo desfecho fora a ascensão, no leste europeu, do totalitarismo stalinista e, no Ocidente, da indústria cultural de massa – frágil teria se tornado a manutenção de uma noção de *sujeito* tal qual o século XIX acabara por consolidar⁴⁹. Segundo Eagleton, não há, para Adorno, possibilidade de uma “história real” após o horror de Auschwitz. Resta apenas o crepúsculo, “no qual o tempo ainda se move indiferente (...). Para um judeu como Adorno, só pode haver o mistério culpado de que se esteja ainda, por deficiência de visão, vivo” (1993, p. 249). Após três séculos de longa e paulatina emancipação do indivíduo dos constrangimentos sociais a que estava submetido – a densa malha aristocrático-teológica do período feudal –, a primeira metade do século XX estaria

⁴⁸ O uso do termo <realismo> em itálico visa diferenciá-lo do Realismo entendido como escola literária surgida em meados do século XIX, principalmente na França e na Inglaterra. Trata-se de um conceito, portanto, cuja pertinência e validação serão discutidas caso a caso neste trabalho. Nesse sentido, não cabe aqui qualquer definição, senão a de que o *realismo* visa apreender o sentido do real.

⁴⁹ Numa definição generalista, “ser sujeito (...) é ser para si mesmo e por si mesmo a garantia da produção de sua própria ação e ser responsável por ela” (CHAUI, 2014, p. 242). Claro está que a definição de *ação*, neste caso, é uma definição abrangente, da qual faz parte o ato de reflexão autônoma.

testemunhando um retorno à desindividuação, agora devido a processos deficitários de *individuação* que passavam pela decomposição da autoridade familiar, pela mimese da vida social via *mass media*, pelo enquadramento da vida mental às exigências das técnicas mais avançadas de produção em detrimento do pensamento reflexivo (um dos principais comentadores de Adorno observa que, para ele, neste período, a experiência do cotidiano equivalia à de "pseudo-indivíduos pós-psicológicos"⁵⁰). Nomeado "capitalismo tardio", a característica marcante deste momento estaria em delimitar um sistema social cerrado sobre si mesmo, capaz de anular as melhores tentativas de superação das iniquidades. "Nenhuma ação, seja empreendida pelo indivíduo ou pelo coletivo, é capaz de alterar a lógica profunda que rege esse sistema injusto" (NOBRE, 1999). Adorno não estava aparentemente sozinho na sua avaliação sobre a *débâcle* do sujeito no século XX. Mais próxima da Fenomenologia, Hannah Arendt parece chegar a conclusões semelhantes. Seu livro *A Condição Humana* (1958) aponta, no mesmo período, à ascensão do "social" em detrimento da antiga separação entre vida privada (*oikia*) e vida pública (*pólis*), entre os respectivos âmbitos da *necessidade* e da *liberdade*, ecoando o conceito adorniano de "vida administrada". A existência moderna, governada pela burocracia e auxiliada pelas chamadas "novas" ciências econômicas e sociais, constituiria a sociedade do conformismo, do *behaviorismo*, mantida coesa pela homogeneização dos indivíduos. Assim, o aparecimento da "sociedade de massas" indicaria, para a filósofa, que a multiplicidade de grupos sociais fora absorvida por uma "sociedade única". Arendt afirma que, com o surgimento da sociedade de massas, "o domínio do social atingiu, finalmente, após séculos de desenvolvimento, o ponto em que abrange e controla (...) todos os membros de uma determinada comunidade" (2017, p. 50).

É sob o paradigma desta desintegração societal que a arte das vanguardas teria passado a questionar a validade universal das formas previamente dadas, colocando em xeque as noções de "gosto" e de "estilo" que haviam sido, até o fim do século XIX, o esteio seguro da criação e da crítica de arte em toda a Europa. Os estilos artísticos expressavam, afinal, o vínculo histórico entre o (bom) gosto em arte e as dimensões variadas da vida social, trazendo consigo orientações e parâmetros claros à criação e à apreciação das obras em particular. O julgamento das qualidades de uma obra

⁵⁰ Martin Jay. *Imaginação Dialética: História da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais 1923-1950* (1995, p. 85).

romântica, por exemplo, podia dar-se a partir dos *pressupostos* românticos (digamos, de impetuosidade, espontaneidade e força), pressupostos esses que o próprio Romantismo ajudaria a destruir. Trata-se, assim, da dissolução daquilo que alguns filósofos e críticos alemães chamaram de *Verbindlichkeit*, a “capacidade de criar laços e vínculos, impondo-os ao mesmo tempo como algo que constrange e obriga” (ALMEIDA, 2007, p. 33). O processo de desindividuação, no centro da problemática do Expressionismo – grande escola iniciática da crítica adorniana⁵¹ –, vinha acompanhado, portanto, da paulatina “queda” da obra no mundo, é dizer, da percepção de que as obras de arte não poderiam mais contar com as regras de estilo a fim de fazer valer sua perspectiva e sua força. Nas palavras de João Vêncio, personagem de Luandino Vieira, “cada peixe, seu fundo; cada onda; sua espuma dela. Cada céu, cada mancha” (1979, p. 102). A crise da moderna noção de *sujeito* reverberava, no fundo, a crise das instituições dentro das quais este *sujeito* se formara e às quais, no entanto, permanecia vinculado. Subtraídas ou fragilizadas tais instituições, como asseverar ainda a integridade (ainda que idealizada) do *sujeito*? As catástrofes que abriam a primeira metade do século XX deitavam uma sombra sobre as *mediações* na relação entre a subjetividade do Eu e o mundo, não deixando outra escolha senão a de que “as obras devem ser julgadas pelo critério da *Stimmigkeit*, sua consistência interna, como verdadeiras ou falsas” (ALMEIDA, 2007, p. 109). Seria esta consistência interna que, longe de ceder à arte uma liberdade irrestrita, exigiria dela, na verdade, a máxima coesão e rigor, pois a ausência das normas, das convenções e do imenso repertório de materiais aos quais o artista poderia recorrer no passado trocavam de sinal, tornando-se agora interdição. Valer-se deles era, segundo Adorno, arriscar-se ao anacronismo e, assim, à irrelevância artística. Isto porque “o projeto estético não deve ser abandonado mesmo quando seus termos de referência foram permanentemente manchados pelo fascismo e pela sociedade ‘de massas’” (EAGLETON, 1993, p. 249). Em outras palavras, cada obra deveria resolver *individualmente* os impasses que o momento histórico impunha à existência humana, conciliando *na forma* o que a vida moderna, segundo Adorno, estilizara em partes irreconciliáveis.

Parte desse raciocínio já estava no jovem Lukács da *Teoria do Romance* (1914-1915), cujo pensamento mudará de maneira significativa ao final da década de 1920,

⁵¹ Sobre a relação entre Adorno e o Expressionismo, Almeida comenta: “A percepção da verdade histórica da obra é fruto do reconhecimento das contradições sociais nela sedimentadas, que afloram devido ao interesse de entender e justificar, em meio ao debate sobre a crise do Expressionismo, as opções da composição de Alban Berg” (2007, p. 197).

com as posições expostas por ele nas Teses de Blum, preparadas para o segundo congresso do Partido Comunista Húngaro, em 1928. As teses “representam o fim de sua ‘guinada política’ e, ao mesmo tempo, o início de uma ‘guinada estética’” (MACHADO, 2016, p. 21), na qual Lukács encara os avanços da luta proletária, política e esteticamente, a partir do legado progressista (que, para Lukács, ainda subsistia) da burguesia europeia. A partir de sua fase marxista, na década de 1930, e para o resto da vida, Lukács recusaria “a destruição da subjetividade (...) pelo poder brutal e esmagador da ciência e do controle reificante” (TERTULIAN, 2016, p. 194). Valendo-se do sarcasmo, acusava Adorno de estar bem instalado num *Grand Hotel Abgrund* (“Grande Hotel Abismo”), imagem que Lukács dirige ao sistema filosófico de Schopenhauer, em *A Destruição da Razão* (1955), mas pela qual fará referência também, posteriormente, ao método epistemológico elaborado por Adorno na *Dialética Negativa* (1966). Alguns comentadores de Lukács veem no *Hotel Abgrund* uma crítica do filósofo húngaro a todo um setor da intelectualidade alemã movido por um “anticapitalismo romântico”, que se traduziria por uma oposição radical à sociedade e à cultura europeias no século XX, incapaz, portanto, tanto de influir nos destinos da luta de classes quanto de “construir uma ‘opinião pública’ própria” (MACHADO, 2016, p. 29). O filósofo húngaro sugeria que o *Grand Hotel Abgrund* tinha algo de confortável, um “inconformismo conformista”, apenas possível sob o niilismo apocalíptico. Para Tertulian, este abismo tratar-se-ia da assunção de uma “extrema negatividade” do mundo contemporâneo, no qual as forças sociais, como dito acima, teriam encerrado qualquer possibilidade de transformação. O *realismo* lukácsiano se constituiria, assim, de uma recusa à totalidade da negatividade – à absolutização das forças objetivas – como traço caracterizador da modernidade e, mais especificamente, do período que se abre com a Primeira Guerra Mundial, em 1914. Ou seja, não se trata da recusa às prerrogativas do objeto, mas à possibilidade de aplastamento do *sujeito* por aquele. Eis porque o movimento conhecido como *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade), surgido na década de 1920 e que constitui, para Adorno, uma reação ao Expressionismo, expressa, para Lukács, uma continuidade do *realismo*, organizando autores como Heinrich e Thomas Mann. No entanto, o desenrolar dos acontecimentos (e, entre eles, o stalinismo) paulatinamente fazia pesar contra Lukács a aposta na classe proletária organizada, que teria completado sua entrada no palco da história com a Revolução Bolchevique de 1917, na Rússia, mas que já na década de 1920 começava a sofrer com a burocratização e as perseguições internas ao Partido Comunista não somente na URSS, mas ao redor do mundo. Este

sujeito histórico, de quem se esperava a superação das contradições impostas, em todos os níveis da existência, pelo capitalismo, militava ainda, nas primeiras décadas do século XX, em partidos da social-democracia ou (o que era, talvez, mais limitador) nos partidos comunistas pouco a pouco burocratizados, sectários e tomados, no plano ideológico, pela vulgata marxista.

No que tange as opções estéticas, entre o fim da Segunda Guerra e o início da Guerra Fria, Adorno se ‘alinhou’ com Samuel Beckett; Lukács ficou (é verdade que com reservas) ao lado de Bertolt Brecht⁵². Adorno/Beckett enxergavam no *Ulysses* (1922), de James Joyce (de quem, vale lembrar, Beckett foi assistente), obra fundamental da experiência recente europeia, pois sua composição emulava a trajetória do indivíduo comum que, enredado nas teias da alienação da fase fordista do capitalismo, achava-se paulatinamente condenado aos "mesmos sem roteiro tristes périplos", a uma vida de ações sem efeito, sem poder de mudança e, no limite, sem sentido (no que o *Ulysses* era, de fato, sátira da *Odisseia*, de Homero). Ainda em termos gerais, Beckett teria dado nova profundidade à visão joyceana da falência, em sua narrativa, da noção de *sujeito*, este incapaz de intelecções acerca de si e do mundo, embrutecido ante os estímulos afetivos, resultado da desagregação do tecido social. É possível dizer que o escritor irlandês tecera esteticamente a máxima adorniana de que a bomba atômica não era a barbárie, mas somente a pegada da barbárie. “Estes romances dão com camadas fundamentais da experiência *hic et nunc* (...) Estão igualmente marcados pela perda da objetividade motivada objetivamente e por seu correlato, o empobrecimento do sujeito⁵³” (ADORNO, 2004, p. 48). Expressa na *Teoria Estética* (deixada inacabada por ocasião de sua morte, em 1969), tal convicção já se encontra no famoso ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo” (1954), em que Adorno problematiza a longa tradição do realismo europeu a partir de um ponto de partida: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração”

⁵² Sobre a apreciação reticente de Lukács ao teatro de Brecht, leia-se, por exemplo, esta passagem de “O Humanismo de Shakespeare” (1964), em que o crítico defende a herança do bardo inglês no dramaturgo alemão: “(...) Também não é por acaso que, em nossa época, a única tentativa autêntica de produzir algo como a arte cênica shakespereana tenha sido a de Brecht, que era igualmente revolucionário. (...) Os períodos inicial e intermediário de Brecht são profundamente influenciados, do ponto de vista cênico, por um espírito de oposição abstrata. Não foi senão quando a luta contra o nazismo forçou Brecht a reconhecer que o problema central da criação dramática estava na preservação da substância da humanidade contra as ameaças internas e externas, que a disparidade entre o indivíduo e o *background* começou a desaparecer da obra brechtiana” (LUKÁCS, 1965, p. 143)

⁵³ “Estas novelas [de Samuel Beckett] dan con capas fundamentales de la experiencia *hic et nunc* (...). Están igualmente marcadas por la pérdida de objetividad motivada objetivamente y por su correlato, el empobrecimiento del sujeto” (tradução minha).

(ADORNO, 2012, p. 55). Segundo o filósofo alemão, “a reificação de todas as relações entre indivíduos”, sob a égide da administração total, teria fomentado “a alienação e a autoalienação universais” (Idem, p. 57), bem como teria conduzido à desintegração da experiência individual e à de seu sentido social. Nada mais haveria a contar, “pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice” (Ibidem, p. 56). Para a arte, uma das conseqüências dessa desintegração seria a extinção da objetividade realista, que não seria outra coisa senão o resultado *mimético* da desaparecimento do mundo, desaparecimento essa que a obra de arte conjura e que começa já na aproximação radical entre Eu e mundo operada por Franz Kafka. “Se a *apparition* é o resplandecente (...) a imagem é o intento paradoxal de conjurar a fugacidade extrema⁵⁴” (ADORNO, 2004, p. 118). Segundo Adorno, a fim de seguir narrando seria preciso, daqui por diante, valer-se dos mais diversos expedientes críticos (uma forma de distanciamento) da linguagem: ironia, monólogo interior, derrição, sarcasmo.

Pesem as divergências políticas e a querela acerca da função estética da *catarse*, Lukács e Brecht mantiveram interpretações mais próximas sobre os acontecimentos radicais da primeira metade do século XX. Em comum, entendiam que a organização dos oprimidos era condição para a superação da barbárie capitalista, e acreditavam que as portas ainda estariam abertas, apesar do totalitarismo e da indústria de massa, à revolução. Como se sabe, os desdobramentos da segunda metade do século trataram de desautorizar tal perspectiva. Contudo, não obstante a potencial falência daquele sujeito revolucionário – que Karl Marx vira como o emancipador da humanidade –, Lukács teria mantido sua recusa à visão de mundo que declarava, tal como em Adorno, a falência completa do sujeito e o esvaziamento do sentido da existência. Terminava por assumir dessa maneira (e isso parece pouco notado) a história *segundo seus excluídos*, para quem, de acordo com Walter Benjamin, o estado de exceção fora sempre a regra. As posturas respectivas de Lukács e Adorno, por exemplo, diante das manifestações de estudantes e trabalhadores em 1968 são reveladoras nesse sentido⁵⁵. Em oposição a Adorno, o crítico húngaro não subscrevia a obra de James Joyce, buscando em Thomas Mann (também exilado, durante Segunda Guerra, nos Estados Unidos com boa parte da

⁵⁴ “Si la *apparition* es lo resplandeciente (...) la imagen es el intento paradójico de conjurar este fugacísimo” (tradução minha).

⁵⁵ A esse propósito, ver o livro de Rolf Wiggershaus, *A Escola de Frankfurt – história, desenvolvimento teórico, significação política* (2002).

intelligentsia alemã) subsídios para a sua convicção de que a longa tradição humanista do período ascendente do liberalismo europeu resistia, de que seria possível e necessário salvaguardar certo legado progressista da cultura burguesa (as “teses de Blum”, de 1928, que valeram a Lukács a reprimenda do Partido Comunista da Hungria), de que o *realismo*, portanto, perduraria⁵⁶. Se é verdade que Lukács empreende uma defesa discutível de autores como Mikháil Cholókov, em *Realismo Crítico Hoje* (1957), parece justo afirmar que o realismo socialista, tal qual praticado na União Soviética, nunca o atraiu de todo. A partir da década de 1930, na verdade, Lukács trava “uma batalha de duas frentes: de um lado, contra o ‘sociologismo vulgar’, cuja expressão oficial era o ‘realismo socialista’ e, de outro, contra a experimentação linguístico-formal das vanguardas históricas” (MACHADO, 2016, p. 25). Suas reflexões mais profundas permanecem sobre autores não soviéticos, não se restringindo a autores do século XIX. Dito isso, é preciso reconhecer que os textos de Lukács, por vezes – no calor dos debates inspirados pelas vanguardas –, deixam a desejar com apreciações pouco acuradas ou lisonjeiras de escritores como Franz Kafka, Marcel Proust e William Faulkner (cujas obras, sob certos aspectos, reafirmavam sua própria concepção do *realismo*). Fica a pergunta se o húngaro os teria lido com o mesmo cuidado com que leu Balzac, Mann ou Dostoievski. Com efeito, Realismo e Vanguardismo (como estilos literários) valorizarão elementos distintos do Romantismo. O primeiro colocará ênfase no indivíduo, na determinação de seus atos, na força das intelecções subjetivas. O segundo tem seu eixo na desconfiança da razão: a crítica do Romantismo à *ordinariedade* e à realidade chã da existência burguesa seria a mesma que, sob a sombra do império da mercadoria, parece extravasar-se no século XX. Por isso, o Vanguardismo parece ter uma ligação especial com uma das correntes do Romantismo, o gótico. É nesse sentido que a narrativa do século XX permanece, com efeito, romântica, e apenas nesse sentido – da importância do Romantismo para a concepção do mundo moderno – poderíamos imiscuir o debate sobre o *realismo* na discussão particular das escolas literárias.

Há, contudo, um espaço onde Lukács e Adorno se encontram, e este parece ser o da defesa da autonomia da obra de arte, o que pressuporia a existência/resistência da

⁵⁶ Sobre a convergência entre Lukács e Mann, veja-se a seguinte apreciação no artigo dedicado ao escritor, “Thomas Mann e a tragédia da arte moderna”: “(...) E Thomas Mann, que demonstra uma grande sensibilidade receptiva para muitíssimas tendências modernas, declara-se ao mesmo tempo adversário dos ‘movimentos inimigos do espírito e do intelecto’; e percebe com clareza ‘que à moda <irracional> está ligado o sacrifício e a estúpida liquidação de conquistas e princípios que não apenas fazem do europeu um europeu, mas simplesmente do homem um homem’”. (LUKÁCS, 1965, P. 182)

individualidade do compositor. A recusa de Adorno a toda “música utilitária” (ALMEIDA, 2007, p. 147), bem como a de Lukács ao “distanciamento” do teatro brechtiano (TERTULIAN, 2016, p. 276-277) resultam do entendimento de cada um de que a arte não possui finalidade “externa” alguma, cumprindo apenas com suas próprias exigências internas de configuração, ainda que tais exigências estejam emaranhadas num fundo histórico bem definido.

O *realismo* lukácsiano

A noção de *realismo* em Lukács, convém lembrar, não diz respeito ao movimento que, principalmente na França e na Inglaterra oitocentistas, deu origem ao romance burguês por excelência, com autores como Honoré Balzac e Charles Dickens, ou, na Rússia, Lev Tolstói. Embora abarque tais autores, o conceito de *realismo*, em Lukács, está muito mais próximo a um humanismo que recusa o aniquilamento do sujeito pelo *surplus* do “mundo administrado” (ADORNO, 2004, p. 49), isto é, de acordo com o crítico húngaro, Homero, Dante e Shakespeare são tão *realistas* quanto Balzac, Dickens e Tolstói. O tema é complexo e escarpado, e não foram poucos os intelectuais que tomaram o conceito lukácsiano pela escola realista, fato que não raro conduziu a mal-entendidos que permanecem até hoje⁵⁷. Lukács discerne ao menos duas linhas no interior do *realismo*: o “grande realismo” (que se iniciaria com a ascensão da burguesia europeia na Era Moderna, tem seu ápice na Revolução Francesa de 1789, e se estende até as revoltas populares de 1848) e o “realismo crítico” (cuja existência está marcada pelo fim do período “heróico” dessa mesma burguesia, o abandono de sua postura revolucionária e consequente apostasia da universalidade em prol da particularidade). Uma leitura atenta de *O Romance Histórico* (1955) deixa claro que, para György Lukács, o grande representante deste realismo crítico (muito antes dos autores do século XX) seria Gustave Flaubert. É Flaubert a figura central e *nuançada* que separa, para Lukács, o *grande realismo* de Honoré de Balzac do *naturalismo* de Émile Zola. Pela mesma razão, a obra de Flaubert parece ser também a senha para pensar, a partir do *realismo*, as expressões estéticas do século XX, quando então o desenvolvimento cada

⁵⁷ O próprio Adorno, como bem notou Nicolas Tertulian, parece não ter compreendido completamente a noção lukácsiana de *realismo*, que não diz respeito ao romance clássico do século XIX. Para um exemplo mais recente e nacional dessa incompreensão, vide a pergunta de Augusto Massi a Roberto Schwarz, em entrevista de 1990: “No final de seu livro há uma defesa enfática do realismo. Você não está querendo fazer como Lukács e mandar todo mundo escrever à maneira de Balzac?” (entrevista publicado originalmente em Folha de S. Paulo, 11.08.1990; atualmente incluída em *Sequências Brasileiras*, 2014, p. 281).

vez mais dinâmico do capitalismo interpõe forças desagregadoras à *formação* do sujeito. Em síntese, o *realismo* lukácsiano está ancorado em três categorias internas e mutuamente dependentes: **1.** Integridade do sujeito; **2.** Cognoscibilidade do mundo; **3.** Possibilidade de ação. Não por acaso, tais categorias correspondem a três grandes áreas de investigação da Filosofia – respectivamente à Ontologia, à Epistemologia e à Política – que, reelaboradas no interior do *realismo*, articulam uma Estética. Os comentários de Lukács⁵⁸ sugerem que o *realismo* trataria de expressar não somente o momento histórico da luta de classes, mas, com mais acuidade, a própria contradição de classe, a fim de evitar o discurso ideológico e o tom panfletário, no fundo a sua principal querela com o chamado “realismo socialista”, tratada em *Realismo Crítico Hoje* (1962). Contudo, o que Lukács sustenta contra Beckett e Adorno diz respeito ao estatuto do “apocalipse”, do “mundo administrado”, do poder totalitário ou, sob ângulo diverso, da falência do legado da *Aufklärung*. Segundo o filósofo húngaro, esta falência jamais teria ocorrido *de todo*, não existiria administração *total* do mundo, o ser humano não poderia ser *completamente* reificado.

O pensamento negativo de Adorno era contestado por Lukács em nome da ideia segundo a qual não há ‘situação sem saída’, sendo a negatividade absoluta do mundo um mito, o qual mesmo nas situações extremas, em que a humanidade é ameaçada de extinção (Auschwitz e a ‘morte atômica’ eram os exemplos recorrentes na escrita de Adorno), o sujeito histórico, ele acreditava, seria capaz de encontrar, na imanência do real, alternativas às ameaças que pesam sobre ele. (TERTULIAN, 2016, p. 249)

O longo ensaio de György Lukács sobre *Um Dia na Vida de Ivan Denissovitch* (1962), de Alexander Soljenítsin, dialoga diretamente com essa convicção. Grande crítico do socialismo soviético, Soljenítsin (ele mesmo um *zek* sob o stalinismo) parece revogar sem mais o pacto Adorniano-Beckettiano da incomunicabilidade instalada no seio do apocalipse e, arbitrariamente, narrar sua experiência no interior de um campo de concentração. Ao fazê-lo, revogava também os juízos (entre eles, o do próprio Adorno) de que a teoria do *realismo* seria uma teoria anacrônica, apoiada na experiência oitocentista da burguesia, mas que nada teria compreendido das consequências impostas pelas grandes guerras e pela ascensão totalitária (via fascismo e indústria de massa) à

⁵⁸ Sobretudo em textos das décadas de 1930 e 1940, reunidos em *Marxismo e Teoria da Literatura* (2010), mas também em *Realismo Crítico Hoje*, lançado em 1962.

integridade do sujeito ao longo do século XX. Como narrar, afinal, uma rotina amparada em atividades sem finalidade aparente, repetidas à revelia pelo indivíduo subjugado e impedido de se insurgir contra a razão desumanizadora? Distante do niilismo beckettiano, Soljenítsin parece dizer (e o diz em tom popular): “vivendo um dia de cada vez”. Um único dia na vida do *zek* Denisovítch é, não por acaso, o horizonte da novela. Tal despreensão prefigurava já o tipo de ficção que o *realismo* daria ao mundo nas décadas seguintes, sobretudo no cinema⁵⁹. Bem entendido, é a cena deste dia, por assim dizer, a expressão daquela *totalidade intensiva* que Lukács viu certa vez numa passagem do romance *Anna Kariênina* (1873-77), de Tolstói⁶⁰ – a corrida de cavalos em que Kariênina, sem saber-se observada pelo marido, observa o conde Vronski –, com esta diferença: na novela do autor russo, a *totalidade intensiva adquire a extensão de toda a obra*, tornando-se, por isso mesmo, paroxística. O drama de Denisovítch só é dramático porque negaria uma noção abstrata de terror, mostrando como ele é vivido (ainda que por apenas 24 horas) pelo homem comum. Brecht teria insistido, em seu trabalho, numa noção parecida de contingência, convencido de que “reduzido à sua menor grandeza, o pensador venceu a tempestade”. Teria havido sempre duas vanguardas no Ocidente ao longo do século XX, insistia Lukács, e uma delas seria a persistência do *realismo* sob formas diversas⁶¹. A recusa de Lukács à noção de negatividade absoluta está patente também nas notas pessoais que o filósofo húngaro teria escrito (ao pé da página) quando de sua leitura da *Dialética Negativa* adorniana. Lukács cita ali o romance *A Grande Viagem* (1963), de Jorge Semprun, que retrata a batalha dos franceses contra as forças nazistas. Tratava-se da “capacidade de resistência do indivíduo mesmo nas situações-limite, mesmo diante das piores atrocidades (...)” (TERTULIAN, 2016, p. 251). De tais constatações advêm três implicações.

A primeira diz respeito à atenção dada pelo Lukács marxista às formas assumidas pelo *realismo*. Trata-se, em suma, de reconhecer no momento histórico de uma determinada sociedade as possibilidades de realização da ação. Amparado na recusa da reificação total do ser humano, o crítico sabe, por outro lado, que há uma enorme distância entre os horizontes que se abrem às portas de uma revolução e a resistência ao

⁵⁹ Penso, aqui, em filmes como *The Straight Story* (*História Real*, 1999), safra contrastante na produção do diretor David Lynch; ou, mais recentemente, *Trois Mondes* (2012), da francesa Catherine Corsini; *Nebraska* (2013), de Alexander Payne; *I, Daniel Blake* (2016), de Ken Loach.

⁶⁰ As observações de Lukács sobre esta obra de Lev Tolstói encontram-se no famoso ensaio “Narrar ou Descrever?” (1936).

⁶¹ György Lukács, “Trata-se do realismo!”. Vale lembrar que Ángel Rama (mas ele não é o único) fará a mesma afirmação para a ficção latino-americana, mencionando os autores do realismo e das vanguardas.

poder acachapante do totalitarismo. Em outras palavras, o *realismo* não seria uniforme, medindo-se, a cada momento da luta de classes, com as forças sociais que jogam contra ou a favor da humanidade. Daí sua distinção entre *grande realismo* (cujo auge teria sido o período revolucionário do final do século XVIII) e *realismo crítico*, após as jornadas populares de 1848 (nascido da percepção de que a classe revolucionária moderna, a burguesia, abandonara ali seus antigos ideais – fundamentos de sua universalidade – em favor de seus interesses *particulares*, do pragmatismo econômico e da manutenção do *status quo*)⁶². Haveria, portanto, no *realismo* lukácsiano, a noção de *gradação*, que fundamentará também suas críticas ao Naturalismo e às vanguardas novecentistas. É dizer, entre o *grande realismo* e o *realismo crítico* jaz algo como um “senso das possibilidades”, cujo ponto em comum é a recusa, no âmbito representacional, do imediatismo (visão fragmentária do todo, na qual os fenômenos são reduzidos a uma “essência”, apartada de condicionamentos espaço-temporais e econômico-sociais) e do imobilismo (próprio da negatividade absoluta).

A segunda implicação é a relação que Lukács estabelece entre o Naturalismo da segunda metade do século XIX e as vanguardas artísticas do início do século XX. É impossível entender a crítica que Lukács dirige ao Expressionismo (referente à dissolução da subjetividade) sem entender o papel que a *negatividade* cumpre em seu pensamento. De fato, como falar em “dissolução do Eu” num movimento que, mais do que qualquer outro, valorizou o indivíduo e a realidade interior? Para Lukács, que via esta tendência já nas obras de Dostoiévski (retomado adiante), o mergulho nas profundezas do espírito só seria possível a partir da relação que este mantém com o mundo objetivo. Assim, qualquer abandono da negatividade constituiria também o abandono de si mesmo, da sua *condição*, no sentido de uma existência *situada nas contradições do momento histórico*. Na outra ponta, a supervalorização da negatividade opera o mesmo apagamento do sujeito, reduzindo-o a uma postura passiva que não encontraria paralelo na realidade. Em comum, ambos os movimentos (Expressionismo e Naturalismo) estariam, pois, amparados numa dissolução interna do sujeito, no esfacelamento de sua subjetividade a ponto de transformá-lo em mero brinquedo das forças externas. Daí a impossibilidade de representar qualquer ação e, por meio desta,

⁶² “A repressão [pela classe burguesa] sobre a Primavera dos Povos não representou, numa perspectiva lukácsiana, somente a consolidação da burguesia, agora como força conservadora da história; para o artista, 1848 representou também a imposição de uma visão radicalmente crítica de seu próprio lugar dentro da sociedade burguesa: a sua impotência diante dos acontecimentos, mediada pela relação ambígua com a população desfavorecida, foi o fato objetivo central do rompimento do moderno com o romântico, em que a postura irônica diante do mundo ganha força.” (DAIE, 2015, pp. 70-71)

hierarquizar os elementos que fornecem sentido à existência e estruturam a composição artística.

A centralidade da ação, em Lukács, repousa no fato de que esta empurra as personagens aos dilemas do mundo, recusando uma estagnação que seria ilusória e – composição ao compositor – favorece o sentido *realista* da obra. Daí o “narrar”, não o “descrever” (para mencionar o título de um de seus ensaios mais conhecidos). Tanto as leis raciais e sociais que sobredeterminam a existência individual no Naturalismo quanto aquelas que moeram o ser humano na máquina da manipulação midiática, da técnica e do totalitarismo (nas vanguardas) abdicariam deste *sentido* que a possibilidade de conhecer o mundo e de agir garantem à vida e à sua representação. O *realismo* opõe-se a ambos.

A terceira implicação diz respeito ao problema da *perspectiva*, em geral muito mal compreendido na obra de Lukács e que alguns comentadores supõem tratar-se de uma sobrevalorização da consciência do artista (a “visão autoral”) em detrimento da negatividade (a obra de arte), como se a obra não pudesse, segundo o crítico húngaro, afirmar-se contra as convicções do próprio escritor⁶³. Pelo contrário, está aí um lugar destacado da negatividade no processo de criação artística tanto no pensamento de Theodor Adorno quanto no de György Lukács. Na verdade, o problema da perspectiva do escritor em Lukács diz respeito ao ponto de partida do debate sobre o *realismo*, visto que a concepção sobre o que é o *realismo* se ampara numa noção mais profunda, e às vezes inconsciente, a respeito do estatuto da realidade. Abordando a representação adequada das contradições do real pela obra de arte, Lukács observa que

O desenvolvimento da humanidade na sua totalidade não pode absolutamente ser destituído de sentido, e que os heróicos esforços do progresso humano do Renascimento ao Iluminismo e à Revolução Francesa não podem desembocar na vitória definitiva de Nucingen & Co.. (LUKÁCS, 1965, p. 113).

Desta consideração sobre a razão histórica – que subsume uma compreensão da negatividade – partem as principais discordâncias entre Lukács e Adorno no que

⁶³ Este ponto está anotado em minha dissertação de mestrado, *A Glória e a Queda: Construção e desagregação do romance na periferia do capitalismo* (2013), na qual procuro debater a relevância da ação e seu sentido *processual* no interior da relação obra-escritor. “A ação ‘empurra’ os personagens para os dilemas e as decisões centrais de qualquer existência, fortalecendo, mesmo por cima dos conceitos e pré-conceitos do escritor, o sentido *realista* de sua obra.” (DAIE, 2013, p. 20)

concerne o *realismo*. Abordemos, então, uma conciliação possível (outro ponto de encontro entre ambos os críticos) a partir da obra teatral de Samuel Beckett.

Num mundo beckettiano pós-apocalíptico, em que a completa desagregação social conduziu, como consequência, ao esfacelamento da linguagem; onde este esfacelamento, por sua vez, esvaziou a subjetividade humana, impossibilitada de articular a dimensão diacrônica do tempo; e onde a razão passa a funcionar segundo a exigência da manutenção, já sem sentido, da existência; neste caso, o sujeito resiste em migalhas e se assemelha ao autômato; a vida, resquício de uma experiência extinta, ecoa numa memória longínqua; a ação reduz-se ao discurso e as contradições de classe se anulam, cedendo lugar à generalidade do ser. O escritor irlandês, ao conceber o trauma da modernidade no século XX, concebe-o pela extinção do sujeito (privação de linguagem e subjetividade), de toda cognoscibilidade (privação de reflexão), de toda ação (privação de sentido). No âmbito da própria escrita, seu humor singular se deve: a) ao aspecto derrisório da *Aufklärung* frente às ruínas do mundo burguês; b) à fatalidade (imposta pelo apocalipse) de seguir adiante com uma existência privada de significado; c) à exigência formal da obra, possível apenas porque aquém (ou além) do desespero. Elaborando-as com fatura precisa que permite, por sua vez, que as peças sejam tomadas a partir de qualquer ponto (imprecisão fundada numa precisão), Beckett implode, à sua maneira, o gênero dramático e suas demandas clássicas de progressão, psicologia, *turning point* etc. A força de suas peças está em articular estas categorias internas – integridade do sujeito, cognoscibilidade do mundo, possibilidade de ação – de maneira *coerente*, no que Beckett fornece, contra-intuitivamente, matéria para o *realismo* lukácsiano. É neste sentido *formal* (de coerência interna da obra) e *negativo* (nos antípodas do mundo burguês) que Beckett é *realista*, não apenas para Adorno, mas também segundo as categorias centrais do *realismo* lukácsiano⁶⁴. Este resultado contra-intuitivo, previsto pelo próprio Adorno, ensina que “nenhum conceito adentra a obra de arte como aquilo que é, mas é transformado até o ponto em que seu alcance é afetado e seu significado se transforma⁶⁵” (ADORNO, 2004, p. 167). Daí a importância, também

⁶⁴ Esta discussão é realizada com mais vagar em “O Olho do Melro: Beckett entre o realismo de Lukács e a estética adorniana”, texto publicado pela revista Magma, do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (USP), nº 12, 2015. É neste sentido também – da organicidade interna da obra, que funda certa sensação da realidade – que é possível pensar confluências entre o *realismo* de György Lukács e a teoria do realismo contida em *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental* (1946), de Erich Auerbach.

⁶⁵ “Ningún concepto entra en la obra de arte como lo que es, sino que es transformado hasta el punto de que su propio alcance se ve afectado y su significado cambia” (tradução minha)

insuspeitada, de Samuel Beckett para a América Latina: ele demonstra a coerência interna *in extremis* deste *realismo* mediante a necessidade de ruptura com o realismo burguês, simultaneamente sugerindo as limitações da escrita realista europeia e franqueando à periferia, involuntariamente, uma “justificativa” às inovações formais do fantástico, do maravilhoso e do mágico. É neste nível, *mediado*, que Beckett diz algo importante *sobre e para* a realidade de América Latina e de África portuguesa⁶⁶ no século XX. Por seu turno, aqueles que pretendem transpor à periferia, sem mais e de forma *imediata*, a perspectiva beckettiana terminam por sublinhar sua impropriedade, recaindo numa modalidade de “ideia fora do lugar”. A esse respeito, vale recordar palavras de Roberto Schwarz a respeito da crítica periférica consequente, que “sugere a existência de certa linearidade indevida nas construções dialéticas de Adorno e do próprio Marx – uma homogeneização que faz supor que a periferia vá ou possa repetir os passos do centro” (2012, p. 49).

Com efeito, é possível mostrar como boa parte dos julgamentos de Adorno – a falta de sentido e a impossibilidade de narrar no mundo pós-Segunda Guerra – realizam-se invertidos na América Latina, onde as décadas de 1940 e 1950 presenciaram, *com a barbárie em vista*, justamente o auge de sua potência narrativa. Para esta parte do mundo, bem como para muitas regiões da África, a barbárie não apenas se iniciara muito antes das contradições internas do capitalismo assumirem as dimensões catastróficas que assumiram na Europa na primeira metade do século XX. Em sentido difícil de apreender, essa mesma barbárie chegou a atuar como força *libertadora e civilizatória*, na medida em que, no plano social, impulsionou processos de emancipação racial e antiimperialistas; e, no plano estético (sobretudo em nosso continente), compôs entre as forças que levaram à consolidação de seu sistema literário. Um escritor da estatura de Alejo Carpentier, por exemplo, gostava de dizer (ficcionalizando ou não) que seus pais haviam chegado a Cuba fugindo de um continente cuja cultura, consideravam, deteriorava-se, principalmente após as contendas e a comoção causadas pelo caso Dreyfus, já nos estertores do século XIX. Esta

⁶⁶ Não desejo aqui aprofundar-me na escolha do termo “portuguesa/português” no que tange à referência dos territórios que, hoje, constituem Angola e Moçambique. Claro está que tais territórios não *são* Portugal, mas que a este estiveram – em condições que mudaram com o tempo – submetidos, fosse pela legislação do império, fosse pela imposição da violência, fosse pela colonização efetiva. De resto, o destino “português”, “espanhol”, “europeu” ou “norte-americano” dos países periféricos é elemento *formativo* da vida nacional, elemento cuja recusa implica a negação da própria nacionalidade (por problemática que esta seja). Portanto, quando referido, aqui, pelo adjetivo “português”, entenda-se “território colonizado por Portugal”, no mesmo sentido em que Ángel Rama, sem abjurar à autonomia latino-americana, referia-se ao subcontinente pelos hemisférios “português” e “espanhol”.

afirmação e a mera existência de livros como *Los Pasos Perdidos* (1953) e *El Siglo de Las Luces* (1962) – onde a Europa surge, num pano de fundo, submersa em sombras – bastam para ilustrar a relação profunda entre (do lado, digamos, provinciano) a narrativa *realista* latino-americana e (do lado universalista, pretendido por Adorno) a barbárie do Ocidente. Esta conjunção não é óbvia e, de fato, cabe a este trabalho problematizá-la. Retomando a oposição em outros termos, no *Em Busca do Tempo Perdido* (1913-1927), Marcel Proust teria, segundo Adorno, contornado o impasse narrativo do realismo ao fundar um espaço interior (leia-se, subjetivo) “que lhe poupa o passo em falso do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar” (ADORNO, 2012, p. 59) [itálico meu]. Os termos dessa explicação nos interessam sobremaneira, visto que o agir “como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar” descreve, em grande medida, o efeito do real proporcionado pelas técnicas literárias das obras aqui abordadas e que versam sobre as possibilidades *objetivas*, na periferia, do que é (tido como) impossível alhures. Pois “a aparente irracionalidade do sistema corresponde, no fim das contas, à sua natureza profunda, baseada no equilíbrio precário das corporações envolvidas, na competição entre diferentes poderes, na manutenção de um nível regular de tensões⁶⁷” (BETHENCOURT, 2007, p. 298) Versam também, em certa medida, sobre o processo de *formação* aqui apontado. Entre 1930 e 1960, América Latina e África portuguesa desmentiam a “crise narrativa” de certa vanguarda da arte moderna europeia, mostrando como sua pretensão à universalidade era, de fato, parcial e, portanto, relativa. “Cada linguagem é uma tradição (...); não tem importância o que um inovador seja capaz de alterar; lembremos a obra esplêndida, mas não poucas vezes ilegível de um Mallarmé ou de um Joyce”, dizia Borges em sua velhice. Por outro lado, o logro narrativo em América e África era expressão dessa mesma crise, visto que sua força estética estava amparada, em medida variável, na consolidação de pressupostos do romance como gênero (subjetividade, ação, descrição de espaço-tempo, etc.) que se imiscuíam com o universo das culturas locais (populares ou ditas “primitivas”), relação que nos desprovincianizava e, conseqüentemente, parecia justificar aquelas pretensões universalistas da arte europeia. Que os escombros das culturas “tradicionais” tenham sido acompanhados, no início do século XX, pelos escombros da cultura Ocidental em crise, parece ser um dos fatos singulares que marcam a arte moderna na periferia.

⁶⁷ "L'apparente irrationalité du système correspond, en fin de compte, à sa nature profonde, basée sur l'équilibre précaire des corporations engagées, sur la compétition entre les différents pouvoirs, sur le maintien d'un niveau régulier de tensions (...)." (tradução minha)

O *realismo* na periferia

Abordando o problema de outro ângulo, a luta de classes na modernidade – e as perspectivas de mundo que ela faculta – se concretizava em espaço nacional como prerrogativa da dimensão sócio-política do Estado-nação moderno. Como sugerido, sua presença nas obras de arte não estava no *enredo* (âmbito por excelência da consciência), mas na *forma* (âmbito do social), em aspectos de sua estrutura, vinculados, por sua vez, às categorias fundamentais do *realismo*: sujeito, cognoscibilidade e ação. Onde a negatividade do mundo esmagava o sujeito (como em Samuel Beckett), tais categorias impossibilitavam, por coerência interna, a articulação de qualquer enredo: é o caso de *Esperando Godot* (1952) ou *Fim de Partida* (1957). No entanto, onde o sujeito porventura resistisse hipoativo, como em *O Estrangeiro* (1942), de Albert Camus, emergiria daí a sensação de que os movimentos de seu espírito – antes tão brilhantes num herói oitocentista – agora se fecham, juntamente com o mundo exterior, numa opacidade asfixiante e desesperadora. A crise do sujeito deflagrada pelas forças alienantes da mercadoria – intensificadas pela revolução taylorista e pela ascensão do *mass media* – está presente (em confluência de preocupações com Adorno) nos comentários que Lukács tece à obra de Fiodor Dostoiévski. Ao abordar a miséria e a solidão em que vivem as personagens dostoiévskianas, Lukács observa que quanto mais “o eu apóia-se sobre si mesmo [num individualismo exagerado] (...) tanto mais forte ele se volta *contra* o mundo exterior, levantando uma muralha chinesa diante da realidade objetiva, e tanto mais desarraigado de si mesmo se tornará” (1965, pp. 152-153). Percebe-se o papel da *negatividade* no pensamento de Lukács, para quem a rejeição do mundo, que conduz o indivíduo a encerrar-se sobre si mesmo, não resultaria em auto-reconhecimento e reconciliação, senão (obstruída aquela relação) numa maior alienação de si. “Tudo o que durante algum tempo parecia poder fixar uma direção conduz exatamente ao oposto” (Idem, p. 153). A solidão e o desespero, traços das personagens de Dostoiévski e que resultarão, no século XX, numa visão trágica da condição humana, aparentemente jamais assumiram em América Latina e África portuguesa a mesma dimensão alcançada nos países centrais da Europa no mesmo período. O problema, radicalizado pelas vanguardas europeias da primeira metade do século (por razões já explicitadas nas páginas anteriores), gira em torno do *estatuto do sujeito*, do *deficit* nos processos de individuação que envolvem a desagregação de estruturas sociais, das forças reificadoras implicadas na mercantilização da vida, mas cujos efeitos

dessocializantes atuaram de maneira muito diferente na consciência de escritores da Europa e dos países da periferia. Em outras palavras, em sociedades estruturadas fundamentalmente sobre a tensão entre o moderno e o arcaico, a ser este arcaico uma dimensão refratária e a seu modo antagônica do mercado e da administração do Estado, aquela *negatividade* não poderia assumir as mesmas conformações. Segundo Almeida (que nisso segue o raciocínio de Adorno), em sua revolta contra a autoridade e contra a experiência brutal da Primeira Guerra Mundial, o Expressionismo europeu exprimia “a consciência da impossibilidade de atravessar o abismo que ligaria o Eu ao mundo” (2007, p. 40). Ao citar a *Theorie des Expressionismus*, de Otto Best, o autor recorda que para alcançar tal religação “o homem precisa novamente se ‘desobjetivar’, se desligar da sociedade administrada, ver novamente o mundo das coisas, determinado pela técnica e pela indústria, como algo oposto, a fim de conceber a si mesmo como centro do mundo” (Idem, p. 38). Daí o grito Expressionista como um lamento da “perda da identidade” e sua tentativa de “reconquistar uma subjetividade ameaçada pelo mundo” (Ibidem, p. 41). Escritores como Jorge Luis Borges (mas não só ele) perceberam bem a distância que nos separava desse universo de problemas, ao qual, no entanto, continuávamos indiretamente ligados dado o “destino ocidental” de nossa literatura. Esta percepção está, como veremos, na base da literatura fantástica de Borges, em que a qualidade estética advinda, em parte, do senso de *argentinidad*, tem sua contraparte nas limitações formais impostas ao modelo (o fantástico anglo-saxão de Edgar Allan Poe ou do tcheco Frantz Kafka), limitações essas amparadas no estatuto da própria categoria de *sujeito* vigente na periferia no século XX, e que respondia à possibilidade de tecer vínculos produtivos (aqui “produtivo” vem no sentido positivo) com o mundo exterior. A esse respeito, mencione-se que a religação Eu X Mundo segundo o “reconhecimento produzido pela memória” constituía, para Adorno, opção retrógrada e anacrônica, criticada por ele em algumas criações de compositores europeus. Trata-se, para a arte, da possibilidade de reconciliação, no século XX, a partir de formas expressivas pré-capitalistas (do folclore, da música popular, da tradição oral) que permitiriam ao artista reinserir-se numa comunidade e, desde este lugar, reafirmar um sentido para si e para a vida. De fato, este regresso a formas da tradição facultaria a “recriação dos vínculos sociais da música, tão importantes para sua existência e também fundamentais para uma sociedade que, após a guerra, ansiava por reencontrar em si mesma a ideia de comunidade” (ALMEIDA, 2007, p. 202). Assim, quando o compositor Béla Bartók (1881-1945) declarou, em Nova York, que seu enraizamento na

música popular húngara não podia privá-lo, a longo prazo, do princípio de tonalidade, “foi censurado por Adorno, que detectou nisso uma involução em relação à radicalidade e à grande autenticidade do primeiro período do músico” (TERTULIAN, 2016, p. 255). Para o filósofo alemão, ilusória seria a possibilidade de resgatar temas e formas de uma arte vinculada à vida comunitária, esta, por sua vez, inexistente e no fundo mera ideologia de grupos “tradicionalistas e reacionários” (ADORNO apud ALMEIDA, 2007, p. 176). Inútil lembrar que tal reconciliação é fato fundamental das vanguardas latino-americanas, bem como das obras mais relevantes dos escritores da África portuguesa que, sob a sombra das exposições imperiais, encontravam no espírito de comunidade a contraparte necessária do discurso ultracosmopolita que os acossava. Em outras palavras, se, para Adorno, o regresso da arte a uma cultura comunitária, posto ideologia, não encaminhava os dilemas impostos à dessubjetivação do sujeito via mercantilização generalizada dos espaços vitais (entenda-se, políticos) da sociedade – Arendt diria, via fechamento do espaço público onde se dá a *aparição* do sujeito –, no que esse sujeito estaria condenado a tatear uma reconciliação cujo pressuposto era a solidão, nos territórios periféricos a recuperação, pelo artista de vanguarda, do sentido comunitário e das culturas populares significava a assunção de que, sendo europeus, éramos também *outra coisa* cuja particularidade nos animava e cujo processo de alienação mercadológica (via urbanização e industrialização aceleradas) no século XX só a custo vinha desagregar. Ou seja, “como não há transformação radical entre passado rural e presente urbano, onde se esperava conflito e desintegração, há promiscuidade entre o tradicional e o moderno que o prolonga” (ARANTES, 1992, p. 56). Aqui, o passado, não totalmente banido, mudava em ideologia a crítica à dessubjetivação via mercantilização generalizada, e a concepção do indivíduo isolado, sem laços comunitários, assumia, esta sim, ares “retrógrados” na medida em que recobrava as pretensões daquela *cidade letrada*, cujo desarraigamento local e fixação aos códigos metropolitanos, sendo por longo tempo a norma das elites cultas deste lado do mundo, havia condenado essas mesmas elites à falsa vida. Não por outra razão, Antonio Candido, ao mencionar o trabalho de pesquisa folclórica do mesmo Bela Bartók para relacioná-lo ao de Guimarães Rosa em *Grande Sertão Veredas*, dirá que “o compositor se havia posto no nascedouro da inspiração do povo, para abrir um caminho que permite chegar à expressão universal” (2012b, p. 112).

A noção de sujeito, devido a tais assimetrias, não constituiria, portanto (como constituiu à vanguarda artística europeia), o foco de tensão das narrativas modernas

abordadas neste trabalho. Em América Latina ou África portuguesa, a razão desse deslocamento, que “blindava” o sujeito contra a própria falência, não serão bases mais sólidas ou consistentes, mas, ao contrário, certo problema (caro aos principais intérpretes) relativo à anomia do corpo social, de tal maneira que o *sujeito* constituiria categoria “suspeita” ante o caráter desviante das estruturas que cercam nossa experiência *formativa*. Na efetividade de nossos processos de individuação teria ecoado sempre (segundo as piores opiniões) a modorra imposta pelo clima quente e úmido, a mistura corruptora das raças, a degeneração do caráter nos trópicos, a abundância das pragas e das enfermidades, a idolatria dos deuses pagãos; ou (segundo as melhores) nossa relação exterior a toda lei, nosso contra-reformismo de nascença, a promiscuidade entre as esferas do público e do privado, o patriarcalismo ancestral e o autoritarismo infuso. Estas não são prerrogativas brasileiras, apenas. Na definição sem pejos de João Vêncio, cujas memórias foram escritas por Luandino Vieira: “Doutoro juiz, delegado e outros maiores e leis, eles só vêm a linha recta, não sabem a porta estreita. De polícia, não admiro – eles são a res pública” (1979, p. 72). Ainda sobre a constituição deste sujeito, dir-se-ia que os laços familiares, de espírito *faccioso* (para falar como Sérgio Buarque de Holanda) permaneceram como uma faca de duplo filo. Por um lado, fonte inesgotável, para as elites, da promiscuidade entre o privado e o público, de onde a suspeição popular ante os poderosos e ante a legitimidade da autoridade do Estado; por outro, rede de segurança que parece ter atuado sempre e justamente onde este Estado faltou, apoiando o indivíduo ante as injunções mais cruéis da modernização a galope e, quando de sua desapareição, ao final do século XX, da precarização dos meios de subsistência. Tudo isso fundaria outra teoria do *sujeito periférico*, cuja cintilância misteriosa brilha nas obras das literaturas desses países⁶⁸. No que concerne o *realismo* latino-americano, a experiência da narrativa *transcultural* do século XX parece ter colocado em xeque, não as categorias lukácsianas de *integridade do sujeito e ação* (como na Europa), mas aquela de *causalidade-cognoscibilidade*. Em outras palavras, deslocou os pressupostos da razão cartesiana, que nessas bandas jamais pareceram trabalhar muito bem, tentando explorar as (des)razões dos nossos (des)caminhos. É o

⁶⁸ A esse respeito, diz Carpentier: “Este itinerario mexicano – verdadero desplazamiento en el tiempo – ha inducido a reflexionar muchas veces lo difícil que era explicar *ciertos aspectos de la mentalidad de nuestra América* [...]. Países de vieja historia, cuya evolución se ha llevado a cabo con ponderada lentitud, mediante un flujo y reflujo de revoluciones y reacciones, sólo comprenderán difícilmente el *desarrollo ideológico y ético* de tierras que pasaron, sin transición, de la lámpara de aceite a la bombilla eléctrica, del barco de ruedas al avión, de la casa de mampostería al *building* de cemento armado (o países, como México, que presentan simultáneamente todos los estadios posibles de la vida del hombre)” (CARPENTIER, 1991, p. 43; APUD CORONEL, 2009, P. 179). (itálico meu)

realismo *fantástico* de Borges, o real *maravilhoso* de Carpentier, o realismo *mágico* de García Márquez. A sábia assertiva de David Hume segundo a qual “se há alguma relação entre objetos que nos importa conhecer perfeitamente é a de causa e efeito”, porque “nesta se fundam todos os nossos raciocínios acerca das questões de fato ou existência” (1989, p. 76), era aqui contestada. Por sua vez, o *realismo* de Luandino e Honwana, se mantinha intacto o nexo *causal* dos acontecimentos, distanciava-se da epistemologia Ocidental mobilizada pelo império, subvertendo as noções comuns pelas quais o colonizador pretendia apreender o universo do colonizado e remetendo-se, a seu modo, ao problema da *cognoscibilidade*. Em todo caso, no período de modernização acelerada (1930-1970), tais narrativas preservavam a *integridade* do sujeito – *integridade* cujo sentido resta esclarecer –, levando o “x” da questão à *cognoscibilidade* de um mundo (in)trincado na sobrevivência simultânea, nos países de América hispânica e África portuguesa, de arcaísmo e modernidade, onde traços comunitários e tradicionais conviviam com dimensões burguesas e o desenvolvimentismo nacional, ainda que frouxo e temerário, se valia dos aspectos sociais mais atrasados, que por sua vez conectavam a economia com a ponta avançada do capitalismo mundial.

Três notas breves sobre o *arcaico*

1. O termo “arcaico” referido à *produção de produtos primários* no interior de uma economia agroexportadora é um equívoco comum. Na realidade, trata-se, a partir de uma perspectiva marxiana, das *relações de produção* envolvidas numa sociedade. Eis porque, ao tratar das “ideais fora de lugar”, Roberto Schwarz aborda as ideias liberais que, pesem fossem necessárias e funcionais nesta margem do Atlântico, confrontavam-se com a manutenção da mão de obra escrava. Na Europa do trabalho assalariado, tais ideias liberais certamente não descreviam o processo real de reprodução do capital, servindo, antes, como anteparo ideológico à exploração do trabalho; porém, justamente por camuflarem tal processo, sua existência correspondia, como ideologia, à realidade. No Brasil escravista do século XIX, contudo, sua condição “original” não descreveria o curso real das coisas, sendo, por isso, “ideologia de segundo grau” (SCHWARZ, 2012, pp. 18-19).

2. É exatamente neste sentido, de *modos de produção*, que Francisco de Oliveira, na década de 1970, ainda podia remeter-se aos mutirões, existentes nas zonas periféricas das cidades, como dimensões *arcaicas* da vida nacional. Em "Crítica à razão dualista", Oliveira procura mostrar como tais mutirões – organizados solidariamente para a construção de casas, produção de alimentos etc., e amparados em laços familiares e comunitários – favoreciam por sua vez o acúmulo de capital e seu reinvestimento no pólo moderno opositor (do patronato), na medida em que retiravam a pressão sobre os salários, que passavam a garantir apenas uma parcela da subsistência do trabalhador.
3. Eis a relevância de figuras modernas como o malandro citadino, o caipira paulista, o jagunço ou, na Argentina, o *gaucho* para a literatura que vai de *El gaucho Martín Fierro* (José Hernández) a *Hombre de la esquina rosada* (Jorge Luis Borges). Objetos de estudo para a História e a Sociologia, foram incorporados à literatura por seu caráter de *outsiders* à marcha da modernização latino-americana. Resgatadas pelos escritores, suas figuras pareciam espreitar com desconfiança ancestral o *modo de produção* capitalista. É a relutância do velho *gaucho* de adentrar a grande cidade. Mal inseridos na divisão moderna do trabalho, seus valores, seus hábitos, seu estilo de vida traduziam outra maneira de estar no mundo, outra *ética do trabalho* que, a seu modo, era peça de acusação à reificação e à funcionalização radicais das relações sociais que acompanhavam a integração das economias periféricas ao mercado internacional. Numa chave que Adorno soube ver bem, realizavam a crítica ao capitalismo não pela vertente moderna, engajada e revolucionária – na esteira de Bertolt Brecht, por exemplo –, mas pelo lado *arcaico*, pré-burguês, de onde a humanidade reclama seu quinhão não penhorado às forças produtivas. Como fantasmas que assombram as máquinas, o malandro, o caipira, o jagunço, o *gaucho* concedem ao *arcaísmo* seu tom crítico e (dado o destino de cada um deles) essencialmente trágico.

Mágica persistência do *Realismo*

De maneira metódica, o tropicalismo justapunha traços formais ultramodernos, tomados à linha de frente da moda internacional, e aspectos característicos do subdesenvolvimento do país. A natureza desencontrada e humorística da combinação, com algo de realismo mágico, salta aos olhos.

Com sentidos diferentes, sempre com força e inserção histórica, digamos que tanto a antropofagia quanto o tropicalismo foram programas estéticos do Terceiro Mundo.

(Roberto Schwarz – Sobre *Verdade Tropical*, 2012, p.94 / p. 102)

Estabelecer propriedades comuns à narrativa em América Latina e África portuguesa, tendo em vista a multiplicidade de contextos locais, implica um diálogo com a teoria produzida a partir do centro do capitalismo e sua pretensão à universalidade. Fredric Jameson, um dos principais legatários da tradição crítica lukácsiana-frankfurtiana, observou que

a teoria marxista da cultura tem quase que exclusivamente girado em torno da questão do realismo, na medida em que esta é ligada a uma cultura burguesa de classe e (...) suas análises do modernismo assumem uma forma negativa e crítica: como e por que este se desvia do caminho do realismo? (É verdade que nas mãos de Lukács, esse tipo de tratamento pode produzir resultados iluminadores e, por vezes, significativos). (JAMESON, 2002, p. 154)

Quando o autor afirma que a teoria marxista da cultura tem girado em torno da questão do *realismo*, claro está que não se trata do realismo como escola artística presente nos manuais de história da literatura, senão mais bem do *realismo* tal como abordado nessas linhas. É somente neste nível que o debate sobre os desígnios da arte ganha fôlego e se justifica. Discutir, digamos, se o mundo permanece ou não cognoscível – algo ausente em tantos teóricos da arte – não é mais da ordem da cultura, mas da ordem dos condicionantes culturais. Em seu “Marxismo e pós-modernismo”⁶⁹, Jameson adenda este debate. Além da defesa do conceito de *totalidade*, caro à tradição do pensamento hegeliano e marxista, Jameson propõe que o surgimento de conceitos totalizantes (o exemplo de que se vale é o de “modo de produção”) parecem preceder e

⁶⁹ JAMESON, Fredric. A Virada Cultural – Reflexões sobre o pós-moderno. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2006.

acompanhar “momentos historicamente privilegiados” (no caso, a Revolução Francesa). Interessa aqui o fato de que Jameson conduz o debate aos “determinantes sociais que permitem ou impedem o pensamento” (2006, p. 74), nível no qual é preciso compreender a permanência, durante boa parte do século XX, do *realismo* nos romances da periferia do capitalismo.

Os determinantes sociais do pensamento

Uma das referências teóricas caras ao crítico norte-americano é o livro *O Capitalismo Tardio*, de Ernst Mandel, do qual se vale para seu próprio trabalho a respeito da cultura na pós-modernidade. Ao citar a periodização que Mandel estabelece ao desenvolvimento do sistema capitalista, Jameson comenta:

Essa periodização embasa a tese central do livro de Mandel, *O Capitalismo Tardio*; a saber, que houve três momentos fundamentais no capitalismo, cada um marcando uma expansão dialética com relação ao estágio anterior. O capitalismo de mercado, o estágio do monopólio ou do imperialismo, e o nosso (...) mais bem designado o do capital multinacional. (...) Fica claro que minha própria periodização cultural dos estágios do realismo, modernismo e pós-modernismo é inspirada e confirmada pelo esquema tripartite de Mandel. (JAMESON, 1996, pp. 61-62)

Na realidade, Jameson realiza uma apropriação da periodização de Mandel, alargando alguns estágios. De maneira geral, pese a importância do modernismo, é como se Jameson considerasse o capitalismo monopolista ou imperialista como um período de transição, no qual a dimensão humana da atividade econômica aos poucos se complexifica e se autonomiza. Em mais de um momento, o filósofo dá atenção especial a esta passagem específica: a transição do primeiro momento (capitalismo de mercado) para o último (capitalismo multinacional ou financeiro), elidindo a menção ao período intermediário do capitalismo monopolista ou imperialista. Dois exemplos deste procedimento podem ser entrevistados em: 1. No ensaio “‘Fim da Arte’ ou ‘Fim da História’”, nota 2, na qual explicita como Hegel pensa a modernidade e, por fim, completa:

Finalmente, se pensarmos em termos econômicos, este é o momento no qual o comércio, compreendido como a quintessência de um tipo de atividade profundamente humana

[capitalismo de mercado], é superado na direção de um sistema – o capitalismo – no qual o dinheiro tem sua própria lógica, de modo que os ciclos da economia ultrapassam de longe em sua incompreensibilidade os significados simples da boa ou má-sorte que direcionam o destino humano para a ventura ou desventura, diferentes do sofrimento dos choques sismográficos causados por processos sistêmicos que já não podem ser entendidos ou mesmo representados em categorias humanas [capital multinacional] (2002, p. 79).

2. No ensaio “Cultura e Capital Financeiro”, no qual refere-se ao esquema também tripartite de Giovanni Arrighi, em *O Longo Século XX*, para pensar as transformações do capitalismo mundial:

Mas antes de continuar essa narrativa dialética, é preciso voltar mais uma vez a Arrighi. Já nos referimos a como Arrighi transforma a famosa fórmula de Marx, DMD’, em uma narrativa histórica e flexível. Marx começou, sabemos, com uma inversão de outra fórmula, MDM, que caracteriza o comércio como tal. (...) O mercador vende M e com o (D)inheiro recebido compra outra M (...). Além disso, a centralidade da presença física das mercadorias, como já foi dito, determina uma certa atenção perceptiva, além das categorias filosóficas da substância, que só podem levar a uma estética mais realista. No entanto, é outra a fórmula que me interessa, pois a reversão desta, que agora se tornou DMD’, será o espaço dialético em que o comércio (ou, se preferirmos, o capital mercantil) se transforma em capital *tout court* (2002, pp. 161-162).

Ao chamar a atenção para a oposição que Arrighi estabelece entre capital mercantil (mercadoria – dinheiro – mercadoria) e capital *tout court* (dinheiro – mercadoria – dinheiro), Jameson deseja contrastar suas lógicas dominantes e polares de reprodução, centradas na troca comercial de mercadorias e na circulação financeira, respectivamente. Aqui, o capitalismo monopolista apareceria não somente como estágio *intermediário*, mas também como possível ápice para ambas as atividades, a do comércio e a das finanças, quando o Estado assume certo protagonismo na constituição de um mercado nacional⁷⁰. Neste momento, entretanto, mais importante é constatar que,

⁷⁰ Corrobora essa visão a *Introdução ao Fascismo*, de Leandro Konder. Ao tratar do mito da nação erigido pelos regimes fascistas, Konder observa como a modernidade representaria, de fato, o período de plena integração entre as indústrias e os bancos: “(...) Em sua evolução, o capitalismo havia ingressado em sua fase *imperialista*: nos países capitalistas mais adiantados, o capital bancário havia se fundido com o capital industrial, constituindo o *capital financeiro*; as condições criadas nesses países exigiram deles a exportação sistemática de capitais (...)”. (KONDER, 2009, p. 39). A modernidade é, então, um tipo de

para Jameson, o capitalismo mercantil – como “atividade profundamente humana”, com suas “categorias filosóficas da substância” – pertence a um mundo compreensível (cognoscível, para voltar à terminologia lukácsiana), fundador de uma estética realista, no sentido oitocentista; por sua vez, o capitalismo multinacional ou financeiro – cujos “ciclos da economia ultrapassam de longe em sua incompreensibilidade os significados simples da boa ou má-sorte” – fundamentaria um mundo que se tornou paulatinamente incognoscível, responsável, por sua vez, por uma estética modernista e pós-modernista⁷¹. Tais constatações instauram o seguinte quadro (sem dúvida esquemático em demasia, mas proveitoso para o entendimento desse ponto):

1700 – 1850	1850 – 1960/70	1960/70 –
Capitalismo de mercado	Capitalismo monopolista	Capitalismo financeiro
<i>Cognoscibilidade</i>	<i>Cognoscibilidade imperfeita</i>	<i>Incognoscibilidade</i>
Estética realista	Estética modernista	Estética pós-modernista

O esquema acima é meramente uma síntese do pensamento de Jameson sobre as periodizações da arte, do realismo ao pós-modernismo. Porém, para a discussão que nos interessa – os determinantes sociais do pensamento –, fornece um resumo funcional das bases sócio-históricas implicadas na elucidação das categorias estéticas. É a partir de tais bases que se poderia levar adiante, agora, a discussão sobre a arte produzida na periferia e investigar alguns pressupostos da persistência do *realismo*.

ápice, em que “o Estado depende do apoio dos monopólios, os monopólios dependem do apoio do Estado, mas não se processa uma fusão do Estado com os monopólios” (p. 51). Na mesma direção segue a observação de Robert Kurz: “O paradoxo lógico de um sistema produtor de mercadorias sem concorrência [imposto pelo estatismo na União Soviética] teve sua origem no paradoxo histórico de que, no início do século XX, uma nova economia nacional independente somente podia ser desenvolvida pela aplicação absoluta do elemento estatista” (2004. p. 77).

⁷¹ Fredric Jameson enxerga, em “Pós-modernismo e Sociedade de Consumo”, que alguns traços apenas secundários na estética modernista emergem, no pós-modernismo, para o primeiro plano, e vice-versa. Isto é o que nos permite traçar aqui certa continuidade entre os dois momentos na teoria jamesoniana.

Outra lógica do capital

Em seu texto “O Ornitorrinco”, Francisco de Oliveira afirma que “por muito tempo, um ‘evolucionismo’ marxista esteve em larga voga, o que resultou numa raquítica teoria sobre a periferia capitalista” (2013, p. 126). Oliveira endereça sua crítica às noções “etapistas” do desenvolvimento social, o que chegou a acarretar “equívocos de estratégia política” entre os partidos de esquerda no Brasil e na América Latina, mormente aqueles próximos às concepções do socialismo stalinizado. Se, por um lado, esta frase não se refere à obra de Fredric Jameson, por outro não deixa de chamar a atenção às possíveis deformações que marcam a transposição mecânica, para o contexto periférico, de esquemas interpretativos construídos no centro. Não se trata, claro está, apenas de uma questão de periodização. Fica a sugestão de que a passagem do capitalismo mercantil para o capitalismo multinacional, em Jameson, demanda ser pensada a partir de especificidades do “subdesenvolvimento”, conceito por si problemático a partir de 1970 quando, segundo os mesmo autores, o sistema capitalista teria adentrado um período de crise estrutural. Pese a ambição jamesoniana de universalizar o funcionamento cultural do capitalismo na pós-modernidade⁷², considera-se que há questões que merecem um desenvolvimento mais alongado quando o que se deseja é (como faz Jameson) traçar conexões entre o modo de funcionamento do capital e suas respectivas categorias estéticas. Mais propriamente, considera-se, com Roberto Schwarz, que “a universalidade das categorias dos países que nos servem de modelo não convence e a sua aplicação direta aos nossos é um equívoco” (2012, p. 49).

Evitar um evolucionismo rasteiro significa, entre outras coisas, compreender que o desenvolvimento de América Latina e África portuguesa não passará, no futuro, pela reprodução do capital nos mesmos moldes em que esta se realizou na Europa e nos Estados Unidos. O que parte da melhor tradição dialética latino-americana ensina diz respeito ao equívoco de marcar o destino da periferia com as feições do centro. Dito isso, a razão central para repensar o significado da passagem do capitalismo mercantil ao capitalismo multinacional, tal como descrita para os países centrais por Fredric Jameson, deve-se ao fato de que, na periferia, os processos modernos acabam muitas vezes por reforçar o que nela existe de mais atrasado, arcaico, *fazendo desse mesmo arcaísmo um dos traços definidores de sua modernidade*.

⁷² Em “Marxismo e Pós-modernismo”, Jameson recorda que seu conceito de “pós-modernidade” não tem valor operativo cultural, antes se tratando de um conceito de “modo de produção”.

No plano teórico, o conceito de subdesenvolvimento como uma formação histórico-econômica singular, constituída polarmente em torno da oposição formal de um setor ‘atrasado’ e um setor ‘moderno’, não se sustenta como singularidade: esse tipo de dualidade é encontrável não apenas em quase todos os sistemas, como em quase todos os períodos. Por outro lado, a oposição na maioria dos casos é tão-somente formal: de fato, o processo real mostra uma simbiose e uma organicidade, uma unidade de contrários, em que o chamado ‘moderno’ cresce e se alimenta da existência do ‘atrasado’, se se quer manter a terminologia⁷³. (OLIVEIRA, 2013, p. 32)

Dessa maneira, o processo que se vincula à modernização produtiva e à integração territorial brasileiras é, em última instância, um processo que reforça o vínculo do país (bem como de outros países submetidos à mesma lógica) com a extremidade arcaica por meio da integração à cadeia de trocas mundiais. No campo da cultura, não é outro o emprego feito da dialética em “As ideias fora de lugar”, famoso ensaio de abertura do livro *Ao Vencedor as Batatas*, de Roberto Schwarz, para a produção romanesca alencarina e machadiana no fim do século XIX. O paradigma que conduz a periferia atrasada a travar conexões com o centro moderno *justamente por meio de seus aspectos mais arcaicos* perpassa toda a obra do crítico literário. O jogo, por assim dizer, *mefistofélico* das trocas de sinais entre moderno e arcaico (ora contra ora a favor a maré das forças mundiais) no processo de modernização periférica do Brasil é um dos pontos centrais no esforço intelectual de Schwarz por compreender como a história universal se efetiva no particular⁷⁴. Ao destacar que tal conjunção – a “coexistência do antigo com o novo” (SCHWARZ, 2008, p. 91) – é parte, de modo geral, de todas as sociedades (capitalistas ou não), o crítico literário recorda, por sua vez, que sua especificidade no âmbito da dependência e do subdesenvolvimento, ligada

⁷³ No mesmo tom crítico, Andre Gunder Frank escreve: “This idea of a dual society has gained universal acceptance among bourgeois students of underdeveloped countries in Asia, Africa and Latin America who like to interpret the evident internal income and other social differences within these ‘unequally developed’ countries as being caused by the retention of ‘traditional’ ways in ‘archaic’ sectors and by the introduction and acceptance of ‘modernism’ in the ‘advanced’ sectors of each of these countries” (1970, p. 225).

⁷⁴ A sugestão das muitas faces assumidas por Mefistófeles deve-se à nota fáustica (presente em muitas obras da literatura latino-americana) e que pretende dar conta das inversões de sentido num continente tido, para alguns, como “barroco”. Ao tratar o Barroco como estilo, por exemplo, não é de surpreender que o pensador catalão Eugenio D’Ors (que esteve com Alejo Carpentier em Paris nos anos 1930) declarasse seu amor “frente às manifestações ‘selvagens’ do barroco, *próprias do Maligno*, e uma filiação racional e, em consequência, fria, diante do comedimento clássico, digno das hierarquias celestiais” (CORONEL, 2009, p. 185) (italico meu).

à construção desses países em função de Estados industrializados e relativamente mais integrados, transforma a conjunção arcaico-moderna em aspecto central e emblemático. “Na composição insolúvel mas funcional dos dois termos, portanto, está figurado um destino nacional, que dura desde os inícios” (Idem, p. 91). É esta composição aparentemente insolúvel, mas funcional – trocando em miúdos o cerne de sua tese de doutoramento, *Ao Vencedor as Batatas*: as conjunções enigmáticas, no Brasil oitocentista, entre escravismo no plano econômico e pensamento liberal no plano ideológico –, o pano de fundo que Schwarz identifica no caráter volúvel e arbitrário das personagens centrais do Machado de Assis realista. Ao tratar do mesmo tema, Jorge Quiroga lembrou que “o estilo [de *El Recurso del Método*] é denso, carregado de referências intelectuais falsamente prestigiosas, os capítulos começando sempre com citações de Descartes que a narração contradiz, porque a América Latina é anticartesiana por natureza” (1984, p. 58). Impossível ignorar a homologia entre a apreciação que Quiroga faz da narrativa de Alejo Carpentier (este “por natureza” não tem sentido *essencialista*) e aquela, de Roberto Schwarz, referente à volubilidade do narrador machadiano. Tido como modelar, o influxo estrangeiro de ideias e noções se vê desautorizado pela realidade que deveria corroborar.

Portanto, se por um lado (como parte do sistema mundial), também nos vemos afetados por “ciclos da economia [que] ultrapassam de longe em sua incompreensibilidade os significados simples da boa ou má-sorte que direcionam o destino humano para a ventura ou a desventura” (Jameson); por outro, temos patente, nesta mesma roda da fortuna, nossa sorte já anunciada (o destino nacional já “figurado”, e que “dura desde os inícios”), de maneira que, ao longo dos anos, volta a reafirmar-se sobre os territórios periféricos a mesma lógica do arcaísmo como traço fundamentalmente moderno, embora nos seja concedido vê-lo, a cada vez, sob feições atualizadas: do escravismo semifeudal ao escravismo contemporâneo do agronegócio; do *pequeno agregado* favorecido pelo senhor de posses à malversação da *res publica* para fins privados; da autossuficiência alimentícia dos antigos engenhos (de Gilberto Freyre) à horta familiar do favelado (de Francisco de Oliveira). Como uma traquitana simultaneamente independente e viciada – o que Paulo Eduardo Arantes chamou, em outras ocasiões, de “essa coleção de ruínas recorrentes” (1997, p. 106) ou “uma procissão de milagres que não se completam” (2015) –, a roda da fortuna parece girar nos territórios periféricos sob duplo marco: o *primeiro*, ressaltado por Jameson, toca o incompreensível (o incognoscível) dos processos mundiais com seus ciclos econômicos

avessos à inquirição e à dedução, com ênfase no período de inflexão neoliberal a partir de 1970-80 (EUA e Inglaterra) e 1990 (América Latina, com exceção do caso chileno); o *segundo*, ressaltado pelos dialéticos de certa tradição crítica local (Oliveira, Schwarz), toca a reposição ininterrupta e anunciada do sinal do atraso, que sela o destino dos países como os estamentos feudais selavam a sorte das gentes, em contradição *funcional* com o próprio espírito da modernidade.

O que há de profundo *realismo* e que parece resistir entre os maiores romancistas latino-americanos (Alejo Carpentier, João Guimarães Rosa, José María Arguedas, Gabriel García Márquez) vincula-se, portanto, a uma razão histórica particular. Essa dialética própria à periferia não somente obriga a repensar a produção teórica jamesoniana, senão coloca em xeque, igualmente, algumas das formulações básicas da teoria pós-moderna.

Mas o capitalismo tem, só por si, um tal poder de desrealizar os objetos habituais, os papeis da vida social e das instituições, que as representações ditas ‘realistas’ já só podem evocar a realidade sob a *forma da nostalgia* ou da paródia (...). O classicismo parece estar proibido num mundo em que a realidade está tão *desestabilizada* que já não constitui matéria para experiência (...). (LYOTARD, 1993, pp. 16-17) (itálicos meus)

Ora, claro está que, na periferia do capitalismo, a *nostalgia* não pode desfrutar do mesmo estatuto sob a reposição dialética incessante do arcaico pelo moderno. *In extremis*, se quisermos mencionar o “quarto-mundo” – para usar a terminologia de Manuel Castells para a África –, lembremos a introdução do professor da Unicamp e antropólogo Omar Ribeiro Thomaz ao livro *Moçambique: Identidade, Colonialismo e Libertação* (resultado da tese de doutorado), de José Luís Cabaço: “Como para qualquer moçambicano, rememorar não constitui um exercício de nostalgia: quando José Luís se lembra, e faz eco à canção e à exigência de Samora⁷⁵ *Não vamos esquecer!*, ele nos fala dos conflitos presentes do seu país” (2009, p. 16). A retomada incessante de tais conflitos, com os quais milhares pessoas voltam a deparar-se a cada década, ecoa algo das guerras infundáveis do coronel Aureliano Buendía, personagem clássico de *Cem Anos de Solidão*. Tendo como um dos temas centrais a problemática passagem do

⁷⁵ Samora Moisés Machel (1933-1986) foi, juntamente com Eduardo Mondlane, o principal líder da FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique – durante os anos da guerra de libertação de seu país, de 1964 a 1975. Após a independência, tornou-se o primeiro presidente de Moçambique. Sua morte, provocada pela queda do avião no qual viajava, até hoje é cercada de controvérsias.

tempo no caribe colombiano, García Márquez insere sua literatura no marco do maior conflito civil de seus país – *La Violencia* –, no qual muitos puderam ver que “a história nacional, em 1948, parecia dar um gigantesco passo para trás” (GILARD, 2006a, p. 58). Ou seja, mesmo quando essa nostalgia é admitida como componente da literatura latino-americana no século vinte, críticos como Beatriz Sarlo ressaltam a continuidade do passado na periferia, em muito destoante da ruptura na Europa:

Ao mesmo tempo, o passado [na Argentina] subsiste em termos nostálgicos ou críticos. Na Europa, os processos da modernidade se caracterizam por uma posição de relativa independência em relação ao passado. Carl Schorske a descreve como uma ‘indiferença crescente’, porque o passado já não é visto em continuidade funcional com o presente (1995, p. 47)⁷⁶.

Fazendo coro a essas considerações, tampouco o termo “desestabilizado”, cunhado por Lyotard, pode significar o mesmo. A experiência histórica primordial da periferia contempla a desestabilização da economia nacional por agentes externos e internos a fim de (ironia) garantir sua estabilização como setor conjugado ao centro, como “plataforma de expansão comercial [europeia], mais exatamente um circuito auxiliar de valorização patrimonial do capital financeiro mundial” (ARANTES, 1997, p.106). Tal ambivalência está presente, historicamente, no próprio processo de industrialização nacional da América Latina. A grande composição de capital estrangeiro nas economias nacionais fornecia (até, pelo menos, o fim da década de 1970) essa ambivalência como fator estabilizador e desestabilizador: “cada unidade de produção surgida nesse processo possui uma *dupla inserção*: no conjunto nacional em que se localiza e no conjunto econômico, cuja cabeça é a matriz situada no estrangeiro” (FURTADO, 1978, p. 225). Dessa mesma instabilidade, “regida por interesses alheios”, trata Alejo Carpentier quando reflete sobre a falta de garantias de que se ressentem os países latino-americanos para evitar “uma repentina bancarrota que transforma, em poucas horas, a vida de seus habitantes” (s/d, p. 20). Ainda em meados do século XIX, acalmado o período turbulento de guerras civis que se seguiu às independências nacionais da América espanhola, um novo impulso econômico foi dado ao continente

⁷⁶ “Al mismo tiempo, el pasado subsiste en términos nostálgicos o críticos. En Europa, los procesos de la modernidad se caracterizan por una posición de relativa independencia respecto del pasado. Carl Schorske la describe como una ‘indiferencia creciente’, porque el pasado ya no es visto en continuidad funcional con el presente (...)” (tradução minha).

tendo, em grande medida, a inserção do capital estrangeiro como fator essencial. Não apenas a comercialização e o transporte transoceânico seguem sob o controle externo, mas mesmo atividades simples de cariz extrativista (que requeriam pouco investimento local) “são objeto de progressiva transferência para mãos alienígenas” (DONGHI, s/ano, p. 180). No que diz respeito a áreas estratégicas como as construções ferroviárias, “o monopólio britânico não é ameaçado por ninguém e constitui outro elemento de sustentação da hegemonia inglesa” (Idem, p. 189), juntamente, por exemplo, com os organismos bancários e financeiros entre 1860 e 1870. Assim, se o grande capital financeiro encontrava, por quase todo o século vinte, escoamento para seus investimentos no processo de industrialização retardatária na periferia (atenuando a especulação instável e improdutiva), por outro lado atava aquelas economias nacionais a seus mistérios, tirando parte da autonomia de seus agentes internos. Conte o depoimento do escritor moçambicano Mia Couto, reconhecido autor contemporâneo de língua portuguesa e cujo passado de militância se vincula à emancipação de seu país:

Moçambique está aprendendo a ser soberano num mundo que aceita muito pouco a soberania dos outros. O céu que parecia infinito [quando da independência do país, em 1975] foi ficando estreito para as chamadas pequenas bandeiras. (...) O caminho que percorremos não foi exatamente escolhido por nós, nem está sendo testado à medida da nossa vontade. (...) Hoje sabemos: a independência não é mais do que a possibilidade de escolhermos as nossas dependências (COUTO, 2005, pp. 192-194).

Pelas mesmas razões, torna-se difícil afirmar nessas margens que o *realismo*, como estética, fica incumbido pelo academicismo e pelo capitalismo de “preservar as consciências da dúvida e (...) estabilizar o referente” (LYOTARD, 1993, p. 17). No que diz respeito à produção romanesca periférica, o *realismo* jamais pôde deixar de encarar a realidade (sequer a mais imediata, mas também a mediata) a partir da dúvida. As modalidades literárias expressas pelos termos “realismo *mágico*” ou “realismo *maravilhoso*” implicam uma crítica acerba à impossibilidade de separação, na América Latina, do cognoscível e do incognoscível, subvertendo a seu modo um dos pilares do *realismo* europeu e a imagem do processo civilizador Ocidental. Portanto, o que Antonio Candido chamou, na década de 1940, de “tendência irracionalista constante do espírito ocidental” (2011^a, pp. 95-96) (falava do surrealismo, onde estariam subsumidos o surrealismo, o fantástico etc.), apresentava-se na periferia como *tendência*

racionalista, na medida em que expressava efetivamente os deslocamentos e as dissonâncias sobre o estatuto do real frente às concepções europeias. A implicação artística desse processo se traduz nas palavras do romancista Miguel Ángel Astúrias, citado por Bella Jozef em sua obra dedicada ao romance hispano-americano: “Não haverá um tempo por inventar já existente nos verbos e conjugações para este suceder de coisas que sucederam, porém ficaram sucedendo e continuam sucedendo?” (JOZEF, 1986, p. 73). A autora, ao abordar o problema do tempo em algumas das narrativas modernas mais significativas do continente, observa que “o tempo no romance não é sucessivo (...), mas cíclico: o passado se repete no presente, e o futuro é previsível porque, de algum modo, já ocorreu” (Idem). Outra abordagem semelhante acerca deste movimento tectônico está bem elaborada no texto de Rita de Maeseneer que, por sua vez, cita Benítez Rojo – a respeito de *El Camino de Santiago* (1952), conto de Alejo Carpentier:

Benítez Rojo constata que, por um lado, efetua-se um progresso na temporalidade entre as duas cenas situadas em Burgos, mas que, por outro lado, o tempo da história não avança, segue sendo 22 de setembro de 1568, de acordo com seus cálculos. O crítico conclui que se unem um ‘discurso que se desloca diacronicamente’ e ‘outro discurso que marcha repetindo mimeticamente um momento’. (MAESENEER, 2009, p. 227)

Com isso, avançamos um pouco mais nas relações profundas entre a dinâmica de reprodução social e a forma literária, constatando que *a forma organiza uma crítica ao processo histórico (particular e universal)*, visto que distingue, pese a dimensão construtiva das nações modernas, certa razão de fundo que contraria essa mesma construção. Portanto, os dilemas da representação *realista* que os autores aqui implicados enfrentaram não dizem respeito somente a certa cosmogonia das sociedades tradicionais, cujo pensamento, perpassado pela lógica do mito, trataram de resgatar em suas criações; o *realismo* na periferia viu-se compelido a elaborar esteticamente também o problema do movimento objetivo de desestabilização do presente e de reabilitação incessante do *arcaico*, conjugados às dinâmicas modernas da experiência nacional. Quem, como os escritores de África portuguesa, viveu essa desestabilização em sua modalidade mais aguda – as guerras civis fomentadas por potências africanas locais e armadas no quadro maior dos interesses econômicos da Guerra Fria –, com frequência encontrou nas cosmogonias dos povos ditos tradicionais o contraponto às misérias do

presente. Em seu primeiro romance (e talvez o mais bem acabado), *Terra Sonâmbula* (1992), Mia Couto estrutura sua narrativa entre a história do menino Muidinga e do velho Tuahir, desgraçados pelo conflito que assola o país, e a trajetória de Kindzu (contada nos diários que Muidinga encontra) à procura dos *naparamas*, guerreiros ancestrais e sua esperança contra as forças inapreensíveis da guerra. A tensão de fundo, que nesta obra se revela exemplar, dá-se entre as injunções traumáticas do capitalismo *atual* e as promessas *do passado* (supostamente) mais harmonioso e justo, de cuja sobrevivência depende a redenção desse mundo tumultuoso. Tal como em *Terra Sonâmbula*, a mesma confluência de problemas comparece, sob aspectos diversos, às narrativas da periferia ora abordadas.

Problemas de conceituação: *fantástico, maravilhoso, mágico*

Talvez com algum exagero, digamos que Jorge Luis Borges e Alejo Carpentier fornecem os pólos de tensão entre os quais se desenvolverá boa parte da literatura hispano-americana no século XX. De matriz clássica (o maior classicista da língua espanhola desde Miguel de Cervantes, asseveram alguns críticos), a escrita de Borges terá como centro do *realismo* o tema da “permanência” – ao escritor argentino interessa como os jogadores de truco repetem as mesmas palavras e o mesmo rito que milhares de outros fizeram antes deles –, e seu *fantástico*, sorvido desde a infância em língua inglesa, filia-se, a seu modo particular, ao imaginário do mundo anglo-saxão. Por seu turno, a matriz barroca de Carpentier coloca no centro de seu *realismo* o problema da revolução, da realidade cambiante, e o *maravilhoso*, nascido da crítica ao Surrealismo, vincula-se à sua (também em tenra idade) filiação francófila. O tempo, como mistério maior do mundo humano, é tema fundamental para ambos, que uniram em elevado grau erudição bibliográfica e realização estética. “Esses jogos carpentierianos com o tempo partem da problemática latino-americana, de suas origens, do *real maravilhoso*, de seu presente e da sua história passada” (QUIROGA, 1984, p. 61). Os jogos borgeanos com o tempo possuem raiz semelhante, embora encontrem nas breves narrativas do escritor argentino uma solução diferente. A obra de Gabriel García Márquez, ficcionista por excelência, aponta para certa reordenação desses pólos opostos cujo maior achado é talvez a explicitação do caráter contraditório do tempo no subcontinente.

Ao tratar do *realismo* produzido na periferia, o bom senso aconselha a não ater-se à miríade de definições consagradas aos termos “maravilhoso”, “mágico” e “fantástico”. Nesta seara, como se pode imaginar, encontra-se seja lá o que se deseje encontrar, desde

confusões entre os estilos na América Latina até suas filiações a vanguardas europeias do século XX, como o Surrealismo e o Expressionismo. Desnecessário dizer que algumas dessas filiações são mais imaginadas do que reais, e assim para muitos outros aspectos que envolvem o ato de nomear tais correntes estéticas. Um mero exemplo: “Entramos, assim, no âmbito estético do ‘realismo mágico’ ou ‘maravilhoso’, que tem sua origem no livro de Franz Roh *Nach-Expressionismus (Magischer Realismus)*, surgido em 1925 (...)” (VILLANUEVA, 2009, pp. 112-113). O autor, que neste trecho identifica sem mais o *mágico* ao *maravilhoso* – e não nos fornece a razão dessa identificação –, reclamará adiante, no mesmo texto, “um claro deslinde entre ‘realismo mágico’ e literatura fantástica”, pois “a antinomia irredutível do fantástico se resolve harmonicamente graças ao tratamento formal próprio do ‘realismo mágico’ (Idem, p. 113). Pese certas colocações acertadas de Darío Villanueva (tomadas adiante, no capítulo dedicado a Alejo Carpentier), chama a atenção, desde logo, esta característica comum a muitos dos que pretendem delinear cada estilo ou corrente estética: a ausência de uma análise pormenorizada da *técnica literária* utilizada por cada um dos autores. Bastaria lembrar que, ante o *fantástico* tal como concebido na literatura europeia e norte-americana, “harmônica” é também a maneira como Jorge Luis Borges, em seus contos, resolve a “antinomia irredutível” entre natural e supernatural (para usar os mesmos termos de Villanueva) e que a técnica narrativa do *realismo mágico*, de García Márquez, muito se difere daquela de Alejo Carpentier e seu *maravilhoso*. Porém, como essas técnicas ainda serão investigadas nos capítulos adiante, bastaria aqui recobrar palavras do próprio Carpentier quando de uma conferencia ditada em Caracas, em 22 de maio de 1975. Desejando salvaguardar a particularidade do que chamou de “maravilhoso” em oposição ao “mágico” e ao “Expressionismo” – para não mencionar já o Surrealismo, no famoso prefácio de *El Reino de Este Mundo* (1949) – o escritor cubano diz:

O termo *realismo mágico* foi alçado por volta do ano 1924 ou 1925 por um crítico alemão de arte chamado Franz Roth em um livro publicado pela *Revista Occidente*, que se intitula *O realismo mágico*. Na realidade, o que Franz Roth chama realismo [mágico] é simplesmente uma pintura expressionista. (...) Uma pintura onde se combinam formas reais de uma maneira não conforme com a realidade cotidiana. (...) O real maravilhoso, por sua vez, que eu defendo, e é o real maravilhoso nosso, é o que encontramos em estado bruto, latente, onipresente em todo o território latino-americano. Aqui o insólito é

cotidiano, sempre foi cotidiano⁷⁷ (CARPENTIER, 2002, 348-349).

O objetivo não é opor a formulação de Carpentier (por si aberta a questionamentos) àquela de Villanueva como argumento de autoridade. Não se trata de subscrever as formulações teóricas dos escritores. A experiência mostra, na verdade, que mesmo os autores mais conscientes do ofício podem estar enganados a respeito da matéria-prima e do produto final de sua própria lavra. Porém, não deixa de chamar a atenção que Villanueva decida por bem unir “mágico” e “maravilhoso”, e ambos ao livro de Franz Roth, sem mencionar esta famosa conferência em que Carpentier se opõe frontalmente a tais conexões e filiações. Na ausência da polêmica, procede-se a uma simplificação. Outro breve exemplo, seguramente menos problemático, pode ser encontrado no texto crítico de Bella Josef, “Carpentier: Um clássico da América Latina” (2009). Ao sugerir, nas palavras do próprio Carpentier, que “o maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre)⁷⁸”, Josef comenta que a formulação não se opõe ao entendimento dos surrealistas. “Há apenas uma diferença fundamental: Carpentier situa o campo de investigação na realidade, limitando-a ao mundo exterior, enquanto Andre Breton começa sua busca a partir do sujeito (JOSEF, 2009, p. 236). Até aqui, nenhum problema. Seguindo as próprias exposições do escritor cubano sobre a definição do *maravilhoso* e sua relação – no âmbito formal da corrente do super-realismo – com o Surrealismo, Josef avança para uma ruptura importante que, entretanto, revela um sentido de continuidade frente às vanguardas europeias. Josef conclui:

O realismo mágico vai-se precisando e não pode ser identificado nem com o surrealismo nem com a literatura fantástica. Não desfigura a realidade, é uma atitude ante o real, recriado através de diversas técnicas, sem evasão do cotidiano. O escritor trata de descobrir o que há de misterioso nas coisas (...). Baseado no preceito surrealista, Carpentier passou a cultivar o ‘realismo

⁷⁷ “El término realismo mágico fue acuñado en los alrededores del año 1924 o 1925 por un crítico de arte alemán llamado Franz Roth en un libro publicado por la Revista del Occidente, que se titula *El realismo mágico*. En realidad, lo que Franz Roth llama realismo [mágico] es sencillamente una pintura expresionista. (...) Una pintura donde se combinan formas reales de una manera no conforme a la realidad cotidiana. (...) Lo real maravilloso, en cambio, que yo defiendo, y es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano.” (tradução minha)

⁷⁸ “Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro).” (tradução minha)

mágico', na procura da essência do mundo americano. (JOSEF, 2009, pp. 237-238)

Outra vez mais, vemos o esforço por delimitar o *real maravilhoso* frente ao Surrealismo e ao fantástico (este último encarado, possivelmente, também como elemento europeu) à medida que o equilibra com o *mágico*, tornando-os (novamente à revelia de Carpentier e, parece-me, do próprio García Márquez) sinônimo um do outro. Mais cuidadosa na conceituação do *maravilhoso*, Irlemar Chiampi procura definir uma ruptura que o próprio Carpentier teria expresso, ainda na década de 1940, com o *fantástico*, entendido este como fenômeno decididamente europeu (e, no caso de Edgar Allan Poe, anglo-saxão). Ao relacionar o *maravilhoso* com a *fé religiosa*, numa perspectiva antropológica que explica como aquele é *naturalizado*, recebendo o status de elemento singular da realidade americana, Chiampi recorda os poderes licantrópicos da personagem Mackandal, em *El Reino de Este Mundo* (1949). Visto que a licantropia é um “motivo clássico” da ficção fantástica produzida na Europa ao longo do século XIX, “esta referência deixa supor uma linha divisória entre o relato fantástico e o realista maravilhoso, entre o relato que instaura o sobrenatural para produzir a dúvida e o medo no leitor e o relato que busca naturalizar o sobrenatural⁷⁹” (CHIAMPI, 1984, pp. 230-231). Sendo *naturalização* (neste caso, a partir de um *topos* da literatura fantástica europeia), a definição de Chiampi ainda é problemática, uma vez que a técnica do *fantástico* segundo Borges, sem confundir-se com o *maravilhoso* ou o *mágico*, também incorre, à sua maneira, numa modalidade de *naturalização* (prefiro chamar de *acomodação*) do sobrenatural, sem deixar de remeter-se à tradição *fantástica* que o argentino conhecia tão bem. Tal constatação se torna mais clara quando se analisa, por exemplo, a taxonomia empregada por Tzvetan Todorov em *Introdução à Literatura Fantástica* (1970). A considerar que o objeto de estudo de Todorov é a literatura europeia – com exceção de poucos autores americanos de língua inglesa, como Edgar Allan Poe e Henry James –, o fantástico, segundo ele, estaria indissoluvelmente associado a narrativas que suscitam a *hesitação* e a *dúvida*. Se esta hesitação encontra resolução racional adequada – a coincidência, o sonho, a influência das drogas, as fraudes, os jogos falseados, a ilusão dos sentidos, a loucura (TODOROV, 2017, pp. 51-52) – a literatura fantástica recai, portanto, em gênero “vizinho”, que o crítico nomeia o

⁷⁹ “Esta referencia deja suponer una línea divisoria entre el relato fantástico y el realista maravilloso, entre el relato que instaura lo sobrenatural para producir la duda y el miedo en el lector y el relato que busca naturalizar lo sobrenatural” (*tradução minha*).

“estranho”. Todavia, se a hesitação não é acolhida por uma explicação racional, sendo de ordem “sobrenatural”, então o fantástico desaguaria no “maravilhoso”. Novamente vale a denominação particular, submetida ao arbítrio do crítico literário. “O maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto (...); no estranho, em compensação, o inexplicável é reduzido a fatos conhecidos” (Idem, p. 49). Todorov ainda se dá ao trabalho de elaborar uma subdivisão entre esses dois subgêneros do fantástico, tratando de livros que se iniciam como fantásticos, mas cujo desenrolar aponta a uma solução racional (o “fantástico-estranho”) ou não (o “fantástico-maravilhoso”). No que diz respeito a Borges, ocioso seria adicionar qualquer comentário: os leitores do escritor argentino sabem por experiência própria que, no que tange a sua literatura, o *fantástico* nada suscita de *hesitação* ou *dúvida*. Se elas existem, correspondem a outros aspectos da narrativa borgeana. Seus relatos, ainda os mais labirínticos e intrincados, são de uma clareza ímpar (ausente em Alejo Carpentier e García Márquez) quanto ao estatuto da realidade e da super-realidade. O *fantástico* em Borges se impõe *descuidando da exigência de explicações científicas* – aspecto abordado no capítulo dedicado a *El Evangelio Según Marcos*. Em desacordo com Chiampì, é nesse sentido que o *fantástico*, em Borges, já demonstra certa *naturalização-acomodação* do sobrenatural, não sendo esta naturalização, portanto, apanágio exclusivo do *maravilhoso* e do *mágico*. A impropriedade das teorias de Todorov para explicar o fenômeno do *fantástico* na América Latina se mostra, se quisermos, pelo juízo de Julio Cortázar, quem não ficara “satisfeito com o imenso esforço que Todorov fez em *L’introduction au fantastique*. O livro pode até ser útil (...), mas, terminada a leitura, o meu sentimento do fantástico não havia sido explicado” (CORTÁZAR, 2002, p. 36). A fiar nas palavras do escritor (grande leitor de Borges), este *fantástico* latino-americano estaria mais próximo de um acontecimento completamente *inverossímil* e que, pese a perplexidade que causa, *sabe-se* que pode ocorrer a qualquer momento e à luz do dia, assertiva que traduz, num testemunho pessoal, o deslocamento que as vanguardas periféricas operaram na noção europeia de *sujeito*, subtraindo-lhe o sinal de crise para depô-lo sobre as noções da *causalidade-cognoscibilidade*.

O fantástico segundo Jorge Luis Borges

É fato que, em muitas áreas da atividade humana (como exceção talvez daquelas pertencentes ao conhecimento especulativo) a prática impõe problemas à teoria. Na literatura não é diferente. Por isso, um escritor que seja também teórico da literatura

(fato aparentemente muito mais comum na América hispânica do que na portuguesa) parece algo desejável. No entanto, a teoria e a conceituação da literatura se mostram com frequência ambíguas, pouco precisas ou equivocadas em escritores que se exercem também como teóricos. Vejamos a conceituação de Borges sobre o *fantástico*, palavra que ele adota em detrimento do termo *mágico* “por [este] ser suscetível de interpretações antropológicas” (MONEGAL, 1987, p. 63). Diz Borges:

Os romances realistas começaram a se elaborar no princípio do século XIX, enquanto que todas as literaturas começaram com relatos fantásticos. O que encontramos primeiro na história das literaturas são narrações fantásticas. (...) Por outro lado, a idéia de (que) a literatura coincida com a realidade é uma idéia que abriu caminho de um modo muito lento: assim, os atores que, nos tempos de Shakespeare ou de Racine, representavam as obras destes, não se preocupavam, v. gr., com as roupas que deviam vestir em cena, não tinham essa espécie de escrúpulo arqueológico sustentado pela literatura realista. A idéia de uma literatura que coincida com a realidade, é pois [sic], bastante nova e pode desaparecer; em troca, a idéia de contar fatos fantásticos é muito antiga, e constitui algo que há de sobreviver por muitos séculos. (BORGES apud MONEGAL, 1987, pp. 63-64)

Os problemas são vários e de diferentes ordens, e não se deseja resolvê-los aqui, senão apenas delimitá-los. Antes de tudo, vale notar que Borges opta pelo termo “fantástico” não por razões atinentes à especificidade literária (que o diferenciariam do *mágico* de Franz Roth, com o qual, por sua vez, preocupa-se Alejo Carpentier), mas porque deseja simplesmente evitar uma interpretação antropológica da palavra. De partida, vemos que não existe clareza sobre as implicações de cada termo no estudo da literatura. Dito isso, a primeira observação diz respeito ao que Borges chama de “narrações fantásticas” e que seriam, segundo ele, “muito antigas”. Cabe a pergunta: são narrações fantásticas de acordo com qual concepção de realidade? É difícil, pois, sustentar que o Hades e as Valquírias não expressassem algum grau de realidade para o autor da *Ilíada* e da *Odisséia*; ou ainda que, em todo caso, a figura cristã de Mefistófeles não tivesse concretude alguma para a literatura do Século de Ouro Espanhol, bem como a figura do adivinho ou do feiticeiro para um sem número de obras (escritas e orais) que vão d’*Os Lusíadas* à África do século XX. Nesse sentido, a literatura antiga coincidia, sim, com a realidade, porque a realidade era, por assim dizer, *fantástica*. Inúmeras são as obras que mostram, por exemplo, como as imagens, as histórias e os mitos que

proliferaram na Europa durante a Idade Média foram transpostos à realidade americana durante a Conquista, ao ponto de Carpentier afirmar que as histórias de cavalaria foram, na verdade, vividas do outro lado do Atlântico. Quando Borges menciona as roupas usadas pelos atores nas encenações oitocentistas de Shakespeare e Racine e deriva daí “o escrúpulo arqueológico sustentado pela literatura realista” está apenas incorrendo no engano de confundir o realismo *lato sensu* (no sentido lukácsiano, e que prevê a conexão entre estrutura narrativa e certa visão de mundo correspondente à determinado período da história do Ocidente) com o realismo da escola literária mais ou menos contemporânea da revolução industrial. São coisas diferentes, pois, a seu modo, *a Odisséia é realista*. É porque considera a cosmogonia moderna e a lógica cartesiana como universais e atemporais que Borges assevera, por consequência, que o *fantástico* existe desde priscas eras, perdidas nas brumas do tempo, e que, por sua vez, a literatura realista é “bastante nova e pode desaparecer” (na verdade, tratar-se-ia exatamente do contrário⁸⁰). Ao proceder assim, recai num falso historicismo, além de operar uma divisão também artificial: o *realismo* não excluiria o *fantástico*, o maravilhoso e o mágico.

O segundo imbróglio de Borges reside na sua conceituação do que chama “literatura realista”, engajada, segundo ele, naquela “espécie de escrúpulo arqueológico”. O *fantástico*, que Borges opõe a esta, seria a narrativa que não “coincide” com a realidade. Eis o nó da questão. O escritor deseja discutir as correntes estéticas da literatura e *não* a arte como representação (um de seus temas ficcionais favoritos). No entanto, porque a arte é representação e nenhuma literatura coincide *de fato* com a realidade, existe, no interior do que Borges classifica como “realismo” – amplo baú onde se mistura tudo o que não é *fantástico* –, uma variedade de correntes estéticas. Há o realismo que difere tanto do naturalismo (Balzac *versus* Zola) quanto de certas correntes modernistas do século XX (Mann *versus* Joyce). É dizer, aquela narrativa que Borges acusa de sustentar uma “espécie de escrúpulo arqueológico” encontra-se, na verdade, em contenda sobre o próprio problema da representação. Em outras palavras, trata-se do debate sobre o que significam tais “escrúpulos”. O sentido último dessa contenda gira em torno do *estatuto da realidade*, ou seja, é da mesma natureza que a disputa erguida pelo escritor entre o realismo e o *fantástico*. No fundo,

⁸⁰ É nesse sentido que deveriam ser estudados os nexos sociais das literaturas de fantasia de autores recentes como J. R. R. Tolkien (O Senhor dos Anéis), C. S. Lewis (As Crônicas de Nárnia), para citar apenas os dois autores de filiação britânica.

Borges se opõe ao Naturalismo, preso às cores de época e à enumeração exaustiva dos dados mundanos. Não o diz, entretanto, sob pena de ter de debater as posições divergentes quanto ao estatuto do real e, assim, admitir que este estatuto é relativo e cambiável, chegando mesmo, *in extremis*, a admitir o *fantástico* – como nos gregos antigos, por exemplo – sem deixar de ser *realismo*. Sartre teria visto exatamente isso no “precursor” Kafka, em cuja obra existe “uma realidade transcendente, mas ela está fora de alcance e não serve senão para nos fazer sentir mais cruelmente o abandono do homem no seio do humano⁸¹” (SARTRE, 2005, p. 116).

Mais adiante, comentando uma conferência de Borges sobre o tema, Monegal dirá que “é justamente por seu valor de metáfora da realidade, ou de alegoria da realidade, que a literatura fantástica expressa uma visão mais complexa do real” (MONEGAL, 1987, p. 65). Na realidade, sendo realistas *tout court*, tanto o fantástico quanto o maravilhoso e o mágico latino-americanos não admitem valor metafórico ou alegórico algum. Tais formas abordam, antes, *dimensões profundas do processo histórico e da vida no continente*, e somente na aparência passam por imagem anexa ou paralela a este. Monegal, contudo, lamenta que as “assombrosas” contribuições de Borges tenham sido pouco lidas. “Foram-no [assombrosas] em 1948, e continuam sendo em certas províncias culturais do mundo hispânico em que ainda se lê Lukács com veneração” (MONEGAL, 1987, p. 66). Se é verdade que “O Escritor argentino e a tradição” (1957) e outras incursões teóricas de Borges são fundamentais, é preciso convir que, no debate específico que procura estabelecer os fundamentos históricos das vertentes super-realistas na América Latina, a confusão e a irreflexão parecem ser a regra. A fim, portanto, de evitar uma discussão inócua acerca das muitas denominações dadas por este ou aquele pesquisador no estudo da literatura latino-americana, o procedimento adequado seria analisar a técnica empregada pelos escritores e daí, da escavação particular, sacar o juízo.

Conceituações e a particularidade latino-americana

Aos poucos, percebe-se que existe certa apreensão do fato estético que aproxima mais comumente o *maravilhoso* ao *mágico*, opondo-os ao *fantástico*, bem como às vanguardas europeias (Surrealismo e Expressionismo). Neste universo de genealogias e

⁸¹. "Une réalité transcendante, mais elle est hors d'atteinte et ne sert qu'à nous faire sentir plus cruellement le délaissement de l'homme au sein de l'humain" (*tradução minha*)

correlações, tais conceitos não existem de maneira isolada e bem demarcada. Antes, estariam alocados em constelação, constituída por distanciamentos de grau variável. Convém notar que o *fantástico* aparenta possuir uma dupla inserção: apesar de ser uma constante da história da arte europeia desde, pelo menos, a primeira metade do século XIX, quando se imiscui com o *gótico* – lembremos que os Contos Noturnos (*Die Nachtstücke*), de E.T.A. Hoffmann, são de 1817; e que *Frankenstein or The Modern Prometheus*, de Mary Shelley, é publicado em 1818 –, o gênero se expressa com inflexões importantes, como mencionado, na produção seminal de Jorge Luis Borges. Existe uma forte conexão entre a dimensão anglófila (Borges) ou francófila (Carpentier) e a força interpretativa que suas obras propõem sobre a América Latina. Amparado na literatura fantástica de escritores como H. G. Wells (1866-1946) e Edgar Allan Poe (1809-1849), no caso de Borges; ou no surrealismo impulsionado por Andre Breton (1896-1966), no caso de Carpentier; esses escritores souberam ver naquilo que Antonio Candido chama de a longa tradição do “super-realismo” o quinhão específico do subcontinente.

Segundo essa interpretação, o *fantástico*, o *maravilhoso* e o *mágico* respondem a problemas particulares suscitados pela realidade latino-americana, na medida em que o Surrealismo e o Expressionismo, pese a presença na obra de importantes artistas do subcontinente, estariam muito mais vinculados a vanguardas europeias e constituem menos uma técnica narrativa específica (como procurarei discernir) do que uma escola artística ou – se lembrarmos as ambições do modernismo em fundir arte e vida – um pleno *zeitgeist*. Tratando do caso brasileiro, o jovem Candido observará que “o Surrealismo (...) só pode ser compreendido como uma contribuição técnica, nunca como uma concepção geral do pensamento e da literatura, à maneira por que é cabível na Europa” (2011, p. 97)⁸². É dizer: a arte de Borges, Carpentier e García Márquez tratou de deslindar, no veio do super-realismo, o que dele é não apenas “cabível” na concepção geral da literatura e do pensamento latino-americanos, mas uma das expressões mais elaboradas de sua contribuição particular ao mundo.

⁸² De interesse, aqui, são os textos críticos “O romance da nostalgia burguesa” e “Surrealismo no Brasil”, em que Antonio Candido avalia os romances *A Quadragésima Porta* (1943), de José Geraldo Vieira, e *O Agressor* (1943), de Rosário Fusco, respectivamente. Ambos contidos em *Brigada Ligeira*, compilação de algumas das primeiras críticas literárias do autor.

As diferenças entre as respectivas técnicas literárias têm como último apelo as relações *específicas* entre modernidade e arcaísmo que, desde o período colonial, não apenas constituem a realidade latino-americana, mas também o caráter particular dos Estados-nação no subcontinente. É dessa maneira que se deve entender a afirmação de Beatriz Sarlo de que “não há (ou quase não há) realismo mágico na literatura rio-pratense, porque a potência imaginária da cidade obtura definitivamente o impulso mítico do campo” (2008, p. 25). Segundo vejo, o próprio desenvolvimento do que se chama *formação literária* na América hispânica seguiu um processo *múltiplo e gradual* de internalização estética do *mito* que, ao se dar no âmbito da *forma* literária, insurgir-se-ia contra o cânone “transcultural” tal como proposto por Rama. Esta oposição ocorreria porque – como vimos no diálogo sobre a formação entre Candido e Rama – a noção de *transculturação* em Rama se vincula à perspectiva de mundo do escritor, como algo consciente, o que não comportaria a negatividade imposta à *forma* pela estrutura social. Deste modo, no lugar dos autores designados por Rama (Arguedas, Rulfo, Rosa, Márquez), esta outra formação preditaria, antes, um processo paulatino⁸³,

⁸³ Este processo paulatino, vale mencionar, é coerente com o conceito de “comarca” – áreas de fronteiras culturais não convergentes com aquelas dos Estados-nação – utilizado por Ángel Rama e inspirado pelo pensamento do antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro.

do qual os escritores hispano-americanos aqui abordados comporiam três fases: 1. O mito obscuro (ou o realismo *fantástico* de Jorge Luís Borges); 2. O mito confrontacional (ou o real *maravilhoso* de Alejo Carpentier); 3. O mito mundanizado (ou o realismo *mágico* de García Márquez). Na elaboração formal dos três, estariam expressos alguns dos *sentidos da formação* da literatura hispano-americana, a começar pela reflexão de Borges – no conto-ensaio *Pierre Menard, autor del Quijote* (1944) – sobre o significado periférico de sua arte. É nesse sentido que, como afirma Perez Firmat, “Alejo [Carpentier] estará presente ao que ele considera o nascimento literário de um continente” (2009, p. 149). Dito isso, ressalte-se que a intenção não é realizar uma história da *formação* da literatura, tampouco sugerir que tais escritores representam os únicos a trabalhar com as formas estéticas do mito. É, sim, propor que certa transformação central para a *formação* dessa literatura passa por esses três artistas, cujas técnicas narrativas e soluções estéticas no trabalho com o super-realismo são demasiadamente particulares.

O mito obscuro: Borges e o *fantástico*

No que tange a representação da realidade, o que diferencia o *fantástico* do *maravilhoso* e do *mágico* seria centralmente isto: no *fantástico*, o sobrenatural não se concretiza numa *forma de consciência*, existindo apenas no exterior desta, como um enclave visível, pese inacessível, da realidade. Certo é que o *fantástico*, em Borges, não é o mesmo da literatura fantástica europeia. *El Evangelio Según Marcos* é um jogo de duplos, que conjuga duas leituras diferentes e paralelas sobre o sentido da realidade, o que é mito e o que é história, mas que se afasta bastante das “hesitações” e da “imaginação” presentes na tradição fantástica europeia (retomo essa observação no capítulo dedicado à análise do conto). *El Evangelio* trabalha, na tensão entre o arcaico e o moderno, o que, décadas antes, *El Aleph* já havia abordado: o legado cultural do Ocidente e os meandros que ligam este legado à realidade particular da América Latina. Em suma, o *realismo mágico* ou *maravilhoso* não teria vingado na Argentina porque ali o ímpeto modernizante (cuja pujança portenha, em termos de rápida urbanização, não tem paralelo no subcontinente) cedo impôs sua cultura, sua simbologia, seu ideário sobre os meios e as formas de vidas tradicionais, rurais em grande medida, imposição essa da qual não se eximiram a violência e o genocídio das populações indígenas, dos negros e dos *gauchos*. “O imaginário urbano – afirma Sarlo – é hegemônico na cultura rio-pratense do século XX” (2008, p. 24). É nesta chave interpretativa que, adiante,

análise *El Evangelio*, como solução argentina e particular ao desenvolvimento latino-americano numa cidade mercantil, localizada nas franjas do império colonial espanhol.

O mito confrontacional: Carpentier e o *maravilhoso*

Muitas vezes repetiu Carpentier que o *maravilhoso* pressupõe uma fé, uma crença, a partir da qual o mundo e seus fatos são vistos sob ótica própria. Esta perspectiva, sem aniquilar certa lógica cartesiana e uma leitura secularizada do mundo, faz oposição a ambas, propondo uma interpretação que quer desafiar a ciência e o ceticismo. Sobre este assunto, afirma um crítico francês: “Quanto mais eu avançava por esses dois relatos [*El Reino de Este Mundo* e *Los Pasos Perdidos*, de Alejo Carpentier], mais eu percebia que isso que o nosso pensamento cartesiano tem por impossível pode realmente se tornar possível⁸⁴” (ABSIRE, 1994, p. 30). É dizer, Carpentier identifica e põe em jogo a presença de culturas paralelas na América Latina, com passados diferentes e que, às vezes, interpenetram-se. “Teríamos de um lado o mundo ‘civilizado’, racional, europeu, que opta pelo ‘estranho’; em oposição, o mundo virgem dos nativos do Novo Mundo (...), mergulhado no maravilhoso” (JOSEF, 2009, p. 239). O *maravilhoso*, assim, mostra-se *acessível* à consciência (o que o diferencia do *fantástico*), porém somente para aquelas que partilham de seus pressupostos. Nas palavras de Irlemar Chiampi, é uma tese “culturalista”, que “subsume em um único par opositivo (América vs. Europa) toda a série de oposições construída ao largo da argumentação (autêntico vs. artificial; fé vs. descrença; maravilhoso vs. fantástico)⁸⁵” (1984, p. 235). Carpentier quis evitar uma “perspectiva meramente nativista”, optando por uma problemática mais abrangente. Sua obra ilustra “a ruptura entre duas formações, a ocidental com os vazios do homem urbano, e a fascinação pela América Latina (...), realidade que necessita múltiplas formas de manifestação” (QUIROGA, 1984, p. 89). Avançando na imagem de uma América Latina povoada por tensões arcaicas e modernas no limiar de seu impulso industrializante (1930-1940), Alejo Carpentier comunica a Jorge Luis Borges que, a partir da “comarca caribenha”, o mítico não constituiria *um desvio do real* (como emerge na modernidade paradigmática de Buenos Aires), mas, sim, *constitui outra dimensão do mesmo*. Eis por que Bella Josef

⁸⁴ “Plus j’avance dans ces deux récits, plus je voyais que ce que notre pensée cartésienne tient pour impossible peut réellement devenir possible” (tradução minha).

⁸⁵ “Subsume en un único par opositivo (América vs. Europa) toda la serie de oposiciones construida a lo largo de la argumentación (autêntico vs. artificial; fe vs. descreimiento; maravilloso vs. fantástico)” (tradução minha).

afirma que “na literatura hispano-americana o próprio real passou a ser compreendido na simultaneidade de suas perspectivas prováveis” (JOSEF, 2009, p. 236). Na obra do escritor cubano subjaz, portanto, a noção de um universo cindido, onde dois mundos correm paralelos e seu encontro é normalmente seguido pelo conflito. Este, contudo, não seria indissolúvel, e talvez o ângulo mais rico e complexo da perspectiva carpentieriana do mundo esteja na compreensão de que tais mundos paralelos e conflituosos são, no fundo, mutuamente dependentes e podem conviver na consciência do homem do povo⁸⁶, como em sua personagem Juan, de *El Camino de Santiago*. Em suma, se no *fantástico*, de Borges, o super-realismo é um ponto colapsado no real, no *maravilhoso*, de Carpentier, é uma verdadeira cisão do mundo; cisão essa cuja integridade será recomposta, em novo patamar, pela representação do *mágico* na obra de García Márquez.

O mito mundanizado: García Márquez e o realismo *mágico*

O que era exterioridade total da consciência (no *fantástico*) e convivência conflituosa (no *maravilhoso*), agora se torna *interioridade total* e *orgânica* na representação realista de García Márquez. A consciência, no realismo *mágico*, perdura dentro de um mundo de leis alteradas e, entretanto, naturais. Do *obscuro*, no *fantástico* borgeano, o *mágico* mantém a sua indiscutível concretude, agora, no entanto, não mais como um enclave na realidade, mas como parte integrante e disseminada desta. O que aparta duas figuras aparentemente tão semelhantes quanto *Funes, o Memorioso* – a personagem de Borges que nada consegue esquecer – e aquele *Um Senhor Muito Velho com umas Asas Enormes* – o ser alado que García Márquez faz despencar dos céus num pacato povoado – é que o primeiro conto trata (é verdade que sem o assombro europeu) da magnanimidade do dom de Funes, enquanto o segundo esmiúça quão mesquinha se torna qualquer existência, *mesmo a mais extraordinária*, entre a ralé de uma terra esquecida pelos poderosos. Funes, que recordará para sempre cada palavra de seu

⁸⁶ No breve artigo “A tensão entre o fantástico e o maravilhoso”, Márcia Romero Marçal propõe uma interpretação (a que minha análise do conto de Carpentier se contrapõe) de que “o universo do Maravilhoso fecha-se em si mesmo (...)”, reafirmando assim “a hierarquia do real sobre o irreal” (2009, p.3). A autora, contudo, discute em seu texto os gêneros em nível estritamente formal, cujo grau de abstração, se é coerente como meta-crítica (discussão das ideias de Chiampì, Todorov, Propp, Furtado), por outro lado pouco acrescenta ao desvelamento das narrativas do *maravilhoso* e do *fantástico* no contexto periférico, diverso, portanto, das obras de extração europeia. Em suma, seu objeto são as formulações teóricas sobre os gêneros narrativos que abordam o sobrenatural. Eis o que este trabalho *não quer* fazer, preferindo centrar-se sobre as obras.

interlocutor, infunde-lhe “o temor de multiplicar afetações inúteis⁸⁷” (2012, p. 135), e este já não pode, por sua vez, esquecê-lo por longos anos até decidir-se a contar sua história. No relato do escritor colombiano, o que mais assombra um médico é a lógica das asas do anjo decaído, tão natural “que não podia entender por que não as tinham também os outros homens⁸⁸” (2012, p. 251). Sem asas, a história de Funes compõe uma teratologia, algo monstruoso que inexistia no universo *mágico* de García Márquez. Isso ocorre porque o que era a crença e a fé, no *maravilhoso*, absolutizou-se na experiência total do mundo. Acossadas por um tempo primigênio, que nunca se esvai, as personagens de García Márquez não necessitam *acreditar*, mas apenas *viver* o extraordinário, no que a obra do escritor parece fechar uma progressão de interiorização do mito na literatura de América Latina. O trabalho de representação da realidade é assim um trabalho de *pressupostos*, tornados rotineiros pela técnica narrativa escolhida. Em seu curso sobre a obra de García Márquez, Rama recorda com frequência a convivência deste com o pensamento mítico popular, o qual explicaria os fatos mais absurdos por meio de uma razão *outra*, à luz da qual o incrível se banaliza, a ponto de dispensar o questionamento à crença. *É um mundo, em suma, de iniciados*, como não o são nem o borgeano, nem o carpentieriano.

Excursus imperial: Luandino Vieira e Luis Bernardo Honwana

Ainda na virada da década de 1950 a 1960, Portugal constituía uma economia largamente agrária, cujo aporte industrial era modesto e por isso demandava a manutenção, em suas colônias africanas, do arcaico “monopólio comercial” (tal como praticado desde a experiência no Atlântico sul), bem como de modos de controle social, em Angola e Moçambique, vinculados ao emprego do trabalho forçado e da violência sistemática. A ancestral “vocação militar” do país numa sociedade colonial de pouca mobilidade econômica e altamente hierarquizada conduzirá, no que se refere às relações de poder, à prevalência do papel do arbítrio. Estes aspectos mutuamente implicados – a proximidade colono-colonizado (resultante da baixa especialização do trabalho), a rígida hierarquia social, o arbítrio e a violência – constituem o princípio formal, estruturante, das narrativas de Luandino e Honwana, que nesse sentido escrevem sobre e sobre a capilaridade do poder imperial português.

⁸⁷ “El temor de multiplicar ademanos inútiles” (tradução minha).

⁸⁸ “Resultaban tan naturales en aquel organismo completamente humano, que no podía entender por qué no las tenían también los otros hombres” (tradução minha).

Para o que interessa à discussão da literatura, não se trata, sem dúvida, de homogeneizar as experiências vividas pelos povos da costa atlântica e da costa oriental da África sob a administração portuguesa, mas averiguar que o apelo dessas literaturas às culturas tradicionais africanas (como estratégia de afirmação nacional contra o poder adventício) termina por revelar *a impropriedade do âmbito nacional sobre o âmbito sócio-cultural do império*, verdadeiro horizonte da forma narrativa dos contos abordados, contra e a despeito do discurso nacionalista mobilizado conscientemente pelos seus escritores. Em certo sentido, trata-se aqui da mesma discussão levada a cabo sobre as obras de autores latino-americanos da *transculturação*, cujo encontro com o universo da cultura popular desautoriza as construções políticas das elites nacionais (o Estado-nação moderno), reafirmando uma unidade do espaço cultural latino-americano. Trata-se também de dialogar com o trabalho de importantes pesquisadoras das literaturas africanas de língua portuguesa, cujas propostas teóricas têm assumido, em grande medida, a direção oposta⁸⁹. Daí que “o problema que se coloca é o de redescobrir a cultura africana no passado e no presente no quadro das nacionalidades” (MOURÃO, 2007, p. 42), sem perder de vista que essa “nacionalidade”, nos anos 1960, confunde-se com o espaço imperial.

Como invenção, as nações angolana e moçambicana, no período áureo do colonialismo português (1930-1960), emergiam a seus escritores pelas relações sociais presentes principalmente no espaço urbano, pelo que (no caso de Luandino), sua “força maior está no fato de pertencer ou fazer parte da cultura angolana-luandense”, de caráter tridimensional: “a sociedade dos brancos (...); a sociedade dos chamados *naturaes* (assimilados), e uma sociedade periférica, mais numerosa, constituída de africanos ditos não-assimilados” (MOURÃO, 2007, p. 44). Porque o Estado-nação nos territórios portugueses surge, ainda em 1960, “mais como um projeto do que como uma realidade” (Idem, p. 50), essa estrutura tripartite é, na sua essência, a mesma que o império lusitano imporá às terras moçambicanas, estando presentes ali (com as devidas inflexões históricas) os mesmos traços arcaicos do seu sistema político e econômico. Em outras palavras, as narrativas abordadas são (na mesma medida em que o negam) *narrativas do Império*, e a este se referem mesmo quando afirmam a irredutibilidade de sua

⁸⁹ Refiro-me, por exemplo, a afirmações como: “A aproximação entre a chamada produção erudita e as construções da cultura popular vai configurar *um dos traços particularizadores da literatura angolana*” (CHAVES, 1999, p. 45). Ou ainda: “Como escrita transgressiva, de ruptura tanto com o modelo ideológico quanto com o padrão linguístico do português, é, portanto, um novo marco na arrancada em direção de uma *literatura nacional*” (SANTILLI, 1985, p. 19). (itálico meu)

angolanidade ou moçambicanidade. Que valha, nesse sentido, o depoimento do próprio Luandino em que

Esses sistemas [literários] foram construídos dessa maneira [reivindicando valores pertencentes às expressões das culturas locais]. Não sei se, hoje, esses sistemas podem ser diferenciados do ponto de vista textual. Se não soubermos quem são os autores e se não soubermos quais são as suas nacionalidades, não sei se seria possível identificar se esses são angolanos ou se esses são moçambicanos: sem considerar, obviamente, elementos referentes à geografia, à fauna e à flora, e adotando-se apenas indicadores do ponto de vista literário. (...) Essa é uma questão que merece muita investigação e pesquisa. De minha experiência, sei que houve também, nas décadas de 1940 e 1950, relações entre Angola e Moçambique (LUANDINO, 2011, p. 4-5).

Porque implicadas numa estrutura política e social que, apesar das sequelas duradouras, viria a desaparecer nos anos seguintes à sua publicação, parece incerto falar, nesse período, em “formação da literatura angolana” ou “moçambicana”, razão pela qual é talvez legítimo afirmar que tais obras refletem antes – e segundo a conjugação de suas estruturas internas – uma *formação exógena*, porque ocorrida *sob uma estrutura de poder estrangeira, temporária* e, entretanto, *definidora de todas as relações sociais constitutivas do espaço colonial*.

Por sua vez, a cultura escrita trazida pelos invasores aos territórios africanos encontrou seu caminho (digamos, “sincrético”) na recopilação e transmutação de aspectos importantes da tradição oral, ao menos no que esta oferecia de histórias e mitos coletivos, então retrabalhados pelos escritores em suas obras. Portanto, antes de revelar-se como uma literatura voltada, ideologicamente, ao esforço pela emancipação dos povos sob jugo português⁹⁰, essa literatura teria se valido de certa compatibilidade formal entre modalidades narrativas que visavam dar sentido à experiência da comunidade ou do indivíduo.

Não é possível duvidar de que o apelo do romance está relacionado à função integrativa que as narrativas sempre

⁹⁰ “A importância da literatura de resistência ficou patente pelo uso político que dela se fez de 1950 e 60. Nessa época, à falta de documentação histórica disponível e mesmo de textos de Ciências Humanas, escassos, quer em Portugal, quer nas então colônias, o recurso à divulgação da literatura africana cumpriu um duplo papel: o de revelar a África a seus próprios filhos (...) e ao chamado mundo culto” (MOURÃO, 2007. p. 47).

exerceram nas sociedades africanas, um papel bem ilustrado pelo propósito didático e reflexivo de histórias e fábulas populares que informam a sensibilidade e definem um nível primário da capacidade imaginativa nas sociedades tradicionais africanas, mas também pela centralidade do conto mítico (...) com a significação ideológica e simbólica que essas variedades da forma narrativa assumiram em épocas pré-coloniais e sua persistente relevância no período contemporâneo⁹¹. (IRELE, 2009, p. I)

Engajadas no esforço geral pela emancipação ao mesmo tempo em que afirmam o poder lusitano; reivindicando a nação mas vinculadas à estrutura social disposta pelo regimento português; formas modernas que salvaguardam “a função integrativa” das velhas narrativas tradicionais, os contos de Luandino e Honwana são abordados conjuntamente, como reveladores de uma mesma realidade sem subtrair-se ao dado local e particular. São eles a verdadeira narrativa da experiência terrífica do colonialismo e, como filhos bastardos da civilização Ocidental, representam o belo fardo do Império.

⁹¹ “However, there can be no doubt that the appeal of the novel has to do with the integrative function that narratives have always played in African societies, a role that is well illustrated not only by the didactic and reflexive purpose of the folk tales and fables that inform the sensibility and define a primary level of the imaginative faculty in traditional African societies, but also by the centrality of the mythical tale (...) with the ideological and symbolic significance these varieties of the narrative form assumed in pre-colonial times and their continued relevance in the contemporary period.” (tradução minha)

PARTE 2

Quixote, autor de Pierre Menard

O choque que tive com o texto de Borges foi, sem dúvida, o maior que tivera até então. Eu tinha levado muitos choques, mas sempre provocados por escritores estrangeiros (...). Foi incrível encontrar na Argentina, num momento em que se escrevia de forma bastante pesada, intrincada, à maneira peninsular, um homem que polia e limava o texto reduzindo-o quase ao nível do aforismo, de apotegmas, de frases – desculpe-me a prolixidade – lapidares.

(Julio Cortázar – Entrevista a Ernesto González Bermejo)

O damero espanhol :: Buenos Aires, 1822

Cervantes é o *ingenio lego*, cuja pena desliza *à la diable*, tudo o que Menard não é, nem faz. À parte isso, *Menard* é para Borges uma reflexão sobre a história tão certa quanto *Quixote* foi para Cervantes. Ora, na verdade, nada mais incerto, dir-se-ia, como de resto todo desejo de particularizar a obra do escritor argentino, situá-la no tempo e no espaço. No Brasil, o mais brasileiro e universal dos escritores, Machado de Assis, acumulou seu maior crítico, Roberto Schwarz, das mesmas preocupações e dificuldades. Primeiro grande intérprete moderno da realidade nacional, ponto culminante da formação da literatura brasileira ainda no século XIX – antes mesmo que o restante da literatura latino-americana se formasse, segundo Ángel Rama –, Machado se tornou, pelas mãos da crítica internacional na segunda metade do século XX, um “escritor universal”. Pesem todas as dificuldades, a começar pela restrição da língua portuguesa (a “mais desconhecida do ocidente”, disse um crítico), Machado logrou fama, se não comparável à de Borges, marcada pelos mesmos dilemas. Como o escritor argentino, em determinado momento, o brasileiro passou a pertencer ao mundo, antes de pertencer a seu próprio país.

Tanto é assim que, em ensaio sobre Machado de Assis, Roberto Schwarz tomou como epígrafe uma frase de Beatriz Sarlo a respeito de Jorge Luis Borges: “a reputação mundial de Borges o purgou de nacionalidade”. Intitulado “Leituras em competição”⁹², nesse texto Schwarz polemiza com as perspectivas universalistas – principalmente a da crítica norte-americana Helen Caldwell – que tendem a encarar Machado na sua “filiação a textos” [literários/ocidentais], purgado de sua “fidelidade a contextos” [sociais/nacionais], segundo os termos do problema elaborado por Antonio Candido e,

⁹² Publicado pela primeira vez em 2006, está inserido no livro *Martinha versus Lucrécia – Ensaios e entrevistas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

de maneira diversa, pelo próprio Rama. A fim de resgatar Machado outra vez para as terras tropicais e, dentro delas, para as cercanias do Rio de Janeiro oitocentista, Schwarz se vale (na polêmica com Helen Caldwell) de uma crônica do escritor intitulada “O punhal de Martinha”, publicada em agosto de 1894. Ali, o crítico faz ver como Machado já abordava, numa narrativa breve e talhada com a sua perspicaz ironia, todo o problema contido na oposição universal *versus* particular, encarnados nas figuras (tão desniveladas) de Lucrécia e Martinha.

Sob o pretexto de refletir acerca da injustiça da História, que distribuiria a glória e o oblívio arbitrariamente, Machado emparelha os destinos de dois punhais. O primeiro pertenceu à dama romana (Lucrécia) que, violada pelo filho do rei, roga vingança ao pai e ao marido, imolando-se em seguida; colhido por Bruto, o mesmo punhal, testemunha de uma tragédia privada, servirá para afogar em sangue a realeza romana e abrir caminho ao governo da aristocracia. Tais atos lendários, contados por Tito Lívio, “historiador de gênio”, não estariam entretanto à altura do exemplar baiano, ocorrido na cidade interiorana de Cachoeira. Ali, assediada por João Limeira na rua, Martinha primeiro evita confusão e decide se recolher à casa. Percebendo que foi seguida e que a admoestam frente à porta, a moça previne de antemão o agressor com essas palavras: “Não se aproxime, que eu lhe furo”. O gaiato João se aproxima, Martinha reage, e mata o homem com uma facada. O ocorrido, embora não relatado por nenhum Tito Lívio, consta da edição do periódico *A Ordem*, de onde Machado o retira. É a comparação entre os dois “punhais”, o de Lucrécia e o de Martinha – comparação em tudo improvável, ainda mais porque Machado reclama vantagem à brasileira contra a romana –, de que se servirá o escritor para falar da matéria nacional, relegada ela também à obscuridade quando em comparação com os próceres da história universal, geralmente de cariz europeu. Schwarz observa que

O processo de fundo é a formação da nacionalidade nas condições herdadas da colonização, inevitavelmente fora de esquadro, se o esquadro forem as autoidealizações da Europa adiantada. Traduzindo os termos pelo desempenho, ‘local’ é o déficit de mediações, o fosso escancarado entre o dia a dia semicolonial e a norma do mundo contemporâneo; e ‘universal’ é o consagrado e obrigatório, a presunção de exemplaridade que se torna uma quimera ou uma estupidez quando aplicada sem mais à circunstância. (SCHWARZ, 2012, p. 41)

Toda a reflexão de Schwarz vem no sentido de mostrar que não se trata de opor, sem mais, o tópico local ao exemplo universal. A matéria social trabalhada pelos grandes escritores, como Machado – que, como todos os grandes, vale-se da história de Lucrécia e Martinha para falar do próprio ofício –, trata no fundo de encontrar onde, no interior da cidadezinha provinciana, o universal se conforma na tragédia local, de aparência à primeira vista mais modesta, porém conectada a macros vetores do mundo.

Tal como Machado conhecia que Martinha nunca poderia olhar *diretamente* nos olhos de Lucrécia, Borges sabia que Pierre Menard jamais poderia passar por Miguel de Cervantes. Ao propor-se o desafio de repetir, três séculos depois, a escrita de *Don Quixote de la Mancha*, no entanto, a história do audaz Menard não se define pela mera contestação sobre a noção de “originalidade” de todos os textos, tal como sugere a análise de Beatriz Sarlo⁹³. De fato, difícil seria crer que um escritor que pensou tão profundamente as condições *argentinas* de sua própria criação literária, simplesmente dispensasse a especificidade da trajetória latino-americana – a centralidade de um texto como *D. Quixote* para a cultura hispânica e hispano-americana, por exemplo – por considerar essa especificidade irreal, ou mera falsificação ideológica. Parece-nos que a forma do conto borgiano, por assim dizer, já é a prova contrária do que sugere Sarlo.

Um escritor pitoresco⁹⁴

Morto Pierre Menard, um estimado amigo vem ao socorro de sua memória. Pouco transcorreu desde o triste dia de seu funeral, e o luto ainda cobre as espaldas dos mais próximos. Não obstante, um jornal conhecido, embora de circulação limitada, publicou recentemente, de autoria de madame Henri Bachelier, um catálogo de suas obras. O catálogo é um insulto, marcado por “imperdoáveis omissões e adições” que parecem se agravar quando ficamos sabendo, pelo amigo, que o jornal onde foi impresso pertence a certa “tendência protestante”, e seus “deploráveis leitores” são “calvinistas, quando não maçons e circuncisos”. O conto sobre a obra de Pierre Menard é, portanto, uma “breve retificação”. A intenção é corrigir a lista falha, publicada sobre seu legado, afastando assim (ainda que temporariamente) “o Erro [que já] trata de empanar-lhe a Memória...”. (p. 34).

⁹³ Esta análise está no livro de Sarlo, *Borges, un Escritor en las Orillas* (capítulo 3, pp. 77-81). Buenos Aires: Editora Espasa/Ariel, 1995.

⁹⁴ Dada a numerosa referência textual, optei por trabalhar neste capítulo com a melhor tradução brasileira disponível, feita pelo professor e tradutor Davi Arrigucci Jr. (Em todo caso, quando necessário, consulte o original em *Ficciones* (New York: Random House, 2012).

A fim de levar a cabo essa tarefa, o narrador – que por modéstia ou demagogia julga ter sobre o tema pouca autoridade – chama para si “dois altos testemunhos”, que aprovam, de acordo com ele, a empreitada. São esses o da baronesa de Bacourt e o da condessa de Bagnoregio. Nos *vendredis* promovidos pela primeira teria tido a oportunidade de conhecer o poeta Menard. A segunda, por sua vez, “um dos espíritos mais finos do principado de Mônaco”, está casada agora com o “filantropo internacional” Simon Kautzsch, aparentemente especulador – de “desinteressadas manobras” – na bolsa de valores.

Esta primeira parte do conto fornece as impressões iniciais sobre a figura do narrador e, por extensão, do próprio Menard. Já aqui veremos o novo autor de *Dom Quixote* emergindo entre pólos opostos, aparentemente incongruentes. Ao dar uma breve ideia da tessitura de relações do poeta, somos informados da parcela do mundo moderno em que estas estavam inseridas: o jornal; o catálogo de obras; a arenga pública contra madame Henri Bachelier; a celeridade do tempo; a revista de ares elitistas (possivelmente de segmentação de mercado) intitulada *Luxe*; a referência aos Estados Unidos da América (Pittsburg/Pennsylvania); o milionário do *jet set* internacional Simon Kautsch, etc. Lado a lado com essas provas de contemporaneidade, ficamos algo incomodados por um cartel de referências pouco familiares, cujas feições reverberam em sentido contrário daquele, moderno. São qualificações que soam um tanto anacrônicas, e parecem tudo marcar com ares de antanho. Assim, somos informados de que os especialistas na obra do poeta Menard não são, como poderíamos supor, acadêmicos de carreira, com títulos e cátedras por apanágio; mas, sim, senhoras de títulos outros, *madame* Bachelier, *baronesa* de Bacourt e *condessa* de Bagnoregio, refinadas damas da alta roda europeia. As duas últimas, convocadas ao debate como “altos testemunhos” (p. 34), recordam imediatamente a relação, orgânica no passado, entre aristocracia e cultura erudita, e cuja supremacia intelectual foi cedida, principalmente ao longo do século XIX, aos especialistas das universidades. Não bastassem esses conhecimentos não-institucionalizados, ainda restariam os próprios atributos estamentais, em cuja autoridade o narrador deposita sua fé (“Esses títulos de nobreza não serão, creio, insuficientes.” – p. 35). O peso depositado na força dos títulos em si – baronesa, condessa – aponta para um tipo de prestígio social que, no início do século XX, soa em tudo ultrapassado, fazendo-nos estranhar ainda mais a estrutura de valores à qual se prende o narrador e o próprio Pierre Menard. Mas essas reverberações anacrônicas não param aí.

Vejamos o caso do catálogo de madame Bachelier, do jornal e de seus leitores, expressões por excelência da modernidade, frutos da invenção da prensa mecânica e da constituição de uma classe média educada. Chama a atenção o primeiro argumento movido pelo narrador contra o periódico, distinguido pela “tendência *protestante*”, de clientela “calvinistas, quando não maçons e circuncisos” (p. 34). As qualificações de cunho essencialmente religioso – de onde se sobressai a antonómasia de talhe grosseiro, referindo “judeus” por “circuncisos” – reclamam todos os desenvolvimentos recentes da sociedade capitalista para um mundo de desavenças místicas, cindido por querelas clânicas entre Guelfos e Gibelinos, de ressonâncias prévias à fundação do Estado-nação moderno. Vale notar que o confronto entre essas dimensões – arcaicas e modernas – é carregado para dentro do terreno religioso onde se reproduz em novo esquema: a oposição das seitas consideradas modernas (calvinismo, protestantismo, maçonaria) e aquela marcadamente mais antiga (o judaísmo). Nesse novo contexto, de oposições modernas e arcaicas no interior de outro arcaísmo (dado pelas animosidades religiosas), a distinção dos judeus pelo traço anatômico (“circuncisos”) recobra igualmente qualquer eco da perseguição milenar que sofreram seus praticantes. Esse desdobramento da dimensão religiosa parece cingir toda a abertura do conto, comparecendo inclusive na terminologia eloqüente usada para expressar a brevidade dos acontecimentos: “Dir-se-ia que ainda ontem nos reunimos perante o *mármore final*, em meio aos *ciprestes infaustos*, e já o *Erro* trata de (...)” (p. 34 / itálico meu). As metáforas (“mármore final” por “lápide”; “Erro” por “tempo”) e o rebuscamento da linguagem (“dir-se-ia”; “ciprestes infaustos”) elevam o discurso ao tom da despedida fúnebre, que é ao mesmo tempo relato informativo sobre o que aconteceu e homenagem incensadora do falecido. Por fim, a referência inicial e enigmática à “obra visível” do romancista – a ser listada em seguida – contribui também para erguer a noção (por negativo) de *opera abscondita*, em que o véu que recobre as dimensões da *via sacra* é o mesmo que recobre o segredo menardiano. Também parcialmente visíveis e invisíveis eram as bibliotecas dos mosteiros cristãos ao longo da alta Idade Média europeia, e a obra invisível de Menard – “talvez a mais significativa de nosso tempo” (p. 37) – partilhará com elas mais do que a inacessibilidade, senão o mistério de sua própria linguagem.

Todo esse caldo de referências novas e vetustas constrói a silhueta de um homem erudito, nobiliárquico, dinâmico, recluso e sociável ao mesmo tempo, enfim, um Pierre Menard *pitorescamente moderno e feudal*. Mais do que relacioná-lo à imagem de Miguel de Cervantes – também tão profundamente moderna e feudal à sua

maneira –, esses parágrafos inaugurais acabam na verdade por retirar do leitor certa proximidade imediata com o universo do autor do *Quixote*, tornando-o tão peculiar que as determinações mais improváveis assumirão, aos poucos, a aparência de plausibilidade. Eis aqui uma técnica que faz de Borges um *maître avant la lettre*, pois o mesmo tipo de expediente – com algumas modificações – será utilizado por aqueles que Ángel Rama nomeou “narradores transculturais”, como García Márquez ou Juan Rulfo.

Este efeito, embora com menos densidade, estará presente na 2ª parte do conto, em que somos conduzidos pelo narrador a uma exegese minuciosa da obra “visível” de Menard. De problemas estéticos e linguísticos a monografias acadêmicas sobre filosofia, incluindo mesmo “um artigo técnico sobre a possibilidade de enriquecer o xadrez eliminando um dos peões de torre” (p. 35), a imagem de Menard se multiplica. Outra vez, no entanto, à ideia de vasta erudição precede a confirmação dos interesses incomuns e do gosto excêntrico, além de um ranço sugestivo de trabalho inútil, sem tento, como a “transposição em alexandrinos do *Cimetière marin* de Paul Valéry” (p. 36) ou o artigo citado sobre xadrez que “Menard propõe, recomenda, discute e acaba por recusar (...)” (p. 35). Há aqui, nesta reunião de obras desemparelhadas, sem continuidade discernível, bem como nesta “inutilidade” flagrante do labor intelectual (que propõe uma modificação apenas para recusá-la), igualmente qualquer coisa de escolástico, certa ciência de pergaminhos, de arcanos cuja discussão é matéria de iniciados e cuja relevância diz respeito a uma ordem cifrada do universo. Não deixam de ser, por isso mesmo, uma dimensão de resistência à racionalização moderna, articulada esta em metodologia e objetivos claros. Os meandros de Menard contrastam com a própria enumeração das obras, realizada pelo narrador (e que vai da letra “A” à letra “S”).

Tal enumeração, por sua vez, cumpre um papel. Sua consecução impõe a ideia importante (embora superficial) de rigor, ligada à figura do narrador do conto. As notas em ordem cronológica, seguidas pela praxe acadêmica (com referência a local e ano), inspiram credibilidade, reforçada pela intimidade com os temas eruditos e os autores que, por serem “famosos desconhecidos” (como Carolus Hourcade, invento de Borges), reiteram a supremacia intelectual do narrador e de Menard sobre o leitor. Ainda que película fina, o rigor nascido desta enumeração minuciosa contrastará com certa *inconsistência de fundo* ligada à figura de Menard: *inconsistência que surge no seu caráter pitorescamente moderno e arcaico, desenrola-se na exegese de sua obra disparatada e constituir-se-á como fundamento do conto*. Adiante, a ideia desse rigor

resistirá em suspenso, como fonte que emana força de distinção mesmo a termos virtualmente indistintos (por exemplo, quando do cotejo entre os textos dos dois autores do *Quixote*).

Invenções e inversões de Pierre Menard

Em face da ordem formal que o autor estabeleceu para sua matéria, as circunstâncias vão propiciando maneiras diferentes de interpretar, que constituem o destino da obra no tempo.

(Antonio Candido, “Estrutura literária e função histórica”)

Toda a terceira parte visa justificar o seguinte “disparate”: a obra “mais significativa de nosso tempo” (p. 37) é também a obra mais significativa do século XVII espanhol. Isto porque, como saberemos, a obra “subterrânea” de Menard – na realidade, fragmentos dela – coincidia, palavra por palavra, com fragmentos do livro clássico de Miguel de Cervantes. Somos informados de que Pierre Menard almejava chegar ao *Quixote* original por vias próprias, sem copiá-lo: “não queria compor outro *Quixote* – o que seria fácil – mas o *Quixote*” (p. 38). Essa empreitada nada usual teve, como inspiração, “dois textos de valor desigual” (p. 38), a saber, “um fragmento filológico de Novalis” e “um desses livros parasitários que situam Cristo num bulevar, Hamlet na Cannebière ou Dom Quixote em Wall Street” (p. 38). Outra vez, a referência erudita e a popular apontam a uma noção de desnível, de fatores não emparelhados, o que conversa com esta informação: o falecido Menard abominava “o prazer plebeu do anacronismo ou (o que é pior) de nos deleitar com a ideia primária de que todas as épocas são iguais ou diferentes”. Aqui pesam duas palavras: “anacronismo” e a conjunção “ou”.

O sentido da primeira será relativizado ao fim do conto, quando do comentário do narrador: “Menard (talvez sem querer) enriqueceu mediante uma técnica nova a arte detida e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas” (p. 44). Assim, o tipo de anacronismo ao qual Menard se filia pretende ser outro, mais profundo (quase poderíamos dizer, um “anacronismo consequente”), que nada tem a ver com a união de conceitos ou representações incompatíveis, cujo índice de infidelidade seria o produto final (Jesus Cristo em Wall Street); tem a ver, sim, com o processo consciente de reescrita de uma obra clássica tal qual foi composta pela primeira vez, com idêntica aspiração à universalidade. Somos convidados, portanto, a

conhecer esta “técnica do anacronismo deliberado”, cujo “método inicial” consistia em “conhecer bem o espanhol, recuperar a fé católica, guerrear contra os mouros ou contra os turcos, esquecer a história da Europa entre os anos de 1602 e de 1918” (p. 39). Em suma, “ser Miguel de Cervantes”, projeto logo abandonado porque, além de imputado como impossível pelo escritor, era também “menos interessante”. Desafio verdadeiro seria “continuar sendo Pierre Menard e chegar ao *Quixote* através das experiências de Pierre Menard” (p. 39).

Conhecidos alguns dos meios aventados, vemo-nos obrigados a sabatinar a palavra “técnica”. Na “técnica do anacronismo deliberado” há algo de supervalorização enganosa, cuja aspiração ao estatuto de cientificidade aparece também na palavra “método”. Sua ironia reside no fato de que, apesar de aspirar a um novo modo compositivo – ao sabor da “escrita automática” dos surrealistas, ou da *action painting* de expressionistas – (e, nisto, talvez não pudesse ser recusada), seu efeito é exatamente o oposto do esperado, ao menos no contexto das vanguardas do século XX. Se tais inovações na técnica visavam, antes de tudo, conduzir o artista a novos resultados que estivessem à altura das forças conjugadas de seu tempo, em Menard a técnica trabalha pela consecução do já realizado. Sob esse prisma – da valorização da técnica e do método que conduzem não ao inédito, mas ao antigo –, há inapelavelmente um sentido derrisório, em que a estranheza de propósitos, antes reservada ao objetivo (escrever o *Quixote* de Cervantes), recai na matéria dos meios de produção. Ao mesmo tempo, seria possível acrescentar, a ênfase sobre os meios não possui nada de anacrônico, constituindo-se de fato – ao longo do modernismo e sobretudo no que é considerado seu “pós” – no ponto central da arte e de suas teorizações, muito mais voltadas ao *work in progress* do que ao produto final. Nesse sentido, o devaneio de Menard não possui nada de ridículo, mas muito ao contrário, algo de pioneiro.

Uma das características do “prazer plebeu do anacronismo” seria sua capacidade de “nos deleitar com a ideia primária de que todas as épocas são iguais ou diferentes”. Por uma questão de lógica, somos levados também a acreditar que a técnica do “anacronismo consequente”, praticada por Menard, apontaria para a direção contrária: demonstrando que todas as épocas são iguais e diferentes. Tal conclusão é reforçada no trecho imediatamente seguinte, quando os termos “igual” e “diferente” (referentes ao tempo) são substituídos, em raciocínio levemente diverso, pelas personagens do romance de Cervantes: “Mais interessante (...) parecia-lhe o famoso propósito de Daudet: conjugar *numa* só figura, que é Tartarin, o Engenhoso Fidalgo e seu

escudeiro...” (p. 38). A simultaneidade dos termos, admitida pela substituição da conjunção excludente “ou” pela conjunção includente “e”, conduz o leitor à inquirição das partes. O nexos relevante dessa afirmação está na equivalência de seus dois momentos. A constatação de que nenhuma época é, em seu conjunto, igual à outra, é possivelmente mais próxima das percepções adotadas pelo senso comum, mas está longe de explicar como e por que os muitos períodos da história se articulam, fornecendo, entre outras coisas, *sentido* à existência individual. Por sua vez, o primeiro momento, que predica a semelhança entre as épocas, tampouco é elucidado, e a equiparação sumária dos termos (sem mais explicações) redobra o peso das equivalências pretendidas. Aqui, o “e” recobra algo de sua utilização vulgar no latim, onde cumpre com mais clareza o sentido de “também”, que poderia ser encarado como uma comparação valorativa: as épocas são *tão bem* iguais *quanto* diferentes. Ora, se admitimos que o senso comum dita que as épocas mudam, restaria talvez ao primeiro momento da comparação (aquele das equivalências) o ônus do esclarecimento. Este tampouco virá de imediato, e somos abandonados à inquirição do que é permanente na vicissitude e do que é fugaz na permanência. A partir desse ponto, o conto passará a desdobrar variações e superações das duas noções enunciadas: de *temporalidade e vicissitude*; e de *atemporalidade e perpetuidade*. São essas as linhas de força (uma cisão que se intensifica aos poucos) que terminarão por compor a imagem insólita e inesquecível de Pierre Menard e de seu projeto.

Historicismo e legado ibérico

Vencidas as introduções, na 4ª e última parte do conto confirmamos que o “propósito meramente assombroso” de Menard era investigar a fundo o estatuto da perpetuidade, ou, se quisermos, suas condições de possibilidade. Entre os termos colocados – <as épocas são iguais> e <as épocas são diferentes> –, o falecido não estava interessado no pólo do historicismo. Seu ânimo se volta para o outro: “Ele não queria compor outro *Quixote* – o que seria fácil – mas *o Quixote*” (p. 38). A identidade entre as palavras do título (*Quixote*), colocadas lado a lado, obscurece a não-identidade do seu significado. Com efeito, se decidíssemos desdobrar o sentido completo da afirmação primeira, concluiríamos: “Ele não queria compor outro *Quixote*” é o mesmo que dizer “Ele não queria compor outro romance cujo significado para o século XX fosse análogo ao do *Quixote* original para o Século de Ouro espanhol”. Notamos, de saída, o *sentido de profunda historicidade dessa sentença, que parece resolver a falsa*

oposição entre vicissitude e perpetuidade esboçada há pouco. O falso dilema é superado em favor de uma concepção de unidade de contrários, onde o sentido original do *Quixote* só poderia (supostamente) ser preservado pela reformulação completa da obra. Tanto o narrador quanto Menard revelam, nesse momento, ter consciência disso, embora o comentário adjacente – “o que seria fácil” – conduza à pergunta sobre o tipo dessa consciência. A ideia de um *Quixote* novo, revolucionário tal como foi o primeiro, acaba, em alguma medida, por sugerir o espírito moderno do próprio Menard (para não dizer de Borges). Surge aqui a mesma magnitude de pretensões presente no gesto do arquiteto francês Le Corbusier, para quem – como conta Beatriz Sarlo (1993) – era preciso refundar Buenos Aires, “virando-a” para o Rio da Prata. Quem sabe se ainda mais radical é o mesmo gesto que, no Brasil, fez erguer em quatro anos “o mais fabuloso sonho de urbe de que foram capazes os americanos” (RAMA, 2015, p.21), Brasília, a partir das visões do arquiteto Oscar Niemeyer e do urbanista Lúcio Costa. Que sonhos dessa magnitude tenham sido assumidos em países latino-americanos no seu esforço de “atualização” diante de Europa e Estados Unidos, não é um acaso. Não é acaso e tampouco particular. Certa radicalização do processo cultural (como, de resto, já notavam Candido e Rama para a literatura) parece ser traço próprio de contextos periféricos em pugna com sua desvantagem frente a centros mais cosmopolitas. Comentando a formação do jovem Theodor Adorno na “periférica” cidade de Frankfurt, na Alemanha, Jorge de Almeida anota: “Por não ter sido centro artístico importante nos séculos XVIII e XIX (...), a *Handelstadt* Frankfurt tinha orgulho de sua recente vida cultural, que sem dúvida se distinguia, no contexto alemão, pela independência e interesse na música mais avançada” (ALMEIDA, 2007, p. 52). O mesmo se pode pensar para o movimento modernista que emerge em São Paulo, em oposição à densidade da tradição artística que existia na antiga capital federal, o Rio de Janeiro.

A expressão do narrador, “seria fácil”, carrega algo dessa pretensão bíblica de tudo criar em seis dias. Tampouco parece um simples acaso que Brasília – em termos de radicalidade construtiva – tenha sido um projeto brasileiro, dadas as grandes dimensões internas “incultas”, ainda por “civilizar”, nas primeiras décadas do século passado. Com efeito, a Argentina já possuía, desde a década de 1920, uma capital moderna latino-americana por excelência: Buenos Aires⁹⁵. Seu planejamento tivera início ainda ao fim

⁹⁵ Para uma abordagem comparativa dos processos de modernização relativa entre Rio de Janeiro e Buenos Aires (onde se afirma a força de Buenos Aires em detrimento da cidade brasileira), ver *Os Bestializados – O Rio de Janeiro e a República que não foi*, de José Murilo de Carvalho, pp. 76-79. O

do século XIX (algo raro no continente latino-americano), tendo como protagonistas o Estado argentino e as lutas de setores da sociedade civil em instituições como o Conselho Deliberativo de Buenos Aires. Pesem as pressões do mercado imobiliário, pesquisadores do desenvolvimento urbano portenho não hesitam em relativizar o papel do *laissez-faire* quanto a este processo específico de modernização, caracterizado por intensa intervenção estatal em fins do século XIX e início do XX (GORELIK, 1998). Entre os modelos urbanos que auxiliaram o planejamento da metrópole, estão a experiência norte-americana da “quadra retangular” (observada há muito, por sinal, pelo lado anglófilo de Domingo Faustino Sarmiento) e a tradição de projeção topográfica francesa, da cidade regular, de inspiração iluminista e supracitada preponderância do Estado. Há, porém, para além dessas duas fontes, uma terceira, relativamente mais familiar e problemática:

A herança do *damero* espanhol, de *indubitável influencia* na determinação formal da quadra na expansão [urbana], impediu no entanto seu tratamento específico como *fenômeno moderno*. No caso dos protagonistas da modernização urbana, poderia se pensar que sua impossibilidade de abordar a questão põe manifesta a mescla do *repúdio culturalista* com um sentimento de impotência, vinculado à incapacidade – ideológica, política, econômica – dos instrumentos do poder público frente à propriedade privada (...) (GORELIK, p. 42, 1998 – tradução e itálico meus).

Com mais propriedade, poderíamos adicionar que o dilema do legado espanhol na América Latina emerge com ênfase no fim do século XIX, quando o processo de modernização conjunta aproxima outra vez a metrópole e as antigas colônias. Os liberais latino-americanos são levados a encarar “a inesperada explosão de energias” que ocorre neste período nas terras de seu velho colonizador e, diante disso, “se preocupavam em depurar essa orgulhosa herança das máculas denunciadas ao longo dos séculos pelo que começava a se chamar lenda negra” (DONGHI, 1998, p. 76 – tradução minha). As reminiscências da tradição espanhola, de maneira um pouco diversa daquelas da América portuguesa, eram inaceitáveis não somente para as nações hispano-americanas de então, em seu recente estatuto de ex-colônias ibéricas, senão

autor se vale de dados pesquisados por Hilda Sabato, em *La Formación del Mercado de Trabajo en Buenos Aires, 1850-1880* (Desarrollo Económico, 24(96): 564, ene./mar. 1985). Para uma análise sugestiva sobre a plástica e incipiente conformação societal moderna do Rio de Janeiro em meados do século XIX, mas cujo quadro permaneceria válido na virada do século, ver o texto “Dialética da Malandragem”, de Antonio Candido.

igualmente como países independentes que miravam – através dos olhos das elites – suas realizações nas realizações de França, Inglaterra e Estados Unidos, vistos como exemplos da moderna ordem liberal. Frente a isso, a herança espanhola constitui, portanto, junto à amplidão do pampa argentino, um segundo pano de fundo do arcaísmo contra o qual a modernidade de Buenos Aires deveria afirmar-se. Melhor dizendo, o legado espanhol na modernidade era problemático não porque Espanha estivesse fora da história da modernização europeia, senão porque “sua etapa de grandeza havia sido marcada por traços opostos aos dominantes na ordem em que era seu destino se integrar” (DONGHI, 1998, p. 75 – tradução minha). Frustrada a integração no mundo industrial, liberal e burguês por excelência, o Século de Ouro espanhol (o século de Miguel de Cervantes e *Dom Quixote*) – “sua etapa de grandeza” no século XVII – se transforma simultaneamente, na passagem do XIX ao XX, na imagem da glória e do interdito. No que concerne à Argentina, o legado espanhol estava inelutavelmente inserido no processo de modernização portenho, quando menos porque “o *damero* se ajustava aos interesses especulativos que guiavam e adensavam a cidade nesses anos” (HARDOY; GUTMAN, 1992 apud GORELIK, 1998, p. 42 – tradução minha). Ou seja, na constituição concreta da cidade hispano-americana, se por um lado o *damero* representava parte da herança colonial a ser negada pelo que continha de arcaico (como expressão de uma modernidade que não cumprira seu “destino”), por outro lado sua existência integrava de pleno direito os processos de adensamento e agregação próprios às transformações urbanas mais recentes. Esta dupla maneira de funcionamento da herança espanhola na América Latina era somente uma das razões de sua *contraditória contemporaneidade*, que fazia dela um fator obrigatório para nós.

A relação da Espanha pós-imperial com essa etapa era radicalmente distinta da que mantinham com ela as nações neoespanholas: se para aquela a aventura americana constituía um aspecto sem dúvida capital, *mas apenas um aspecto*, de seu vertiginoso ascenso à hegemonia europeia na mais prematura modernidade, *para estas se identificava com o momento formativo das coletividades que agora aspiravam a definir-se como nações*; o ajuste de contas com a etapa prévia à ruptura da unidade imperial oferecia então o *ponto de partida necessário* para todo esforço de justificação dessa operação, e assim definir o perfil específico das nações que aspiravam a ser⁹⁶. (DONGHI, 1998, p. 67)

⁹⁶ “La relación de la España post imperial con esa etapa era radicalmente distinta de la que mantenían con ella las naciones neoespañolas: si para aquélla la aventura americana constituía un aspecto sin duda capital, pero sólo un aspecto, de su vertiginoso ascenso a la hegemonía europea en la más temprana

Vemos nesse excerto a mesma noção de assimetria entre o universal e o particular à qual faz referência Machado de Assis em seu conto sobre os punhais de Lucrécia e Martinha. A lucidez sobre a tragédia de tal assimetria é importante porque – para apropriarmo-nos do argumento do martiniquês Frantz Fanon, em *Les Damnés de la Terre*, de 1961 –, se é verdade que África é um produto da Europa tanto quanto a Europa é de África, também é verdade que os europeus fizeram (ou tentaram fazer) a África à sua imagem e semelhança, e não o contrário. O mesmo vale, sem dúvida, para o nosso continente. Em suma: arcaica e moderna, a herança espanhola – com ênfase no Século de Ouro espanhol – se impunha como parte constitutiva da identidade latino-americana. Este “ponto de partida necessário” (obrigatório para nós, embora não à Península Ibérica) parece ser também o ponto de partida para pensar questões como a possibilidade de existência de uma literatura propriamente latino-americana.

O exercício chamado “Menard”

Colocado o objetivo de Pierre Menard e feito o balanço dos meios pelos quais desejava chegar ao *Quixote*, o narrador se lança então ao cotejo – no início, generalizado; posteriormente, focado em citação pontual – das obras empreendidas por Menard e Cervantes. Ajudado pela ideia de rigor que emana ainda da enumeração pormenorizada da obra do amigo Menard (feita na abertura do conto), o narrador investe na distinção entre os trabalhos dos escritores. A citação, porém, se resume a isto: “...a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro” (pp. 42-43). Este cotejo (de dois excertos que, como logo percebe o leitor, são exatamente idênticos) aparece segundo o narrador como “uma revelação” (p. 42). Afinal, de “um mero elogio retórico da história” (excerto atribuído ao *Quixote* original de Cervantes) somos confrontados com uma ideia “assombrosa”: a história como “mãe da verdade” (o mesmo excerto atribuído, dessa vez, a Menard). “Menard, contemporâneo de William James, não define a história como uma indagação da realidade, mas como sua origem” (p. 43). Com isso, Borges propõe um exercício de deslocamento radical de contextos, obrigando o leitor a

modernidad, para éstas se identificaba con el momento formativo de las colectividades que ahora aspiraban a definirse como naciones; el ajuste de cuentas con la etapa previa a la ruptura de la unidad imperial ofrecía entonces el punto de partida necesario para todo esfuerzo por justificar esa aspiración, y a la vez definir el perfil específico de las naciones que aspiraban a ser.” (tradução e itálicos meus).

ler a citação do *Quixote* de Cervantes à luz das ideias-força do século XVII espanhol e, em seguida, a mesma citação (cuja única mudança é a autoria do contemporâneo Menard) à luz da filosofia pragmatista do fim do século XIX e início do XX. O resultado dessa separação é que, dessa maneira, Borges impõe um exercício de leitura “presentificante”, que obriga a compreender o clássico desvinculado do contexto espanhol-europeu do século XVII. Essa “presentificação” da leitura (aqui releitura e reescrita coincidem) é fornecida pelo “pretexto Menard”. É dizer: a reescrita do *Quixote* de Miguel de Cervantes por Pierre Menard vem revelar seu objetivo central (um dos pólos do conto): ler o *Quixote* através dos olhos do século XX, *como obra universal, sem relação particular alguma*, sequer qualquer menção ao tempo e local do *ingenio* espanhol. Esse ler à luz de uma tradição de textos que cada um elegeria, individualmente, como se o próprio acesso a tais textos fosse um caminho incondicionado.

Porque Menard é antes um exercício de leitura que bons leitores realizam todos os dias, a cisão nascida do deslocamento radical de contextos (entre o *Quixote* de Cervantes e o *Quixote* de Menard), apesar de funcional dentro do conto, é falsa na situação real. Se a personagem Menard impõe uma interpretação da atualidade do *Quixote*, não é por sua vez condição *sine qua non* para essa interpretação. Borges, mestre no gênero que ele mesmo criou, sabe disso, e portanto constrói a narrativa apagando seus rastros, ou melhor, narra como quem caminha em ziguezague. É possível afirmar que boa parte do conto – sobretudo o início – é uma tentativa de dar alguma substância de ser vivente para o exercício de leitura chamado “Menard”.

O *Quixote* – feito agora *menardiano*, e não mais *cervantino* – se torna tão contemporâneo quanto o dadaísmo, a Primeira Guerra Mundial, o governo de Theodore Roosevelt, e tão universal quanto o meridiano de Greenwich ou a linha do Equador. Ao criar uma personagem que “simplesmente” reescreve o *Quixote*, Borges encontrava na forma do conto-ensaio um meio de discutir a classicidade das obras. As diferenças que se seguem da leitura da obra de Cervantes e de Menard são, no fundo, uma demonstração da atualidade do *Quixote*, a despeito da passagem dos séculos. Atualidade que não deixa de ser problemática (e talvez falsa), se presta-se a tudo, como veremos. Mas ao colocar a cópia (de Menard) ao lado do original (de Cervantes), veremos que o conto não fundava uma indiferenciação total entre as duas. Fundava, sim, no que diz respeito à sua estrutura, *uma cisão, um desnível* e (se quisermos admitir) um

“anacronismo consequente”. O destino dessa cisão não é ainda a reconciliação, mas o aprofundamento numa inconsistência.

No labirinto das ideias

Como dissemos, essa inconsistência é em tudo reversa àquela noção de rigor da abertura que, no conto, cumpre função organizadora análoga à figura de Menard: uma (falsa) organização de elementos que jamais estiveram desorganizados. Seria possível argumentar, no entanto, que entre a enumeração da abertura e Menard há grande diferença, visto que o último surge como fator estruturante. Pese a justeza dessa afirmação, tentaremos demonstrar que mesmo a figura de Menard, como parte da estrutura na narrativa, é problemática, e que o “pretexto Menard”, como simulacro, possui no entanto um *momento de verdade*. Isto seria suficiente para unir esses fatores organizadores da narrativa sob a ideia de “máscara”, que é o seu modo de funcionar.

Pois então, se Borges “escondeu” bem o caráter abstrato de sua personagem, cumulando-a de relações sociais (deliberadamente pitorescas), um catálogo detalhado de obras e até um amigo que vem salvaguardar sua memória do Erro (nosso narrador), está enfim colocado o desafio de revelá-la. Se estivermos corretos, revelar Menard deverá fazê-lo aparecer similar a um pêndulo, como todo exercício de leitura (de deslocamento) que se preze. A proposta é analisar algumas das ideias do escritor e constatar como elas trabalham dentro do texto. Começemos pelo fim (porque Borges esconde bem as pistas), a partir do que é, sem dúvida, a afirmação mais contundente de Menard. Ao citá-la, incluiremos de imediato o sentido (que atribuímos a elas) no contexto do conto. Diz Menard:

Pensar, analisar, inventar (...) não são atos anômalos, são a respiração normal da inteligência. Glorificar o ocasional cumprimento dessa função, entesourar antigos e alheios pensamentos **[entre eles, aqueles que possibilitaram a criação de uma obra como o *Quixote*]**, recordar com incrédula estupefação o que o *doctor universalis* **[leia-se: Miguel de Cervantes]** pensou, é confessar nossa languidez ou nossa barbárie. Todo homem deve ser capaz de todas as ideias **[leia-se: todo homem deve ser capaz de escrever o *Quixote*]** e entendo que no futuro será. (p. 44)

No entanto:

Compor o *Quixote* em princípios do século XVII [**como fez Miguel de Cervantes**] era uma empreitada razoável, necessária, quem sabe fatal; em princípios do século XX [**como deseja fazer Pierre Menard**], é quase impossível. Trezentos séculos não transcorreram em vão, carregados como foram de complexíssimos fatos. Entre eles, para apenas mencionar um: o próprio *Quixote* (p. 41).

Por isso mesmo que, em pleno século XX, para Menard, “o *Quixote* é um livro contingente, o *Quixote* não é necessário” (p. 40). Tampouco necessária se mostra a atividade da filosofia e da literatura, porque

Não há exercício intelectual que não seja afinal inútil. Uma doutrina filosófica é no início uma descrição verossímil do universo; passam os anos e é um mero capítulo – quando não um parágrafo ou um nome – da história da filosofia. Na literatura, essa caducidade final é mais notória. ‘O *Quixote*’, disse-me Menard, ‘foi antes de tudo um livro agradável; agora é uma ocasião para brindes patrióticos, soberba gramatical, obscenas edições de luxo. A glória é uma incompreensão e, quem sabe, a pior delas (p. 43).

Recuperando algumas poucas ideias do escritor Pierre Menard, percebemos notas dissonantes. Quais são essas notas? O mesmo erudito que compreende profundamente qual era, afinal, o significado do *Quixote* em pleno século XVII (“foi antes de tudo um livro agradável.”) ou que concebe, com acerto, a relação que existe entre literatura e sociedade em cada época (“Compor o *Quixote* em princípios do século XVII era uma empreitada razoável, necessária, quem sabe fatal.”) é o mesmo homem que encara a história da filosofia como um empreendimento vão e vazio (“Não há exercício intelectual que não seja afinal inútil.”) ou que entende a classicidade de uma obra, não como uma relação viva entre tempos históricos, mas apenas na chave de sua institucionalização presente (“A glória é uma incompreensão e, quem sabe, a pior delas.”). Este movimento “pendular” revela a cisão entre as duas perspectivas relativas ao *Quixote* – o *Quixote* cervantino do século XVII espanhol e o *Quixote* menardiano do século XX. Ao compor, no entanto, a figura de Menard, a cisão emerge inevitavelmente como uma inconsistência de perspectivas.

No conto, *grosso modo*, os meios requeridos para se chegar ao *Quixote* de Cervantes são interpretados a partir da lente da historicidade, que localiza a escrita da obra no tempo e no espaço do Século de Ouro espanhol. Esta perspectiva da escrita original é jogada contra a perspectiva da reescrita, por Menard, do *Quixote* (ou da

simples leitura “presentificante”), em que prevalece a noção (atemporal por excelência) do *Quixote* universal. *A inconsistência é, na verdade, um limite das forças colocadas em jogo no conto.* Ao tratar do *Dom Quixote* cervantino, bem acomodado no historicismo consequente, Menard precisa, porém, justificar sua empreitada: a reescritura (palavra por palavra) do clássico espanhol. Para justificá-la, o que faz? Desautoriza os que ambicionam fundar uma nova “descrição verossímil do universo”, bem como aqueles que reúnem ânimo para criar “outro *Quixote*”: todos refêns de sonhos vãos... Pois, afinal, logo a nova doutrina está reduzida a um parágrafo num volume da História da Filosofia; cedo ou tarde, o “outro *Quixote*” encontrará (como o primeiro) a glória e, com ela (ironia das ironias), a incompreensão a que está condenado. Tanto melhor é, portanto, não aventurar-se nas eloquências do espírito, guardar-se do mal do Tempo/do Erro, que tudo põe a perder (vide as injustificáveis omissões no catálogo de madame Bachelier). Repetir o já feito. Repeti-lo com destreza, com precisão, parágrafo a parágrafo, linha a linha, termo a termo. Eis um projeto consequente. Eis ao que, sem perigo, pode se dedicar o homem. É possível, aliás, que parte da imagem pitorescamente feudal de Menard, pintada no começo do conto, venha aqui ao auxílio desse raciocínio, que se prende aos afetos do passado e que visa recobrir tal limitação. Já se vê que ao tempo esvaziado (como sequência infinita de teorias e obras do mesmo valor) opõe-se, desse jeito, o tempo cheio de sentido, no qual é bem situado o livro de Miguel de Cervantes.

Apenas isso – esta inconsistência – já seria suficiente para desconfiar da interpretação de Beatriz Sarlo, que vê no conto de Borges a sugestão de que a literatura é “um só texto infinitamente variável e [onde] nenhum de seus muitos fragmentos pode aspirar ao nome de texto original” (SARLO, 1995, p. 118) (tradução minha). Nesse mesmo sentido, aqueles que enxergam Borges como um tipo de predecessor de Roland Barthes no decreto da “morte do autor” – porque haveria, nesta narrativa, tantos *Quixotes* quantas leituras possíveis do *Quixote* – parecem se prender a somente uma parte do problema proposto. Um olhar mais detido verá que não é isso o que está latente no conto de Borges. Permanecendo como *duas concepções distintas*, escrita e reescrita (ou releitura) não deixam de apontar, no seu desnível, ao problema do universal e do particular, do atemporal e do temporal. Não bastasse, ainda haveria a crítica (em si incompleta, mas que aqui vem ao caso) de Menard, segundo a qual “a glória é uma incompreensão e, quem sabe, a pior delas” (p. 43). Valeria perguntar: qual, enfim, a incompreensão a que se refere Menard? Justamente aquela que, sem atentar às muitas

camadas da obra, se dá o direito de exumar do *Quixote* uma miríade de significados variados, uma sorte de signos mais ou menos duradouros, um séquito de ideias fundamentais como sói ocorrer quando lidamos com a riqueza dos grandes clássicos. Se, por um lado, tais potencialidades estão *de fato* presentes em *Dom Quixote*, por outro a sua *absolutização* – que desloca radicalmente o romance do chão do Século de Ouro espanhol e joga-o na esfera dos clássicos, onde igualmente se encontram equivalentes Shakespeare, Dante e Racine – contribui para perdê-lo (o que era “antes de tudo um livro agradável” se torna agora “ocasião para brindes patrióticos” – p. 43). Ora, na ideia de *perda* resiste, por consequência, a noção de “sentido original”, de “obra original”. E, no entanto, enxergar no *Quixote* uma fonte inesgotável e sortida de significados – a ponto de lê-lo à luz da filosofia pragmatista de William James ou sob a influência de Nietzsche – é justamente o que fazem o narrador do conto e a baronesa de Bacourt ao cotejarem a versão do simbolista de Nîmes com aquela de Cervantes. Já vimos que essa foi a maneira sutil que Borges encontrou para opor um “*Quixote* universal”, escrito por Menard, a um “*Quixote* particular”, de Miguel de Cervantes. No entanto, ao afirmar que o universal (a glória) é uma forma de caducidade (diríamos, uma fraqueza da vitória), *Menard colocava em xeque seu próprio trabalho*. Aqui, Menard, que condena que um clássico sofra tantos mal-entendidos, opõe-se frontalmente a seu próprio amigo (o narrador do conto), que se apropria da obra utilizando as referências do pragmatismo norte-americano (atitude análoga àquela do “mau anacronismo”, que situa Jesus Cristo em Wall Street).

Em resumo: vimos que o *Quixote* de Menard é, no fundo, um exercício de deslocamento, que pretende fazer ler um clássico apenas nas suas reverberações com o mundo atual. Com isso notamos uma cisão entre o *Quixote* histórico-necessário (de Cervantes) e o *Quixote* universal-desnecessário (de Menard). Esta cisão, exterior no princípio, aprofunda-se em inconsistência latente na figura de Pierre Menard, quando este se vê obrigado a justificar sua empresa: a reescrita de um clássico já escrito, como única atividade sensata diante da inutilidade e da caducidade de todas as obras. O problema é que, se realizar o que já foi realizado constitui a única opção plausível, também constitui a forma inevitável de falsificar um clássico. Pierre Menard marca no conto uma diferenciação entre cópia e original, porque aqui a cópia (sua própria versão do clássico) significa perda: por exemplo, na disposição que um “livro agradável” desperta, agora, para “brindes patrióticos” e “soberba gramatical”; na relação anacrônica entre *Quixote*-James-Nietzsche: expedientes de que o próprio Menard tinha consciência

e condenava. Estamos no campo dos paradoxos. A apropriação do *Quixote* por Pierre Menard vem acompanhada de uma interdição. A única maneira de lograr uma obra é perdê-la. *A apropriação do Quixote é obrigatória, mas, ao mesmo tempo, impossível.*

Menard criador, Menard criatura

Esta maneira sofisticada de abordar o “propósito meramente assombroso” de Pierre Menard tem desdobramentos muito concretos no propósito de Jorge Luis Borges de fazer literatura na Argentina do início do século. A obrigatoriedade do clássico que é, ao mesmo tempo, uma interdição, fala sobretudo àqueles que, herdeiros do *Quixote* – como outros de *Hamlet*, de *Tartufo*, de *Fedra* – não são, no entanto, seus filhos pródigos. Assim, o tema da apropriação obrigatória-interdita do *Quixote* impõe a perspectiva de quem não produziu tais obras tornadas “universais”, encontrando-se, porém (justamente por causa dessa universalidade), condenado a reconhecê-las. A apropriação obrigatória-interdita diz respeito àquele que, mesmo pertencendo à determinada tradição, vê-se obrigado a reconhecer sua distância em relação a ela e, *in extremis*, a negá-la. Sob essa perspectiva real, Pierre Menard era, entre outras coisas, a consciência posta em cena de Borges, que se reconhece devedora inapelável do maior estilista da língua e fundador da narrativa moderna – Miguel de Cervantes e seu *Dom Quixote*. “Não há escritor mais argentino que Borges: ele se interrogou, como ninguém, sobre a forma da literatura em uma nação culturalmente periférica” (SARLO, 1995, p. 8). Simultaneamente, Borges vislumbra a distância necessária em relação ao clássico, tal como ocorrera com “el damero español”, citado por Gorelik, encarado como a herança problemática na constituição de um projeto urbano moderno para Buenos Aires.

Quando dito (páginas atrás) que a figura estruturante de Menard era problemática, porque em sua falsidade haveria um *momento de verdade*, referia-se ao passo seguinte, que qualificava o movimento de deslocamento sugerido pela personagem. Afinal, Menard não se tratava apenas de um movimento de deslocamento que opunha uma visão atemporal à outra, temporal, fundando uma inconsistência irreduzível no *ser* (esta a sua falsidade); mas também de um deslocamento de tipo geopolítico, que opunha ao “modelo” (ao *Quixote* / ao *damero* espanhol) as muitas expressões que, por exigência de uma arte latino-americana, adotaram-no e negaram-no (esta a sua verdade). Nesse sentido, o conto de Borges sobre o desafio que se impôs Pierre Menard dramatiza esse confronto. Ele propõe o problema e o responde. Pierre Menard, autor do *Quixote*, afirma-se pela obrigatoriedade e pela interdição do clássico

que vai recriar. É criador com e contra o *Quixote*. É criador através dele. É sua criatura. Na reflexão de Carpentier, datada de 3 de fevereiro de 1954 e citada pelo francês Absire, estaria em jogo também certa hispanidade enganosa, fundamentada num preconceito linguístico de cariz eurocêntrico, visto que os escritores hispano-americanos são “usufrutuários do prestigioso legado espanhol. Mas considerar a América como uma Espanha em três dimensões, ou como um continente que se aborda sem sair da Espanha, é uma tolice⁹⁷” (ABSIRE, 1994, p. 33).

O conto de Jorge Luis Borges sugere a fundação de uma reflexão profunda sobre a condição periférica da arte. Além de dramatizar certa relação específica entre as dimensões arcaica e moderna que, segundo acreditamos, é central para dirimir o sentido da formação de nossa literatura no século XX, o conto borgeano implica também um ponto de saída que se anteciparia às reflexões de Ángel Rama sobre a formação da narrativa latino-americana e a transculturação. “A máquina literária borgeana ficcionaliza estas questões, e produz uma formalização de problemas teóricos e filosóficos sem perder jamais o brilho desconfiado da ironia ou a posição antiautoritária do agnosticismo” (SARLO, 1995, pp. 9-10). A persecução da dinâmica da forma sugere que o processo transcultural se inaugura, contra todas as aparências, na literatura mais despida à primeira vista da ambiência local, que mal tocou na emancipação do pensamento mítico (como veremos na análise de *El Evangelio Según Marcos*) e cujas feições não parecem guardar outra coisa senão um “europeísmo” de primeira linha.

⁹⁷ « Une certaine hispanité m’irrite extrêmement. Et je dis qu’elle m’irrite parce qu’elle repose sur un mensonge. Nous parlons l’espagnol, nous écrivons l’espagnol ; nous sommes les usufructiers du legs prestigieux de la culture espagnole. Mais considérer l’Amérique comme une Espagne à trois dimensions, ou comme un continent que l’on aborde sans être sorti d’Espagne, est une sottise » (tradução minha).

**Iniciando a eternidade –
História e mito em *El Evangelio Según Marcos*,
de Jorge Luis Borges**

Houve um desencontro secular entre a minuciosidade prescritiva de leis e códigos e a confusão anárquica da sociedade sobre a qual legislavam.

(Ángel Rama – *A Cidade das Letras*)

Borges, Poe, Hoffmann

Em 1968, questionado por dois repórteres da revista norte-americana *Commonweal* se apreciava a obra do escritor alemão E.T.A. Hoffmann, Borges disse o seguinte: “Well I have done my best to admire Hoffmann, but he's always defeated me⁹⁸” (MARX; SIMON, 1968). Qualificando a narrativa de Hoffmann como “irresponsável” por “acumular agonias” (“piling on the agonies”), Borges relembra na entrevista uma frase de Edgar Allan Poe: “Horror belongs not to Germany but to the soul⁹⁹” (Idem). Com isso, queria dizer que Poe não necessitava se basear nos românticos alemães, como Hoffmann, para saber o que era o horror e o medo. A assertiva de Poe sobre o horror poderia estender a si mesmo, com algumas alterações: *o fantástico não pertence à Europa, mas à realidade*. Jorge Luis Borges leu bem Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) e Edgar Allan Poe (1809-1849), ambos escritores do fantástico, dedicados a explorar as fronteiras entre o natural e o sobrenatural. Sua fluência na língua inglesa cedo lhe franqueou acesso à literatura universal e, sobretudo, anglo-saxã, num tempo em que ainda eram restritas as traduções ao espanhol na América Latina. Interessam-nos aqui as características particulares que Borges proverá ao gênero, e que passam ao largo da dúvida, da hesitação, do jogo confuso dos sentidos e da imaginação, tal como sistematizado por Tzvetan Todorov na sua *Introdução à Literatura Fantástica*, livro em que analisa a produção de escritores europeus. Ambos, Hoffmann e Poe, podem nos fornecer a base para distinguir a originalidade do fantástico em Borges. Para tanto, vamos nos ater a dois pontos centrais, em cujo bojo está algo da distância que nos separa da Europa.

O primeiro traço que se sobressai na literatura de Hoffmann é o fato do fantástico vir, com frequência, acompanhado do grotesco (um pouco como no Naturalismo a homossexualidade e a negritude eram comumente relacionadas à debilidade, à fealdade, a algum tipo de distúrbio físico ou psicológico). Erasmus Spikher, homem que travou um pacto com o diabo em “O Reflexo Perdido”¹⁰⁰, não podia deixar de se mover “rodopiando em torno de um centro, como se impulsionado por molas internas” (HOFFMANN, 2017, p. 48), no que denuncia a perda da

⁹⁸ “Bem, eu tenho feito o meu melhor para admirar Hoffmann, mas ele sempre me derrotou.” Esta e todas as traduções a seguir são minhas, excetuando-se indicação em contrário.

⁹⁹ “O Horror não pertence à Alemanha, mas à alma.”

¹⁰⁰ A edição de referência é *O Reflexo Perdido e Outros Contos* (2017), antologia organizada e traduzida por Maria Aparecida Barbosa.

humanidade em prol de uma natureza maquinal. Seu interlocutor sente “um suor frio” ao perceber que Spikher lhe observava “ora com um rosto, ora com outro” (Idem, idem). Sente-se aqui, como em outros relatos, a perda da identidade como uma das maldições que recaem sobre a alma extraviada; perda que parece se vincular a uma noção de individualidade cuja ascensão, desde o Renascimento, foi o contraponto daquelas forças que subjugavam o ser humano às formas de vida mais comunais. Por sua vez, no conto “O Homem-Areia”, a personagem do advogado Coppelius é apresentada com os mesmos traços disformes: “a boca torta se contrai com frequência num riso sardônico, deixando então visíveis sobre as bochechas um par de manchas vermelho-escuras, e um tom silvante lhe soa por entre os dentes cerrados” (Ibidem, p. 80). Pese os traços românticos e algo naturalistas que compõem a obra de Hoffmann – a vinculação entre aspecto físico e caráter é apenas um deles –, a literatura fantástica europeia parece não ter se afastado por inteiro, ao longo dos anos, dessa aproximação com o grotesco. É possível adivinhar canais profundos que ligam esse “tom silvante” de Coppelius com o antropomorfismo do Homem-peixe ou do Homem-sapo – serviçais da Rainha Vermelha em *Alice no País das Maravilhas* (1865), de Lewis Carroll –, até o pacato Gregor Samsa que desperta, certa manhã, desfigurado num gigantesco inseto. Nesses exemplos, a representação do grotesco (aqui o grotesco é o animalesco) parece ter mudado menos do que aquilo que seria a sua causa ou origem, o que os escritores julgavam ser *a natureza do mal*¹⁰¹. A perda da individualidade (da personalidade), a presença difusa do mal e o grotesco são constantes na literatura fantástica de E.T.A. Hoffmann.

No conto “O Gato Negro” (1843), de Edgar Allan Poe, a perda da individualidade emerge em chave diversa, como debilidade da razão. Um criminoso, condenado por assassinar a própria esposa, narra sua história em primeira pessoa. Nela, tem centralidade sua relação com um gato preto que, de criatura afável, torna-se arredia quando o homem, ao chegar alcoolizado certa noite, arranca-lhe um olho. Os acontecimentos que se desenrolam a partir desse ponto (a morte do animal; o reaparecimento de outro gato praticamente idêntico àquele) acumulam presságios e

¹⁰¹ Interessante notar que a ameaça da perda da individualidade e tal presença difusa do mal (na forma ou não do diabo) podem ser encontradas na literatura de língua inglesa até, pelo menos, a vanguarda modernista: em *Este Lado do Paraíso* (1920), F. Scott Fitzgerald escreve longo trecho em que sua personagem principal, o playboy Amory Blaine, *parece* ser perseguido por uma figura demoníaca e ameaçadora. Fiel à tradição anglo-saxã moderna, essa ameaça é incerta (o que delata a mestria do autor), deixando a personagem e o leitor hesitantes. Grande parte do romance tem lugar na universidade de Princeton (NJ), onde realizei parcela importante do atual trabalho.

estranhos sinais, reputados à febre da imaginação e à fragilidade dos sentidos. Um tipo de fixação/obsessão mental persegue o narrador, assombrando-o. Por isso, seu parágrafo inicial é exemplar.

Não espero nem peço que se dê crédito à história sumamente extraordinária (...) que vou narrar. Louco seria eu se esperasse tal coisa, tratando-se de um caso que os meus próprios sentidos se negam a aceitar. Não obstante, não estou louco e, com toda a certeza, não sonho. (...) Meu propósito imediato é apresentar ao mundo, clara e sucintamente, (...) uma série de simples acontecimentos domésticos. (...) Talvez, mais tarde, haja alguma inteligência que reduza o meu fantasma a algo comum – uma inteligência mais serena, mais lógica e muito menos excitável do que a minha, que perceba, nas circunstâncias a que me refiro com terror, nada mais do que uma sucessão comum de causas e efeitos muito naturais. (POE, 2003, p. 45)

Há talvez na história da literatura moderna poucos parágrafos iniciais que sintetizam tão bem o que estava em jogo, afinal, na obnubilação do que o Ocidente denominou “razão”. A crença, o extraordinário, a loucura, os sentidos, a certeza, o sonho, a clareza, a simplicidade do fato, a inteligência, os fantasmas, a lógica, o terror, o par causa-efeito, a naturalidade. Essa constelação de forças dentro da qual se debate o ser pela manutenção de sua humanidade. Vê-se que “O Gato Preto” não é somente a investigação da psicologia da culpa (uma das interpretações possíveis do conto). A abertura antecipa, na verdade, algo muito mais profundo: as bases em que estão assentadas as convicções do Ocidente. Poe relativiza aquele princípio de causalidade que, de acordo com David Hume, no seu *An Enquiry concerning Human Understanding* (1748), seria nada menos do que o cimento do mundo. E, caso desejássemos traçar aqui um esboço de estudo comparativo, quão “inofensiva”, sob a perspectiva do *fantástico*, pareceria esta história de Poe quando comparada a uma narrativa como *El Aleph*, de Borges. De um homem destinado a ver todo o universo simultaneamente através de um ponto fulgurante no espaço; um ponto sob o décimo nono degrau do porão de uma casa, no subúrbio de Buenos Aires; e destinado a vê-lo indubitavelmente, sem as hesitações que são fruto do engodo causado pelos sentidos ou pela imaginação; de um homem são e lúcido, não desfigurado pela loucura ou pela enfermidade; desse homem ouvimos um relato (*que abre o conto*) sobre a passagem indelével do tempo e cuja beleza reside na lucidez diante da morte e do oblívio. “La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al

sentimentalismo ni al miedo (...)” (BORGES, 2011, p.193). O excerto é famoso, e chama ainda mais a atenção quando comparamos sua impassibilidade com a abertura angustiada de “O Gato Preto”, de Poe, ou com qualquer outra narrativa fantástica mais recente: de Wells¹⁰², Lovecraft, Wilde, Kafka. Isso não significa que a narrativa *fantástica* demande menos argúcia de um autor latino-americano do que demandava (no caso de Borges) de seus “mestres” europeus. Uma análise mais cuidadosa poderia demonstrar como, ao contrário, o *sensu de realidade* é talvez aqui ainda mais trabalhado pela narrativa ficcional. Isso ocorre porque o sobrenatural latino-americano parece se imiscuir com a racionalidade moderna de uma maneira impensável na Europa ou nos Estados Unidos. Seria possível demonstrar, se assim conviesse, como o efeito de verossimilhança de um texto como *El Aleph* passa pela criação de polos independentes desse elemento *fantástico*, e que são duas obsessões: a de Carlos Argentino pela consecução de seu poema e a de Borges (o narrador) por Beatriz Viterbo. Sutilezas que explicam, entre outras coisas, a abertura despretensiosa do conto, e cujo sentido de contingência, contudo, dialoga diretamente com o portento que se revelará a seguir. Contra-intuitivamente, apenas pela sobrevalorização dessas obsessões *em detrimento do fantástico* é que o Aleph pode, ao longo da narrativa, adentrar o mundo. Preservado seu mistério, o *fantástico* borgeano se imiscui na realidade sem alarde. O que fica sugerido é que, mesmo em Buenos Aires – paradigma da modernização latino-americana na segunda metade do século XIX e no início do XX –, a solidez da *razão* e a consistência do *indivíduo* não suportavam (nem poderiam suportar) o mesmo peso que tais categorias traziam da Europa, principalmente de Inglaterra e França. No fundo, a ficção de Borges – como aquela de Carpentier e García Márquez – representa uma investigação indireta sobre uma nova “teoria do sujeito”, que nos territórios periféricos se constituiu sob pressupostos diversos daqueles do mundo europeu. *The burden of the white man* não era, afinal, o mesmo fardo do *criollo*.

El Evangelio según El Aleph

Quando iniciou os contos do que viria a ser *El Informe de Brodie* (1970), Borges já não estava interessado no mesmo tipo de narrativa que o consagrara, a partir da década de 1950, com as primeiras traduções de sua obra para o francês, e dos anos

¹⁰² “O Ovo de Cristal” (The Crystal Egg, 1899), de H. G. Wells – conto no qual um vendedor, chamado Sr. Cave, encontra num ovo de cristal um “portal” para outro lugar – parece ser uma das inspirações (mencionada pelo próprio Borges) para *El Aleph*.

1960, com o prêmio literário que receberia junto a Samuel Beckett e que lhe abriria as portas do mundo anglófono. Seus temas eram decididamente os mesmos, o que Sarlo qualificou como “*summa* de obsessões borgeanas” (1995, p. 12). É possível dizer que Borges operou, em *El Informe*, uma *depuração* dos temas de toda uma vida, o que de resto ele mesmo afirma, com outras palavras, no prefácio da obra. Tal depuração, sendo profunda, dá-se sobretudo no nível da forma dos contos, cujo adjetivo poderia ser “econômica”, não fosse esta qualidade tão presente em *Ficciones* (1944) e *El Aleph* (1949). O que ocorre, então, com os relatos desse livro, resultado dos esforços de um velho autor já consagrado? Dois anos antes da publicação de *El Informe de Brodie*, na mesma entrevista para a *Commonweal* (citada acima), o escritor argentino revelava o desejo de escrever “*a straightforward story*”, inspirando-se num dos últimos livros de contos de Rudyard Kipling. “Em 1885, em Lahore, [Kipling] empreendera uma série de contos curtos, escritos de maneira direta (...). Muitos deles são pequenas obras-primas” (BORGES, 1995, p. 15). E completa: “I might write one or two fantastic stories. But I’ll do my best to avoid them¹⁰³” (MARX; SIMON, 1968). Passados vinte anos desde que publicara *La Muerte y La Brújula* (1951), algo de fato mudara na acepção artística de Borges, o que o leva a criticar inclusive “a obra esplêndida, mas não poucas vezes ilegível de um Mallarmé ou de um Joyce” (Borges, 1995, p. 17). Não nos é facultado explorar neste trabalho todas as razões para essa transformação. Não é impossível que também a cegueira imposta por uma doença degenerativa, que o afligia desde os anos 1950, tenha feito sentir seus limites sobre essa decisão estética. Porém, dos famosos relatos de 1940 até *El Informe* mantém-se presente o nexo de sua reflexão sobre o escritor periférico, como já demonstramos no capítulo “Pierre Menard, autor do Quixote”. Para averiguá-lo, é talvez produtivo seguir na trilha de iluminações que os contos (no caso, “El Aleph”) jogam uns sobre os outros.

A imagem do objeto fantástico – neste que é, talvez, seu conto mais conhecido – comporta *duas dimensões* muito específicas, e que nos servem para entender melhor “El Evangelio Según Marcos”, tido como “la mejor [trama] de la série” que compõe *El Informe de Brodie*, na opinião de seu autor (BORGES, 2011, p. 12). A primeira dimensão é conteudista, e diz respeito aos temas metafísicos e ontológicos abordados por Borges: uma coisa que é todas as coisas; o problema da finitude e da contingência; a natureza do tempo; a questão da identidade, entre outros. Tais assuntos, como dito,

¹⁰³ “Posso escrever uma ou duas histórias fantásticas. Mas farei o máximo para evitá-las.”

acompanharam Borges por toda a vida juntamente com a vertente “local” de sua produção, ligada à reflexão e à recriação da tradição da literatura gauchesca. O Aleph é, afinal, um dos símbolos mais bem acabados dessa obsessão pelo múltiplo e pelo uno, da angústia pela superação da finitude. A segunda dimensão que integra a imagem do Aleph dialoga, entretanto, com o programa estético de Borges, cuja obra “desloca-se pelo fio de várias culturas”, mesclando-as “no espaço rio-platense” (SARLO, 1995, p. 8). Sob tal ângulo, o Aleph é a percepção de que na periferia vive o centro, bem como no centro vive a periferia. É dizer que seus temas dizem respeito não só às obsessões *subjetivas* do escritor, senão também à possibilidade *objetiva* de um latino-americano apropriar-se das muitas culturas que fazem parte da tradição Ocidental (e, às vezes, também da Oriental). O Aleph é, assim, uma senha à emancipação ou, nas palavras de Candido, à desprovincianização da literatura latino-americana. Veremos que aquilo que Borges deseja salvar – uma Buenos Aires provinciana, que desaparece sob o influxo da modernidade – é simultaneamente o que ele ajudará a sepultar de uma vez por todas, à medida que franqueia ao escritor argentino, por meio de sua obra, o “direito” de apropriar-se de qualquer tema. Qualquer dúvida a esse respeito pode ser dirimida pela leitura de um excerto de seu livro dedicado ao poeta Evaristo Carriego, cuja beleza ímpar impõe sua citação quase na íntegra:

Um dia entre os dias do ano de 1904, numa casa que persiste na rua Honduras, Carriego lia com pesar e com avidez um livro da gesta de Charles de Baatz, senhor de Artagnan. Com avidez, porque Dumas lhe oferecia o que a outros lhes oferecem Shakespeare ou Balzac ou Walt Whitman, o sabor da plenitude da vida; com pesar porque era jovem, orgulhoso, tímido e pobre, e acreditava-se desterrado da vida. A vida estava na França, pensou, no claro contato dos aços, ou quando as legiões do Imperador inundavam a terra, mas para mim me coube o século XX, o tardio século XX, e um medíocre arrabalde sul-americano... Assim cavilava Carriego, quando algo ocorreu. Um rasgo de violão trabalhoso, a disparatada fileira de casas baixas vistas pela janela, Juan Muraña tocando seu chapéu para devolver uma saudação (...), a lua no pátio quadrangular, um velho homem com seu galo de briga, algo, qualquer coisa. Algo que não podemos recuperar, algo cujo sentido sabemos mas não cuja forma, algo cotidiano e trivial e não percebido até então, que revelou a Carriego que o universo (que se dá inteiro em cada instante, em qualquer lugar, e não apenas nas obras de Dumas) também estava aí, no mero presente, em Palermo, em 1904. Entrai, que também aqui estão os deuses, disse Heráclito

de Éfeso às pessoa que o encontraram aquecendo-se na cozinha.
(BORGES, 1998, pp. 164-165)

Como dito, é a angústia do contingente. Em seguida, a percepção, libertadora a seu modo, de que na periferia funciona também o centro e seu contrário (“aqui também estão os deuses”), algo que Machado viu e que Schwarz tratou de esclarecer em *Ao Vencedor as Batatas* e *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*¹⁰⁴, mas que Borges realizará em nota específica (como sublinho ao final). Borges também capta este raciocínio e o concretiza na figura do Aleph que é, além de uma realidade fantástica, uma alegoria da angústia e da libertação periféricas. Contudo (e para complicar essa assertiva), convém notar que Amory Blaine, personagem central de *Este Lado do Paraíso* (1920), de F. S. Fitzgerald, assim explicita um sentimento similar de contingência: “O problema é que divago quando começo a escrever... Receio que, no lugar de viver a vida, vivo a ficção... Começo a pensar que talvez a vida esteja à minha espera nos jardins japoneses do Ritz ou em Atlantic City ou no baixo East Side. De qualquer modo, não tenho o impulso vital” (2013, p 309). Diante dessa confissão, talvez valha perguntar se o excerto sobre Carriego corresponderia a um sentimento mais disseminado, o que desautorizaria sua nota local (os subúrbios de Buenos Aires). A modernização, como processo mundial de expansão da forma mercadoria, parece conduzir ao sentimento de *venalidade da vida*, de gratuidade, que para Carriego pode ser mais forte do que para Blaine, porém está presente em ambos. O argentino Borges e o norte-americano Fitzgerald sentem o início do século XX como o estertor de uma era confiada aos valores do indivíduo, tempo algo *degenerado* – Kurtz, enlouquecido ou pleno de lucidez no coração do Congo, é seu messias – em que as velhas noções da ordem (dever, compromisso, honra) e as promessas de realização pessoal não se cumprem. Ao contrário, sobrevém o apagamento do sujeito (epicentro do debate adorniano-lukácsiano) e, pouco depois, o desastre. Em “El Evangelio Según Marcos” regressa o mesmo sentimento de contingência, implícito agora numa pequena passagem:

Curiosamente, sentia falta de lugares aos quais nunca ia e não iria: uma esquina da rua Cabrera na qual onde existe uma caixa de correio, uns leões de alvenaria num portão da rua Jujuy, a alguns quarteirões do Onze, um armazém com piso de tijolos que não sabia muito bem onde estava. Quanto a seus irmãos e a

¹⁰⁴ É neste sentido que se justificam as correspondências entre Machado de Assis e Jorge Luis Borges, captadas por críticos como Luis Augusto Fischer e Davi Arrigucci.

seu pai, já saberiam por Daniel que estava isolado¹⁰⁵ (BORGES, p. 148, 2011).

A sequência de lugares em que nunca esteve sugere as limitações a que a personagem, condenada a desaparecer nas raias do tempo, está submetida. “Mundo mundo vasto mundo”, repete, drummondianamente, Jorge Luis Borges. Como veremos, Baltasar Espinosa, personagem central do conto, estava “aislado” em três sentidos: 1. pelo sertão/pampa que virou mar, e que é o dilúvio bíblico no interior do pensamento mítico; 2. pelas águas da chuva na estância La Roja, no ano de 1928, ao sul de Buenos Aires, no âmbito da experiência pessoal e objetiva; 3. pela condição de argentino, que o aparta do mundo, expressão de uma perspectiva que corrobora a do próprio autor. Vê-se que “El Aleph” está em “El Evangelio”, narrativa em que Borges depura, unindo-as, as duas grandes correntes de sua literatura, o gauchesco e o *fantástico*, aqui confrontadas numa tragédia natural e sobrenatural *ao mesmo tempo*. Como isso é possível?

Como em outros contos, o *fantástico* ocorre sem que se tenha acesso à sua chave íntima, é dizer, à *causalidade* do fenômeno. No esforço por recobrar os sutis contrastes que o *fantástico* borgeano mantém tanto com o fantástico europeu (abordado linhas acima) quanto com o *mágico* e o *maravilhoso* (expostos na Introdução), observamos que a escrita de Borges divisa certa acomodação do sobrenatural nas *orillas* da modernidade. Daí a quase inexistência, em sua literatura, da hesitação ou do grotesco, tais quais descritos por Todorov¹⁰⁶, ao mesmo tempo em que o acontecimento sobrenatural se mantém como fato *estranho* ou *alienado*, ao qual a consciência não tem pleno acesso. “El Evangelio” só pode unir a tradição da gauchesca ao tema do *fantástico* devido a uma operação de escrita singular e aparentemente ignorada: *trata-se de um conto fantástico às avessas que, sem prescindir da relação causa-efeito, deixa entrever, contudo, sua frágil persistência num universo de referências culturais variáveis*. Neste conto da madurez, o autor trata de inverter a visão mítica latino-americana – mobilizada com frequência a partir da cosmogonia popular, que é aquela do *iniciado* –, tratando-a, agora, a partir do ponto de vista de um jovem portenho de classe média. Afirmar que “El Evangelio Según Marcos” trata das maneiras diferentes pelas quais a realidade pode

¹⁰⁵ “Curiosamente, extrañaba lugares a los que no iba nunca y no iría: una esquina de la calle Cabrera en la que hay un buzón, unos leones de mampostería en un portón de la calle Jujuy, a unas cuadras del Once, un almacén con piso de baldosa que no sabía muy bien dónde estaba. En cuanto a sus hermanos y a su padre, ya sabrían por Daniel que estaba aislado.”

¹⁰⁶ Refiro-me à sua *Introdução à Literatura Fantástica*, citada no capítulo sobre o realismo latino-americano.

ser lida (como gostam de fazê-lo aqueles para quem Borges é um tipo de defensor da *realidade como texto*) é ficar *aquém* do seu significado. Passado meio século desde seus primeiros escritos, o autor reflete sobre o contraste social presente na Argentina, com ênfase na permanência de traços arcaicos no universo em que se moviam os *gauchos*, ainda que estes fossem, como população, parte do processo de inserção daquele mundo rural na vida citadina, mercantilizada e, assim, voltada para o Ocidente. Esse dado, no entanto, é só a primeira parte do problema, pois traduz também a obra de outros escritores latino-americanos. O que singulariza a narrativa de Borges seria a *solução* estética que ele encontrou para representar essa coexistência de universos, uma vez que a perspectiva popular, facultada a Carpentier e a García Márquez, aparece-lhe constrangida pelo desenvolvimento histórico de Buenos Aires. Este foi marcado por uma separação mais radical – se comparada àquela de outras grandes cidades do subcontinente – entre o espaço urbano e o espaço rural (e entre os universos culturais ligados a tais espaços), aspecto que se expressa desde cedo na literatura de Borges.

Nascida como um porto mercantil às margens do império espanhol¹⁰⁷, Buenos Aires desenvolveu desde cedo uma dinâmica particular, definida pelas elites locais voltadas para o comércio e caracterizadas pelo pragmatismo dos hábitos e a eficiência dos expedientes profissionais. Tal característica a apartava, em grau não desprezível, de cidades às quais o peso da cultura nobiliárquica espanhola fora mais fortemente imposto, como Lima e Cidade do México, velhas capitais administrativas do Império e situadas no alto da hierarquia das cidades latino-americanas¹⁰⁸. Vinculada ao comércio regional (pelo transporte transandino de animais e alimentos para as minas do interior do continente) e internacional (pelo porto do Rio da Prata), Buenos Aires esteve sob o influxo modernizante proporcionado pela troca comercial, fosse de produtos como a carne e o trigo, fosse pelo comércio de escravos. O crescimento econômico e político da cidade ocorreu de forma mais acentuada no final do século XVIII, após a sua transformação em Vice-Reinado do Rio da Prata, no ano de 1776, o que contribuiria para o aumento dos confrontos por território entre espanhóis (substituídos, após a independência, por *criollos*) e povos indígenas. Como norma, a política reservada a estes foi a “exigência de submissão total ou a morte” (PASSETTI, 2012, p. 64), o que

¹⁰⁷ “Sem um interesse econômico imediato pela região, diferentemente do que ocorreu em zonas de mineração, e sem poder obter vastas quantidades de mão de obra, a área pampeana foi relegada a se tornar o eixo final da colonização espanhola.” (PASSETTI, p. 49, 2012)

¹⁰⁸ Convém lembrar que a ideia de que existia uma hierarquia entre as cidades fundadas pelos espanhóis no Novo Mundo está presente tanto na interpretação de José Luis Romero (*América Latina: As cidades e as ideias*) quanto na de Ángel Rama (*A Cidade Letrada*).

não impediu, entretanto, o processo de troca cultural no qual tinham lugar destacado os *gauchos*, homens do campo responsáveis por uma espécie de “ponte cultural” entre as margens da sociedade branca (*espanhola-criolla*) e da sociedade autóctone. Conscientes disso, os espanhóis chegaram a mobilizar estes mesmos indivíduos na tarefa de extermínio dos povos locais, uma vez que os *gauchos* eram “indivíduos que também conheciam a região e utilizavam algumas armas e vestimentas dos nativos, ou seja, as *boleadoras* e os *ponchos*, respectivamente” (Idem, p. 52). No final do século XVIII e começo do século XIX, a vinte ou trinta quadras de distância da *Plaza Mayor*, o surgimento dos subúrbios instaurava aos poucos uma faixa limítrofe entre o universo urbano e o universo rural, marcando simultaneamente um processo de complexificação social e de diferenciação dos bairros. No começo, casas isoladas reunidas em torno de um bar ou de uma igreja, próximas ao matadouro ou ao mercado aonde os agricultores vinham vender sua produção, o subúrbio se adensou paulatinamente, tornando-se uma região com uma dinâmica específica, em que a gente pobre – e mestiça – costumava “celebrar suas próprias festas à sua maneira e impunham silenciosamente suas próprias normas de vida, independentemente de que algum dia vissem violada por oficiais de justiça e guardas sua consentida autonomia” (ROMERO, 2009, p. 181). Como região de encontro entre cidade e campo, o subúrbio representava mais do que uma etapa no desenvolvimento urbano latino-americano. Marcado pelas tradições populares, mas em contato constante com os influxos europeizantes emanados do centro, era o local por excelência da *modernização real*, que ocorria sob as condições impostas pelo meio e à revelia de planilhas e mapas peninsulares. Ali também serão contrapostas e emuladas as ambições de pureza nobiliárquica relacionadas às atitudes da elite cidadina¹⁰⁹.

Após seu retorno da Europa, onde permaneceu até o início da década de 1920, Borges se verá envolvido na redescoberta de uma Buenos Aires que era não apenas muito diferente das cidades europeias onde havia vivido até então, mas que era também (e contraditoriamente) o paradigma da modernização urbana na América do Sul. Contraditoriamente porque, pese o impulso modernizante daquele período, “a imensa metrópole era ainda uma cidade que se perdia no campo circundante: bruscamente as ruas deixavam de ser ruas e começavam a ser caminhos, trilhos através da imensidão que se chama pampa” (MONEGAL, 1987, p. 79). Não de outra maneira a encara Beatriz Sarlo em *Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920-1930* (1988) e

¹⁰⁹ Como mostrará Alejo Carpentier no conto “El Camino de Santiago”, abordado adiante.

Borges: Un Escritor en Las Orillas (1995), quando trata de definir a relação de Borges com a incipiente, mas pujante, modernidade portenha¹¹⁰. Sarlo deixa entrever que a ideia borgeana de *cidade* é, já naquele período, uma noção heteróclita. Num momento em que a vanguarda hispano-americana acredita que as imagens referentes à inserção do continente no processo maior de modernização mundial “deviam estar saturadas de noções ou figuras ou elementos da vida moderna, o urbano, a velocidade, o avião, o automóvel, o jazz e todo o estardalhaço de apelos de forte alcance axiológico¹¹¹” (JITRIK, 2013, pp. 556-582), Borges caminha em sentido contrário.

Metrópole mercantil, a Buenos Aires borgeana (um pouco como a dos românticos) denuncia sua rotina tumultuosa *em negativo*, na sua preferência pelos arrabaldes, pelos pátios íntimos, pelos poentes e, mais além, pela silenciosa lonjura do pampa. Nesses lugares estão o passado e a memória, que resplandecem no contrapelo da convulsão e do alarido urbanos. São os elementos que a cidade negou desde sua fundação e que, contudo, constituem-na na mesma medida das ruas asfaltadas e dos prédios iluminados: o genocídio das populações indígenas, a débil integração do *gaucho* à sociedade, o domínio político dos caudilhos. Passetti nota que “as relações cotidianas entre conquistadores e indígenas, na zona de Buenos Aires e Santa Fé, foram, a partir do século XVII, marcadas mais pela distância do que pelo convívio” (2012, p. 40). Este convívio cotidiano entre a cultura europeia e a cultura indígena, constante nas áreas urbanas da América amazônica e antilhana (para usar as designações das “comarcas” de Darcy Ribeiro/Ángel Rama), de Carpentier e García Márquez, não constitui a rotina de Buenos Aires. Vale mencionar que, em 8 de dezembro de 1816, o jornal *La Crónica Argentina*, em protesto contra as pretensões expansionistas do Império brasileiro na Banda Oriental (Uruguai), já então qualificava os herdeiros da colonização portuguesa como “mais ignorantes” e “mais supersticiosos” (PRADO, 2001, p. 134), ao mesmo tempo em que Sarmiento, ao visitar o Rio de Janeiro, observava na proximidade e na miscigenação do homem branco com o negro a prova de nossa inferioridade em

¹¹⁰ Sobre essa pujante modernidade portenha ao início do século XX, vale mencionar o testemunho de Gabriel García Márquez que, do caribe colombiano, atesta a proliferação dos produtos editoriais, responsáveis pela formação do público leitor e pela disseminação das vanguardas estrangeiras no subcontinente: “Cada vez que chegava um caixote de livros de Buenos Aires, fazíamos uma festa. Eram os livros da Sudamerica, da Losada, da Sur, aquelas coisas magníficas traduzidas pelos amigos de Borges” (2014, p. 64).

¹¹¹ “Debían estar saturadas de nociones o figuras o elementos de la vida moderna, lo urbano, la velocidad, el avión, el automóvil, el jazz y toda la faramalla de apelaciones de fuerte alcance axiológico.”

comparação com o padrão de sociabilidade argentino¹¹². Tal distância da cosmogonia indígena (e também de povos africanos) está no centro do universo ficcional borgeano e explica, entre outras coisas, porque o autor conduz seu herói, Baltazar Espinosa, a uma aventura de deslocamento cultural na amplidão do pampa. Aqui, um parêntese. O filme *El Niño Pez* (roteiro-direção de Lúcia Puenzo, 2009) é um drama argentino que narra a história de um amor conturbado entre duas jovens mulheres, a argentina Lala (Inés Efron) e a paraguaia La Guayi (Mariela Vitale). O título da obra, *O Menino Peixe* (em português), refere-se à lenda guarani sobre este ser mítico (*mitay pyra*), que habita o lago Ypoá e conduz os afogados até o fundo das águas. Em determinado momento, Lala viaja até a cidade-natal de La Guayi e, a pretexto de oferecer um presente à amante (ausente), submerge no lago, onde acaba por testemunhar a existência de *mitay pyra*. A cada momento, torna-se impossível não relacionar a garota caucasiana (Lala) e aquela de pele mais escura (La Guayi) com as respectivas ascendências, europeia e indígena. Outrossim, impossível não constatar que, a fim de deparar-se com o sobrenatural, Lala (e a autora, Lúcia Puenzo) teve de deslocar-se centenas de quilômetros até cruzar a fronteira rumo ao país vizinho, para só aí deparar-se com o tema mítico de uma cultura indígena, périplo impensável, de resto, para um brasileiro, cubano ou colombiano. Fecha o parêntese.

O leitor atento sabe também que a noção de *cidade* na literatura de Borges possui um território e um lado. Como dito, esse território é a periferia. O lado é o Sul. É possível que, tão difícil quanto pensar a forma conto-ensaística em Borges – tal como esta surge, por exemplo, em *Pierre Menard, autor del Quijote* – seja pensar as formas simbólicas que o mito assume na sua literatura. No seio de sua obra estão em conflito a noção que Sarmiento propagou da cidade como *locus* da república e da liberdade (em oposição ao suposto obscurantismo da área rural) e, por outro lado, a ideia (que a literatura gauchesca sustenta) do campo como uma sociedade integrada, de valores humanos, em oposição à dissolução e à avidez citadinas. Em sentido diverso é possível dizer que Borges reconhece literariamente uma tensão *objetiva* no processo de urbanização portenho. Os críticos do *damero español*, exasperados pela reprodução

¹¹² Convém lembrar que os ideólogos brasileiros da época já trabalhavam a ideia de identidade interna como resultado da fusão das “três raças”, o branco, o índio e o negro. Externamente, nossa resposta ao discurso argentino era a de que a monarquia constitucional constituía a “providência divina” em favor da paz e da unidade da nação, em contraste com a fragmentação e o caos reinantes nas repúblicas hispânicas, submetidas a guerras civis e desavenças intestinas. Por sua vez, o sistema político brasileiro era taxado de “antiamericano” (PRADO, 2001). Tais oposições permanecerão até o final do século XIX, cedendo lugar ao discurso latino-americanista apenas em meados do século XX.

regular dos quarteirões da capital ainda no século XIX, não hesitaram em comparar aquela reprodução de formas idênticas à reposição sem fim das mesmas paisagens que o pampa impõe ao viajante persistente. Ambos – as quadras regulares da cidade e a planura do “deserto” – seriam feitos do mesmo tédio. É dizer que a regularidade do *damero* reproduziria *em negativo* a vastidão monótona da planície, e sob tal imagem sincrética opera a obra de Borges. Ela reconhece e desenvolve a coexistência tensa entre a cultura urbana e a cultura rural. Filtrado pelo Sul que voga em “El Evangelio”, o Aleph – uma passagem para todas as passagens – também poderia ser entendido como a experiência concreta de seus habitantes. Com efeito, o *gaucho* vislumbra muitos lugares, mas só os vê momentaneamente, não pertencendo a nenhum deles. Ao mesmo tempo, o que é o pampa senão o *não-lugar*, o “deserto argentino”, a exterioridade do lugar que é *ubiquidade*? Do pampa que Borges delineia poder-se-ia dizer, como do sertão roseano, que está em toda parte (inclusive no desenho urbano de Buenos Aires). Eis sua dimensão metafísica.

Contudo, como personagem, o subúrbio borgeano terá duas faces: a primeira, de vertente menos local e mais latino-americana, é esta imagem do bairro mestiço, povoado pelo espírito popular da gente humilde, uma vez ou outra caracterizada pela figura do *compadrito* portenho; a segunda, mais ligada à vertente local, é a das casas baixas, enfileiradas nas longas ruas paralelas, com seus pátios internos onde o indivíduo – como Evaristo Carriego certa vez – sente e ruma sua pequenez numa longínqua periferia do antigo império espanhol. Porém, sua representação não se encerra aí. Contrapondo-se de certa maneira ao signo da Ilustração que acompanha o centro das elites europeizadas, o subúrbio borgeano apontará para os pampas e para o Sul, categoria simultaneamente geográfica e política (daí a opção pela inicial maiúscula em “Sul”). Em metáfora que emula algo do sul faulkneriano, é ali onde residiria uma Argentina “profunda”, que para Borges era – tal como havia sido para Domingo Sarmiento – ao mesmo tempo motivo de admiração e repulsa. Porque ligado ao *gaucho* e ao caudilho, o Sul fomentará os sentidos complementares e antagônicos de resistência individual ao poder e, por outro lado, de autoritarismo despótico.

Desde a figura do caudilho, cujo representante maior fora, no século XIX, Juan Manuel de Rosas, o Sul emana o fardo autoritário e violento que marcou boa parte do período de guerras civis do país independente, logo após a vitória sobre as tropas espanholas, em 1825 (DONGHI, s/d). Aos olhos de Borges, seria este mesmo legado que regressaria, no século XX, encarnado na figura do general Juan Domingo Perón e

seu grande apelo às massas que, com a contribuição do rádio e o incremento dos jornais impressos (a partir das décadas de 1930-1940), fazia dele a maior liderança populista conhecida pela Argentina. O peronismo – possivelmente o fato político central da história argentina no século XX – seria também, aos olhos do autor, uma força agregadora de sentido nacionalista, o que batia de frente com a concepção que o escritor alimentava da literatura. “Borges está debatendo contra a exigência de tema nacional que se fazia – lá atrás, em seus 20 anos, mas também durante o peronismo (1946-1955), que fez aflorar um nacionalismo de caráter populista mesmo no plano do debate intelectual (...)” (FISCHER, 2008, p. 83-84). Teria sido a força política do Peronismo, na década posterior à Segunda Guerra Mundial, o que teria levado Borges, homem de certo “temperamento aristocrático”, a se ocupar desse tema “aparentemente antigo” (nacionalismo x cosmopolitismo), “tema que Machado [de Assis] tinha ajudado a sepultar intelectualmente meio século antes” (Idem, p. 84). Nesse sentido, o Sul irradiava, para Borges, as forças do obscurantismo e da decadência moral, retrocesso que deveria ser combatido a todo custo. Monegal recorda, por exemplo, que a devoção pelos mártires da família que lutaram pela independência argentina se somava a “condenação em verso de caudilhos e tiranos, como [nos poemas] “Rosas” e “O General Quiroga vai de Coche para a Morte”, este de *Lua de Frente*” (1987, p. 39).

Sua contraparte reside na concepção segundo a qual o Sul representaria “um desafio a Perón sobre uma base bastante diferente, pois apresenta-se como um retorno ao espírito eterno do gaucho, a uma tradição da resistência individual ao poder do Estado (...)” (WILLIAMSON, 2011, p. 379). Esta resistência individual dialoga com o ideário do Borges maduro, cujo liberalismo se opôs de modo ferrenho e, às vezes, contraditório, à posição ideológica de boa parcela da *intelligentsia* argentina, opositora da ditadura militar (1966-1973) e apoiadora da Revolução Cubana. Não são poucas as narrativas de Borges em que um homem encontra ou define seu destino num confronto individual com outro homem, e o conto intitulado “El Sur” tem este desfecho:

Saíram, e se em Dahlmann não havia esperança, tampouco havia temor. Sentiu, ao atravessar o umbral, que morrer numa briga de faca, a céu aberto e atacando, seria uma liberação para ele (...). Sentiu que se ele, então, tivesse podido eleger ou sonhar sua morte, esta é a morte que teria eleito ou sonhado. Dahlmann

empunha com firmeza a faca, que talvez não saiba manejar, e sai à planície¹¹³ (2012, p. 219).

Está aí todo o sentido de resistência que emana da figura do *gaucho* em Borges. O desafio, a coragem, a silenciosa planície, a faca, o misterioso nexo entre liberdade e destino que o escritor já conhecera em *Don Segundo Sombra* (1926), do amigo Ricardo Güiraldes. Está aí também o lugar-comum, embora indispensável, do confronto entre a barbárie e a civilização, que em “El Evangelio Según Marcos” terá novo capítulo. Encarada sob a ótica política do peronismo, o Sul assume, portanto, uma ambivalência que permanece latente nas narrativas do autor ainda quando este trata de assuntos aparentemente díspares. Levada ao extremo, talvez essa ambivalência pudesse ser traduzida em termos liberais¹¹⁴ como a luta entre as concepções abstratas e universais (principalmente o Estado moderno) e a consciência confinada no indivíduo. Ao revelar uma linha de fronteira em que os códigos e valores são *outros*, exteriores embora concatenados aos do Estado moderno, o Sul borgeano põe à prova a liberdade individual tal qual sonhada por filósofos como Locke e Rousseau. Expõe, assim, os limites daquelas concepções neste lado do Atlântico. Claro está que o caudilho, versão personalista do Estado, desloca o conceito idealizado de *soberania* da mesma maneira que o *gaucho* desloca a noção de *ciudadania*. A oposição, contudo, traduz-se nos termos locais sem deixar de ser oposição. Em certa medida, é também o desajuste entre a oposição *universalista* (Estado-cidadão) e a oposição *localista* (caudilho-*gaucho*) a matéria sobre a qual se debruça a obra do escritor argentino. Encarado na perspectiva mítica da “origem” – tal qual aparece no conto *El Evangelio Según Marcos* –, o Sul funcionará como chave para entender a relação de Borges não somente com Buenos Aires, mas também com a tensão entre arcaísmo e modernidade na periferia.

Mito e história em *El Evangelio Según Marcos*

Quando Baltasar Espinosa decidiu atender ao pedido de seu primo, Daniel, e partiu no mês de março de 1928 para a estância de Los Álamos, na circunscrição de Junín, ao sul, não suspeitava provavelmente que sua despedida do mundo e sua entrada

¹¹³ “Salieron, y si en Dahlmann no había esperanza, tampoco había temor. Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él (...). Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado. Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura.”

¹¹⁴ Borges, afinal, tornou-se um liberal na maturidade, após uma juventude seduzida (como, de resto, a da maioria de sua geração) pelo ideário socialista. Ver *Borges, uma vida*, de Edwin Williamson, na bibliografia.

na eternidade iniciavam ali, logo na plataforma da estação de trem (que Borges não menciona, mas que adivinhamos), e não somente no desenlace, marcado por aquela terrível morte feita à imagem de Cristo, obra de homens que haviam retirado as vigas do galpão para construir uma cruz. Entretanto, se Cristo morre desacreditado de sua filiação sobrenatural, Baltasar emerge ao gólgota como o Salvador, supostamente pronto a redimir seus algozes (neste caso, a família Gutre) de todos os pecados. Aquele que morre já como um deus dá a volta na própria narrativa de origem – a *via sacra* e a crucificação de Jesus Cristo – para remeter a universos mais amplos do mito, ali onde o sagrado e o profano caminham *pari passu*, e mesmo o imortal pode morrer. Na morte de Baltasar-deus, história e mito se fundem novamente como se fundiram no passado. Pois algo assim já teve lugar na história, e Borges, talvez desavisadamente, reproduz na ficção tragédias das fronteiras tecidas pelo encontro de civilizações. “A segunda visita do capitão Cook às ilhas coincidiu com o retorno anual de Lono, e o tratamento que lhe deram os havaianos correspondeu à sequência prescrita dos eventos rituais até seu dramático *dénouement*: a morte do deus” (SAHLINS, 2004, p. 43). Assim, o que ocorre é uma coexistência de soberania e submissão, em que o deus-todo-poderoso se vê implicado numa sequência de acontecimentos *já anunciada* pela razão do mito. Tal implicação, como se sabe, possui ecos daquela infeliz conjunção entre setores produtivos “avançados” e âmbitos “atrasados” da vida latino-americana, e que se caracteriza pela reprodução do subdesenvolvimento na periferia. Em chave diversa, ressoa reminiscências do pensamento mítico daquelas populações subjugadas pela colonização europeia, ainda quando tal pensamento se encontra com a mística da narrativa cristã, fio condutor do conto. A força de *El Evangelio* está no detalhe, porque um acontecimento histórico funciona como uma alegoria do mítico, valendo-se, aqui e ali, de empréstimos mútuos já realizados pela tradição do Ocidente cristão.

Assim, o rapaz portenho “sem outros traços dignos de nota que essa faculdade oratória que lhe fizera merecer mais de um prêmio no colégio inglês de Ramos Mejía e uma quase ilimitada bondade¹¹⁵” (BORGES, 2011, p. 143), possuía 33 anos e “no le gustaba discutir” e “le desagradaba ganar” (Idem)¹¹⁶. Vê-se, de entrada, todo o conjunto. No início está o fim, porque no início era o Verbo. Embora esteja localizado antes do tempo, o Verbo possui 33 anos em Baltasar, homem feito e tranquilo (como Nosso

¹¹⁵ “Sin otros rasgos dignos de nota que esa facultad oratoria que le había hecho merecer más de un premio en el colegio inglés de Ramos Mejía y que una casi ilimitada bondad.”

¹¹⁶ A edição de referência é *El Informe de Brodie*, publicada pela Editorial Sudamericana (Buenos Aires, 2011). Daqui por diante, toda citação a esta obra, no corpo do texto, trará apenas o número da página.

Senhor) e para quem, apesar de articulado, a Verdade não é matéria de altercações e rivalidades. “Mas não confundamos as coisas”, parece dizer-nos Borges, “este sujeito é um homem como qualquer um”... Pois “certa manhã trocara, com mais indiferença do que ira, dois ou três socos com um grupo de companheiros que queriam forçá-lo a participar de uma greve universitária¹¹⁷” (p. 144). A prevalência da “indiferença” sobre a “ira”, como se as coisas humanas fossem, afinal, triviais – em outro lugar: “disse imediatamente que sim, não porque gostasse do campo, senão por natural complacência¹¹⁸” (Idem) –, deve-se ao toque sutil do narrador que, no dizer “é humano”, vai desdizendo-o simultaneamente.

Instalado na estância do primo, Baltasar conhece a família Gutre, pólopositor: “Os Gutre eram três: o pai, o filho, que era singularmente tosco, e uma moça de incerta paternidade. Eram altos, fortes, ossudos, o cabelo meio ruivo e com caras de índios. Quase não falavam¹¹⁹” (p. 145). A paternidade incerta da moça ecoa qualquer coisa de rústico, de linhagens matrilineares, de origens inominadas. Sua robusta compleição física, sua fisionomia de *gauchos* descendentes de índios, sua condição estrangeira a toda palavra antecipam os eventos, dir-se-ia, justificam-nos à luz da razão (o mal-entendido da leitura do Evangelho, o assombro ante a creditada presença do deus, a violência decorrida do engano) ao mesmo tempo em que, com um pé no arcaico, os Gutre se desfazem da razão Ocidental, adotando outra. Que seu nome fosse grafado originalmente “Guthrie” – como descobre Baltasar mais adiante, nas páginas finais de um exemplar da Bíblia – e que tenham registrado o périplo de sua saga desde a chegada ao país até a década de 1870, para então, “al cabo de unas pocas generaciones” (p. 149), esquecerem o inglês e toda a sintaxe, deixa entrever um curso de coisas ao revés. Baltasar recorda:

Seu pai costumava dizer que quase todos os casos de longevidade que se dão no campo são casos de memória ruim ou de um conceito vago das datas. Os *gauchos* costumam ignorar igualmente o ano em que nasceram e o nome de quem os engendrou¹²⁰. (p. 147)

¹¹⁷ “Una mañana había cambiado, con más indiferencia que ira, dos o tres puñetazos con un grupo de compañeros que querían forzarlo a participar de una huelga universitaria.”

¹¹⁸ “Dijo inmediatamente que sí, no porque le gustara el campo sino por natural complacencia.”

¹¹⁹ “Los Gutre eran tres: el padre, el hijo, que era singularmente tosco, y una muchacha de incierta paternidad. Eran altos, fuertes, huesudos, de pelo que tiraba a rojizo y caras aindiadas. Casi no hablaban.”

¹²⁰ “Su padre solía decir que casi todos los casos de longevidad que se dan en el campo son casos de mala memoria o de un concepto vago de las fechas. Los gauchos suelen ignorar por igual el año en que nacieron y el nombre de quien los engendró.”

Tudo se passa como, habitantes da história, aqueles anglo-saxões “Guthrie” regressassem às bordas do tempo, onde agora, tornados “Gutre”, descansam. Esta é apenas mais uma das muitas encenações do tema – aparentemente latino-americano por excelência – da viagem ao sul (geográfica) como viagem ao passado (temporal), também presente, por exemplo, no romance *Los Pasos Perdidos* (1953), de Alejo Carpentier. Nas mãos de Borges, entretanto, o motivo ganha dupla dimensão. A primeira é geracional. Uma família do norte que, na Argentina, teria regredido em costumes, perdendo inclusive a ilustração do letramento e a língua de seus antepassados: na história argentina, os Gutre são conhecidos como *peiés*, “*gauchos* que olvidaram um remoto passado europeu” (SARLO, 1995, p. 11). A segunda interpretação do mote “viagem no espaço como viagem no tempo” é de âmbito individual. São seres que, ao contrário do rapaz urbano (dimensão histórica) ou do deus (dimensão mítica), não dominam o Verbo e existem como seres incompletos. Assim é que o visitante “sentiu que eram como crianças, a quem a repetição lhes agrada mais que a variação ou a novidade¹²¹” (p. 151). Situados na fronteira tênue entre mito e história, entre a “sequência prescrita dos eventos rituais” e a ordem linear de causa e consequência, os Gutre só em parte necessitavam ser “altos, fuertes, huesudos” (que é uma maneira de justificar que poderiam, juntos, arrancar vigas dos tetos e crucificar um homem adulto), pois, por seu turno, a força não tem serventia num universo previamente ordenado de eventos (o reconhecimento do deus, o sacrifício, a redenção, o recomeço). Pólo opositor inicial, os Gutre terminam por aliar-se a Baltasar no que este tem de ambíguo, pois sacrificam o homem para então confirmar o mito. A passagem de opositores (do homem) a aliados (do mito) conjuga-se na passagem do estatuto natural para o estatuto sobrenatural, que é a transfiguração do pacto entre eles. Inicialmente inconsciente, porque familiar e escorado no costume, o pacto se torna, à medida que Baltasar ascende à condição divina, um vínculo de iniciados, cuja dádiva e cujo fundamento é o engendro da consciência. A morte de Baltasar, seu “sacrifício”, arranca aqueles seres de sua existência ordinária e objetual, ligando-os agora por aquela força com a qual as ações extremas investem os seres, tornando-os donos de sua própria existência. Divinizado Baltasar, o pacto espiritualiza o bruto na mesma medida em que demanda brutalidade, ou seja, demanda aquela mesma condição a que a iniquidade da sociedade os condenou,

¹²¹ “Sintió que eran como niños, a quienes la repetición les agrada más que la variación o la novedad.”

performando uma contradição central: simultaneamente o destino *inconsciente e marginal* relegado aos Gutre pela ordem do mundo e a possibilidade (pela repetição do sacrifício) de inscrever-se no panteão de acontecimentos *de caráter universal*, sobre os quais se funda nada menos do que a vida cultural do Ocidente.

É possível também que Baltasar Espinosa não fosse qualquer deus, mas um deus-usurpador. Quando o antropólogo norte-americano Marshall Sahlins relatou a curiosa história da morte do capitão inglês James Cook, em 1779, contou-nos como a história afetava o mito e o mito, a história. O oficial britânico, cuja trajetória nas ilhas foi permeada – sem que ele soubesse – por incríveis coincidências, logo na sua chegada é tomado pelos nativos como o deus Lono (deus da fertilidade). Ao longo de sua estadia tudo corre bem, segundo a “sequência prescrita dos eventos rituais”, inclusive a data de sua partida. Fato extraordinário, Cook retira-se exatamente no mesmo momento em que Lono também deveria partir para a chegada de outro deus. Porém, no caminho, um contratempo: o mastro da proa do *Resolution* se rompe e Cook é constrangido a regressar à ilha Kealakekua. O regresso de Cook levou os havaianos a imaginar que Lono postulava o lugar de Ku (deus dos sacrifícios, então reinante). Lono/Cook estava agora *hors catégorie*¹²², como diz Sahlins, e surgia como o deus-usurpador porque *ex situ*. “Cook foi transformado de beneficiário divino do sacrifício para o próprio sacrificado – uma mudança nunca realmente radical no pensamento polinésio” (SAHLINS, 1985, p. 106). Baltasar sabe que os homens, por séculos, sempre repetiram duas histórias: “a de um barco perdido que busca pelos mares mediterrâneos uma ilha perdida, e a de um deus que se faz crucificar no Gólgota”¹²³ (p. 150). Não sabe nem saberá, entretanto, que esse deus é ele mesmo, quem incorpora aos poucos os traços de Baltasar-Cristo-Lono. À sua maneira, assume também, talvez contra a sua vontade, o lugar do chefe da *estancia*, pois

Com poucos dias, Daniel teve de ausentar-se para a capital a fim de fechar um negócio de animais. Ao todo, a operação tomaria uma semana. Espinosa (...) preferiu permanecer na estância, com seus livros de estudo (...). Espinosa ouviu as primeiras gotas e deu graças a Deus. O ar frio veio de um golpe. Essa tarde, o [rio] Salado transbordou. No outro dia, Baltasar Espinosa, mirando do terraço os campos alagados, pensou que a metáfora que equipara o pampa com o mar não era, pelo menos nessa manhã,

¹²² Em tradução direta, “fora de categoria” ou “sem classificação”.

¹²³ “La de un bajel perdido que busca por los mares mediterrâneos una isla querida, y la de un dios que se hace crucificar en el Gólgota.”

de todo falsa (...). Os caminhos para chegar à estância eram quatro: todos foram cobertos pelas águas¹²⁴. (pp. 145-146).

O mar será pampa e o pampa será mar. Tal inversão precede a do sacrifício do próprio deus, antes beneficiário dos ritos de sangue, em breve sacrificado. Impedido de ir-se Baltasar, impedido de regressar Daniel, os papeis se abalam, confundem-se. “Agora, ausente o patrão, ele havia tomado seu lugar”¹²⁵ (p. 150). Isolado com a família Gutre no espaço, chegara o momento de isolar-se, sem que pudesse prevê-lo, também no tempo. Daniel-Baltasar-Cristo-Lono começa a imiscuir-se na dimensão cíclica das cheias e vazantes, das inversões ritualísticas, essa eternidade que a Borges lhe agrada flagrar no seio da ação mais cotidiana. A leitura de *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, não causa impacto algum nos *gauchos*, pois “o capataz havia sido tropeiro e não lhe podiam importar a andanças de outro”¹²⁶ (p. 147). Com essa homenagem um tanto irônica, Borges fazia vigorar o mesmo exercício de deslocamento em que está baseado o conto, mostrando como a tradição da literatura gauchesca é, no fundo, uma criação das classes médias urbanas, da mesma maneira que a literatura alcunhada simplesmente como “europeia” (a despeito de suas fronteiras internas) é uma criação de não-europeus. Esse tipo de deslocamento, que faculta a contemplação *qualitativamente* diferente de um objeto, está na origem do amargo destino de seu herói.

Malograda a leitura de *Don Segundo*, Baltasar toma uma bíblia inglesa e, nela, o evangelho de São Marcos. Como observa Robert Humphrey, em seu *Narrative Structure and Message in Mark*, a história foi construída para ser exposta oralmente. Disso se depreende a velocidade de sua narrativa, contada “em passo rápido” (2003, p. 2), o que concede à audiência pouca oportunidade para a reflexão, emaranhada na sequência afluyente de informações. É nesta condição, tomados pela história de Marcos, que os Gutre pedem a Baltasar, quando do término, que a repita. A cena desta casa cercada pelas águas, em cujo recinto um homem letrado expõe a *gauchos* analfabetos o mito fundador do cristianismo, ecoa a gênese da *ciudad letrada* latino-americana. A

¹²⁴ “A los pocos días, Daniel tuvo que ausentarse a la capital para cerrar una operación de animales. A lo sumo, el negocio tomaría una semana. Espinosa (...) prefirió quedarse en la estancia, con sus libros de texto (...). Espinosa oyó las primeras gotas y dio gracias a Dios. El aire frío vino de golpe. Esa tarde, el Salado se desbordó. Al otro día, Baltasar Espinosa, mirando desde la galería los campos anegados, pensó que la metáfora que equipara la pampa con el mar no era, por lo menos esa mañana, del todo falsa (...). Los caminos para llegar a la estancia eran cuatro: a todos los cubrieron las aguas.”

¹²⁵ “Ahora, ausente el patrón, él había tomado su lugar.”

¹²⁶ “El capataz había sido tropeiro y no le podían importar las andanzas de otro.”

benção que seguia os atos fundacionais, a catequese dos índios, as primeiras escolas formais de cunho religioso, isso que foi o esteio da colonização e de onde emergiriam, com o crescimento das cidades, as incipientes camadas médias e, com elas, os intelectuais laicos, tudo isso cerca a autoridade ilustre de Baltasar Espinosa. “Talvez a presença das letras de ouro na capa lhe desse mais autoridade¹²⁷” (p. 149). Entretanto, à medida que avança a sua leitura, o poder do letramento se modifica, porque a saga narrada é a de um deus que, antes de pertencer à palavra enquistada da *ciudad letrada*, pertencera ao espanto e à memória populares. Este espanto é a matéria transmitida pela leitura aos três *gauchos*, no que a autoridade secular passa, contra o seu próprio fundamento, a ser autoridade divina. “O pai lhe pediu que repetisse o que já havia lido, para entendê-lo bem¹²⁸” (p. 151). Na releitura, quiçá, inicia-se o processo de entendimento profundo de que o deus dá nascimento a si mesmo, prescindindo de uma causa primordial (ele é sua própria gênese), e o legado da Ilustração dá as mãos à sua sombra, certa dimensão do “obscurantismo” que Sarmiento rechaçara peremptoriamente, mas que, em Borges, mostra-se algo complementar aos apanágios da civilização. Dito de outro jeito, Borges repõe, no ato de leitura individual, as raízes de culturas coletivistas cuja harmonia social está organizada ao redor do mito (*as primeiras narrativas da humanidade*) e cujo impulso *organizativo* as narrativas da cultura livresca perpetuarão, ao mesmo tempo em que o condenam (o mito) à marginalidade. Em âmbito impessoal, é a universalidade arbitrária dos códigos doutrinários que se choca com a concretude do caso particular, algo que Alejo Carpentier e García Márquez também saberão explorar com mestria. O *gaucho* que depreende da leitura o seu oposto (o mito, próprio das culturas orais) ecoa os casos dramáticos, embora não exclusivos, de movimentos milenaristas em África, no início do século XX. Catequizados por padres jesuítas, os integrantes desses movimentos interpretaram a noção (para eles, estranha) de Paraíso cristão como a expulsão dos invasores portugueses e o retorno à suposta harmonia de seus ancestrais. Os quiproquós se equivalem: ali, o que era divino (a ideia de Paraíso) tornou-se secular (o retorno ao passado pré-invasão europeia); aqui, o que era secular (a ilustração da leitura) tornou-se divino (o nascimento do deus). Ao mesmo tempo em que a narrativa os envolve, os *gauchos* envolvem o forasteiro, tornando-o aos poucos objeto de respeito e de mimo.

¹²⁷ “Acaso la presencia de las letras de oro en la tapa le diera más autoridad.”

¹²⁸ “El padre le pidió que repitiera el que ya había leído, para entenderlo bien.”

Certo dia, uma ovelha (por quem a moça tem muito carinho) machuca-se. Baltasar Espinosa cura-a com uma pomada. “A gratidão que essa cura despertou não deixou de assombrá-lo¹²⁹” (p. 150). É seu primeiro milagre. Sente-se normal, ordinário, mas curiosamente passa a se recordar lugares onde jamais esteve. Sonha com o Dilúvio, sente vagas premonições. Ele mesmo processa uma transformação íntima e que se coaduna com os fatos no isolamento de Los Álamos. Porém, fiel à estrutura das tragédias, sonho algum ou premonição poderão libertá-lo de seu destino, embora o “destino” seja uma noção absurda para um homem letrado e “librepensador”. Dois dias após o temporal, escuta batidas suaves em sua porta. É noite alta. Ao abri-la, a moça entra, na escuridão deita-se em sua cama, entrega-se a ele. “Era a primeira vez que conhecia um homem¹³⁰” (p. 152). Era também, para Baltasar, sua primeira oferenda, o primeiro sacrifício de sangue feito por uma virgem como para um deus antigo. Entretanto, o contato carnal, realizado com uma mulher de quem ignorava o nome, ecoa-lhe em tom de reprimenda moral, pelo que prometeu a si mesmo manter silêncio a respeito. Novamente, o âmbito fugaz e ordinário do mundo se justapõe ao sinal do sagrado, do duradouro, e a marcha incessante dos eventos prescritos parece cobrar (aos olhos do leitor) certo preço da subjetividade de Baltasar, que parece amesquinhar-se ante esses episódios. Os sinais se misturam, lidos em chaves culturais diferentes, senão opostas. Na manhã seguinte, o capataz lhe pergunta acerca do inferno, e se também se salvaram aqueles que pregaram Cristo na cruz. “Sim”, responde Baltasar, “cuya teología era incierta” (p.153). Quase ao anoitecer, reparou que as águas baixavam. Faltava pouco. “Ya falta poco” – repitió Gutre, como un eco.” (Idem). Pouco faltava para Baltasar regressar à cidade, num dia do mês de março de 1928. Também faltava pouco para que o deus cumprisse sua sina, em um instante fora do tempo. Para ser pleno, o desenlace deve dar-se – como o desenlace do capitão Cook – *concomitantemente dentro da história e dentro do mito*.

Os três o haviam seguido. Ajoelhados no piso de pedra pediram-lhe a benção. Depois o amaldiçoaram, cuspiram nele e o empurraram até o fundo. A moça chorava. Espinosa entendeu o que lhe esperava do outro lado da porta. Quando a abriram, viu o firmamento. Um pássaro gritou; pensou: “É um Pintassilgo”. O

¹²⁹ “La gratitud que esa curación despertó no dejó de asombrarlo.”

¹³⁰ “Era la primera vez que conocía a un hombre.”

galpão estava destelhado; haviam arrancado as vigas para construir a Cruz¹³¹. (p. 153)

A benção, a maldição e a crucificação compõem o tríptico final da saga pessoal de Baltasar Espinosa. Quando este compreende o que lhe espera do outro lado, realiza finalmente a síntese do que transcorrerá até aquele instante em margens apartadas, mas paralelas: a polarização entre mito e história, entre arcaísmo e modernidade. É ele, afinal, é sua vida (e agora sua morte) a possibilidade de superação do imbróglio, que reverbera para além de si, ao mesmo tempo em que condena certa cisão (uma alienação) que habitaria o âmago de sua existência, no fundo condição de classe que o impossibilita de vincular-se às forças vitais que, no sul do país, habitam ainda o território argentino. Na vida e morte de Baltasar Espinosa se resume não só o dilema dos Gutre/Guthrie – que avançam para trás, no eterno e no presente –, mas a condição de rapazes portenhos que, na malha da modernidade, prescindem de pertencimento, *estão sós* no sentido edulcorado da palavra, *sós como Deus está só*. Se o filósofo holandês Baruch Espinosa fundou, no século XVII, a leitura moderna (histórica e analítica) da Bíblia – e por isso, ironicamente, dá nome ao herói do conto que é morto (poder-se-ia supor) por cruzar tal fronteira para fora do mito –, Borges deseja fundar a leitura mítica do tempo histórico e mostrar como o eterno se repete no acontecimento fugaz. Baltasar Espinosa repete a experiência bíblica de Jesus da mesma maneira que os jogadores de cartas repetem os gestos de gerações de jogadores, e o punhal degenerado em mera faca repete a vingança de gerações de punhais. Neste ponto, para Borges, *Martinha é Lucrécia, e Roma é a cidade de Cachoeira*, sem o tom jocoso do conto de Machado de Assis, no que o autor argentino incorpora algo daquele “homem ilustrado (...) [que] sente que o destino dos compatriotas pobres e relegados é menos exótico e mais representativo do que parecia” (SCHWARZ, 2012, p. 34). Em Machado, o dado universalizante é a posição privilegiada de classe do narrador, único ponto de vista apto a apreciar tanto a matéria local (a punhalada que Martinha aplica em João Limeira) quanto seu modelo de comparação (o punhal usado por Lucrécia para salvaguardar a honra ante a ofensa de Sexto Tarquínio). Essa posição de classe, ponto no qual se equilibra o senso das proporções/desproporções e que faculta o tom derrisório do conto

¹³¹ “Los tres lo habían seguido. Hincados en el piso de piedra le pidieron la bendición. Después lo maldijeron, lo escupieron y lo empujaron hasta el fondo. La muchacha lloraba. Espinosa entendió lo que le esperaba del otro lado de la puerta. Cuando la abrieron, vio el firmamento. Un pájaro gritó; pensó: ‘Es un jilguero’. El galpón estaba sin techo; habían arrancado las vigas para construir la Cruz.”

machadiano, é justamente o dado *elidido* (embora presente) em “El Evangelio”, no qual Borges opta por uma comparação *sem intermediários* entre um dos episódios fundamentais do cristianismo (a crucificação de Cristo) e o suplício do pacato Espinosa, comparação cujo *teor de verdade* apenas resiste devido a uma sequência notável de eventos que o autor, com apurada técnica narrativa, torna insuspeitamente ordinários. Trocando em miúdos, a técnica borgeana universaliza a matéria local suprimindo um elemento da estrutura do conto machadiano, ao mesmo tempo em que, no lugar do tom derrisório (que era, afinal, apanágio de classe), concede agora os ares de seriedade e nobreza de que toda tragédia (no sentido do gênero artístico) desfruta. Em chave ligeiramente diversa, Baltasar Espinosa reencena a eternidade flagrada no seio do cotidiano um pouco como o movimento de “Semejante a la noche”, texto de Carpentier (em *Guerra del Tiempo*, 1958) no qual o mesmo porto é palco de partidas sucessivas, diferentes e – mestria do autor – implicitamente a mesma. Em ambos os casos, Borges e Carpentier, o tempo mítico parece atravessar em ondas o tempo histórico, revelando laços subterrâneos que vinculam, sob formas insuspeitas, as distâncias e os tempos.

**O Fausto Infausto –
Sentidos do Barroco e do *maravilhoso* em
“El camino de Santiago”, de Alejo Carpentier**

Na América Latina, seu legado é riquíssimo; não há narrador que se iguale em influência, com exceção de Borges. Nem os mais célebres entre os mais jovens, como García Márquez, se aproximam. García Márquez é o herdeiro de Carpentier (...).

(ECHEVARRÌA, 2009, p. 143).

Na fachada de uma igreja de Missões aparece, dentro de um clássico *concerto celestial*, um anjo tocando *maracás*¹³². O baixo medievo americanizado.

(Alejo Carpentier – Literatura & Consciência Política na América Latina)

¹³² Instrumento musical dos guaranis, feito de uma cabaça seca, com grãos de milho dentro, para acompanhar o canto (CARPENTIER, s/data, p. 20)

A perspectiva de Carpentier – sua visão de mundo expressa na sua teoria sobre o Barroco latino-americano – está fortemente vinculada à sua trajetória. Dos anos de formação (entre 1912 e 1921)¹³³ e maturidade (entre 1928 e 1939)¹³⁴ passados na França, ao debate sobre sua nacionalidade suíça ou cubana, Carpentier teria sentido pairar sobre si um dilema a respeito de sua identidade. Falando um espanhol elaborado, porém acompanhado de um “erre” gutural (herança do francês de seus pais), Carpentier foi, tal qual Borges, criado bilíngue, e não raro era tido como estrangeiro em Cuba (ECHEVARRÍA, 2009, p. 129). Quando o escritor se projeta como artista e intelectual, no decorrer das décadas de 1940 e 1950, as construções simbólicas do nacionalismo na América Latina ganhavam novo impulso, inclusive e talvez sobretudo na sua oposição ao imperialismo norte-americano. González Echevarría chama a atenção para o fato de que “pairava sobre Carpentier provavelmente o preconceito romântico da ‘língua-mãe’ e o espírito da nação (...), exacerbado em Cuba por sua recente independência” (2009, pp. 133-134). A geografia afetiva do cubano é, no fundo, incerta, e pesquisadores como Pérez Firmat tendem a considerar verdadeira tanto a versão dos fatos segundo a qual o jovem Carpentier teria vivido seus “anos decisivos” (entre 1912 e 1921) em Cuba, quanto a outra versão, na qual “ele não colocou o pé em Cuba antes de 1912, quando tinha oito anos – o que explicaria seu sotaque francês” (FIRMAT, 2009, p. 154). Vale notar que as suspeitas levantadas e a discussão sobre a nacionalidade de Alejo Carpentier parecem assumir um tom diferente do que em outros autores latino-americanos (por exemplo, Julio Cortázar, nascido numa embaixada argentina, na Bélgica), em parte devido ao fato de ser Carpentier autor e ideólogo de uma das mais conhecidas interpretações sobre a “latinoamericanidad” por meio de suas teorias sobre o *maravilhoso* e o Barroco no continente.

A partir da ascensão da Era Moderna, no século XVI, e ainda por muito tempo ao longo da modernidade, o Barroco foi, à luz dos ideais da arte clássica greco-romana e, posteriormente, do Renascimento italiano, tido como estilo de arte degenerado e decadentista, expressão de certa enfermidade do espírito e do mau gosto (TAPIÉ, 1983). Parece ter sido Eugenio D’ors, escritor catalão do século XX, quem com mais ênfase opôs a esta noção pejorativa (segundo a qual o Barroco constitui arte inferior) outra, de opulência e vigor. Mais do que reabilitar o Barroco, D’ors teria sido o autor de uma “fascinante teoria”, segundo a qual este estilo de “linhas [que] se entrecruzam, se

¹³³ ECHEVARRÍA, Roberto González, 2009, p. 129.

¹³⁴ FIRMAT, 2009, p. 150; ABSIRE, 1994, p. 164

retorcem ou se rompem, em que os volumes, inflados ou vazados, se animam nos efeitos de contraste, em que, sobretudo, o movimento se opõe ao equilíbrio, à harmonia e à estabilidade”, seria encontrado “nas mais diversas épocas da história humana” (TAPIÉ, 1983, p. 10). Distinguindo “mais de vinte espécies de barroco”, D’ors foi uma das grandes referências para a teoria do Barroco elaborada por Carpentier¹³⁵, que interpretará o estilo como uma constante do espírito humano. Para o cubano, certa pulsão barroca regressaria constantemente em formas diversas e particularizadas como, por exemplo, o Romantismo e o Gótico: estes seriam, assim, modalidades do Barroco, fenômenos circunstanciados de sua presença sempiterna. Oposto ao Classicismo – estilo de cultura “terreno”, “intelectualista”, “normativo” e “estagnante” –, o Barroco se comporia de “formas que voam”, de movimento atravessado pelas paixões, com sentido “vitalista” e “cósmico”. Certo “panteísmo”, uma comunhão algo subversiva com a natureza, estaria sempre em sua essência (CORONEL, 2009, pp. 186-187). O Barroco transmitiria – tal como Lúcia Tindó Secco disse certa vez sobre a obra do moçambicano Malangatana – certo *horror vacui* (“horror do vazio”) e, no lugar de uma unidade construída ao redor de um centro claro e reconhecível, multiplicaria palavras que agiriam como “núcleos proliferantes”. Tais palavras seriam, por sua vez, fontes gerativas de outras palavras “até que cada página, cada capítulo, torna-se um imponente bloco impresso, matas de palavras que, às vezes, parecem quase tão impenetráveis como a selva sul-americana” (FIRMAT, 2009, p. 166). Para completar o quadro de oposições, Carpentier subscreveria ainda uma sequência de oposições enunciada por D’Ors:

No clássico encontramos a tendência à unidade, a exigência de descontinuidade, como característica de repertório de expressão de um espírito racionalista; ao contrário, no espírito barroco reconhece-se na adoção de esquemas multipolares, fundidos e contínuos, não descontínuos e recortados. (CORONEL, 2009, p. 188)

Convém mencionar que pesquisadores como Victor-Lucien Tapié negam que o Barroco e o Classicismo constituam “dois mundos espirituais heterogêneos, reciprocamente irredutíveis” (1983, p. 26). Segundo ele, “o conhecimento imparcial da época (imparcialidade da qual Carpentier, ao que tudo sugere, estava um pouco

¹³⁵ Para a influência do pensamento de Eugenio d’Ors na teoria sobre o Barroco de Alejo Carpentier, ver “O Barroco em Alejo Carpentier”, de Rogelio Rodríguez Coronel (in: *No Reino de Alejo Carpentier: doze ensaios críticos*, contido na bibliografia).

afastado) revela, ao contrário, contaminações, intercâmbios, interferências” (Idem) entre ambos. Apenas em casos polares o Barroco e o Clássico se colocariam da maneira como os descreve Alejo Carpentier, inspirado na obra de D’ors.

Porém, se o Barroco é, de fato, uma constante na história da humanidade que regressa, a cada momento, sob novas formas (que são a diversidade na unidade), caberia perguntar que tipo de Barroco é este, presente na obra do escritor cubano. Veremos que um de seus significados profundos é certa noção de resistência à pretensão universal da arte europeia, inspirada um pouco na histórica interpretação (da qual Carpentier seguramente estava a par) que encarava o estilo Barroco como inferior ao Clássico. Carpentier parece assumir o Barroco como quem assume o lado “maldito” da história da arte, desejando demonstrar, ao mesmo tempo, que o suposto “degenerado” é, na verdade, o representante de uma civilização rica e vital. Por outro lado, e talvez por isso mesmo, o Barroco na literatura, ao contrário do que sugere o senso comum, pouco ou nada teria a ver com o expediente descritivo. Antes, poderia ser seu oposto (pensando que o “narrar” seria seu complemento). O Barroco em Carpentier é, sobretudo, uma arte imagética, que como tal “faz ver”, à guisa das artes visuais, embora com outros recursos. Esta parece ser uma das grandes linhas que o unem ao vanguardismo europeu. Pese o esforço minucioso com que Carpentier sempre tratou de distinguir o Barroco e o *real maraviloso* de outras técnicas e concepções literárias – e, entre elas, principalmente do Surrealismo francês –, chama a atenção uma linha de continuidade entre ambos:

Concedidas todas las licencias a la imaginación, la imagen adquiere una amplitud, una brillantez, una novedad insospechadas. La poesía galopa vertiginosamente sobre esas imágenes – parcelas de infinito (...). Los objetos más alejados encuentran inesperados vínculos, que los unen en una danza cósmica. Las comparaciones más insólitas se hacen posibles. El orden de los prodigios se altera. La mágica reclama sus derechos. La esfinge devora a Edipo. La piedra filosofal existe. (CARPENTIER, 1985, pp. 110-111)

A imagem, unidade elementar, sugere aqui suas ligações entre esta vanguarda e a teoria do Barroco, porém igualmente com o *maraviloso* (“*el orden de los prodigios se altera*”), como veremos adiante. Barroco e Surrealismo detêm este dom, de que dá

notícia Walter Benjamin¹³⁶, de parecer integrar tudo o que tocam, poder que, de resto, foi notado também por Carpentier. Daí certo caráter “panteísta” do Barroco em oposição à sobriedade clássica. A autenticidade de sua linguagem, ainda segundo Benjamin, poderia ser verificada “quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes (...), quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam (...), de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos sentido” (BENJAMIN, 2011, p. 22). Claro está que a menção, neste caso, ao sono e ao sentido se relaciona aos procedimentos de escrita automática do Surrealismo, dos quais não partilha o Barroco latino-americano. Partilha, sim, do torvelinho de imagens, mas empreendendo, sob vigília constante, uma luta pela conquista do sentido. Esta imagem não se mistura com a metáfora porque, embora se valha dela, desborda-a. Na realidade, todos os recursos literários e linguísticos – a metáfora, a metonímia, as figuras de linguagem, a verbalização de substantivos e seu contrário, as gírias e as expressões populares – são colocados a seu serviço no intuito de suprir sua gana expressiva. “Un retórico, acaso, que manejara el castellano con mayor soltura que yo; un poeta, acaso, usando símiles y metáforas, hubiesen ido más allá, logrando describir lo que yo no podía describir: esos árboles, muy emarañados, cuyas trazas me eran ignoradas” (CARPENTIER, 1979, p.115). O Barroco literário de Carpentier tende a maximizar, dessa forma, a utilização dos recursos linguísticos da América hispânica, com natural ênfase na região caribenha.

Para Carpentier, a América Latina seria um continente intrinsecamente barroco devido à particularidade de sua realidade natural e social, em oposição, por sua vez, à universalidade do mundo europeu, uma das raízes do tronco latino-americano. Porque a Europa está em nós, mas não estamos na Europa, seria preciso *mostrar* elementos deste mundo que são desconhecidos ao europeu. Nesse sentido, os “núcleos proliferantes” (as palavras) constituiriam um esforço estético por superar o déficit semântico que nos separaria das antigas metrópoles coloniais. Convém notar que, desse modo, a teoria do Barroco em Carpentier recobra algo do pitoresquismo romântico e a fixação deste na “cor local”, embora não subscreva nem suas idealizações nem a ênfase no exotismo. A fiar no que nos diz Ángel Rama (1981, pp. 38-40; 2015, pp. 56-57) – que, neste ponto, discorda de Carpentier, criticando inclusive seu pressuposto do leitor europeu –, o Barroco emergiria da tentativa de dar conta de uma realidade interna de fortes contrastes

¹³⁶ Walter Benjamin, “O Surrealismo: O último instantâneo da inteligência europeia”.

e polarizada. É dizer, uma realidade avessa à apreensão imediata, marcada pela fragmentariedade e pela inorganicidade de sua estrutura social. Na noção de Rama, o Barroco estaria no centro de um esforço conciliatório que, a todo o momento, apelaria para abstrações a fim de conjugar satisfatoriamente a ausência de unidade. Ambas as noções, de Carpentier e Rama, referem-se, no entanto, à constituição histórica do continente. No âmbito formal, o Barroco carpentieriano aparece como uma técnica de articulação da realidade pela referenciação de objetos e universos distintos. Por isso, tem na "relação" o seu fundamento. Faz ver o novo a partir do velho, o desconhecido a partir do conhecido, o maravilhoso a partir do ordinário. Em termos linguísticos, vale notar que Carpentier parecia distinguir na própria língua espanhola uma veia barroca, em contraste com outras línguas latinas, sobretudo o francês, que conhecia bem. Firmat recorda depoimento do escritor em que este defende o castelhano “(...) sobre todo porque el castellano ofrece facilidades extraordinarias al prosista y al poeta, en cuanto a la posibilidad de jugar con la frase, con los verbos, de verbalizar sustantivos, en fin de hacer estallar el idioma cuando hace falta” (2009, p. 159). Veremos também como esta flexibilidade especial da língua é, de fato, explorada pelo cubano.

Da América Central, passando pelas Antilhas até a América do Sul, o horizonte cultural de Alejo Carpentier é o Caribe. Pese a assertiva de Bella Josef – a de que “Carpentier tratou de assumir a experiência americana em sua totalidade” (JOSEF, 2009, p. 236) –, seus livros abarcam, sobretudo, a região caribenha onde as culturas autóctones indígenas e aquelas dos adventícios peninsulares se entrecruzaram com as matrizes culturais de origem negra. Importa-lhe a singularidade do mundo surgido daí, marcado pela extrema polarização social (decorrente do modelo colonial exportador e escravista) e sulcado pela diversidade de crenças e costumes dos povos não-europeus. Também aqui Carpentier traz a marca das vanguardas europeias, na medida em que as reelaborações da etnologia (segundo gume do projeto colonial europeu), o avanço das lutas anticoloniais e a conseqüente consciência do fim inevitável do etnocentrismo europeu “tinham conduzido (...) a uma atitude de fascínio diante das criações culturais de povos ainda desconhecidos ou mal conhecidos” (QUIROGA, 1984, p. 12). Com a língua não poderia ser diferente. Carpentier retira do uso que seus personagens fazem da língua uma visão de mundo, bem como a inserção social facultada em cada contexto. Em *El Camino de Santiago*, este uso está talhado numa expressiva tradição popular, tradição essa que remonta tempos antigos (a cosmogonia ibérica do medievo) filiada, por sua vez, à formação do novo *homo americanus*. “A técnica de inserir coplas de

outras formas de origem oral lembra a de certas *Novelas Ejemplares* de Cervantes (...) Carpentier introduz reminiscências da cultura oral (...) baseando-se em fontes escritas” (MAESENEER, 2009, p. 209). Como veremos, a insistência em uma cosmogonia popular na obra carpentieriana é mais um fator que a aproxima da teoria da *formação literária* de Ángel Rama, ainda que contra as convicções do próprio uruguaio.

Parte I – O caminho de Santiago

É esta mesma insistência no universo popular que coloca no centro da narrativa que analisamos uma personagem picaresca, Juan de Amberes, “veterano das guerras imperiais nos Países Baixos, [que] decide fugir da peste que assola a cidade do Escalda seguindo a Via Láctea a caminho de Santiago” (VILLANUEVA, 2009, p. 95). Logo no início, o conto fornece as pistas quanto ao caráter duvidoso do nosso herói, deixando-nos saber que “con dos tambores andaba Juan a lo largo del Escalda – el suyo, terciado en la cadera izquierda; al hombro el ganado a las cartas (...)” (CARPENTIER, 1991, p. 43)¹³⁷. A referência à jogatina – indicando certa propensão ao vício e ao engodo – retira de imediato este Juan do rol dos heróis épicos ou trágicos, aproximando-o da farsa, linha-mestra sobre a qual a história se desenvolverá. A sequência – composta pela indicação da extrema religiosidade da época da contra-reforma (a velha igreja luterana transformada em estábulo; a casa dos pastores desfeita em armazém de forragem) e o grande contraste entre a sordidez do navio (com seus marujos mortificados) e as iguarias trazidas pelo duque de Alba – tal sequência já revela, de saída, dois traços marcantes deste universo: o rigor ideológico particular da vida espiritual das elites e a mencionada polarização social, que apartam a seu modo as existências dos abastados e dos humildes. Também fornece a base de comparação a partir da qual será lida e definida a experiência americana, quando do périplo, mais adiante, de nosso pícaro pelas colônias espanholas. Por agora, Juan é um soldado-raso que acaba de pisar em terra firme, após meses em campanha. Tudo no porto (inclusive uma rata que vê baixar da mesma embarcação em que viajava e correr a uma das casas do povoado) indica precariedade e imundície, elementos a que Carpentier opõe os produtos formidáveis trazidos de longe para as grandes damas da sociedade espanhola: “invenciones de Dinamarca, bálsamos de Moscovia y esencia de flores nuevas (...) el papagayo indiano

¹³⁷ Daqui por diante, todas as citações de “El camino de Santiago” terão apenas o número de página e referem-se ao volume das obras completas de Alejo Carpentier em que o conto foi incluído: *Guerra del Tiempo, El Acoso y Otros Relatos*. (In: Obras Completas de Alejo Carpentier). México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1991.

que dice insolencias, y en cuanto a perros (...) falderos con traza de grifos (...)” (p. 44). A enumeração exaustiva, expediente frequente na narração do escritor, indica uma nova série de elementos que complexifica paulatinamente o mundo, e cujo efeito tende à imagem paradoxal (porque inatingível) do infinito: eis um âmbito em que a opulência verbal de Carpentier encontra a economia clássica – na qual espelhos e labirintos também são imagens do infinito – de Jorge Luis Borges. Porém, enquanto neste último as imagens do infinito podem ser apreendidas pela experiência singular¹³⁸, em Carpentier tais elementos não encontram síntese ou unificação, mantendo-se independentes e irreduzíveis. Das “invenções da Dinamarca” nada podemos correlacionar com o “papagaio indiano que diz insolências”, senão que ambos pertencem ao período de expansão mercantil da Europa, única razão de suas longínquas, e algo arbitrárias, existências. Por sua vez, a referência ao Oriente próximo (“o Sultanato de Ormuz”) já infiltra nessa realidade obscura e desgastada algo do *maravilhoso*, que alcança o continente graças a “moros batizados”, porque “nadie los aventajaba en eso de hacer portentos” (Idem). Não só algo do *maravilhoso*, senão também da própria América, se damos crédito aos historiadores (Halperín Donghi é um deles) que sustentam que a imagem do Novo Mundo começou a ser construída no continente europeu ainda na Idade Média, indiretamente, através dos contatos com o Oriente: o primeiro *outro* da Europa e que alimentaria as fábulas, crenças e mitologias relativas às terras d’além mar.

A imagem das docas é traçada com breves pinceladas, que unem soldados fanfarrões, mulheres desbocadas, muita bebida e música, aparentemente a compensação natural pelos serviços prestados ao rei e à cristandade. Esta euforia da chegada é interrompida subitamente. “Creyóse, en un comienzo, que el mal era de bubas (...) Pero cuando aparecieron fiebres que no eran tercianas, y cinco soldados de la compañía se fueron en vómitos de sangre, Juan empezó a tener miedo.” (p. 46). Uma praga grassa pelas ruas do porto, carregando consigo grande quantidade de almas; praga que alcançará nosso herói e o prostrará, arrependido por ter abandonado a Igreja em prol de uma vida de aventuras, muito própria, diga-se de passagem, da existência pícara. Um “castigo”, cogita Juan, que então vê na ratazana saída do navio, dias atrás, um sinal

¹³⁸ O tema recorrente da pluralidade na unidade: “Borges, que gosta de pensar que toda a vida de um homem se resume num único momento crucial, no qual este se defronta com seu único ato verdadeiro, também pensa que toda uma literatura se resume num texto, e, menos que num texto, no momento em que esse texto encontra sua perfeição, que é um instante, também intenso e provavelmente ímpar.” (SARLO, 2005, p. 226)

premonitório do mal. Gemendo e contorcendo-se, pensa que de nada lhe servira escapar à morte nos campos de batalha, se agora o fim estava próximo. “La verdad era que Juan había gimoteado todo aquello (...) para que Dios, compadecido de quien se creía enfermo, no le mandara cabalmente la enfermedad” (p. 47). Alejo Carpentier fornece os traços gerais deste Juan, alerta e disposto a toda e qualquer oportunidade que possa agarrar para escapar à miséria e conseguir arrancar à vida alguns prazeres (diga-se de passagem, bem terrenos e talvez contrários à liturgia cristã). Na Espanha da Contra-Reforma, tal como no Brasil oitocentista – pensemos nas *Memórias de um Sargento de Milícias* –, é esta respeitável instituição militar que recepcionará esses despossuídos, que sem título de nobreza ou influência política dificilmente poderiam aspirar a uma carreira como oficial. Ao halo opressor que promete a vida eterna (além de castiça e monástica), Juan prefere os perigos de uma existência votada ao dispêndio físico e à dissipação, e que supostamente lhe teriam garantido as maiores provações, não fosse o fato de que “a morte estava aqui”, a contragosto e ao gosto das grandes ironias do destino. Seria “castigo” divino? Pese a crença de que a fúria de Deus talvez se tenha abatido sobre ele, é inútil, por outro lado, este *vocare* da Igreja Católica, em que entrevemos fanatismos e dogmas – os puritanos supliciados, a antiga Igreja transformada em estábulo – que Juan não está seguro de acolher. Ao contrário, prefere negociar pessoalmente com Nosso Senhor, fingindo sofrer o que na verdade não sofre, maneira clássica da criatura extorquir piedade de seu Criador e que, neste caso, recai em chave cômica, visto que este Criador em particular tudo sabe e tudo vê. Maneira clássica, por um lado, e popular, por outro, já que tal intimidade com o Criador, que contrasta com o cerimonial vetusto dos padres, ecoa sua irreverência subversiva. As restrições frente ao claustro religioso e o desregramento numa profissão supostamente disciplinada revelam sua relativa independência, como indivíduo e como representante dos humildes. Numa pincelada de poucas linhas, Carpentier delinea a sociedade em que se movem pobres-diabos como Juan, que, embora sob a sombra da aristocracia, da Igreja e da fortificação castrense – incorporados todos na figura algo terrível e algo cômica do duque de Alba, que possuía “un ceño de quemar luteranos” (CARPENTIER, 1991, p. 49) – não pertencem a nenhum desses pilares sociais. Em suma, Carpentier pinta a autonomia da vida espiritual da ralé, pedra-de-toque de seu projeto artístico como um todo e que, desnecessário dizê-lo, vai ao encontro da própria interpretação da transculturação segundo Ángel Rama.

Quando Juan cai enfermo, “medio desmayado de terror”, em meio a imagens que parecem delírios, mira pela janela e, ali no céu “límpido e sereno”, algo novo se revela. “La Via Láctea (...) blanqueaba el firmamento. – ¡El Camino de Santiago! – gimió el soldado, cayendo de rodillas ante su espada, clavada en el tablado del piso, cuya empuñadura dibujaba el signo de la cruz” (p. 49). Eis o momento fundamental do conto, que voltaremos a explorar na segunda parte. Enfermo, prostrado já no leito de morte, dá-se o milagre. O caminho de Santiago surge no céu estrelado, como num apelo à conversão de sua alma transviada. “A ordem dos prodígios se altera” e o mundo físico, universo primordial do herói (lembramos que ele é um soldado), passa a segundo plano. Moto contínuo, encontramos Juan o Soldado transformado em Juan o Romeiro, que “por caminos de Francia va (...) con las manos flacas asidas del bordon¹³⁹ (p. 49)”. Feito o milagre do livramento diante das maquinacões da morte, Juan envereda pela via asceta. Convertido a uma vida de fé e humildade, peregrina Juan o Romeiro, dormindo onde pode: no chão, em duros bancos de pedra, na reclusão de um convento, na casa de uma alma amiga. No caminho, depara-se com outros peregrinos vindos da França, da Alemanha, da região de Flandres. Juan canta: “Soldado de Cristo, / con santas plegarias, / a todos defiendes, / de suertes contrarias!”. Já são oitenta peregrinos, recém chegados a Bayona, onde há um hospital. “Los patios del edificio son hervideros de miserias, con gente que se rasca las sarnas, muestra los muñones, y se limpia las llagas con el agua del aljibe” (p. 51).

Lastimados e chagados estão seus companheiros. Mas Juan é um pícaro (fracassado, talvez) e, no fundo, pouco tem a ver com tais moléstias e desgraças, suportadas pela crença na mortificação do corpo para a salvação da alma. Saído do primeiro banho que toma ao cabo de muitas semanas, encontra as forças renovadas e se sente outra vez alegre, bem disposto. “Cuando regresa al hospital no es agua clara lo que carga su calabaza, sino tintazo del fuerte [é dizer, vinho], y para beberlo despacio se adosa a un pilar del atrio.” (p. 51). Assim, a ordem dos prodígios que, à vista do Caminho de Santiago, dera lugar, no passado, à inversão dos mundos (o cuidado com o corpo espiritual em detrimento do corpo físico) reverte-se novamente. A vida de prazeres fala mais alto e é justificada, ao mesmo tempo, pelas condições miseráveis que rodeiam os seres subjugados nessa sociedade altamente hierarquizada. Através deste Juan volúvel entende-se (sem que seja preciso dizê-lo) que a salvação prometida para o

¹³⁹ A tradução desta frase seria: “com as mãos magras agarradas ao cajado”, visto que se trata do bastão que os peregrinos utilizam em suas viagens.

reino d'*outro mundo* não parece compensar ou convencer completamente, o que coloca em xeque, ao mesmo tempo, a ascensão do poder da Igreja sobre os indivíduos. Tanto este poder quanto a própria respeitabilidade da instituição serão ainda mais degradados após a travessia ao Novo Mundo, à medida que Carpentier constrói sua visão “popular” da América. Por agora, mais apumado, Juan verá aproximar-se a desconfiança sobre a santidade da visão do Caminho de Santiago, bem como da promessa feita a ele:

En el cielo se pinta siempre el Camino de Santiago. Pero Juan, con el vino aligerándole el alma, no ve ya el Campo Estrellado como la noche en que la peste se le acercara con un tremebundo aviso de castigo por sus muchos pecados. A tiempo había hecho la promesa de ir a besar la cadena con que el Apóstol Mayor fuese aprisionado en Jerusalén. Pero ahora, descansando, algo bañado, con piojos de menos y copas de más, empieza a pensar si aquella fiebre padecida sería cosa de la peste, y si aquella visión diabólica no sería obra de la fiebre. (pp. 51-52)

A comicidade da imagem se deve ao senso de prontidão com que a personagem reverte tão drástica condição, antes devota e penitencial. O álcool lhe torna mais leve a alma, não o corpo, numa homologia de substâncias presente também na etimologia das palavras¹⁴⁰. Percebe-se, com humor, quão exterior fora, afinal, seu engajamento entre os fiéis de Santiago, de resto tão profundo quanto o de sua vida anterior, no exército de Vossa Majestade. Tal exterioridade às forças cooptadoras traz algo do engajamento político e do latino-americanismo da geração de Carpentier, por um lado, e não deixa de lembrar aquela de outros povos que, uma vez catequizados e após jurarem lealdade ao pé da cruz, retornavam no dia seguinte, para desespero dos ditos “civilizadores”, a seus ritos religiosos tradicionais, a seus símbolos e deuses.

O gentio do país era exasperadoramente difícil de converter. Não que fosse feito de matéria refratária e intratável; ao contrário, ávido de novas formas, mostrava-se entretanto incapaz de se deixar impressionar indelevelmente por elas. Gente receptiva a qualquer figura mas impossível de configurar, os índios eram (...) como a mata que os agasalhava, sempre pronta a se refechar sobre os espaços precariamente conquistados pela cultura. (...) Esse gentio sem fé, sem lei e sem

¹⁴⁰ Com efeito, à volubilidade da alma de Juan corresponde a volatilidade do álcool. Convém notar que, tanto em inglês como em português, as bebidas alcoólicas são referidas como *spirits*/espírituosas, ou seja, aquelas que contêm esta substância volátil e que facilmente se “esvai” do corpo; ou antes, dir-se-ia, ao serem consumidas, assumem o lugar da alma, modificando-a no corpo da pessoa.

rei não oferecia um solo psicológico e institucional onde o Evangelho pudesse deitar raízes. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, pp. 184-185)

Este trecho de “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem” (1992), de Eduardo Viveiros de Castro, afirma que alguns povos pré-colombianos – o autor discorre sobre a sociedade Tupinambá – possuiriam, na realidade, uma diferente “*ouverture à l’Autre*”. Nessa concepção não-ocidental, eram possivelmente a troca e a relação (e não a identidade consigo mesmo) o fundamento cultural, de modo que “a inconstância é uma constante da equação selvagem” (Idem, p. 187). Ora, repisando sobre a importância da Antropologia para as concepções americanas de teóricos como Ángel Rama e Antonio Candido, dirá o próprio Carpentier mais adiante: “Así, después de agacharse bajo el agua bendita, los negros e indios volvían muchas veces a sus idolatrías” (p. 58). Neste caso, entretanto, talvez seja mais justo afirmar que esta exterioridade à lei é, para além de todo latim sagrado e inalcançável às gentes simples do reino, expressão de uma religiosidade própria, em que os cânones eclesiásticos misturam-se, no fundo, com crenças outras, superstições, sortes, rituais, amuletos e sinais de vária ordem, todos organicamente postos e que servem, afinal, como amparo ao sofrimento diuturno dos de baixo. “Hay quien carga lamparones que no sanaron ni con el tocamiento del rey de Francia.” (p. 51). Ao eleger seus próprios santos milagreiros, esses desgraçados não deixam de ser uma extensão pagã da cristandade, arcaica à sua maneira, como virtualmente arcaico era o universo dos cavaleiros que, no entanto, compõe o período de conquista e mercantilização da América: não há mercantilização modernizadora sem o poder absoluto do rei e, com este, sem os exércitos de cavaleiros guiados por códigos de conduta ancestrais que eles, contra a sua vontade e sem o saber, contribuirão para a ruína. Dissemos que Carpentier pinta a autonomia da vida espiritual da ralé. Vemos, agora, com mais clareza que essa autonomia é relativa, pois se vale da estrutura e dos símbolos arquitetados dentro da cristandade. A autonomia absoluta é uma miragem. Na passagem acima, é o rei, e não qualquer homem, o depositário das esperanças dos condenados da terra. Entretanto, se esse reconhecimento revela a subordinação dos fiéis, por outro lado também acusa a falsidade que cerca todo poder real e a instituição da nobreza, pois “nem com o toque do rei” foram curadas as feridas. Ergue-se a desconfiança de que o embuste não é traço exclusivo de Juan o Romeiro (e, por consequência, do campo popular), mas que subjaz, contra todas as aparências, sob o brilho, a gravidade e a solenidade dos bem nascidos.

Não viria afinal de Deus o privilégio para governar a Terra? Vale notar que entre a falta de substância dos pobres (sua “alma inconstante”, inclinada ora ao catecismo, ora ao vinho bacante) e a falta de substância dos ricos (a sacralidade do poder real, que pouco pode frente à enfermidade), aquela se apóia sobre a ignorância brutal, tornada astuta pela necessidade, enquanto esta se vale da teatralidade cheia de pompa e circunstância dos segundos.

A disputa entre tais universos não se dá apenas na mente do Romeiro, mas no corpo a corpo pelo espaço. O ânimo para rumar sem desvios à catedral é abrandado pelo cheiro “de las frutas de sartén (...) que le invita a probar, dadivosa, una anciana desdentada, cuyo tenducho se arrima a una puerta monumental, flanqueada por torres macizas” (p. 52). Assim, à batalha no âmbito do espírito equivale a batalha geográfica, e a mesma catedral que ensombrece as existências cotidianas e “menores” serve de apoio à tenda da comerciante miserável, numa lógica de oposição e contiguidade. Isso é parte do mapa ideológico que o autor irá construindo ao longo do conto, e é preciso não esquecer que a cidade carpentieriana é o *locus* privilegiado das contradições. Talvez seja ele o escritor moderno que, na América Latina, melhor representou o espaço citadino sob o estigma da revolução constante e do enfrentamento ideológico, simultaneamente à comunhão de elementos dissonantes. Juan o Romeiro chega a uma das feiras armadas em praça pública, onde Carpentier expõe a extrema variedade da vida popular. Aí se depara com comidas e refogados de todas as espécies, versões duvidosas de cirurgiões, comerciantes e produtos vindos de longínquas terras, proezas de homens e alimárias, teatro de bonecos, adivinhos do desconhecido e do conhecido, profetas do passado, cegos de ocasião. É a primeira aparição do Diabo. Não por acaso, tal aparição dá-se com a primeira menção à América. “(...) El jefe de los otros, ciego de grande estatura, tocado por un sombrero negro, bordonea con larguísimas uñas en su vihuela” (p. 54). Esta figura, que canta prodígios d’Além Mar onde abundam ouro, prata e outras riquezas, está convocando homens cuja ambição engendra a coragem para se aventurar no Novo Mundo. Com voz que “alcança os quatro pontos da feira”, exalta-os (p. 54):

– ¡Ánimo, pues caballeros,
Ánimo, pobres hidalgos,
Miserables, buenas nuevas,
Albricias, todo cuitado!

¡Que el que quiere partirse

A ver este nuevo pasmo

Diez navíos salen juntos

De Sevilla este año...!

Nas *Ilusões Perdidas*, de Honoré Balzac, a personagem Vautrin encontra Lucien de Rubempré justamente quando este, desesperado devido à falência material, deseja pôr fim à própria vida. “Vautrin – observa Lukács, em seu ensaio sobre o livro – aparece do mesmo modo imprevisto e misterioso que Mefistófeles no *Fausto* de Goethe, ou Lúcifer nos mistérios de Goethe e Byron” (LUKÁCS, 1965, p. 110). Porém, sua tentação e seus métodos mudaram com a passagem do tempo. Segundo o crítico, a tentação desse Vautrin mefistofélico não é outra senão a defesa consoladora da aceitação e da adequação às possibilidades imediatas do real, ou seja, Vautrin é a força do conformismo, agindo sobre aqueles que desejam rebelar-se contra o *status quo*. No conto de Carpentier, contudo, ainda há muito por fazer em pleno século XVII, e o Diabo deve, tal como o capital, empurrar na direção da destruição meticulosa do *éthos* ligado à aristocracia e à igreja da Idade Média. Ainda na rua, nosso herói depara-se com outro Juan (que, no fundo, é seu duplo) ao qual o narrador nomeia “O Indiano”, porque acaba de regressar das Índias Ocidentais. Este Indiano – como êmulo degradado do duque de Alba – oferece-lhe colares de pérolas, pedras para curar dor de cabeça, faixas de lã de vicunha, brincos de latão e outras “quinquilharias de Potosí” (pp. 54-55). Na sequência, passa a contar histórias a Juan O Romeiro. São rastros do *maravilhoso*. Com elas regressa a mesma razão que fizera, semanas atrás, emergir na noite estrelada o Caminho de Santiago, e que convertera Juan no devoto que abandonou os périplos militares. “Hablabá del ámbar de la Florida, de las estatuas de gigantes vistas por el otro Pizarro en Puerto Viejo (...). Había, además, una ciudad, hermana de la de Jauja, donde todo era de oro” (pp. 55-56). A América foi, antes de tudo, um conjunto de sonhos, crenças e mitos europeus. Um deles diz respeito aos alquímicos mistérios perseguidos pelos antigos sábios. As minas do Novo Continente, segundo o Indiano, dão término às investigações desses homens e “el mercurio hermético, el elixir divino, la lunaria mayor, la calamina y el azófar” (p. 56) vão pouco a pouco sendo abandonados perante a chegada das embarcações revestidas de riquezas. “La transmutación no tiene objeto donde no hay operación que cumplir (...) para tener oro del mejor” (p. 56). Assim é que os livros de cavalaria, apesar de escritos na Europa, teriam sido vividos na América,

“porque si bien se escribieron las aventuras de Amadís de Gaula en Europa, es Bernal Díaz del Castillo quien nos presenta con su *Historia de la conquista de la Nueva España* el primer libro de caballería auténtico” (CARPENTIER, 2002, pp. 350-351). Também Villanueva comenta: “Os primeiros espanhóis chegaram à América (...) imbuídos de fantasias cavaleirescas” (VILLANUEVA, 2009, p. 116). O entrechoque de civilizações, portanto, mostra-se *maravilhoso* em mais de um sentido. Carpentier reescreve e amplia aqui a interpretação usual da Conquista, em que se pode ler que os adventícios teriam assumido a figura de deuses de religiões ameríndias. Vindos de remoto mundo, aqueles seres pálidos e cobertos de pêlos teriam surpreendido os originários americanos, ao mesmo tempo perplexos e reverentes. Ora, diz-nos Carpentier, com não menos espanto os mesmos deuses atracaram suas naves na costa europeia, fazendo afluir para o continente iguais prodígios, embora de outra espécie. Os delírios mais absurdos, então, serão confirmados pela empiria, tais como confirmados estavam, na margem oposta, os seres sobrenaturais das mitologias autóctones. Tem início assim o “surpreendente processo de credibilidade (...) pelo que pessoas esclarecidas e sérias se lançam arriscando suas vidas em quimeras fundadas em testemunhos puramente orais” (Idem, p. 103). Uma delas é o próprio Cristóvão Colombo, que “se convencia do que ouvia e lhe diziam precisamente aquilo que queria ouvir e esperava que lhe dissessem” (Ibidem). O *maravilhoso*, afinal, era um fenômeno total, votado a incendiar a imaginação (a realidade?) daqueles a quem submetia com sua misteriosa roleta de confirmações e desenganos. O trecho citado, porém, tem ressonância crítica mais ampla. “*La transmutación no tiene objeto donde no hay operación que cumplir*”. Que os sonhos mais ambiciosos dos europeus tenham sido vislumbrados na América em detrimento do pesadelo dos povos conquistados é uma operação diferencial no interior do *maravilhoso*. O autor não o diz, mas o que se adivinha na contraluz desses prodígios vindos do mar é nada mais do que o terror da Conquista e da subsequente exploração dos submetidos. O que se estabelece é a origem do descobrimento “como uma força entre a imaginação fecunda (...) e os filtros da credibilidade racionalista, tensão que é característica (...) desse trânsito entre o medieval e o moderno” (Ibidem, pp. 117-118).

Preso nesse trânsito, que aponta simultaneamente para o enriquecimento fácil e para o testemunho dos milagres há muito perseguidos pela Europa, Juan O Romeiro sente a promessa a Santiago abrandar-se outra vez. Em Sevilha, para onde ruma, há histórias de partidas por todos os lados. Gente que abandonou negócios e família em

troca da travessia do Atlântico. “Do Atlântico por Sevilha se derramam sobre o continente, para estimular o comércio (...), o ouro e a prata que o conquistador espanhol extrai das minas americanas” (TAPIÉ, 1983, p. 21). Assim, tendo trocado o cajado pela bússola, chega Juan à Casa de Contratação, “tan olvidado de haber sido peregrino, que más parece un actor de compañía desbandada” (p. 57). É maio, tempo propício para lançar-se ao desconhecido, e Juan de Amberes vai na Frota da Nova Espanha, saindo de Sanlúcar, a cem quilômetros de Sevilha. Carpentier dá à embarcação traços expressivos, quase burlescos, pois, apartados de suas terras e do contexto social que lhes fornece sentido, seus argonautas parecem (tal como Juan) seres retirados de alguma desmantelada trupe circense, extravagantes embora empertigados, e tanto mais estranhos quanto mais acotovelados uns nos outros (eis, outra vez, a força literária das sequências descritas pelo autor):

En el mismo folio de asientos desfilaban, a continuación, un pellejero de la emperatriz, un mercader genovés llamado Jácome de Castellón, varios chantres, dos polvoristas, el Deán de Santa María del Darién con su paje Francisquillo, un algebrista maestro en pegar huesos rotos, clérigos, bachilleres, tres cristianos nuevos, y una Lucía de color de pera cocha. (...) El solo Chantre Mayor de Guatemala (...) se traía tres criados, de color aceitunado (...). Los tres llevaban cruces al cuello, pero sabe Dios de qué paganismos hablarían, en su idioma de respirar para dentro, que más sonaba a protesta de sordomudo que a lengua de cristiano (...) (p. 59).

Se, na Europa, os périplos do pobre e audaz Juan revelam o âmbito da desordem sob o manto da ordem régia oficial, aqui, no microcosmo da nave transatlântica, entrevemos algo da experiência americana que espera aqueles imigrados. Os negros que, em seu idioleto ininteligível, rezam a Deus-Pai, são somente um vislumbre do mundo por vir. Estamos a meio caminho do conto e a meio caminho entre dois continentes. A qualidade de pícaro, que permeia a história de Juan de Amberes desde o início, somada, agora, a esta descrição de uma trupe canhestra e “rara”, elevará a partir deste ponto o tom farsesco da narrativa carpentieriana, numa escalada cujo ápice, como veremos, será outro delírio. Este novo patamar marca, no fundo, um distanciamento maior do narrador em relação à personagem e à história, e se mostra logo na introdução à segunda parte, com uma mudança abrupta da situação: “Y ya está Juan de Amberes en alta mar” (p. 60). Deslocado sem mais rodeios, Juan vê seu traço picaresco aproximar-se

do títere, enquanto o titeriteiro mostra sutilmente as cordas com as quais comanda sua criatura. Na mesma chave, exclamará adiante, “¡Ah! ¡Las Indias! ¡Las Indias...!” , deixando, pela primeira vez, adivinhar-se o narrador por detrás da personagem. Porque tudo em terras americanas “es chisme, insidias, comadreos, cartas que van, cartas que vienen, ódios mortales, envidias sin cuento, entre ocho calles hediondas, llenas de fango” (p. 61); e porque, sob a influência torpe e insalubre dos trópicos no caráter (pelo que o autor se “adianta” ao cientificismo determinista do século XIX), “el calor envenena los humores, la humedad que todo lo pudre, (...) los zancudos, el despecho y la codicia de menudos beneficios – que grandes, allí no los hay – roen las almas” (pp. 61-62); tudo se passa como se a matéria narrada, ao saturar seu recipiente, demandasse do escritor um recomeço, em registro diverso, do trabalho lingüístico. Tal ocorre porque, uma vez na América, o âmbito da desordem se alarga, impondo à administração, ao exército e à igreja – em desajuste com a realidade local – o tom de comicidade que, antes, na Península, era reservado somente à personagem popular.

Mientras el Gobernador trata de desacreditar a los Oficiales Reales (...), el Obispo denuncia al Regidor por amancebado; el Veedor al Obispo, por usurpar cargos de Inquisidor, no conferidos por el Cardenal de Toledo; el Escribano Público acusa al Tesorero de no pagar cabalmente los diezmos; el Tesorero, amigo del Alcalde, acusa al Escribano de pícaro y trapacero. Y va la cadena, rompiendo siempre por lo más débil o lo más forastero. (p. 62)

Divididos entre a lealdade aos códigos jurídicos e administrativos do império, por um lado, e a filiação (muitas vezes extorquida) a grupos de interesses locais, os intendentes da coroa viam-se obrigados, no fundo, a satisfazer dois sistemas de ordenação com naturezas distintas e, mesmo, opostas. O primeiro, fixado na letra da lei e apoiado no poder real, previa a manutenção e o fortalecimento das ambições e ganhos da metrópole, da qual todos eram súditos e, em certa medida, instrumentos. O segundo, perpassado pelo senso de ocasião e submetido à pressão dos interesses locais, empurrava em sentido contrário, buscando contentar não apenas a elite crioula *in germen*, mas colocar ênfase na razão fisiológica que o impulsionava. Cada intendente, na verdade, “estava só diante de um sistema de interesses constituídos e não sabia até que ponto os seus superiores na Espanha o teriam apoiado contra uma ofensiva tenaz e combinada” (DONGHI, s/ano, p. 46). Carpentier coloca em perspectiva derrisória os

planos da metrópole espanhola de fundar no continente uma “nova Espanha”, que deveria ser transplantada para essas margens sem os vícios e os males europeus. É próprio do autor, contudo, mostrar que não só tais conflitos subsistiam, como também seus fundamentos eram muitas vezes diversos do que aqueles da Europa. Esse mesmo tema reaparece em *Los Pasos Perdidos* e *El Siglo de las Luces*, romances nos quais o autor explora a impropriedade das “velhas” categorias para a compreensão de problemas originais da América. Muitas vezes, as crises desencadeadas eram tão graves “como a que comoveu o México entre 1621 e 1622, com a excomunhão do vice-rei, exílio do arcebispo, intervenção da cidade e motim popular” (ROMERO, 2009, p. 116). Sob perspectiva histórica, Carpentier não faz mais do que apoiar-se, nesta como em outras passagens, em ataques desferidos já naquela época por humanistas do Renascimento às hipocrisias, aos abusos e desmandos da Igreja Católica. Tais críticas, assentadas numa longa tradição que enxergava, na contradição do pensamento, um sinal do *desvario* e da *loucura*, denunciavam os vícios e os comportamentos desregrados dos nobres e, sobretudo, do clero, cujas ações contrariavam os valores difundidos. Assim, queimavam-se hereges e infiéis protestantes – bem como judeus, muçulmanos e “cristão novos”, como se verá no exemplo de Golomón, adiante –, ao mesmo tempo em que, segundo seus acusadores, os representantes do Santo Ofício se envolviam numa vida desregrada e dissoluta, maculada pelo jogo, a bebida e as tentações carnavais. Esta perspectiva aparece claramente na citação que Carpentier fará, adiante, do *Elogio da Loucura* (*Morias Engomion*), de Erasmo de Roterdam, opúsculo publicado em 1511. Mas está presente em obras diversas do período: entre elas, *A Nave dos Loucos* (1490-1500), do pintor holandês Hieronymus Bosch, alegoria de uma sociedade “incoerente” e que a ascensão da Era Moderna marcava com sinais sombrios. “De Holanda, de Francia, bajan los gritos de los emparedados, el llanto de las enterradas vivas, el tumulto de las degollinas” (p. 78). Esses sinais, vale notar, permaneceriam por muito tempo no imaginário oitocentista latino-americano da fase pós-independência (quando as Américas espanhola e portuguesa assumem a denominação “América Latina”, distanciando-se dos seus antigos colonizadores), mas também na tradição protestante. O escritor Edgar Allan Poe, por exemplo, fará com esse universo o enredo horrífico de seu conto *The Pit and the Pendulum* (1842), em que um homem, condenado a brutais torturas pela Inquisição espanhola, é salvo ao final por tropas francesas. Em pleno século XIX, o próprio Eça de Queirós, em *As Cidades e as Serras*, obriga sua

personagem central – o português Jacinto de Tormes – a abandonar a França rumo a Portugal.

A Nave dos Loucos (1490-1500), do pintor holandês Hieronymus Bosch

Pese o mote romântico que jaz no seio do realismo de Eça – e que transformará as serras portuguesas no *locus* de redenção de Jacinto –, já na fronteira com a Espanha este estará pronto para advertir o fiel amigo José Fernandes de que é muito perigoso deixar a Europa. Espanha e Portugal, segundo essa visão, afastam-se paulatinamente

daquela, à medida que se difundem o espírito do capitalismo e da tolerância religiosa. É sobre este extenso e conhecido caudal que trabalha a ficção de Carpentier, marcada agora pela inflexão de uma visão que, desde a periferia, realiza a dupla crítica: sobre a ilusão de progresso das metrópoles ibéricas no desenrolar do capitalismo moderno; sobre a ilusão de universalidade das metrópoles cedo industrializadas, e que na América Latina veem (como primeiro demonstrou Machado de Assis, ainda no século XIX) desautorizados seus conceitos centrais.

De volta ao conto. Uma vez em terras peninsulares, o embate podia se limitar à pendenga entre bastardos e abastados. Feita a travessia ao Novo Mundo, o cenário ideológico se complexifica. Daí que o distanciamento narrativo se trate de expediente de caráter cautelar, visto que o narrador não deseja confundir suas ideias, agora, com as ilusões acalentadas por Juan (este Odisseu de segunda categoria) e tampouco com as pretensões desenganadas do império e dos poderosos. Isto por um lado. Por outro, o do leitor do século XX, que conhece *in advance* os infinitos quiproquós a que estas terras estão votadas, o distanciamento narrativo assume função diacrônica (a lucidez do presente que se dobra sobre a inconsciência do passado), ao mesmo tempo em que funda uma dimensão dialógica (de cumplicidade entre narrador e leitor) que passa “às costas” das personagens. Com efeito, é como se o narrador dissesse: “– Você e eu, meu caro, já sabemos onde tudo isso vai dar, não?”. Sob esse aspecto, o distanciamento é expediente crítico necessário, sem o qual a história ficaria *aquém* da inteligência generalizada sobre o assunto. É preciso também dizer que esta opção crítica só é possível porque o autor mantém o escopo narrativo vinculado à personagem picaresca e à sua condição adventícia. Isso significa que o ângulo escolhido foi o do desajuste entre a promessa e o que a colonização de fato entregou, renunciando à narração do terror diuturno da Conquista, que apenas “se adivinha na contraluz”, como dito lá atrás. Fosse trágica, seu tom carregaria o peso imponderável do sofrimento humano envolvido, o que imporia ao autor o problema vultoso (dada a brevidade da narrativa) de evitar tanto a mera denúncia quanto o maniqueísmo e, assim, certa parcialidade empobrecedora.

Proibido pelas autoridades de desembarcar no México, vice-reinado mais próspero do império colonial espanhol, Juan se irrita. “Pensó luego que era castigo de Dios, por no haber llegado hasta Compostela” (p. 60). Porém, na sequência é avisado de que, uma vez em terra firme, “podría reírse de los oficiales del Consejo, pasando a donde mejor le viniera en ganas” (p. 60). Este menosprezo pelos agentes da administração imperial, responsáveis pela imposição da ordem, se estenderá ao exército

e, relativamente, até mesmo à mais temida das instituições persecutórias do período. Neste excerto adiante, a enumeração em sequência (desta vez das heresias distinguidas pelo Santo Ofício) vem (tal qual a descrição dos argonautas, parágrafos antes) sublinhar o grau de impropriedade das categorias elaboradas em contexto social estranho ao latino-americano. Note-se a alusão ao processo de conquista do medievo tido como ultrapassado (“yéndose en armada, no era ya lo que mejor aprovechaba”) ao mesmo tempo em que, como mencionamos, parte do ideário desse universo (o mito edênico, o El Dorado etc.) era transplantado ao nosso continente:

(...) Partindo em armada, não o que melhor se aproveitava. O que pagava agora nas Índias era o olfato aguçado (...) a arte de saltar por sobre os demais, sem reparar muito em ordenanças de Cédulas Reais, às reconvenções dos graduados, nem às gritarias dos Bispos, ali onde a própria Inquisição tinha a mão branda, por ter pouco o que fazer com tantos negros e índios, escassamente preparados em matéria de fé (...) O Santo Ofício americano havia optado, desde o início, por esquentar xícaras de chocolate em seus braseiros, sem se esforçar para estabelecer distinções de heresia pertinente, negativa, diminuta, impenitente, perjura ou esclarecida. Além disso, onde não havia igrejas luteranas ou sinagogas, a Inquisição deitava a tirar uma soneca (p. 58)¹⁴¹.

Certa noite, vinho ruim na pança, fustigado por “un calor que le tiene el cuerpo ardido” e “se le torna pendenciero el ánimo” (p. 64), Juan O Indiano esfaqueia um genovês por causa de um jogo de dados. Golpeia e foge da cidade, tomando um cavalo, para lugares ermos onde possa “ocultarse de la justicia del Gobernador” (Idem). Esta fuga conduz nosso herói ao segundo pacto que fará – o primeiro, um pouco involuntário, fora com o próprio Diabo, recrutador de homens para os trabalhos no Novo Mundo. Agora, porém, o novo pacto é consciente, estabelecendo-se com outros *outsiders* que se escondem no interior selvagem dessas terras. Um Estado dentro do Estado. Carpentier retoma aqui um dos temas comuns às epopéias de formação do

¹⁴¹ “Yéndose en armada, no era ya lo que mejor aprovechaba. Lo que ahora pagaba en Indias era el olfato aguçado (...) el arte de saltar por sobre los demás, sin reparar mucho en ordenanzas de Reales Cédulas, reconvenções de bachilleres, ni griterías de Obispos, allí donde la misma Inquisición tenía la mano blanda, por tener poco que hacer con tantos negros e indios, escasamente preparados en materia de fe (...) el Santo Oficio americano había optado, desde el comienzo, por calentar jícaras de chocolate en sus braseiros, sin afanarse en establecer distingos de herejía pertinaz, negativa, diminuta, impenitente, perjura o alumbrada. Además, donde no había iglesias luteranas ni sinagogas, la Inquisición se echaba a dormir la siesta”.

Estado-nação moderno, que teve capítulos diversos em países americanos. Criminoso procurado, o cristão Juan se amiga com um calvinista, um judeu, um negro (chamado Golomón, e que reaparecerá em *Concierto Barroco*, 1974), duas negras de etnias distintas (*Doña Mandinga* e *Doña Yolofo*), além da companhia de índios próximos e, logo abaixo deles, dos cães. Está composta, nesta micro-sociedade, à margem do verniz oficial e oficioso da cidade colonial, a matriz barroca da América Latina. Nela, diz-nos Carpentier, os universos polares encontram conciliação possível. Afinal, que na Europa, onde supostamente há civilização e ordem, haja lutas por “teologias”, “iluminações” ou “encarnações”, não parece um exagero. “Pero aquí se está entre cimarrones. (...) Con el calvinista y el marrano, ha encontrado Juan amparo contra la justicia del Gobernador, y calor de hombres. Y calor de mujeres” (p. 66). Apartados da sociedade de títulos e posições, e indiferentes aos radicalismos religiosos advindos desta mesma sociedade, os pactários não deixam de reproduzir elementos da ideologia do período mercantilista da colonização, inventando para si mesmos e para os outros um passado glorioso. “Todos fueron gente de condición”, diz-nos o narrador. Juan tornara-se soldado devido a suposto compromisso de servir ao rei, “observado por todos sus antepasados, hasta donde las fechas se enredaban con las hazañas de Carlomagno” (p. 69). Conjugando ficção e realidade (ele, de fato, fora soldado), Juan descobre-se herdeiro de um solar cavaleiresco, de nobre estirpe, em tal descabimento de propósitos (um pobre-diabo, no ermo de um continente bárbaro, entre pobres-diabos) que faz os devaneios de Dom Quixote soarem subitamente aceitáveis. Igual procedimento tem o negro, também filho hipotético de aristocracia africana, saudoso “de un mundo en que su padre, coronado de plumas, paseaba en carrozas tiradas por caballos blancos – semejante a la que hacían rodar (...) por la Alameda de Sevilla en días de fiesta (pp. 70-71). Tampouco se isentam da fantasia as negras Doña Yolofo e Doña Mandinga, que, por sua vez, “casi se tenían por damas castellanas” ao saberem-se amigas com alguém tão nobre como o suposto filho de um cavaleiro do rei. Vale notar que ambas as sociedades, a oficial (de governadores, bispos, comerciantes etc.) e esta (de renegados da ordem colonial), embora partilhem pretensões extravagantes, não se equivalem na sua extravagância. Com efeito, um Governador-real (decerto um nobre da aristocracia europeia) cuja realeza é duvidosa na América não seria, ainda assim, com todo o direito, mais arrazoado do que um plebeu que inventa para si uma estirpe aristocrática? Um bispo cuja paróquia não pode avançar poucas léguas sem topar com uma multidão de almas infieis, “almas de murta”, não seria, não obstante, mais sensato do que negras fugidas

pretendendo serem damas espanholas? Pese a insensatez de Juans e Yolofas, que reproduzem valores de um mundo que os renegou e rememoram tempos inexistentes, esta micro-sociedade pactária parece curiosamente mais lúcida do que aquela, oficial, abandonada à própria sorte. Se, digamos, a fantasia desses malditos é mesmo mais extravagante do que aquela (de Governadores-reais sem realeza e Bispos sem bispado), *por que então a impressão de sua naturalidade?* A insuspeitada superioridade vem do abandono de uma ilusão. Essa ilusão, de que se livravam estes desenganados, vincula-se ao sonho edênico e malgrado dos primeiros conquistadores, aos fabulosos Eldorados assombrados por populações famintas, à pretensão de que, nessas terras, fundar-se-ia uma Nova Espanha, tanto mais impossível quanto mais ideais eram os planos de fundação sobre um continente vazio. A sociedade pactária – composta de *outsiders* que, como Juan, representavam o escolho da colonização – negava que a cidade recém-fundada era um puro “reduto europeu em meio ao nada”, mostrando os limites da conservação das “formas da vida social dos países de origem, a cultura e a religião cristãs” (ROMERO, 2009, p. 98). Em suma, o frustrado “sonho de uma ordem”, a ser imposta sobre populações “cujos valores próprios foram ignorados pela cegueira antropológica, aplicando o princípio de *tabula rasa*” (RAMA, 2015, pp. 21-22). Porque esta sociedade pactária é, ela mesma, esse desengano, seus componentes *vivem uma verdade* só a muito custo descoberta, aceita (e depois velada) pelos representantes do império. O que o pacto entre a ralé denuncia é certa pretensão (que o desenrolar dos acontecimentos revela descabida) do Estado moderno, por sua vez instrumento efetivo de prestígio e coação (física e ideológica) das elites. *Emerge assim a vantagem dos desvantajados, como um logro imprevisto, mas real, para a apreensão da realidade.*

Tratando de homens do século XVII, que por sua vez se remetem as estruturas de fidalguia vigentes no século XIII (e, àquela altura, já em desagregação), Carpentier na verdade é moderno. Nesses tempos sobrepostos, o autor está dialogando com as utopias da América no século XX, em que o convívio de judeus, cristão, calvinistas, negros e índios compõe uma imagem cara à modernidade (e às vanguardas artísticas) do continente. Trata-se de redescobrir como a existência dos “de baixo”, distante das elucubrações idealistas e das interdições culturais das elites, funda tipos diferentes de sociabilidade, pautados por misturas e intercâmbios mais comuns do que os “de cima” poderiam admitir ou imaginar. Esta assimetria entre o universo ideológico do topo e aquele da base (e como o primeiro é subvertido pelo segundo, que o desautoriza e lhe mostra sua parcialidade) está no centro da produção artística de Carpentier. Em outras

palavras, este amontoado heterogêneo de aventureiros, escravos fugidos, embusteiros, exilados religiosos, gentios já é, a seu modo, *maravilhoso*. “Y como el judío, después de los rezos, denuncia una trampa del calvinista en el juego de los naipes, se lían los tres a puñetazos, pegando, cayendo, abrazados en lucha, pidiendo cuchillos y sables que no les traen, para reconciliarse luego, entre risas (...)” (pp. 67-68). O limite desta utopia, claro está, é sua nota harmônica, não necessariamente inverossímil, embora, em todo caso, irrealizada¹⁴². Os conflitos aqui duram tanto quanto os humores e as convicções do picaresco Juan, e, ecoando as palavras de Antonio Candido sobre o mundo das *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854), nenhum mal ou ofensa é definitivo. Antepondo-se à vitória da Revolução Cubana¹⁴³, a sociedade pactária carpentieriana repõe o conflito entre “os condenados da terra” (para falar como Frantz Fanon) e seus algozes, agora, porém, em chave diferente daquela em que viveu Juan até deixar a Península. Insistindo na idéia de mestiçagem e tolerância características (ainda que colaterais, ou seja, não programadas, mas que o processo real teria acolhido) do sistema colonial hispânico, os pactários emanam a promessa – aqui supostamente encetada nos instantes fundacionais – de uma unidade continental, compartilhada neste momento, no âmbito da ‘esquerda’, pelos partidos comunistas dos países latino-americanos e complementar ao nacionalismo e ao repúdio dos imperialismos: primeiro, o norte-americano na América Latina; segundo, o europeu em África, numa perspectiva expandida compartilhada pelo movimento terceiro-mundista. Contudo, sendo de verve popular, esta micro-sociedade – um mundo da “desordem” – descompunha, por sua vez, com a perspectiva dos poderosos, das elites industriais consideradas como responsáveis pela *modernização* do continente. Em seu nexos cultural (vale dizer, religioso), aliás, o continente já teria nascido moderno. Nesse sentido, a sociedade pactária da “desordem” destoava também do programa desses mesmos partidos comunistas latino-americanos alinhados, à época, com a União Soviética, e que previa não somente o socialismo num único país (herança do período stalinista) mas igualmente uma aliança temporária e estratégica com as elites industriais a fim de superar os arcaísmos internos e se tornar uma sociedade “madura”, em que a transformação socialista seria, enfim, possível. É

¹⁴² A mesma “harmonia” utópica foi apontada por Roseli Barros Cunha, em *Transculturación Narrativa: seu percurso na obra crítica de Ángel Rama* (2007), no que diz respeito à noção de “transculturación” do crítico uruguaio. A nosso ver, esta ideia está muito mais presente neste relato de Carpentier.

¹⁴³ “El Camino de Santiago” compõe o conjunto de relatos curtos, intitulado *Guerra del Tiempo*, publicado pela primeira vez em 1958. Seu manuscrito – segundo apontamentos da edição crítica organizada por Ana Cairo (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2002) – parece constar de julho-agosto de 1952. O triunfo da Revolução Cubana ocorrerá, como se sabe, em 1959.

dizer, à sua maneira, “El Camino de Santiago” antecipava a ruptura proporcionada pelo triunfo da Revolução Cubana, mas que já fora mobilizada desde a eclosão da guerrilha, alguns anos antes. Frente à experiência cubana, “setores da esquerda começaram a questionar a validade da linha política adotada pelos partidos comunistas, que apostavam na aliança com a burguesia em busca de reformas” (MISKULIN, 2009, p. 154). A revolução socialista na ilha, que se desenrolava “sem antes passar por uma revolução burguesa” (Idem), desautorizava a estratégia “etapista”, fazendo eclodir, na esquerda, “um intenso debate político acerca do caminho revolucionário que os países periféricos deveriam trilhar” (Ibidem). Era este o outro lado da moeda do latino-americanismo que a Revolução disseminara pelo continente. “Surgiram novas organizações, fruto de rachas e dissidências (...), que propunham seguir o exemplo cubano” (Ibidem, p. 155). Sob ângulo um pouco diverso, esta mini-sociedade constitui uma formação original, interposta entre o desenvolvimento europeu e as comunidades americanas autóctones. O diálogo, aqui, está travado com *Los Pasos Perdidos* (1953): *Santa Mónica de los Venados*, cidade do século XX, nascida no meio da floresta amazônica, representa a negação do comunitarismo “primitivo” tanto quanto da racionalidade técnica, cuja última proeza fora a barbárie da Segunda Guerra Mundial e as cintilações sinistras da bomba. Assim, por mais que Juan afirme que “no hay nada como Paris” (p. 70), estorvado por essas terras ruins, repletas de alimárias, “donde el hombre, engañado por gente embustera, viene a pasar miserias sin cuento, buscando el oro donde no reluce (...)”, enfim, “tierras sin ley ni fundamento” (p. 71), não obstante, o que ecoa de seu refúgio entre degredados é a possibilidade de um *novo começo*, um tipo estranho (afinal, nada promissoras parecem ser as condições gerais) de segunda chance à espécie humana, numa linha de potência fundacional que se ligará, adiante, a *Macondo*, de *Cien Años de Soledad* (1967), no que García Márquez é um dos continuadores do pensamento carpentieriano. Esta potência fundacional é parte do corpo ideológico da modernização latino-americana no século XX, à qual a Revolução vinha justamente dar sobrevida.

A vida desta micro-sociedade pactária está votada a terminar subitamente. O alívio inicial trazido pela fuga se dilui no decorrer das semanas, em que a existência se arrasta sem finalidade, cedendo lugar ao tédio. Um dia, Juan desperta com calafrios. Tem febre. É seu segundo delírio, tão intenso quanto o primeiro. Como na antiga noite, a bordo da embarcação e em companhia do Duque de Alba, na Espanha, Juan é assolado por imagens e pressentimentos, revê o Caminho de Santiago e a si mesmo cumprindo a

promessa que fizera. Chama muitas vezes por “Santiago” e tenta embarcar num novo barco que é, na verdade, um tronco apodrecido que flutua. É o delírio de um visionário. Quando acorda, pela tarde, um navio surpreendido pelas tormentas em alto mar está ancorado no litoral. Os marinheiros pedem ajuda. Juan e seus companheiros embarcam de volta à Espanha. De regresso, sente a saúde revitalizar-lhe o corpo, e atribui seus azares à quebra da antiga promessa a Santiago, à traição da palavra empenhada. No navio, contudo, retorna também a violência do universo europeu, com sua sanha religiosa, sob o comando da Santa Inquisição. Golomón, o negro cristianizado – “no llamaba al Redentor por su nombre, sino que lo alababa en su lengua, luego de colgarse muchos abalorios al cuello” (p. 74) – é o primeiro a sentir a fúria católica. O efeito explorado, em princípio, é o do contraste, que possui algo de *quixotesco*, à medida que nosso herói regressa da longa aventura à “normalidade” da vida e à familiaridade do lar (no caso, a Espanha). Por viés diverso, porém, o regresso já não pode ser nada familiar, e o conto assume certo teor de *Bildungsroman*, o “romance de formação”: são, afinal, os périplos na distante América os responsáveis pela educação deste Juan de Amberes, agora profundo *connoisseur* das malas-artes e dos falsos brilhantes que infestam o mundo. Junto com Wilhelm Meister, de Goethe, e com Lucien de Rubempré, de Balzac, Juan de Amberes foi submetido a um duro aprendizado, e já não pode cultivar mais ilusão alguma. Se desejamos falar como Max Weber, seu mundo se “desencantou”, e certo cinismo antes reservado aos poderosos (lembramos do tratamento algo benevolente com a astúcia popular do começo) marca a conclusão do conto. É o preço a pagar pela lucidez adquirida.

Entretanto, passado este primeiro momento, construtivo, marcado pelo *contraste*, passamos ao segundo, cuja característica é a *semelhança* com os parágrafos iniciais. Em terra firme, Juan O Indiano (nosso Juan, cuja saga acabamos de acompanhar) encontra numa feira de rua outro Juan, romeiro que vai a Santiago, e a quem passa a narrar (a boca saciada com vinho) os portentos e os milagres vislumbrados do outro lado do Atlântico. Cético e um pouco bêbado, este novo romeiro afirma que isto de fontes miraculosas e monstros maravilhosos são histórias já muito manjadas na península, e o que de fato interessa é a cidade de Manoa, no reino dos Omeguas, onde um homem apanha ouro suficiente para fazer a vida: ao que nosso Juan replica, dizendo que essas conquistas de Pizarro já não valem a pena, sendo mais rendosos o “olfato aguçado” e a “bússola do entendimento”. O diálogo, como se vê, reproduz uma progressão histórica, em que a qualidade *maravilhosa* dos achados (as

águas milagrosas, a Arpía Americana etc.) cede lugar aos poucos a portentos mais modestos, embora não menos desejados (“Potosí – milagro mayor”). A *secularização do maravilhoso* vem acompanhada da *modernização* dos métodos para alcançá-lo: não mais a guerra movida pelos conquistadores, mas a inteligência e a perspicácia, no que o cavaleiro medieval se curva à argúcia dos primeiros capitalistas. A progressão deste diálogo – que possui o mesmo sentido *construtivo* da experiência vivida por nosso Juan, responsável por sua educação à revelia (o caráter de *Bildungsroman* do conto) – é contraposta, por sua vez, à *semelhança* desta cena com as cenas iniciais, indicando um tempo que, ao invés de avançar, parece regredir, repondo com sutis (mas certamente pensadas) mudanças a mesma situação e o mesmo conflito, em caráter cíclico. *C’est le temps retrouvé*, que Marcel Proust conquistou *subjetivamente* (como bem notou Adorno, em nosso capítulo “Realismo *a la* periferia”), mas que Carpentier sabe que pode conquistar *objetivamente*. O extrato realista, como já tratado, é certo espaço de permanências, que a marcha do progresso e o incremento da industrialização, a partir do século XIX, vão sublinhar localmente, mas cujas sementes estão plantadas no período colonial, e cuja relação é posta em movimento pelo texto carpentieriano. “A História é concebida como eterno retorno, numa superposição de planos (...). Os espaços superpostos são, na realidade, diferentes instâncias temporais cujo contexto de aparecimento não varia” (JOSEF, 2009, p. 243). Por isso, para Carpentier, “o espaço é um *onde* modificado pelo tempo” (Idem). Este “contexto de aparecimento [que] não varia” é a dimensão arquetípica do pensamento de Alejo Carpentier, que vê na contínua mutabilidade do mundo americano esta razão imutável, do passado repostado no bojo atual do tempo. Esta, a referência material. Em termos formais, vale mencionar que o título original do conto (planejado como um romance) era “*El Camino de Santiago: Auto-sacramental en 11 capítulos*”. Ora, “os autos costumam apresentar uma estrutura circular (estado de graça, pecado, redenção) e se constroem a partir de oposições: o bem e o mal, a queda e a redenção, o terreno e o transcendente” (MAESENEER, 2009, p. 221), o que se reflete, de maneira algo mais complexa, na estrutura do texto.

O relato de Carpentier conclui com o que mais tem de auto-sacramental: com o filho de Zebedeu [Santiago] desculpando os dois pícaros ante a Virgem dos Marinheiros, porque gente como eles haveria de fundar as centenas de Santiagos que cruzam a vastidão da América. (VILLANUEVA, 2009, p. 97)

Esta relação do conto com a forma ibérica do auto-sacramental parece reforçada pelo trabalho de crítica genética de Rita de Maeseneer, pesquisadora da Universidade da Antuérpia, que teve acesso aos originais da obra datilografados à máquina. Em um desses originais, encontrou um fragmento de texto “não retido na versão definitiva, adaptado do *Segundo Fausto de Goethe*” (2009, p. 212). Ali, Alejo Carpentier deixara escrito: “El Diablo: Firmas el pacto, Juan de Amberes, sin pluma ni papel, porque Dios te dio la libertad, y tú la usaste en no cumplir con cosa alguna (hiciste oro sin sudarlo, como querían los alquimistas)” (Idem). Com isso, vemos reaparecer a dimensão *arcaica* da construção ficcional de nosso autor, dessa vez amparada, não nas *permanências* incrustadas na realidade latino-americana (e que a estrutura ficcional reproduz), mas, sim, na filiação a um gênero textual (o auto-sacramental) próprio do medievo. Aqui (como nas demais narrativas analisadas), repete-se a máxima da “filiação a textos e lealdade a contextos” para a qual Antonio Candido chamou a atenção em seu trabalho sobre a *formação* da literatura brasileira.

Parte II – O Barroco e o *maravilhoso*

Maeseneer¹⁴⁴ recorda que o nome “Santiago” provém de “Sanctus Iacobus”, cujo sentido apontaria ao “constante fenômeno de repetição, de ser o mesmo e o outro” (2009, p. 227). Isidoro de Sevilha (556-636), clérigo erudito depois canonizado pela Igreja Católica, já definira “Iacob como ‘suplantador’, palavra derivada de *supplantare* que significaria ‘ocupar o lugar de’ em latim eclesiástico, ou seja, substituir” (Idem). Sob tal perspectiva, Santiago seria ele mesmo o espírito que anima o nosso Juan, deus e vítima desse universo tormentoso e enviesado. “La verdad era que Juan había gimoteado todo aquello (...) para que Dios, compadecido de quien se creía enfermo, no le mandara cabalmente la enfermedad” (p. 48). Neste fingimento ecoa a maneira das coisas que são duplas e dúbias. Sua expressão mais forte está na identidade de Juan, que é Juan o Soldado (no início), Juan o Romeiro (após a conversão) e Juan o Indiano e embusteiro (regressado das Américas). Juan é um que é outro que é outro. Ou apenas Juan, sem predicados, sujeito vazio preenchido pelas qualidades requeridas a cada momento. (Juan e Santiago são o mesmo?). A sugestão do nome não acaba aí, se recobramos que a guerra contra o “infel” foi “presidida sempre pela vislumbrada

¹⁴⁴ Nesta última parte, conversaremos, sobretudo, com o seu artigo “O longo caminho até El Camino de Santiago”, já citado.

imagem do apóstolo Santiago, antes mata-mouros e depois mata-índios” (ROMERO, 2009, p. 97). Essa outra ideia – a da figura que comanda a guerra-santa e doutrinária – concederia a Sanctus Iacobus, o “suplantador”, dimensão mais palpável e mais afim com os rumos da colonização, ou seja, combater, destruir e suplantar as culturas autóctones do Novo Mundo, fundando aqui uma Nova Espanha. Isolados no interior de um continente ermo, tendo como garantia apenas a velha cruz e (para falar como Borges) o duro aço, os pioneiros da civilização europeia procediam à fundação e à nomeação de cidades que existiam somente em suas cabeças e nos pergaminhos da Coroa, enquanto seus olhos buscavam, ao redor, por qualquer sinal das grandes riquezas, da ameaça de índios ou de corsários saqueadores. Negar o existente e afirmar o não-existente, com força talvez nunca mais igualada, foi o prodígio desses homens.

Há ainda nessa história outra figura conhecida como transfiguradora, avessa a toda positividade que asseguraria a apreensão de um mundo sem aparências, de uma identidade estável, de um tempo linear, em suma, que se define (nas palavras de Thomas Mann) como “o espírito que sempre nega”. Essa figura surge desde o início e sua sombra estende-se sobre todo o conto. Logo na primeira parte, após a passagem das carroças carregadas de “naranjos enanos”, o silêncio é rompido apenas pelos grunhidos de uma moça e pelo relincho de um cavalo, “que sonó en la nave de los luteranos *como la misma risa de Belcebú*” (p. 46). Eis a figura do Diabo. Como vimos, ela reaparecerá mais duas vezes, no meio e no fim do conto, ambas ligadas à travessia de Juan para a América. Contudo, seu nome e sua força se movem, silenciosamente, por toda a narrativa, deixando entrever uma presença que subjaz aos acontecimentos. Primeiro é “el suceso tremendo de la mujer preñada del Diablo” (p. 52); em seguida, “de una caja encarnada sale un esclavo negro, como Lucifer de auto-sacramental” (p. 55); mais adiante “la endemoniada zarabanda” antes da partida ao Novo Mundo (p. 60); e as “negras horras – de cara de Diablo” (p. 63), que são o consolo dos homens abandonados no inferno tropical, onde ervas mágicas são “otro engendro diabólico” (p. 71) dessas terras sem lei nem fundamento.

Interessa-nos a lógica deste “engenho diabólico”, que nada mais é do que a capacidade de negar o existente. A história farsesca de Carpentier pode ser lida então como a luta entre Santo Iacobus e o Diabo pela alma de Juan que, contudo, “suplanta-os”, deixa-os crer, com efeito, que está ora sob domínio de um, ora sob domínio de outro. Sob este ponto de vista, Juan engana os deuses, faz valer a astúcia dos homens e a farsa (seu caráter de comicidade) vira epopéia real. Pois o objetivo do herói clássico é si

mesmo. O herói não quer nada mais do que realizar sua potência total, a plenitude de seu ser. Em suma, o herói nada quer senão conseguir-se. Eis porque Aquiles não destruiu Tróia, embora tenha ido à guerra. Eis porque Juan não foi soldado a serviço do rei, nem assecla de Santiago, nem caçador de ouro nas Índias Ocidentais. Sua razão é negar, e interessa como sua razão pode constituir a razão da narrativa.

A ideia de “suplantar” algo/alguém não é exclusiva do *modus vivendi* de Juan. Está presente também, por exemplo, nas denominações dadas ao Caminho de Santiago, que pode ser “caminhos de França” ou “caminho Francês” (MAESENNEER, 2009, pp. 225-226). Se desejamos ir mais longe, o próprio negro Golomón, escravo fugido e um dos pactários de Juan, reaparece na novela *El Concierto Barroco* (1974), onde seu descendente exercita dotes musicais extraordinários ao lado dos mestres classicistas da música europeia. Em todos os casos, encontramos a *citação* e a *variação* como expedientes relacionais da narrativa carpentieriana, uma das características responsáveis pela riqueza de leituras possíveis e pelo seu efeito explosivo, que parece (como dito no início) abranger inúmeras referências sem, entretanto, encontrar síntese ou unificação. Este expediente é responsável pela construção de um mundo ao qual o acesso direto nos é negado, “em que a própria proximidade deixa de ser vista (...), no qual não há lugar para qualquer <sala confortável>” (BENJAMIN, 2011, p. 34). É o próprio estilo enviesado do modernismo. Como tentamos mostrar, a narrativa carpentieriana encena este pressuposto: o de que a realidade latino-americana resiste à apreensão direta, levado em conta o legado europeu que se estende localmente (na língua, nos costumes, nos conceitos, nas instituições) e que, aqui, revela invariavelmente sua inadequação. Em determinado momento de *El Camino de Santiago*, Juan tenta descrever o que testemunha deste lado do Atlântico:

“Quem cai na água da baía é devorado por um peixe gigante, baleia de Jonas com boca entre o pescoço e a barriga, que ali chamam tubarão.” (p. 63)

“Um peixe gigante, baleia de Jonas (...) que ali chamam tubarão”. Sem a generalização pela fórmula elementar (“um peixe gigante”) e sem o referencial bíblico, comum à cultura ocidental judaico-cristã (“baleia de Jonas”), o tubarão não pode ser visto. Tampouco poderia ser visto descrevendo-lhe apenas as características formais (“com boca entre o pescoço e a barriga”), expediente acentuado pelo naturalismo. Esta passagem exemplar, em que uma coisa é si mesma e também outra coisa (condição sem

a qual não pode ser vista) espalha-se por todo o texto carpentieriano, onde a parecença, a familiaridade, a recordação, o reflexo, o eco, o símile, a cópia, o êmulo, o duplo, o sócia, o nexos misterioso entre formas se tece:

“Aquel barco traía una tal tristeza entre las bordas, que la bruma de los canales *parecía* salirle de adentro, *como* un aliento de mala suerte” / “Los marinos *parecían* extenuados (...) como gente que hubiera sufrido el mal de escorbuto” / “La nave y los hombres *parecían* envueltos en un mismo remordimiento, *como* si hubiesen blasfemado el Santo Nombre en alguna tempestad.” / “La rata se había detenido (...) *como* forastero al desembarcar.” / “A todas horas se palpaba los ganglios (...), esperando encontrárselos *como* rosario de nueces.” / “partes tan hinchadas que *parecen* las verijas del gigante Adamastor” / La mar tranquila, *como* una neblina que olier a cortijo / Con inflexiones que *parecen* de llanto contenido / Mujeres que *parecían* ofrecer el pecho sonrosado / *Parece* mantel de la mesa de los ángeles / Se retuerce en el suelo *como* un exorcizado etc.

E assim por diante. Em quase todos os parágrafos é possível encontrar este tipo de construção (cuja reprodução completa seria aqui impossível), pela qual as coisas escapam à exatidão de sua natureza, desviam de qualquer objetividade redutora, negam o estatuto de coisa elementar. É um mundo irremissível, talvez fatigado, porque não pode ser meramente nomeado. Vê-se que não apenas as personagens de Carpentier são ou parecem ser outra(s), mas o universo que as cerca atua e existe segundo a mesma lei de suplantação e negação. Maeseneer constata “que no texto abundem símiles introduzidos por ‘como’ ou ‘parecer’ (...). A repetição é portanto um jogo de ambiguidades (...). Daí sua possibilidade de infinita(s) releitura(s) *toujours recommencée(s)*” (2009, p. 231). Em termos linguísticos, vale notar que Carpentier expande este jogo de duplicatas fazendo uso da mencionada “veia barroca” da língua espanhola, sua possibilidade de intercambiar palavras, transformar substantivos em verbos e vice-versa, enfim, tensionar os recursos expressivos para que este jogo de aparências e mediações venha à luz com toda a sua força. Esta flexibilidade especial da língua trabalha sob a mesma lógica pela qual as coisas não são o somente o que são:

“De pronto, una violenta lluvia *atamborileó* en las pizarras del techo” / “Y Juan vio salir al duque de Alba en el viento, tan espigado de cuerpo que se le *culebreó* como cinta de raso.”

A chuva *tamborila*, e o corpo humano *serpenteia*, sendo, ao mesmo tempo, água percuciente e humanidade animalizada. Dir-se-ia: a chuva pode ser tambor, e o humano pode ser réptil, como o tubarão pode ser uma baleia improvável, com a boca entre o pescoço e a barriga. A função do *parecer* e do *como* se estende, de forma clara, a este recurso da língua: o som da chuva parece um tambor e o corpo humano se move como uma serpente. Aqui como nos exemplos anteriores, o Barroco em Carpentier se mostra na sua função *relacional* e não puramente descritiva, como quer o senso comum a respeito. Por sua vez, o mundo *maravilhoso* não pode aparecer de outra maneira a Juan, que caiu enfermo. Delirando na cama, “meio desmaiado de terror”, busca certa noite ar puro na janela e se admira ao ver o céu límpido e sereno: “A Via Láctea, pela primeira vez desde passado o estio, branqueava o firmamento. – *O caminho de Santiago!*, gemeu o soldado, caindo de joelhos ante sua espada, cravada no tablado do piso, cuja empunhadura desenhava o signo da cruz” (p. 61).

Afinal, a Via Láctea não é tão somente uma constelação, assunto ordinário de astrônomos, cosmonautas e cientistas. É o Caminho de Santiago, a via sagrada que levará nosso herói a mudar sua vida, a escolher o novo destino que, ao final, retomará o início em chave que também desafia as noções de identidade e similaridade. O *maravilhoso* (dimensão sobrenatural) e o Barroco (dimensão da natureza americana) convergem, enfim, para o mesmo princípio construtivo da narrativa, segundo o qual as coisas não são só o que são. No texto de Carpentier, este princípio formal busca desvelar uma identidade latino-americana. Esta identidade, segundo o escritor cubano, estaria na particularidade da natureza relacional de sua cosmogonia. Apenas através do viés formal é possível entender o significado do jogo mirífico de referências mobilizadas por Carpentier.

O que me chama a atenção neste tecido intertextual é seu caráter aparentemente *ornamental* e *secundário*, já que aparece nas descrições e símiles do narrador onisciente. Não somente a maioria das citações são introduzidas (sic) mediante nomes próprios (*Sexto Sello*, *Jonás*, *Golomón*, *Jauja*, *Amazonas*, *Cuarto Evangelio*), como também *não desempenham um papel*

central, (...) nem como citações de autoridade ou como motor de narração. (MAESENEER, 2009, p. 222)

Ao perder de vista o estatuto do Barroco e do *maravilhoso* como princípio formal em *El Camino de Santiago*, Maeseneer (com quem compartilhamos algumas percepções) deixa passar, compreensivelmente, o papel fundamental das citações intertextuais, componentes, na verdade, de um painel de relações mais amplo e mais profundo. A pesquisadora assume o “processo de citação como forma fundamental do duplo, ser o mesmo e o outro, como chave da leitura de *El Camino de Santiago*” (2009, p. 223). Entretanto, toma a “citação” em seu sentido *stricto*, que é o puramente autoral e bibliográfico (sua preocupação, como dito, é a “intertextualidade”), sem dar-se conta de que sua real dimensão ocorre no sentido *lato*, a “citação” como *expediente total*, pelo qual uma narrativa explode seus limites semânticos; citação como recurso da posição *relacional* da realidade latino-americana, tornada insuperável a partir do ponto de vista também *totalizante*¹⁴⁵ adotado por Carpentier. Sob tal viés, “a baleia de Jonas” não é mera citação com caráter “ornamental e secundário”, mas referência obrigatória à inserção da periferia no bojo da tradição ocidental, principalmente a europeia. Eis um continente apreensível “por uma nova disposição de elementos (...), de fealdades embelezadas por aproximações fortuitas, de encrespamentos e metáforas, de alusões de coisas a ‘outras coisas’, que são a fonte de todos os barroquismos conhecidos” (CARPENTIER, s/d, p. 16).

Ainda no século XVII, a palavra “barroco” poderia se aproximar sem grandes obstáculos do termo “bizarro”¹⁴⁶ e este, por sua vez, da “audácia maravilhosa”. Não é outra a acepção do *maravilhoso* que Carpentier tantas vezes defendeu, desejando afastá-la do sentido positivo, bonito, “cor de rosa”. *Maravilhoso* sempre foi, para ele, o extraordinário, o incrível, que pode ser o sinistro ou o bizarro. À diferença dos defensores do classicismo, contudo, para Carpentier este bizarro era constitutivo de nossa realidade, por assim dizer, era-lhe “natural”. Sendo “bizarro”, o Barroco também seria, à sua maneira, oposto à sobriedade do estilo e ao rigor das ideias, o que o irmanaria à flexibilidade do espírito dos humildes evocada por Carpentier e que responde, no fundo, às exigências de cada situação em chave histórica. O Barroco e o *maravilhoso* em Juan são *formas da negação* sob a contingência, formas segundo as

¹⁴⁵ No sentido de que ambiciona abarcar a América Latina como um todo identificável.

¹⁴⁶ “Retenhamos bizarro ou *bigeerre*, oriundo do espanhol e que quer dizer estranho cuja acepção foi antes a da audácia maravilhosa do que da singularidade grotesca.” (Tapié, 1983, p. 5)

quais o popular torna-se inapreensível pela doutrina em voga dos ricos. Se o Barroco, como manifestação artística, teve sua origem ligada às modalidades de vida aristocráticas na Europa medieval, sua ideologia (que se tenta depreender de sua forma) encontra-se, no século XX, com a cosmogonia popular, sendo simultaneamente contra-ideologia dos corpos doutrinários elaborados e (mal) seguidos – porque se pretendem absolutos – pelas próprias elites aburguesadas. Desnecessário sublinhar o caráter democrático que, desde tal ponto de vista, encerra o teor político de sua narrativa e justifica a sua atualidade.

O Baile dos Blacamáns –

Trapaça, magia e guerra em “Blacamán el bueno, vendedor de milagros”, de Gabriel García Márquez

Não havia uma porta, uma greta de muro, um rastro humano que não tivesse dentro de mim uma ressonância sobrenatural.

(G. G. Márquez – *Viver para Contar*)

Tornar legíveis as *mirabilia* como *naturalia*.

(Villanueva, 2009, p. 114)

Conhecido como o criador do que se convencionou chamar por realismo *mágico* e, no interior deste, do romance *Cien Años de Soledad* (1967) que compôs, entre as décadas de 1960 e 1970, a linha de frente do fenômeno editorial nomeado *El Boom* da literatura latino-americana, o colombiano Gabriel García Márquez escreveu também narrativas curtas, algumas delas consideradas obras-primas. Vale lembrar, por exemplo, o juízo do crítico uruguaio Ángel Rama que, no ensaio “Diez problemas para el novelista latino-americano”, apontava *Ninguém Escreve ao Coronel* (1961) como o grande logro estético de García Márquez, em detrimento do seu épico familiar, tornado clássico alguns anos depois. Entre as narrativas curtas, há contos de linha realista (no sentido oitocentista europeu) e outros vinculados ao realismo *mágico*. Exemplo do primeiro tipo são os contos que compõem o livro *Os Funerais da Mamãe Grande* (1962), dos quais o texto que dá título ao volume é a exceção *avant garde* do que será, em termos de cosmogonia, *Cem Anos de Solidão* (1967); do segundo tipo (realismo *mágico*), a coletânea *A Incrível e Triste História da Cândida Eréndira e de sua Avó Desalmada* (1972), na qual vigoram as técnicas já utilizadas na saga dos Buendía. Estas quatro obras – *O Coronel*, *Os Funerais*, *Cem Anos* e *Cândida Eréndira* – marcam um período de experimentação sem paralelo na produção madura de García Márquez, quando o escritor se apropria (e se afasta) da técnica de precursores modernistas, principalmente de língua inglesa, consolidando a verve artística que resultará em *O Outono do Patriarca*, o livro mais importante na opinião de seu autor¹⁴⁷. Ao mesmo tempo, tais obras parecem propor um problema estético específico, vinculado aos limites do realismo e do realismo *mágico*. Como escrever uma narrativa realista num continente trespassado por forças e perspectivas ligadas ao sobrenatural? As respostas nascidas desta problemática conduzem, contudo, a uma segunda questão, de ordem diversa. Quais seriam os problemas que o realismo *mágico* impõe à forma narrativa moderna, mormente o romance e conto? A tese é de que o realismo *mágico*, como interpretação particular da realidade latino-americana, teria colocado, à sua maneira, a necessidade do romance como solução estética ante os dilemas da realidade colombiana – marcada por sociabilidade e cultura, em grande medida, tradicionais – em meados do século XX.

¹⁴⁷ “Literariamente falando, o trabalho mais importante, o que pode me salvar do esquecimento, é *O Outono do Patriarca* (MÁRQUEZ, 2014, p. 90).

Segundo Gilard (2006a), seria a superação de certo formalismo do grupo *Piedra y Cielo* – cujos primeiros “cadernos” apareceram na virada da década de 1930 e 1940 – e uma leitura atenciosa da prosa de Ramón Gómez de la Serna (“um magistral estilista”), o par central de referências colombianas que García Márquez acabaria por depurar no seu labor diário nas crônicas da coluna “La Jirafa”¹⁴⁸ –, do jornal *El Herald*o, de Barranquilla, nos últimos anos de 1940 e início de 1950. As lições aprendidas aqui se uniriam ao conhecimento das técnicas narrativas de vanguarda às quais García Márquez fora introduzido pelos amigos do famoso Grupo de Barranquilla, como Álvaro Cepeda Samudio, Alfonso Fuenmayor e Germán Vargas, sob o beneplácito de José Félix Fuenmayor e, sobretudo, do “sábio” catalão Don Ramón Vinyes. No seio dessa tertúlia jornalística e literária – a que um crítico adiciona o adjetivo “prostibular” –, ele teria entrado em contato com a vanguarda de língua inglesa composta por escritores como James Joyce, William Faulkner, Virgínia Woolf, Ernst Hemingway, John dos Passos. Em seu curso de 1972 sobre a obra de García Márquez, Rama menciona a importância do Caribe colombiano como espaço histórica e geograficamente aberto às influências externas, região de província que, talvez apenas ombreada por algumas correntes da capital Bogotá, na serra andina, estaria apta a realizar a síntese entre elementos locais e estrangeiros.

Se descrevemos as zonas altas de Colômbia, isto é, das alturas bogotanas, como zonas de tipo tradicional com culturas marcadas pela permanência hispânica, pelo apego às formas arcaicas dessa cultura e da literatura, por sua vez a chamada zona costeira e o complexo cultural flumíneo aparecem como uma zona aberta que, por não possuir tradições estabelecidas e rígidas (...), por pertencer a um cenário geográfico cujo enclave o torna de fácil acesso ao mundo exterior, se transformou justamente no centro da atividade renovadora, o centro da inserção de novos materiais culturais¹⁴⁹ (RAMA, 1987, pp. 16-17).

¹⁴⁸ “O jornalismo de García Márquez, embora tivesse alcançado inigualáveis êxitos, foi principalmente uma escola de estilo e constituiu a aprendizagem de uma retórica original. (...). Muitas vezes tratava-se apenas de preencher um espaço, de dizer coisas – às vezes muitas coisas – a propósito de pouco ou de nada. (...) No caso de García Márquez: sua ambição de ser escritor levava-o – um tanto por narcisismo – a destacar mais ainda a busca de apresentações e expressões originais” (GILARD, 2006a, pp. 41-42).

¹⁴⁹ “Si nosotros describimos las zonas altas de Colombia, es decir, de las alturas bogotanas, como zonas de tipo tradicional con culturas marcadas por la permanencia hispánica, por el apego a las formas arcaicas de esa cultura y de la literatura, en cambio la llamada zona costera y el complejo cultural fluvio-minense aparecen como una zona abierta que por no tener tradiciones establecidas y rígidas (...), por pertenecer a un escenario geográfico cuyo enclave lo hace de fácil acceso al mundo exterior, se transformó justamente en el centro de la actividad renovadora, en el centro de la inserción de nuevos materiales culturales.”

Gilard é categórico ao afirmar que os primeiros contos de García Márquez, escritos sob a sombra do universo kafkiano, constituem um repúdio não somente ao ruralismo e ao folclorismo que marcavam a literatura colombiana até então, mas seriam também uma “reação à estética, à ideologia e aos preciosismos dos escritores greco-caldenses” (2006a, p. 51), oriundos do departamento andino de Caldas, cujo estilo se situava entre o Classicismo e o Regionalismo. De certo modo, tratava-se também de opor-se ao mito de Bogotá como a “Atenas sul-americana” e à seriedade algo jactanciosa dos intelectuais da capital. Tanto Rama (2005) quanto Gilard (2006a) coincidem em que, apesar de pouco reconhecida nessa época, a média da produção intelectual do Caribe colombiano era igual ou superior à produção bogotana, não somente na técnica de escrita jornalística, senão igualmente na apreensão de conceitos da nova Teoria Social nascente (antipositivista, antideterminista) e na amplitude dos conhecimentos gerais. “O certo é que aquele grupo [de Barranquilla] era um dos mais inquietos e mais bem informados do continente¹⁵⁰” (MENDOZA, 2014, p. 64). Amealhando informações e impressões ao longo de suas viagens pelo país, García Márquez revelará, já nas décadas de 1940-1950, uma identificação com os elementos expressivos da cultura popular (seu fascínio, desde a infância, pelo acordeão; as *vallenatas*, músicas folclóricas do vale do rio Magdalena; a poesia “medieval” da tradição oral), no que partilhava da perspectiva cosmopolita e ao mesmo tempo contextualizada de Alejo Carpentier. Seu intuito era construir, sobre o provincianismo, uma narrativa universal amparada nas raízes da costa atlântica Caribenha, com o que seu mestre William Faulkner e ele eram, de fato, conterrâneos.

Guerra dos tempos

Desde o primeiro domingo em que o vi, me pareceu uma mula de *monosabio*¹⁵¹, com seus tirantes de veludo pespontados com filamentos de ouro, seus anéis com pedrarias coloridas em todos os dedos e sua trança de

¹⁵⁰ Abordando a indústria e a intensa atividade mercantil de Barranquilla, Plinio Apuleyo Mendoza observa que, à época, as vocações artísticas da cidade estavam “condenadas a uma alucinada marginalidade”, o que teria permitido, por outro lado, que esses artistas se posicionassem “com mais força que em Bogotá, uma cidade que desde a colônia tem arrogantes pretensões culturais” (2014, p. 63).

¹⁵¹ Homem que auxilia o toureiro numa praça de touros. Conhecido por sua vestimenta chamativa, normalmente de camisa vermelha, colete e boina. Ver “El curioso origen de la palabra *monosabio*”, em: https://www.abc.es/cultura/toros/abci-curioso-origen-palabra-monosabio-201612010226_noticia.html. Acesso: 30.09.2018.

cascavéis, trepado sobre uma mesa no porto de Santa María do Darién, entre os frascos de remédios e as ervas de alívio que ele mesmo preparava e vendia aos berros pelos povoados do Caribe, só que então não estava tratando de vender nada àquela escória de índios, mas pedindo que lhe levassem uma cobra de verdade para demonstrar na própria carne um contraveneno de sua invenção, o único infalível, senhoras e senhores, contra as picadas de serpentes, tarântulas e centopeias, e toda classe de mamíferos peçonhentos¹⁵².

A narrativa de Gabriel García Márquez, costurada no interior de um tempo indecifrável, cujas referências, a todo aquele que busca seus fundamentos, revelam-se enevoadas por cem anos de fatos incontáveis – entrincheirados uns sobre os outros e tão sequenciados quanto repetidos –, acontecimentos que parecem fundar um tempo lasso, incontornável na imprecisão e indelével pela grandeza, esta narrativa só está apta a estruturar-se se *justapõe a este tempo uma temporalidade interna de natureza oposta*, que o nega. Próprio dessa narrativa é sua abertura – seja nos romances, seja nos contos – em meio a uma ação amparada num instante preciso, pese indefinido no tempo, cujo paradigma é possivelmente o famoso intróito de *Cem Anos de Solidão*: “Muitos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o coronel Aureliano Buendía havia de recordar aquela tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo”. Assimilados o ritmo e a beleza da frase, pergunta-se: quantos anos? Impossível sabê-lo, pois a qualidade desses anos é de natureza mítica, cuja função é expressar a estranha sensação de que o tempo decorrido nos ludibria, desdenha da progressão tacanha dos calendários, com um cheiro de mofo nas novidades. Apenas se sabe que, durante tais anos, uma miríade de acontecimentos ocorreu. As guerras infundáveis do coronel, a formação da família Buendía, a chegada da *hojarasca*, o desenvolvimento de Macondo. Esse período largo e indecifrável está, contudo, *depois de algo* (chamemos de “o início”); recobra um segundo tempo, que pode ser o início ou outro (“uma tarde remota”) e termina quando o coronel Aureliano Buendía – personagem inspirada no avô do escritor, oficial das forças

¹⁵² “Desde el primer domingo que lo vi me pareció una mula de monosabio, con sus tirantes de terciopelo pespunteados con filamentos de oro, sus sortijas con pedrerías de colores en todos los dedos y su trenza de cascabeles, trepado sobre una mesa en el puerto de Santa María del Darién, entre los frascos de específicos y las hierbas de consuelo que él mismo preparaba y vendía a grito herido por los pueblos del Caribe, sólo que entonces no estaba tratando de vender nada a aquella cochambre de indios, sino pidiendo que le llevaran una culebra de verdad para demostrar en carne propia un contraveneno de su invención, el único indeleble, señoras y señores, contra las picaduras de serpientes, tarántulas y escolopendras, y toda clase de mamíferos ponzoñosos” (tradução minha).

liberais durante a Guerra dos Mil Dias¹⁵³ (1899-1903) – encara o pelotão do exército conservador. Tem-se, portanto, duas possibilidades de leitura, com dois ou três momentos diversos e significativos numa única frase.

1ª possibilidade. Dois tempos: *Muitos anos depois da tarde em que seu pai o levou para conhecer o gelo* (momento **A**), *num dia* diante do pelotão de fuzilamento (momento **B**), o Coronel havia de recordar *aquela tarde remota* (momento **A**).

2ª possibilidade. Três tempos: *Muitos anos depois de algo* (momento **A**), *num dia* diante do pelotão de fuzilamento (momento **B**), o Coronel havia de recordar *aquela tarde remota* (momento **C**).

A esse tempo decorrido sem métrica e sem lei (os *muitos anos depois*) contrapõem-se *instantes cruciais* justapostos que lhe servem de esteio e pontuam a larga extensão temporal, expediente narrativo que García Márquez aprimorou ao longo de sua obra. São nesses instantes cruciais que a perfídia da razão temporal no subcontinente – razão essa que parece fazer regredir o que deveria avançar; que aloca em paralelo formas de civilização antagônicas e polares – verga-se ao nível da experiência humana contingente que tais momentos tornam palpáveis ou, se quisermos, plausíveis.

Neste lapso houve cinco guerras e 17 golpes de estado. (...) Os desaparecidos pela repressão somam 120 mil: é como se hoje ninguém soubesse onde estão todos os habitantes da cidade de Upsala. (...) O país que poderia ser feito com todos os exilados e emigrados forçados da América Latina teria uma população mais numerosa que a da Noruega. (...) Porque para nós o maior desafio foi a insuficiência de recursos convencionais para tornar nossa vida acreditável. (MÁRQUEZ, 2011, pp. 24-25)

Em suma, estes momentos cruciais *dão verossimilhança àquele tempo mítico*, subjugando-o pela força dos ideais, das vivências e dos esforços humanos, *humanizando-o*. Trabalham como estacas que segurassem, rente ao chão, o toldo gigantesco e babélico que recobre a experiência latino-americana.

¹⁵³ Segundo Álvaro T. Mejía (1978), a Guerra dos Mil Dias entre liberais e conservadores foi “la más cruenta de todas las del siglo XIX (...). Esta dejó como secuela cien mil muertos y fue causa importante de un efecto descentralizador: la separación [do territorio colombiano] de Panamá” (p. 24).

A abertura de “Blacamán el bueno, vendedor de milagros” coloca de saída um momento crucial, porém também incerto no tempo. “Desde o primeiro domingo que o vi me pareceu uma mula de *monosabio*”. Nada se sabe desse domingo, o qual se perderá ainda mais na penumbra do tempo quando, parágrafos adiante, o narrador revelar-nos que ocorreu “faz mais de um século e ambos recordamos ainda como se fora no domingo passado” (p. 299)¹⁵⁴. Este dia, o mesmo em que não tratava “de vender nada àquela escória de índios”, é posterior à época de suas costumeiras andanças pelo Caribe, preparando e vendendo frascos e ervas, mas assume também um ar de coisa vencida pela estratégia de presentificação da narrativa, quando o narrador muda subitamente (não é mais Blacamán o bom, senão Blacamán o mau) e dirige-se aos espectadores de sua exibição: “o único indelével, senhoras e senhores, contra as picadas de serpentes (...)”. A presentificação via mudança súbita do ponto de vista está, como foi dito, há cem anos do momento em que Blacamán o bom narra esta história; ainda assim, a percepção do tempo por parte do narrador (“como se fora domingo passado”) vem auxiliar no trabalho de trazer aquele dia à tona e abordá-lo no espaço possível da experiência humana, dir-se-ia, resgatar aquele domingo da corrente mítica que quer perdê-lo nos recessos da História, quer empurrá-lo aos confins de toda gênese. O dia em que se conheceram os Blacamáns, impalpável na sua qualidade antediluviana (“há cem anos”), aparece assim tensionado, estranhamente bem demarcado entre o passado tornado recente e o presente total.

Passado recente de andanças pelo Caribe	Dia em que se conheceram os Blacamáns (há um século)	Dia em que se conheceram os Blacamáns (presentificação via mudança de narrador)	Impressão do tempo mítico como tempo recente (“domingo passado”)	Presente da narrativa segundo Blacamán o bom
---	---	---	--	--

Este jogo cerrado entre um tempo flácido, por um lado, e uma temporalidade densa que o dota de ossatura, por outro, reincide no relato quando descobrimos que

¹⁵⁴ Para esta análise, valho-me da edição completa dos contos de Gabriel García Márquez, publicada pela Random House (Barcelona, 2017). Daqui por diante, todas as citações à edição virão acompanhadas apenas da página de referência. As traduções do texto original são de minha autoria.

Blacamán o mau, “em seus tempos de glória fora embalsamador de vice-reis¹⁵⁵” (p. 300), golpe que de pronto nos atira ao período colonial para, moto contínuo, ser resgatado – a imagem é a de uma carretilha puxando, do lodo escuro do lago, um peixe pré-histórico – pela sequência *maravilhosa* de acontecimentos a começar com a “invenção de um xadrez de nunca acabar” – data tornada eminente devido aos “dois suicídios ilustres” que ensejou – e seguida de perto por outros momentos que assinalam a ruína de Blacamán o mau (“decaindo de intérprete de sonhos a hipnotizador de aniversários”) até se atrelar outra vez com “a época em que nos conhecemos”. De maneira ainda mais cabal, já quase ao final do conto, García Márquez recobrará uma variação da cena do parágrafo de abertura:

Na última vez que alguém o viu [Blacamán o mau] neste mundo, perdera até as tachas douradas de seu antigo esplendor (...) mas ainda lhe sobrou um bom par de cascavéis para reaparecer naquele domingo, no porto de Santa Maria do Darién, com o eterno baú sepulcral, só que então não estava vendendo nenhum contraveneno, mas pedindo, com a voz enrouquecida pela emoção, que os fuzileiros navais o fuzilassem, em espetáculo público, para demonstrar na própria carne as faculdades ressuscitadoras desta criatura sobrenatural, senhoras e senhores¹⁵⁶ (...) (p. 305).

A repetição que transige com diferenças de detalhes sugere que o tempo decorrido, entretanto, parece regressar, repondo situações e dilemas já vividos, tal como acontece em outras narrativas do autor¹⁵⁷ ou como ocorre com a personagem Juan em *El Camino de Santiago*, de Alejo Carpentier. “Achavam que cada forasteiro que chegava [a Aracataca] com sua maleta de homem de negócios era o homem da United Fruit Company que voltava para restabelecer o passado” (MÁRQUEZ, 2003, p. 21). Tanto ali como aqui, a estrutura narrativa emula a qualidade cíclica do tempo mítico sem

¹⁵⁵ Para simplificar, cito todo o excerto referido no texto: “En sus tiempos de gloria había sido embalsamador de virreyes (...) pero el prestigio se le descalabró con la invención de un ajedrez de nunca acabar que volvió loco a un capellán y provocó dos suicidios ilustres, y así fue decayendo de intérprete de sueños en hipnotizador de cumpleaños, de sacador de muelas por sugestión en curandero de feria, de modo que por la época en que nos conocimos ya lo miraban de medio lado hasta los filibusteros.”

¹⁵⁶ “La última vez que alguien lo vio en este mundo había perdido hasta los estoperoles de su antiguo esplendor (...) pero todavía le sobró un buen par de cascabeles para reaparecer aquel domingo en el puerto de Santa María del Darién con el eterno baúl sepulcral, sólo que entonces no estaba tratando de vender ningún contraveneno, sino pidiendo con la voz agrietada por la emoción que los infantes de marina lo fusilaran en espectáculo público para demostrar en carne propia las facultades resucitadoras de esta criatura sobrenatural, señoras e señores (...).”

¹⁵⁷ Ángel Rama aponta, em seu curso sobre a arte nacional e popular de García Márquez, que o escritor se valeu do mesmo expediente narrativo em *Cem Anos de Solidão*.

prescindir dos momentos cruciais e necessários à constituição de um realismo. Assim, também em “Blacamán”, *corrente mítica e corrente histórica formam o par temporal do conto, em pugna incessante* cuja força se impõe (talvez de modo menos sutil do que nos contos de Borges e Carpentier) devido à constelação de outros pares antitéticos que o acompanham e que remetem ao tema da justaposição entre o moderno e o arcaico. Tal justaposição foi, de resto, uma das experiências centrais na vida do escritor colombiano, da pontualidade extrema do trem que passava pelos povoados poeirentos do interior do país (à época, expressão do que havia de mais moderno mundialmente) aos seus vagões de terceira classe, onde viajavam os mais pobres, nos “mesmos caixões de madeira em que transportavam bananas ou a reses de sacrifício” (2003, p. 19), como recorda García Márquez. A descrição de Barraquilla da década de 1930, cidade na qual viveu parte de sua juventude, é paradigmática da experiência imediata entre o que havia de mais sofisticado (em termos de urbanização) e, por outro lado, o que a modernização relegava como índice de atraso. Da varanda de sua escola era possível avistar “os dois extremos do mundo”:

À esquerda, o bairro do Prado, o mais caro e distinto, que desde a primeira visão me pareceu uma cópia fiel do galinheiro eletrificado da United Fruit Company. Não era por acaso: o bairro estava sendo construído por uma empresa de urbanistas norte-americanos, com seus gostos e normas e preço importados, e era uma atração turística infalível para o resto do país. À direita, em compensação, o arrabalde do nosso Barrio Abajo, com as ruas de poeira ardente e as casas de pau-a-pique com tetos de sapé que nos recordavam a toda hora que não éramos nada além de mortais de carne e osso (2003, p. 135).

Maravilha do desenho urbanístico, o elegante bairro do Prado, assediado (sitiado?) por turistas, não pode negar sua natureza de verdadeiro enclave estrangeiro em solo pátrio, que a ironia sagaz do escritor compara aos campos eletrificados da United Fruit Company, empresa responsável pela arregimentação das massas humildes de trabalhadores ao longo do litoral caribenho. Do outro lado, o *nosso* Barrio Abajo, construído (se assim é possível dizê-lo) à maneira colombiana e segundo os mesmos métodos usados por nossos avós, assevera a permanência dos costumes, dos hábitos, das formas e das técnicas milenares que sobrevivem aos indivíduos “de carne e osso”. Este

quadro ultrapolarizado é um dos mananciais que correm pela ficção de García Márquez¹⁵⁸.

De volta ao conto, após ser (pretensamente) picado por uma cobra *mapanare* e tomar o antídoto que (supostamente) o impediria de desmontar-se no chão “como si no tuviera nada por dentro” (p. 297), Blacamán o mau aparecia “duas vezes mais gordo do que havia sido, cuspiendo espuma de fel pela boca e ofegando pelos poros, mas ainda rindo com tanta vida que as cascavéis lhe cascavelhavam por todo o corpo¹⁵⁹” (p. 298). Esta cena desconcertante e estrepitosa é testemunhada por um encouraçado do Norte, “que estava nas docas há cerca de vinte anos¹⁶⁰” (Idem), e pelas beatas recém-saídas da missa de Domingo de Ramos “com suas palmas bentas¹⁶¹” (Ibidem). Colocados frente a frente, o porte monumental do navio de aço – ancorado no porto da cidade de Santa María do Darién, no Caribe colombiano – miniaturiza a já frágil existência dos fiéis cujos ramos, de reminiscências bíblicas, cobrirão o corpo desmantelado do comerciante embusteiro. Fazem-no, aliás, pois os marinheiros já se aprontavam para sacar fotos e “porque [os crentes] não gostavam que a infantaria profanasse o corpo com máquinas adventistas¹⁶²” (Ibidem). O adjetivo “adventista”, mobilizado para qualificar o apetrecho enigmático (a máquina fotográfica), dá sinal da ortodoxia religiosa fervorosamente católica que por sua vez recobra, agora na esteira da Contra-Reforma ibérica, algo daquela oposição borgeana, explorada no capítulo sobre “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, entre as “seitas consideradas modernas (calvinismo, protestantismo, maçonaria) e aquela marcadamente mais antiga (o judaísmo)”. O preconceito local ante as exorbitâncias do mundo moderno (a fotografia) encaradas, entretanto, a partir de um ponto de vista arcaizante (a filiação da máquina aos hereges adventistas), deixa entrever certa mentalidade tradicional – incluso *feudal*, na medida em que organiza o mundo a partir de dogmas religiosos – e cuja implicação ao realismo *mágico* é aproximar,

¹⁵⁸ A descrição do refinado bairro do Prado tão próximo/contíguo ao popular Barrío Abajo, bem como sua comparação aos campos eletrificados da United Fruit Company constituem dois procedimentos importantes para a segunda parte deste trabalho, na qual a oposição cidade situada X cidade sitiada ganha força interpretativa da realidade brasileira pós-formação. Neste ponto, a violência da história colombiana no século XX parece *antecipar* problemas culturais do Brasil contemporâneo.

¹⁵⁹ Interessante notar, nesta passagem, a verbalização do substantivo ‘cascabeles’, no mesmo sentido que lhe dá Alejo Carpentier em suas formulações sobre o Barroco, já comentadas no capítulo sobre “El Camino de Santiago”. De fato, há algum barroquismo presente no conto e que auxilia na caracterização da(s) personagem(ns) Blacamán(s). No original: “Y estaba dos veces más gordo de lo que había sido, echando espuma de hiel por la boca y resollando por los poros, pero todavía riéndose con tanta vida que los cascabeles le cascabeleaban por todo el cuerpo.”

¹⁶⁰ “Un acorazado del norte que estaba en el muelle desde hacía como veinte años.”

¹⁶¹ “La gente que estaba santificando el domingo de ramos se salió de la misa con sus palmas benditas.”

¹⁶² “Porque no les gustaba que la infantería profanara el cuerpo con máquinas de adventistas.”

silenciosamente, o corpo virtualmente impossível de Blacamán (estendido no chão) à realidade palpável, comezinha e ao mesmo tempo *sobrenatural* dos fiéis moradores de um *pueblo* caribenho. Invertendo os termos, dir-se-ia que o espírito de Deus não se move sobre as águas, senão sobre a terra firme, onde o inimigo de meu inimigo, embora um estranho, é portanto meu amigo.

No que concerne esta oposição fundamental entre aspectos modernos e arcaicos cuja expressão central é a dúbia fisionomia do tempo, o conto dos Blacamáns só tenderá a aprofundar os quiproquós, trocando os sinais das coisas e embaralhando assim o sistema de referências. Questionado pelo seu duplo sobre qual *ciência* mais gostaria de conhecer no mundo, Blacamán o bom cessa o espírito burlesco para, pela primeira vez, responder seriamente: queria ser *adivinho*, no que assente o outro com o comentário de que o principal já possuía para o sucesso, “que era mi cara de bobo” (p. 299). Quando a parceria se arruína (porque o aprendiz de charlatão era incapaz de adivinhar sequer o dia do mês), emerge a feroz rivalidade e com ela os poderes terríveis e sobrenaturais de Blacamán o bom. “No início me perseguia *um séquito de sábios* para investigar a *legalidade* da minha *indústria*, e quando se convenceram me ameaçaram com *o inferno de Simão o Mago*¹⁶³” (p. 304). As palavras *ciência*, *indústria* e *legalidade*, terminologia cujas conotações se vinculam ao hemisfério do cálculo, da racionalidade e do progresso capitalistas do Estado moderno, encontram-se no texto referidas às artes da magia, inadvertidamente enobrecendo-as quando tais artes são sinônimo de *malasartes*, ou seja, de embuste; ou contraditando-as quando essas artes recaem no sobrenatural, realidade *mágica* do conto. Com efeito, a ameaça com o inferno de Simão o Mago – personagem bíblica, um *duplo* de Cristo que desejara comprar-lhe os poderes milagrosos – acaba por expandir os pares oposicionais na contraposição entre o universo do *sagrado* e aquele da (compra e venda de) *mercadoria*. O fato se repete (embora não mais com o sagrado, mas com universos a princípio externos ao da mercadoria) em duas novas ocasiões: 1ª. quando o narrador decide escandir a tabela de preços de acordo com o *milagre* prestado: dois pesos para tirar a maleita dos enfermos; quatro e meio para curar os cegos; dezoito para “desaguar” os inchados; vinte pesos para completar os mutilados e assim por diante. “E quero ver quem se atreve a dizer que não sou um filantropo¹⁶⁴” (p. 303), desafia Blacamán o bom, cuja venalidade das ações guarda uma ponta de cinismo à

¹⁶³ “Al principio me perseguía un séquito de sabios para investigar la legalidad de mi industria, y cuando estuvieron convencidos me amenazaron con el infierno de Simón el Mago (...).” (itálico meu).

¹⁶⁴ “Y a ver quién se atreve a decir que no soy un filántropo.”

suposta gratuidade dos bons samaritanos; 2ª. quando Blacamán o mau, para fazer-se acompanhar pelo aprendiz (Blacamán o bom), “essa mesma noite falou com o meu pai, e por um real e dois *cuartillos* e um baralho de predizer adultérios, comprou-me para sempre¹⁶⁵” (p. 299), estabelecendo uma “intrusão” da relação monetária em âmbito familiar que se repetirá entre Eréndira e sua avó¹⁶⁶.

Some-se a isso o “séquito de sábios”, que emana qualquer coisa de *medievo*, infiltrando no seio da modernidade um signo algo deslocado, no fundo o mesmo expediente narrativo pelo qual Borges elegeu, entre os *connoisseurs* da obra de Pierre Menard, as aristocráticas e vetustas senhoras Bachelier, Bacourt e Bagnoregio, em detrimento dos especialistas e acadêmicos contemporâneos. Pese o termo de ressonâncias caducas, este “séquito de sábios” não está interessado na *legitimidade* das façanhas blacamánicas, senão em sua “legalidade”, expressão adequada à existência de uma ordem que, a despeito do Estado, antepõe-se a este, prevendo, tal como no sertão jagunço e no pampa *gauchesco*, a vigência de *outra ética e outra lei* sem as quais o mundo (des)andaria desgovernado. Mencione-se, aliás, que tal como o sertão roseano, a cidade de Santa María do Darién possui igualmente algo de mítico. Uma das primeiras cidades fundadas na América pelos espanhóis – a primeira no continente, em 1504 –, teve pelo menos quatro refundações até ser abandonada, quinze anos depois, pelos europeus devido à fome e à guerra contra o gentio. Erguida sobre povoado indígena de nome Darién, ganhou sua alcunha final – Santa María la Antigua del Darién – após batalha e triunfo espanhol. “Ali se realizou o que se poderia definir como um ‘laboratório’ da história posterior das Américas, onde se experimentaram modelos contrapostos de aproximação e confrontação com as novas terras e seus habitantes¹⁶⁷” (SARCINA, 2017, p. 270). O pai de García Márquez explorou a região de Darién quando de suas andanças para sustentar a família, na década de 1930 (MÁRQUEZ, 2003, p. 124), e a região longamente despovoada seria notícia outra vez, em 1957, quando o arqueólogo colombiano Gerardo Reichel Dolmatoff (na linha das descobertas épicas de aventureiros do século XIX) reencontrou as ruínas da cidade devorada pela selva (HURTADO, 2018). A história narrada por Blacamán (descobrimos quase ao

¹⁶⁵ “Esa misma noche habló con mi padre, y por un real y dos cuartillos y una baraja de pronosticar adulterios, me compró para siempre.”

¹⁶⁶ No conto “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada”, publicado quatro anos depois, em 1972.

¹⁶⁷ “Allí se realizó lo que se podría definir como un “laboratorio” de la historia posterior de las Américas, en donde se experimentaron modelos contrapuestos de acercamiento y confrontación con las nuevas tierras y sus habitantes.”

término da leitura) tem lugar “muito antes que a marabunta¹⁶⁸ tragasse Santa Maria do Darién¹⁶⁹” (p. 306), fato que sugere não apenas muitas fundações, mas muitas extinções, no que Santa María la Antigua del Darién ecoa Macondo.

A esta armação de contrários justapõe-se outra, menos sutil porque mais “engajada”, cujo horizonte é a geopolítica continental do pós-guerra, marcada pelo expansionismo e pelo intervencionismo militarista norte-americanos numa América Latina desconhecida e exótica. Escrito em 1968, “Blacamán” não está somente no raio das incursões norte-americanas via Doutrina Monroe, mas no impulso inicial – inaugurado pela Revolução Cubana – de pesquisas acadêmicas realizadas nos Estados Unidos sobre a realidade do subcontinente, muitas delas subsidiadas por fundos governamentais. Quando o comandante do encouraçado, que comprara no Caribe o tal antídoto para peçonhas, decide repetir a demonstração de Blacamán o mau e vira “marmelada de almirante na presença de seu estado-maior¹⁷⁰”, em plena Filadélfia, os Blacamáns escapam por “desfiladeros de índios” enquanto rumores da invasão dos fuzileiros navais se espalham. Sob o pretexto, dessa vez, de combater a febre amarela

andavam decapitando quanto ambulante inveterado ou eventual encontrassem no caminho, e não apenas os nativos por precaução senão também os chineses por distração, os negros por hábito e os hindus por encantadores de serpentes, e depois arrasaram com a fauna e a flora e com o que puderam do reino mineral, porque seus especialistas em nossos assuntos lhes haviam ensinado que a gente do Caribe tinha a virtude de mudar de natureza para engabelar os gringos¹⁷¹ (p. 301).

O tom eminentemente cômico da passagem – comicidade escorada no sarcasmo – deve-se à transmutação da milícia mais poderosa do planeta numa trupe de trogloditas cuja estratégia militar é a da *terra arrasada* (estratégia do mais fraco, portanto) e cuja

¹⁶⁸ Segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001, 1ª edição), trata-se de “designação comum às formigas carnívoras da subfamília dos dorilíneos, que se notabilizam por organizarem expedições periódicas de muitos milhares de indivíduos pelo solo da floresta”. Também conhecida como “formiga-correição”.

¹⁶⁹ “Eso fue mucho antes de que a Santa María del Darién se la tragara la marabunta.”

¹⁷⁰ “En ésas estábamos, convencidos de nuestra victoria sobre la mala suerte, cuando nos alcanzó la noticia de que el comandante del acorazado había querido repetir en Filadelfia la prueba del contraveneno, y se convirtió en mermelada de almirante en presencia de su estado mayor.”

¹⁷¹ “(...) Y andaban descabezando a cuanto cacharrero inveterado o eventual encontraran a su paso, y no sólo a los nativos por precaución sino también a los chinos por distracción, a los negros por costumbre y a los hindúes por encantadores de serpientes, y después arrasaron con la fauna y la flora y con lo que pudieron del reino mineral, porque sus especialistas en nuestros asuntos les habían enseñado que la gente del Caribe tenía la virtud de cambiar de naturaleza para embolotar a los gringos.”

violenta política externa emula constantes da *domestic policy* (decapitavam os negros “por hábito”), no que os *warlords* e *pioneers* da liberdade recaem na barbárie que alegam combater. Além disso, a futilidade do motivo, dado a entender pelo narrador como retaliação à morte do almirante (“Eu não entendia de onde saíra aquela raiva¹⁷²”), nivela por baixo elementos desnivelados e incompatíveis: ressentimento pessoal e alta diplomacia; pobres-diabos e oficialato de West Point; charlatanismo de rua e aparato militar bilionário. O efeito geral é o do ridículo, somado às instruções constrangedoras dos especialistas, convencidos de que “a gente do Caribe tinha a virtude de mudar de natureza para engabelar os gringos”. Ocorre que, *de fato*, a virtude de assumir naturezas diversas é *apanágio dos Blacamáns*, o que conduz à pergunta: se os especialistas estão certos, de onde viria o sentimento de deboche, como se essa frase estivesse dita com um pequeno sorriso? O deboche, neste caso, nada tem a ver com a inexatidão da informação, mas com o seu pressuposto. Trata-se do embaralhamento de racionalidade científica, assentada em metodologia e leis rigorosas, com fenômenos a princípio impossíveis de serem demonstrados segundo essas mesmas leis, o que insinua uma brecha no pólo da ultramodernidade ianque, bem como na competência de seus especialistas. Tal como ocorrerá nas narrativas sob o império português, a situação arma uma reviravolta completa dos termos iniciais: o débil se revela o mais forte; o incoerente demonstra a justeza da sua razão. Ideologicamente, está composta a defesa pela emancipação latino-americana, que deve construir seus próprios pressupostos porque “a interpretação da nossa realidade a partir de esquemas alheios só contribui para tornar-nos cada vez mais desconhecidos, cada vez menos livres, cada vez mais solitários” (MÁRQUEZ, 2011, p. 26). À vigência dessa crítica – que atesta a inadequação do modelo estrangeiro ante a realidade local – contrapõe-se, no entanto, certo ranço de obsolescência, ligado à desagregação, a partir da década de 1980, do latino-americanismo mais militante dos anos 1960, e que acusa o imperialismo *hard power* dos Estados Unidos na região.

Rômulo e Remo

Pietro Aversa Blacaman, italiano nascido em 23 de fevereiro de 1902, em Castrovillari¹⁷³ (CARASSI, 2001), cidade da Calábria, foi um afamado faquir,

¹⁷² “Yo no entendía de dónde les había salido aquella rabia ni porque nosotros teníamos tanto miedo.”

¹⁷³ Há, contudo, afirmações de que teria nascido em Calcutá, na Índia, e crescido na Itália (MONTIEL, 2011). Carassi (2001) menciona tal informação, adicionando que provinha de uma família de artistas, com

hipnotizador de animais, ilusionista, mágico, em suma, um *entertainer* que causou furor em suas viagens acompanhado por uma trupe circense, e chegou a merecer biografia intitulada *Blacaman, a Lenda do Faquir entre Dois Oceanos*¹⁷⁴. Capaz de “hipnotizar qualquer ser vivo, entre os quais homens, galinhas, leões e crocodilos”, seu carisma teria inspirado “diversos escritores como o prêmio Nobel Gabriel García Márquez¹⁷⁵” (Idem, 2001) e seu caráter de faquir virtuoso se insere no contexto dos anos 1920 quando, em pugna com a indústria ascendente do cinema, as velhas performances de teatro e circo procuravam atrair seu público com espetáculos cada vez mais elaborados, cenas desconcertantes e propaganda sensacionalista. Exibições com facas, espadas, fogo, animais e peças de metal que atravessavam membros do corpo atiçavam a curiosidade mórbida dos espectadores. À época, era tal a atração pelo universo do faquir indiano que cada vez mais artistas e mágicos da Europa (entre eles, Pietro Blacaman) “mergulharam no repertório do miserável trabalhador de rua oriental para se tornarem os mais misteriosos reis do tablado¹⁷⁶” (DE RITIS, 2008). Linderman (2017), amparado em reportagem do *San Jose News*, conta que Blacaman estreou nos Estados Unidos em 1938, então acompanhado por 32 leões, alguns crocodilos e uma trupe chinesa de acrobatas, contorcionistas e malabaristas¹⁷⁷. Ainda sobre a turnê norte-americana, um artigo do *Milwaukee Journal*, de 1940, teria colhido depoimentos de circenses afirmando que “Blacaman coloca na barba uma forte fragrância que agrada aos animais e acalma as feras”, tendo, já naquele tempo, a barba assegurada em 125 mil dólares¹⁷⁸.

mãe italiana e pai indiano (“Si è detto che fosse nato a Calcutta, da madre italiana e padre indiano, entrambi artisti”). De Ritis (2008) sugere que ninguém sabia ao certo de onde viera e chega a mencionar o Brasil como um dos rumores sobre sua origem à época (“Said at once indian, brazilian, or from some savage unknown race”). As suposições de que fosse colombiano, aparentemente, não passam disso.

¹⁷⁴ Infelizmente, não tive acesso à biografia dedicada a Pietro Blacaman, de autoria de Angelo Filomia e Ines Ferrante (Edizioni Promoidea, 2016). Contudo, artigos diversos discorrem sobre sua vida na internet. No auge de sua carreira, na década de 1930, Blacaman chegou inclusive a integrar, em 1939, o elenco de *You Can't Cheat an Honest Man* (*Você não Pode Enganar um Homem Honesto*), filme do diretor George Marshall e protagonizado pelas estrelas do momento, W. C. Field e Edgar Bergen. Portanto, é muito provável que García Márquez o tenha conhecido já nessa época: senão pessoalmente, ao menos em seu ofício como jornalista e crítico de cinema.

¹⁷⁵ “Il suo nome era Blacaman, fu un mago e fachiro calabrese capace di ipnotizzare qualunque essere vivente, tra cui uomini, galline, leoni, e coccodrilli. Fu misterioso e carismatico come pochi artisti del XX secolo, tanto che ispirò diversi scrittori tra cui il premio nobel Gabriel García Márquez, nel racconto ‘Blacaman el bueno, vendedor de milagros’” (tradução minha).

¹⁷⁶ “More and more european performers plunged into the repertory of the miserable oriental street worker to became the most mysterious kings of the stage” (tradução minha).

¹⁷⁷ “If we are to believe anyone at all (or at least the San Jose News) Blacaman made his American debut in 1938. At the time, he was traveling with 32 lions, a ‘unique crocodile village’ and the famous Wong troupe of Royal Chinese acrobats, contortionists and jugglers’.”

¹⁷⁸ “Reconcile that with the Milwaukee Journal article of 1940 which declares ‘Some circus people say that Blacaman puts a strong scent that pleases the animals on his beard and the scent soothes the beasts. Blacaman has his beard insured for \$125.000’” (tradução minha).

O italiano chegou a ser mais do que um ilusionista famoso, tornando-se paulatinamente um grande empresário, dono de um dos maiores circos do mundo que, em sua época áurea, teria possuído por volta de setenta leões e cinquenta crocodilos (MONTIEL, 2011)¹⁷⁹. Valendo-se da fama, Blacaman teria viajado “por todo o mundo e fez uma primeira parada na Venezuela em 1930. A segunda visita, no ano de 1941, significou seu assentamento definitivo e o abandono do nomadismo¹⁸⁰”. Por sua vez, diz Aquino (2016) – baseada no livro de Ferrante e Filomia – que Pietro Blacaman teria passado antes por Paris, Lyon, Marselha, Madri e Lisboa nos anos de 1920 e 1930, quando sua fama teria feito “empalidecer até o grande Houdini¹⁸¹” e o transformou no mais conhecido artista desse gênero à época¹⁸². Pesem as dúvidas quanto à sua origem e a seu itinerário, certo é que tais imprecisões, a aparência física¹⁸³ e o carisma cercavam de um mistério instigante a sua figura. Conhecido como “O Grande Hipnotizador Hindu de Animais”, interessa aqui outra alcunha com a qual gostava de apresentar-se: “Blacaman: O Cadáver Vivo” (*The Living Corpse*). Entre as muitas proezas apresentadas ao público em seu espetáculo, afirma De Ritis (2008), sua “*pièce de resistance* era a façanha do ‘enterrado vivo’, no mais puro estilo épico da dramaturgia houdinesca¹⁸⁴”.

A esse respeito, a autora menciona um fato interessante e que, aparentemente, teria servido de mote central para o conto de Gabriel García Márquez. Segura de que Pietro Aversa Blacaman teria falecido somente em 1949, devido à farta documentação disponível, De Ritis se surpreende com uma nota da “respeitável” *Billboard Magazine*, datada de 14 de setembro de 1929 (portanto, de vinte anos antes), que anunciava a morte do celebrado taumaturgo durante uma turnê na Argentina, na qual teria sucumbido vítima de seu próprio calabouço. “Teria sido um erro jornalístico, uma astuta manobra publicitária ou um autêntico milagre de ressurreição? [Sou] incapaz de

¹⁷⁹ “Pero resulta que el suyo [circo] era uno de los más grandes del mundo; tenía más de 70 leones y más de 50 cocodrilos. Mantener y movilizar aquello costaba una fortuna.” O texto de Sara Maneiro Montiel aparentemente foi primeiro publicado no jornal venezuelano *El Nacional* (s/ data), e reproduzido, em janeiro de 2011, por María F. Sigillo em seu site. Para referência, mantenho da data da reprodução.

¹⁸⁰ “Viajó por todo el mundo e hizo una primera parada en Venezuela en 1930. La segunda visita, en el año 1941, significó su asentamiento definitivo y el abandono del nomadismo” (MONTIEL, 2011), (tradução minha).

¹⁸¹ Aquino se refere a “la storia di un mito, di una leggenda la cui fama fece impallidire anche il grande Houdini” (tradução minha). Adiante, De Ritis também comparará Pietro Blacaman com a figura do húngaro Harry Houdini (1874-1926).

¹⁸² “He was the most talked fakir of the time” (De Ritis, 2008).

¹⁸³ Linderman (2017) insiste em que o nome *Blacaman* teria possivelmente origem em *Black Man*, em alusão ao semblante adornado por vasto cabelo e ao visual de sua personagem.

¹⁸⁴ “But his *pièce de resistance* was the ‘buried alive’ stunt, in the full epic of houdinesque dramaturgy” (tradução minha).

solucionar o mistério”¹⁸⁵. Nota similar, mencionando a morte prematura de Blacaman, foi publicada no *Time Magazine*, em 23 de setembro de 1929¹⁸⁶. Sobre este bizarro acontecimento, a fiar no que nos contam outros dois comentadores, Linderman¹⁸⁷ e Zubrzycki¹⁸⁸, Blacaman teria sido enterrado vivo por ajudantes uniformizados num chão de areia, dentro de um caixão de vidro e em boa profundidade. Nas três horas seguintes, o público foi entretido por palhaços e acrobatas apenas para descobrir, ao término do espetáculo, que Blacaman havia sufocado enquanto tentava escapar de sua armadilha.

Cartaz francês do espetáculo de Pietro Blacamán: “hipnotizador de feras”.

¹⁸⁵ “It was a journalist’s mistake, a clever publicity stunt or a true resurrection miracle? Unable to solve the mystery” (tradução minha).

¹⁸⁶ “I cribbed that opening from *Time Magazine* of September 23, 1929” (Linderman, 2017).

¹⁸⁷ “Uniformed attendants lifted the rigid Blackamon into a specially prepared glass-faced coffin, buried him eight feet deep in the sandy floor of the circus ring. For three hours he would remain there...”

¹⁸⁸ “Pietro Blacaman, an Italian with a mass of frizzy black hair who called himself ‘The Great Indian Fakir’ and whose signature acts included hypnotizing crocodiles, died in 1929 during a circus act in Argentina. He was buried alive on stage for three hours, while clowns and acrobats entertained the audience. On opening his coffin, it was discovered he had suffocated while trying to escape” (ZUBRZYCKI, 2018, p. 101).

O ocorrido na Argentina permaneceria como um enigma, não fosse pelo relato de Montiel (2011), que menciona o desdobramento do quiproquó na Venezuela, no início da década de 1940. A crer em Montiel, estava em Caracas o circo de Pietro Blacaman quando certo J. D. Benavides publicou, em 17 de outubro de 1941, uma reportagem no jornal *La Esfera*, acusando de farsa o renomado artista e esclarecendo que o verdadeiro Blacaman teria falecido muitos anos antes, na cidade argentina de Coronel Moldes. Como prova, Benavides reproduzia em seu texto cópias de artigos da imprensa estrangeira que corroboravam sua afirmação, e arrematava-o com a seguinte pergunta: “Um Blacaman ressuscitado?”. Indignado com o comunicado público de que estava morto e não passava, portanto, de mera reprodução do grande Blacaman original, Pietro Blacaman teria se dirigido ao mesmo jornal no dia seguinte a fim de defender-se. “Eu sou o faquir autêntico... Esse Blacaman de que fala *La Esfera* era um ex-ajudante meu que me usurpou o nome para se aproveitar da minha popularidade”, publicou o periódico na coluna Últimas Notícias¹⁸⁹. É possível que Pietro Blacaman já soubesse, então, da morte horrorosa que ele mesmo sofrera na pele em 1929, na Argentina, mas, imbuído pelo senso de oportunismo empresarial, tivesse se convencido de que a notícia, afinal, era boa propaganda, até que o tal Benavides viesse a público acusá-lo de farsante (o que já não era bom para os negócios). De qualquer modo, a irrupção da Segunda Guerra Mundial teria se incumbido, nos meses seguintes, de arruinar a fama do artista italiano numa Venezuela inimiga do Eixo e do fascismo, mas a confusão blacamánica teria sido mais do que suficiente à fértil imaginação do escritor colombiano.

Chegados assim ao tema do *duplo*, convém mencionar dois pontos-chave. O primeiro diz respeito à verificável linhagem embusteira dos Blacamáns, primos dos pícaros falidos como Juan O Indiano, parentes distantes dos malandros como Leonardinho Pataca. Inicialmente um âmbito da *aparência* no conto, o embuste se aprofundará em *essência*, sem deixar de reportar-se ao caráter dúbio das personagens. Assim é que, de falsos curandeiros e profetas (no início), os Blacamáns se “degeneram” em autênticos autores de prodígios, tipo de bruxo algo maléfico, cujos poderes sobrenaturais, não obstante, permanecem suspeitos devido ao acautelamento do leitor em não ser, ele mesmo, tapeado por uma história “sem pé nem cabeça”. O segundo ponto-chave refere-se à excentricidade do título do conto, cuja sutileza da vírgula

¹⁸⁹ “Al día siguiente, Blacaman visitó la redacción de Ultimas Noticias para defenderse: <Yo soy el fakire auténtico... ese Blacaman que decire La Esfera era un ex ayudante mío que me usurpó el nombre para aprovechar mi popularidad...>.” (MONTIEL, 2011) (tradução minha).

(levemente deslocada à direita) compõe um detalhe significativo. A construção-modelo – feita de nome próprio seguido da função que o particulariza – sugeriria a seguinte leitura: “Blacamán, el buen vendedor de milagros”. Assim está traduzido, diga-se de passagem, por Remy Gorga na sétima edição publicada no Brasil pela editora Record (sem data), na qual se lê “Blacaman, o Bom Vendedor de Milagres”. A redação original, no entanto, não é esta, e de fato se presta ao equívoco. O título correto é “Blacamán el bueno, vendedor de milagros¹⁹⁰” (“Blacamán o bom, vendedor de milagres”), estrutura que traduz, ademais, a natureza duplicada da personagem central do conto. De mestria e caráter duvidosos, Blacamán não é em nenhum sentido, exceto na sua ludibriosa propaganda, um “bom” vendedor de milagres, e tampouco pode ser compreendido sob a designação no singular, que traz certa noção de integridade, de resto ausente na narrativa. Eis porque “Blacamán el bueno”, título no qual o predicativo do sujeito pressupõe a existência do seu oposto, o Blacamán mau. De qualquer maneira, iniciada a narrativa, breve se revela a arbitrariedade e o engodo (outro) contidos no predicativo. Nenhum Blacamán é propriamente bom ou mau. Ambos os Blacamáns se atraem tanto quanto se repelem, num jogo dual em que jamais se distinguem completamente e para o qual a mudança súbita de ponto de vista na narrativa (como mencionado no início) contribui para torná-lo (refiro-me ao jogo) ainda mais virtuoso. Se o título – “Blacamán el bueno, vendedor de milagros” – privilegia o Blacamán bom, isso deve-se ao fato de que a voz narrativa, em primeira pessoa, pertence a este, o que apenas suscita novos problemas. Com efeito, tal como na história real de Pietro Blacaman – que teria sido imitado e “duplicado” pelo ajudante –, a personagem do conto é contraposta e depois substituída pela sua cópia, que passa a narrar a trajetória dos Blacamáns. O triunfo da sombra sobre o original, do arremedo sobre o primigênio, seria um tema da dita “pós-modernidade” literária não fosse pelo fato de que ambos são, em mais de um sentido, efetivamente o mesmo: o embuste, a violência, a magia, o absurdo, o ódio intestino, a atração mútua e inequívoca são alguns dos signos unificadores da momentânea (talvez ilusória) distinção. Ao comprometer a individualidade das personagens, os laços dissolutivos de magia e vingança comprometem-se igualmente¹⁹¹.

Quando falece Blacamán o mau – ingerindo raízes de barbasco – sua contraparte coloca-o num baú, manda rezar-lhe uma pomposa missa, constrói-lhe um mausoléu de

¹⁹⁰ Minhas referências são as edições em espanhol de *La Increíble y Triste Historia de la Cándida Eréndira y de su Abuela Desalmada* (New York, 2010) e *Gabriel García Márquez: Todos los Cuentos* (Barcelona, 2017), ambas do grupo editorial Random House.

¹⁹¹ Tratarei deste ponto em nota ao final do capítulo.

imperador com uma lápide de ferro e, a cada vez que visita o túmulo (entre idas e vindas de suas traquinagens) põe “o ouvido na lápide para senti-lo chorar (...) e se acaso voltou a morrer ressuscito-o novamente, pois a graça do castigo é que siga vivendo na sepultura enquanto eu estou vivo, isto é, para sempre¹⁹²” (p. 306). Vê-se como o escritor combinou ambos os motivos da vida real de Pietro Blacamán – 1º) as notícias de que existiriam dois Blacamáns, o *original* (falecido na Argentina) e o *impostor* (vivo na Venezuela); 2º) a especulação de que teria *de fato* morrido na Argentina, mas depois ressuscitado, por isso a designação de “o cadáver vivo” – numa única versão. Sob a pena de García Márquez, contudo, o périplo dos Blacamáns ganha contornos de baile fratricida e perpétuo. “Aqui se acabou a má fama dos Blacamáns”, afirma um deles, com conotações clônicas. Vargas Llosa recorda que a operação de fundir o destino da família ao da comunidade já aparece em *La Hojarasca* e em *Os Funerais da Mamãe Grande*, alcançando sua eficácia plena em *Cem Anos de Solidão*, onde estaria a meio caminho entre o indivíduo e a comunidade (2007, p. XXVIII). Assim como a “história total” de Macondo se reflete naquela dos Buendía, a trajetória dos Blacamáns parece remontar à experiência total da América Latina, dos tempos dos vice-reis ao imperialismo norte-americano. O sentido faccioso da luta empreendida pelos Blacamáns reside não apenas no peso do grupo familiar – constituinte da experiência particular do escritor –, senão igualmente na conformação sócio-política da Colômbia durante o final do século XIX (o qual marca o desenlace das guerras civis) e o início do século XX (quando da maior abertura à exploração estrangeira). Nesse período, a antiga rivalidade entre liberais e conservadores persistiu como marco divisório no coração do país¹⁹³, favorecida pela debilidade do populismo, fato que delimitaria a singularidade colombiana no contexto da América Latina (HYLTON, 2010, p. 40). Ou seja, vigorava

¹⁹² “Pero después pongo el oído en la lápida para sentirlo llorar entre los escombros del baúl desbaratado y si acaso se ha vuelto a morir lo vuelvo a resucitar, pues la gracia del escarmiento es que siga viviendo en la sepultura mientras yo esté vivo, es decir, para siempre.”

¹⁹³ Em suas memórias, o próprio Gabriel García Márquez (2003) recorda momentos eloquentes em que a oposição liberais X conservadores colocara em lados opostos (às vezes, em trincheiras opostas) membros de sua família, como uma cisão incontornável em todas as relações. “O único dos tios que teve alguma projeção pública foi o mais velho de todos e o único deles que era do Partido Conservador, José Maria Valdeblánquez, que havia sido senador da República durante a Guerra dos Mil Dias, e nessa condição assistiu à assinatura da rendição dos Liberais na vizinha fazenda de Neerlandia. Diante dele, no lado dos vencidos, estava seu pai” (p. 68). Ou ainda: “Na Guerra dos Mil Dias meu avô foi preso em Rioacha por um primo-irmão dela [de sua esposa], que era oficial do exército Conservador. A parentela Liberal, e ela própria, entenderam que era um ato de guerra diante do qual não servia de nada o poder familiar. Mas quando a avó ficou sabendo que seu marido estava no cepo, como um criminoso comum, enfrentou o primo como uma leoa e obrigou-o a entregar-lhe o marido são e salvo” (p. 78).

menos uma noção de pertencimento comum, ancorado na autoridade de um governo central, do que o sentimento generalizado de filiação a um dos dois partidos políticos.

A política, definida em termos de amigo-inimigo, e as afiliações partidárias transcenderam as linhas raciais, de classe, de etnias e regiões. Embora os dois partidos com frequência tenham derramado o sangue um do outro, persistiu o paradigma político clássico de divisão oligárquica entre conservadores e liberais, estruturado ao longo de linhas ibéricas (HYLTON, 2010, p. 46).

Um dos fatores que explicaria a longa permanência desses dois partidos na vida política nacional seria, segundo Álvaro Tirado Mejía (1978), sua composição pluriclassista, o que, se implicava obstáculos à determinação das classes dominantes, por sua vez ensejava uma política interna de conciliações pelo centro, capaz de apurar as arestas de radicalismos à esquerda e à direita. Ao aspecto partidário, some-se a acentuada fragmentação geográfica do território, dividido por três cordilheiras que se abrem a partir do sul e que estão apartadas, por sua vez, pelos rios Cauca e Magdalena. Como resultado de uma conexão viária rústica e de caminhos difíceis, que mantinham quase incomunicáveis cidades e regiões, reforçou-se a influência dos grupos dirigentes locais em detrimento do poder militar centralizado. Esta colcha de retalhos feita de realidades tão diversas – a selva panamenha à noroeste, as montanhas no centro, as planícies ao oriente – favoreceu a transmissão do poder por meio de grupos civis e da Igreja católica, no que os mandatários locais acabaram por intensificar as rivalidades e as assimetrias em cada região. Hylton (2010) se vale de expressão de Perry Anderson, em *Passagens da Antiguidade ao Feudalismo* (1974), para qualificar o sistema de dominação política na Colômbia. Trata-se à época, diz ele, de uma “soberania parcelada” (p. 44), pela qual os líderes ou caudilhos locais, tais quais os soberanos feudais da Idade Média europeia, controlam, sem interferência externa, grandes parcelas do território, no que a realidade colombiana do século XX parece emular a dos senhores de engenho no Brasil colonial. Isso teria ocorrido porque a ponta moderna do país, composta pelas elites comerciais e manufatureiras, uniu-se ao final do século XIX à oligarquia latifundiária, “o que, em vez de enfraquecer o poder do sistema latifundiário dentro da oligarquia, reforçou-o” (Idem, p. 42). Erguido à serra a fim de cursar os anos finais de sua formação num colégio andino, García Márquez recordará a diversidade que marcava o corpo estudantil, seus colegas egressos de regiões afastadas do país. “Talvez tenha sido isso o que quiseram dizer no ministério sobre a tal mobilidade

regional que o governo estava patrocinando¹⁹⁴, (2003, p. 185). Não por acaso, a integração nacional representava uma das prioridades governamentais, a fim de atenuar as divisões internas que, na década de 1940, afluiriam na vida política pelo antigo antagonismo entre a burguesia cidadina, defensora da separação entre Igreja e Estado, do *laissez-faire* na economia e do federalismo (Partido Liberal) e a burguesia formada sobretudo pelos latifundiários, defensores da Igreja, da ordem social e de maior centralização política (Partido Conservador)¹⁹⁵. A narrativa de “Blacamán” põe em movimento essa relação, como mote velado, e sua estrutura recobra elementos de um período decisivo da formação da Colômbia (aquele que vai da Guerra dos Mil Dias à década conhecida como *La Violencia*), característica que recusa ao conto a condição de mera alegoria da história. Central entre esses elementos é essa violência que, à luz do antagonismo partidário, explodirá no final da década de 1940. A Colômbia, cujo governo conservador de centralização estatal, protecionismo econômico e influência católica se manteve por cinco décadas (desde 1880), encontrara um intervalo liberal entre 1930 e 1946. Nesse intervalo, e sob a liderança de Alfonso López Pumarejo (1886-1959), o Partido Liberal iniciou, sobretudo em seu primeiro governo¹⁹⁶, uma reforma em direção a um Estado menos repressivo, mais “esclarecido” em relação às demandas trabalhistas e conectado com sua função social, aprovando alterações na legislação sobre o direito de propriedade na cidade e no campo, embora sem ameaçar efetivamente a hierarquia social. Em suma, um processo de modernização a partir das elites que, no entanto, representava um avanço ante a estagnação conservadora. Por outro lado, o interregno liberal antecipava também o cenário de retaliação e vingança que explodiria nos anos seguintes, e a intimidação, a violência policial e a fraude se tornaram expedientes comezinhos, transmitidos localmente a partir das cúpulas do poder via redes clientelistas que estruturavam a política colombiana. Em resposta, os conservadores instituíram o boicote a cada eleição presidencial até 1946. “No início dos anos 1940, os liberais converteram a polícia em um apêndice do seu partido, ação que

¹⁹⁴ Em outra passagem significativa sobre a fragmentação colombiana, o autor dirá: “Os diferentes grupos divididos nos cantos do pátio no recreio da tardinha eram um rico mostruário da nação” (2003, p. 183).

¹⁹⁵ Esta divisão, certamente esquemática, é representativa, no entanto, da polarização que, até bem entrado o século XX, protagonizaram liberais e conservadores, suprimindo ou abarcando inclusive outras forças políticas como, por exemplo, os socialistas e a União Nacional Independente Revolucionária (UNIR), fundada em 1933 por Jorge Eliécer Gaitán. Escreve Mejía (1978) que “en el siglo XIX, en Colombia, como en los otros países latinoamericanos se dio el bipartidismo liberal-conservador pero a diferencia de casi todos ellos, en Colombia esta situación se prolongó en el siglo XX y es un hecho actual innegable” (p. 2).

¹⁹⁶ Alfonso López Pumarejo foi eleito duas vezes presidente da República colombiana, primeiro no período entre 1934-38 e, depois, entre 1942-45.

teria graves consequências durante *La Violencia*, quando a polícia era ‘conservadora’” (HYLTON, 2010, p. 68).

É neste cenário de conflitos cada vez mais polarizados que emerge a candidatura de Jorge Eliécer Gaitán (1903-1948), político que se firmara no cenário nacional, a partir em 1929, como advogado defensor dos trabalhadores executados na zona bananeira e que fundara, em 1933, a UNIR (União Nacional de la Izquierda Revolucionaria) para regressar, dois anos depois, como elemento renovador da ala mais progressista do tradicional Partido Liberal. Ao longo de sua carreira, Gaitán exerceria as funções de senador, vereador, prefeito de Bogotá, ministro da Educação e do Trabalho (esta última sob a administração Pumarejo), de maneira que, no momento de sua morte, era uma das figuras públicas com maior projeção. De acordo com Mejía (1978, p. 57), sua campanha presidencial se baseava na luta ‘contra as oligarquias’ e pela moralização da República, o que não deixava de expressar uma contradição: presa às exigências do sistema oligárquico bipartidário, sua candidatura contava com forte arraigamento popular, amparada na insatisfação dos trabalhadores com o Partido Conservador, bem como com o último governo de López Pumarejo (HYLTON, 2010, p. 67). Sua candidatura também se inseria no contexto maior da década de 1940, quando o processo de modernização dos transportes (que facilitava o deslocamento de populações) e a urbanização crescente acabaram por minar pouco a pouco o poder do clero católico e das forças tradicionais herdadas do período colonial, o que resultou em perda de votos para o conservadorismo. Enquanto se urbanizava e se integrava pela expansão das linhas férreas, o país reforçava, por sua vez, as forças desagregadoras da unidade nacional. Se a modernização representava certa desfeudalização da política nacional colombiana, também contribuía para o enfraquecimento da ala mais moderada do Partido Conservador, o que favoreceu a ascensão dos extremistas liderados por Laureano Gómez (conhecido como o “Hitler criollo”), que mobilizaria a partir de então ataques racistas ao “negro Gaitán” e seus seguidores, inspirado nas pseudoteorias que informavam os fascismos italiano e alemão, mas sobretudo a contrarrevolução tradicionalista e religiosa do regime de Francisco Franco, na Espanha. Portanto, se países como México (Cárdenas), Brasil (Vargas), Argentina (Perón) e Bolívia (Toro e Busch) testemunharam, por volta da década de 1940, a ascensão de governos populistas, por seu turno a Colômbia assistiria à negação do populismo, substituído por um “agressivo assalto contrarrevolucionário católico contra os trabalhadores organizados e os movimentos camponeses radicais” (HYLTON, 2010, p. 70). As contradições

(expostas acima) do populismo *gaitanista* teriam privado o país de uma maior afirmação do poder estatal via conciliação de classes (mesmo que assimétrica e injusta), incorporando sob sua égide os interesses de grupos diversos e atenuando, assim, a força sectária e centrífuga destes. Privada de um governo forte e centralizador, a Colômbia teria perpetuado certo sistema de dominação de “elite sem hegemonia” (Idem, p. 43), pressuposto para *La Violencia* (1946 – 1957).

Em 1946, vendo sua corrida à Presidência inviabilizada por cisões internas ao partido, Gaitán concorre como candidato independente. A bifurcação no seio do campo liberal, embora angariasse a maior parte dos votos, enseja a vitória de Mariano Ospina Pérez, candidato conservador. A tomada do Executivo pela facção conservadora e a eleição de uma maioria liberal para o Legislativo no ano seguinte (1947) radicalizam as oposições ao largo do território colombiano, o que agrava o cenário de retaliações. O desenlace está sumarizado por este parágrafo de Rama:

Em 9 de abril de 1948 se produz em Colômbia um acontecimento fundamental na vida política e social do país, que se conhece na história com o nome de *bogotazo*. (...) O chefe do partido de oposição, um dos chefes populistas mais eminentes na América Latina dentro da linha de pensamento e orientação que poderia aparentar-se com o pensamento de Vargas no Brasil, ou de Perón na Argentina, Jorge Eliécer Gaitán, é assassinado. (...) Como consequência deste assassinato, o povo de Bogotá, as turbas e as massas populares que formam o imenso cinturão de miséria da cidade desabam enfurecidas sobre ela e a incendiam. Durante três dias Bogotá é saqueada e destruída por um conjunto espontâneo e popular. Um levante totalmente irreprimível que, apenas três dias depois, começa a ceder ante o acordo famoso dos dois grandes partidos: o conservador e o liberal. Produto deste acordo é o pacto nacional dos partidos contra a possibilidade de uma renovação, ou de uma revolução dentro da Colômbia (RAMA, 1987, p. 28).

O pacto de cúpula entre conservadores e liberais se traduziu, nas regiões mais afastadas e nos setores populares, como uma disputa interna e brutal pelo poder, que atualizava rivalidades, antagonismo e ódios antigos. Os anos nos quais García Márquez ingressa na atividade constante do jornalismo em Cartagena e Barranquilla são considerados os mais tenebrosos de *La Violencia*, um período “sumamente negro da história colombiana” (GILARG, 2006a, p. 48), quando *vendettas* partidárias deixaram um rastro de cerca de 300 mil trabalhadores assassinados (três vezes mais do que a

Guerra dos Mil Dias), sendo 80% camponeses e analfabetos. Os relatos das violências perpetradas são da ordem do hediondo. Dizia-se, à época, que as águas do rio Cauca (o segundo maior rio, que corta a cordilheira colombiana) teriam ficado vermelhas com o sangue de pais degolados na frente dos filhos, mutilações de toda espécie, e de mulheres grávidas estripadas “e seus fetos destruídos para evitar que nascessem novos membros do partido opositor” (HYLTON, 2010, p. 78). A “neutralidade militar”, nas regiões dominadas pelo Partido Conservador, foi essencial para que o terror grassasse livremente pelos campos.

O entendimento de García Márquez sobre a literatura surgida do fenômeno de *La Violencia* explica suas escolhas estéticas e o rumo de sua obra narrativa. Se representava, por um lado, “a única explosão literária de legítimo caráter nacional que tivemos em nossa história¹⁹⁷” (2006c, p. 751), por outro lado essa literatura teria se equivocado em suas escolhas estéticas, equívoco cujo resultado mais imediato seriam livros medíocres¹⁹⁸. Suspeitava que “o exaustivo inventário de decapitados, castrados, mulheres violadas, cérebros esparramados e tripas arrancadas”, bem como “a descrição minuciosa da crueldade” não era o aspecto humano fundamental que conduziria ao bom romance (Idem, p. 729). O verdadeiro drama “era o ambiente de terror provocado por esses crimes”, razão pela qual a narrativa deveria se concentrar “nos vivos que deviam suar frio em seu esconderijo, sabendo que a cada batida do coração corriam o risco de que lhes arrancassem as tripas¹⁹⁹” (Ibidem). Serve-lhe de exemplo *A Peste*, de Albert Camus, e reflexiona que o escritor franco-argelino obviamente não a viu, porém “deve ter suado frio nas terríveis noites da ocupação, escrevendo editoriais clandestinos (...), enquanto soavam no horizonte os disparos dos nazistas caçando os militantes da resistência” (Ibidem, p. 731). Trata-se, portanto, não de narrar os feitos da violência, mas de “compreender quais são as raízes da violência”, no que a preocupação do escritor residiria no “campo do conhecimento” (RAMA, 1987, p. 60).

A primeira resposta estética de García Márquez a este problema será *Ninguém Escreve ao Coronel* (1961), a história do velho militar que, num *pueblo* calorento (como são todos os *pueblos* de sua ficção), aguarda a carta do governo com notícias de sua pensão (ele é um veterano de guerra), enquanto busca, junto à esposa, meios para

¹⁹⁷ Para Ángel Rama, “el efecto es en primer término el de un extraordinario acrecentamiento de la producción literaria de un país, un país como Colombia que tenía muy escasa producción narrativa (...). En ese sentido hay que decir que este proceso significa un cambio en la situación creadora del país” (1987, p. 57).

¹⁹⁸ G. G. Márquez, “A literatura colombiana, uma fraude nacional”. Abril.1960.

¹⁹⁹ G. G. Márquez, “Duas ou três coisas sobre ‘o romance da Violência’”. Outubro.1959.

sobreviver à beira da miséria desde que seu filho foi assassinado pela guerra entre liberais e conservadores. A linguagem distancia-se da poesia do *maravilhoso*, a la Carpentier, assumindo tom mais próximo da objetividade e mais adequado a uma ambientação geral na qual a violência se transforma em *pressuposto* da vida cotidiana. A cena do enterro – “o primeiro morto de morte natural que temos em muitos anos”, diz o coronel –, seguida pela intervenção do prefeito proibindo o cortejo de passar em frente ao quartel e recordando don Sabas de que a cidade está, há oito anos, em estado de sítio, esta cena é a chave para a compreensão de García Márquez sobre o problema da representação estética da violência. Sua raiz não estaria, afinal, na enumeração exaustiva e na descrição detalhada dos fatos, mas “é descoberta progressivamente no funcionamento absolutamente cotidiano e admitido do sistema mesmo em que vivem as personagens”²⁰⁰, (Idem, p. 66). O escritor compreende que, *dado que a vida segue adiante*, é forçoso que a violência deixe de ser algo extraordinário para integrar-se ao tecido da existência, no que *Ninguém Escreve ao Coronel* parece unir-se a *Um Dia na Vida de Ivan Deníssovitch*, de Soljenítsin, em oposição à solução estética beckettiana.

Para o que interessa esta análise, digamos que o problema da violência constitui *o primeiro expediente de naturalização do extraordinário*, que pouco mais tarde delimitará a elaboração do realismo *mágico* como visão de mundo e técnica narrativa²⁰¹. É nesse sentido que deve ser entendida a afirmação de Gilard, de que *Ninguém Escreve ao Coronel* significou “a abertura de um parêntese ou de um desvio na ficção de García Márquez” (2006c, p. 73). Em “Blacamán”, a linguagem enunciativa, de uma clareza sem insuficiências ou dubiedades, é um dos fundamentos não só da naturalização do estado de exceção (tornado *norma*), mas também da imersão na *magia*:

Não sei quanto tempo tinha passado quando me levou o cadáver de um coelho, para me mostrar que preferia deixá-lo apodrecer em vez de me dar para comê-lo (...), de modo que agarrei o corpo do coelho pelas orelhas e o arremessei contra a parede, com a ilusão de que era ele e não o animal quem ia se

²⁰⁰ “(...) Sino es descubierta progresivamente en el funcionamiento absolutamente cotidiano y aceptado del sistema mismo en que viven los personajes.” (tradução minha).

²⁰¹ Ainda sobre a naturalização da violência extrema, a história do Ocidente no século XX possui capítulos exemplares cristalizados na língua. Durante minha estadia nos Estados Unidos para esta pesquisa, soube que os americanos possuem uma expressão comum para designar um ambiente bagunçado ou caótico: SNAFU. Dir-se-ia, no caso de uma casa virada do avesso: “This house is all snafu”. Como meu interlocutor local fosse incapaz de me fornecer a origem do termo, descobri posteriormente tratar-se de uma gíria militar, utilizada no campo pelos soldados americanos durante a Segunda Guerra, e cujo sentido é: *Situation Normal, All Fucked Up*. Um acrônimo, portanto, que reflete como o terror da guerra se transformara em fato corriqueiro.

arrebentar, e então foi quando aconteceu, como num sonho, que o coelho não só ressuscitou com um chiado de espanto, senão que regressou às minhas mãos caminhando pelo ar. Foi assim que começou a minha boa vida²⁰². (p. 303)

A impassibilidade com a qual se narra esses fatos se coaduna, no âmbito da visão de mundo, com antigos e persistentes traços de um catolicismo ibérico de cariz medieval, para o qual “racionalidade e sobrenatural não correspondem a duas ordens contrárias irreduzíveis e inconciliáveis”, antes “o sobrenatural povoa a realidade prosaica do cotidiano” (MARÇAL, 2009, p.5). No âmbito da técnica, essa impassibilidade ante o *mágico* se vincula àquela com que são narradas torturas e mortes horrendas, aspecto do conto que parece recobrar, de modo geral, a obra de Franz Kafka e, de modo particular, o conto *Na Colônia Penal*²⁰³, no qual uma máquina de tortura, dotada de agulhas metálicas, parece ser a fonte da “máquina de costurar que funcionasse conectada, por meio de ventosas, à parte do corpo que estivesse dolorida²⁰⁴” (p. 301). Há, assim, no plano da linguagem de “Blacamán”, uma conexão intrínseca entre o tema da *vingança/violência* e o tema do *sobrenatural*, vínculo que constitui o princípio formal do conto na mesma medida em que o *maravilhoso-bizarro-barroco* constitui o princípio de *El Camino de Santiago*, de Carpentier.

No ensaio “Da Vingança”, Candido recorda que “romanticamente, o demônio confere ao iniciado um sucedâneo de divindade, e o iniciado terá em consequência uma natureza dupla, divina e infernal” (2012b, pp. 18-19). No Romantismo, ao pacto se segue o poder da Providência, por meio da qual o indivíduo alcança aquilo a que aspirava. Eis o caráter fáustico do pacto, que em *Grande Sertão* desemboca na desforra de Riobaldo sobre o (antes intocável) Hermógenes. Os Blacamáns, metades retiradas de uma mesma costela, não se tornam outra coisa senão sua própria fratura, mutilando-se eternamente, com o que García Márquez subverte o mote romântico e adenda um ódio visceral ao extravagante caso da cópia argentina de Pierto Blacamán. As mudanças súbitas da narrativa – que oscila entre o relato da guerra intestina dos Blacamáns e a

²⁰² “No sé cuánto tiempo había pasado, cuando me llevó el cadáver de un conejo para mostrarme que prefería echarlo a pudrir en vez de dármele a comer, y hasta ahí me alcanzó la paciencia y solamente me quedó el rencor, de modo que agarré el cuerpo del conejo por las orejas y lo mandé contra la pared con la ilusión de que era él y no el animal el que se iba a reventar, y entonces fue cuando sucedió, como en un sueño, que el conejo no sólo resucitó con un chillido de espanto, sino que regresó a mis manos caminando por el aire.”

²⁰³ A novela *Na Colônia Penal (In der Strafkolonie)* foi escrita por Kafka em 1914. Sabe-se, por depoimentos, que García Márquez era um grande leitor da obra do escritor tcheco.

²⁰⁴ “(...) Y se puso a fabricar una máquina de coser que funcionara conectada mediante ventosas con la parte del cuerpo en que se tuviera un dolor.”

exortação espetacular do público (*senhoras e senhores!*) – sugerem que a matéria narrada, pese toda a sua violência, tem algo de farsesco, de troça, é dizer, ação sem fundo real, no que a *vendetta* ancestral e infinita dos gêmeos/duplos parece colocar sob suspeita aquela outra rivalidade da sociedade colombiana, polarizada entre liberais e conservadores. Em outras palavras, desautoriza o espírito faccioso do país que, embora *verdadeiro* no sangue derramado ao cabo de sua história (eram efetivas as redes clientelistas de incorporação dependente dos trabalhadores às fileiras de cada partido via manda-chuva local), *seria falso como dimensão resolutive das tragédias nacionais*, visto que não colocava em xeque as históricas iniquidades sociais com as quais, no fundo, contribuíram ambos os lados da contenda. As implicações ideológicas depreendidas da forma narrativa, que escarnece os antagonismos oligárquicos, encontram necessariamente seu teor de verdade na perspectiva dos de baixo, para quem as leis da vingança-*vendetta* deslegitimam as leis das conveniências políticas e da acumulação monetária, reais horizontes da oligarquia semifeudal. Em suma, a forma narrativa evidencia “o espetáculo de partidos, que segundo as conveniências burocráticas lançavam pela janela os princípios que haviam postulado e em nome dos quais haviam feito bater-se nas guerras a população colombiana²⁰⁵” (MEJÍA, p. 28, 1978).

***Nota sobre vingança, magia e forma**

Um dos aspectos, no realismo *mágico*, que aponta para a maturidade da literatura latino-americana estaria numa produtiva comparação entre *Cem Anos de Solidão* e os contos *mágicos* de Gabriel García Márquez. Com efeito, constata-se que as mesmas técnicas desenvolvidas previamente no épico familiar, quando empregadas nas narrativas da coletânea *Cândida Eréndira* (da qual “Blacamán” é parte), demonstram o que se poderá qualificar, momentaneamente, de certa “inadequação”. Transpostas à contística de Márquez, o impacto artístico das técnicas do realismo *mágico* se revela aquém daquilo que logra no romance, e este aspecto pode, salvo engano, ser descoberto também na obra de escritores brasileiros que o tentaram no Brasil, como Murilo Rubião e J. J. Veiga. O tema é complexo e, sem dúvida, presta-se à polêmica. Tentarei esboçar uma justificativa plausível para esse juízo estético.

²⁰⁵ “(...) el espectáculo de partidos, que según las conveniencias burocráticas lanzaban por la borda los principios que habían postulado y a nombre de los cuales habían hecho batir en las guerras a la población colombiana.”

Ainda sobre o tema da vingança, Candido observa a propósito que esta deve tomar (o seu) tempo. A vingança é concebida aos poucos, urdida em segredo, fantasiada por noites em claro, preparada ao largo de muitos dias e finalmente executada. A representação, portanto, deve conceder *tempo* à morosa gestação da vingança, sem o que esta acabaria desprovida de verdade. “A perfeita visão da vindita não se realiza num só momento; requer o encadear sucessivo dos acontecimentos que levam do motivo inicial à desforra final” (2012b, p. 26). A vingança requer “duração”, pois é “um modo complexo da atividade humana, inserida fundamente no tempo” (Idem). Por esse caminho, como se vê, o conto de García Márquez atalha a vingança, que se torna um elemento dissociado e autônomo do tempo subjetivo: aparecendo como uma *ordem do mundo*, manuseia os seres do flanco da desordem. Sendo ordem, em “Blacamán” a vingança se cumpre não por causa, mas à *revelia* das vidas ali transpostas, e de confirmação/reinstauração das forças espirituais do herói no romance oitocentista (Candido analisa *O Conde de Monte Cristo*, de Dumas) revela-se, pelo contrário, pacto atrofiador dessas forças espirituais. Em outras palavras, os Blacamáns existem para pô-la em movimento.

Neste ponto, tal como ocorre com a impassibilidade da linguagem, o que vale para a vingança vale para o *mágico*. Representando o mergulho no pensamento mítico (a interiorização da consciência numa realidade de leis alteradas), o realismo *mágico* suscita, como demanda primeira, uma dúvida: aqui, o que é, afinal, *humano*? Quando eventos, antes extraordinários, passam a ser tratados com tamanha frieza (de um grau ausente, diga-se, no *fantástico* de Borges ou no *maravilhoso* de Carpentier), quando as *mirabilia* emergem como *naturalia*, o que colapsou não foi propriamente o mundo, mas as *referências humanas* do mundo. O regresso a tais referências – ou, ao menos, a sistemática inquirição delas – demanda tempo, paciência, extensão, em suma, romance. Privado, pelo conto, do tempo humano, o *mágico* se aproxima da prestidigitação. Tal exigência formal (do gênero literário moderno por excelência), imposta pelo aspecto *interno* da técnica narrativa, parece ser uma prova de que a *formação* da literatura na periferia, articulada na tensão entre arcaísmo e modernidade, encontrou aqui a sua *ultima ratio*.

PARTE 3

O Belo Fardo do Império –

***Formação exógena* em “Estória do ladrão e do papagaio” (José Luandino Vieira) e “Nós Matamos o Cão-Tinhoso” (Luis Bernardo Honwana)**

A produtividade da negatividade em Luis Bernardo Honwana e Luandino Vieira se mostra com mais força na ausência, em *Nós Matamos o Cão-Tinhoso* e *Luuanda*, de qualquer esforço militante, o que diferencia esses livros de obras como *Mayombe* (1979), de Pepetela, ou *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier* (1961), do próprio Luandino. No Brasil, esta diferença se faz sentir no espaço que separa boa parte do trabalho de Jorge Amado daquele de Graciliano Ramos, ambos também contemporâneos. Sem apostar num viés socialista ou nacionalista, nestas obras os dois escritores parecem amearhar suas histórias numa *frente única*: a dos limites sociais, culturais, epistemológicos e ideológicos do projeto colonial português. Em *Cão-Tinhoso* e *Luuanda*, a representação da realidade se contenta em negar a viabilidade da continuidade do império, no que os menores detalhes daquelas vidas decantadas ressoam como crítica acerba, e em grande escala, da inatualidade histórica do sistema colonial português em tempos de neocolonialismo nascente (ou não tão nascente, porque Portugal é retardatário), cujos epígonos não eram mais as velhas metrópoles europeias, mas as superpotências que polarizavam o cenário da Guerra Fria. Em suma, “uma situação volátil em que a ordem internacional pós-1945 estava em plena recomposição, onde as relações de força políticas evoluíam constantemente e onde as configurações sociais no seio das sociedades africanas estavam em mutação acelerada²⁰⁶”. (BOUAMAMA, 2014, p.13). Obras escritas no alçar das guerras de independência em Angola (1961) e Moçambique (1964), preservam-se de qualquer menosprezo ao papel das vanguardas nacionalistas e comunistas no périplo pela emancipação do país, inserindo, porém, as tensões de suas respectivas tramas no processo mais amplo do jogo de forças mundiais, cujo desenrolar relegaria ao anacronismo, em futuro próximo²⁰⁷, também as pretensões à universalidade daquelas vanguardas. Daí o poder duradouro de sua criação estética.

Em Luanda, início da década de 1960, Lomelino dos Reis – Dosreis para os amigos, ex-Loló para as mulheres – é branco (ou seja, tem a cor certa na cidade), mas é cabo-verdiano, o que coloca em suspeição a sua boa-fé e conduta local; casado e com

²⁰⁶ “(...) Une situation mouvante où l’ordre international post-1945 était en pleine recomposition, où les rapports de forces politiques évoluaient constamment et où les configurations sociales au sein des sociétés africaines étaient en mutation rapide.”

²⁰⁷ *Luuanda* e *Nós Matamos o Cão-Tinhoso* foram publicados em 1963 e em 1964, respectivamente.

dois filhos, é arrimo de família, condição prezada pela parte católica e dominante da sociedade luandense e, sobretudo, pelo chefe de polícia. Sendo o “mais-velho” numa sociedade tradicionalmente verticalizada (NOA, 2017, p. 56), Lomelino é respeitado no musseque. Tem, contudo, dificuldade de se integrar na cidade baixa: pese a cor de pele correta, “falar bem-bem português não podia, o exame da terceira é que estava lhe tirar agora e por isso não aceitava falar um português de toda a gente, só queria falar o mais superior” (VIEIRA, 2009, p. 70)²⁰⁸. O “mais superior”, claro está, é o seu quimbundo.

Amigo de Lomelino, João Guilherme tem 24 anos e trabalhava no “Cê-Efe-Bê”, os Caminhos de Ferro de Benguela, antes de matar seu grande amigo, Félix, numa manobra accidental. Mas foi “a sua mão, João Miguel, que mandou a 205 contra o comboio de ferro” (p. 117). Negro, foi linchado pelos colegas (“sacana de negro e mais coisas, bêbado, bandido”) e agora, por necessidade, João recai na desordem com Lomelino e Garrido Fernandes, integrantes de uma “quadrilha à toa”, serviço pelo qual ficou conhecido como o Via-Rápida. O que lhe dói mesmo é a imagem do corpo despedaçado do amigo na linha férrea, razão pela qual se embriaga e gosta de fumar uma diamba (maconha), escapismo que Lomelino condena, mas o Via-Rápida não lhe responde pois Lomelino é o “mais-velho”.

Garrido Fernandes é um mulato esbranquiçado, porém mulato. Seus olhos azuis e os cabelos “curtos quase louros” (de algum pai branco desconhecido) são um bom sinal, embora, por vezes, pesem nos olhos dos amigos. Chamado de Kam’tuta (que significa “coxo” e, tudo indica, de nascença), de garrido (alegre, vistoso, forte) ele pouco tem: Garrido não pode garrir. Branco-mulato, a infelicidade da perna o arrastou, neste mundo de hierarquias, para o chão da existência, onde Kam’tuta peleja, a ombreadas, com animais. O papagaio Jacó, que lhe arrebatou a negra Inácia, é seu antagonista e é seu outro. Nas palavras de Antonio Candido sobre os kam’tutas que Graciliano pôs em *Vidas Secas*, “cada um desses desgraçados, na atrofia da sua rusticidade, se perscruta, se apalpa, tenta compreender, ajustando o mundo à sua visão – de homem, de mulher, de menino, até de bicho”, o que “vale sutilmente como vínculo entre a inconsciência da natureza e a frouxa consciência das pessoas” (CANDIDO, 2012, p. 120). A disputa que Kam’tuta travará com Jacó, eleito seu aqui-inimigo, pelo amor de Inácia, é cômica apenas pela perspectiva dessa frouxa consciência, que

²⁰⁸ As próximas referências ao conto “Estória do ladrão e do papagaio” dizem respeito à edição de *Luuanda* (2009) e trarão apenas o número da página.

preserva o homem de olhar para dentro do abismo. Aplastrado como um animal, aos animais se refere quando sente a necessidade de reafirmar sua condição humana:

Então, quem? Cada qual era bom e mau (...). Quem era o inimigo? O Jacó? Num de repente viu o culpado, o bandido era esse bicho velho e mal-educado, mas depois até desatou a rir. Um homem como ele e o inimigo dele era um bicho, não podia! Mas a verdade é que essa ideia crescia como capim por todos os lados da cabeça e do coração (p. 131).

Tal como as figuras fantasmagóricas de *Vidas Secas*, Garrido Kam'tuta se dirige aos animais que, por sua vez, parecem assumir estatura humana. É o jogo das proporções, que o colonialismo português recria. Jacó, o papagaio, surge como compensação às frustrações decorridas da impotência e da humilhação, uma porta de saída ao ar sufocante do imobilismo. Sob a perspectiva do sofrimento, Jacó é adversário real, na medida em que responde à ânsia pessoal por afirmação (mesmo violenta) da própria existência.

Dona de Jacó, Inácia Domingas é negra, mas, diga-se logo, assimilada. Domina o português e possui (repare bem) madrinha branca, dona de comércio, de forma que acredita: afilhada de branca, branca é. Inácia “ia se casar mas era com um branco – não com Kam'tuta –, não ia assim [como diz] *atrasar a raça com mulato* qualquer” (p. 88). Nascida no musseque, mas aspirando à Baixa; filha de nativos devotada aos adventícios; empertigada na rua e submissa no claustro; rainha sempre ameaçada pela escrava, é de Inácia o requinte da crueldade para com os seus, cindida entre a mestra que aprendeu, melhor do que ninguém, a engrenagem da sociedade colonial, e a menina destinada a dobrar-se num mundo de homens brancos.

Outra “Inácia” também é Zuzé, Sipaio, auxiliar negro do Departamento de Polícia. Simples, “sô Zuzé” ficou, expressão da semi-autoridade de quem pode “pôr chicote” nos desordeiros, mas não põe, “só quando lhe mandam para obedecer” (p. 70). Sô Zuzé fuma um cigarro com Xico Futa, negro forte (talvez terrorista, não se sabe), na cadeia de Luanda, e gosta de ser respeitado pelos presos. Com os opressores na formalidade, na informalidade recai entre os oprimidos, mais lúcido e, portanto, mais cindido que Inácia Domingas. Na falta de mando real, dissipa-se em desmandos, prodigalizando protocolos e caprichos que os presos mais experientes acusam pela batalha surda da não resistência. “O rapaz não é mau, sabe, mano. Lhe conheço bem... Mas não deve lhe refilar... ele quer é mesmo mandar, a gente deixa...” (Idem).

Símile da condição de colonizado, o papagaio Jacó é bicho ranhoso, feio, piolhento, velho, fraco, depenado, “despoleirado” e, segundo seu maior adversário, Garrido Fernandes, além de tudo é mau. Jacó evita descer do galho da mandioqueira porque os galos lhe dão “uma surra de bicadas”. Não fosse Jacó papagaio de musseque, mas papagaio da Baixa, e “era diferente (...). assobiava hino nacional e fazia toque de corneta do batalhão e tudo” (p. 90). Fosse a cadeia dos negros a mesma cadeia dos brancos, e os condenados negros não sairiam diariamente para varrer o chão e limpar a latrina dos condenados brancos. Fosse o musseque Lixeira, na verdade, o Sambizanga, e não haveria tanta batida policial, casa arrombada, gente arrastada sem mais para longe. Lomelino e Garrido são do sítio entre o Sambizanga e o Lixeira: “As pessoas que estão morar lá dizem é o Sambizanga; a polícia que anda patrulhar lá, que já é Lixeira, mesmo” (p. 63).

□

Publicado em 1964, *Nós Matamos o Cão-Tinhoso*²⁰⁹, de Luís Bernardo Honwana, é um livro de contos cujas histórias refletem as diversas formas de opressão vividas pelos moçambicanos sob o regime colonial português. Seu primeiro conto, que dá nome ao livro, inicia-se no universo escolar. As personagens, crianças às voltas com uma teia social bem demarcada de relações de poder – tanto mais demarcada quanto menor é o universo colonial – deixam transparecer em suas ações o peso de um cotidiano só aparentemente desprovido de violência. No fundo, o que transpassa suas atitudes é a totalidade das relações construídas pelo imperialismo. Neste reflexo indireto, onde o todo se ergue de suas partes fragmentárias (e mantidas isoladas a todo custo pelo colonizador), Honwana se vale do irrisório, do cotidiano, única linguagem acessível para exprimir essa realidade. Trata, então, de crianças e animais, buscando no pó a verdade da situação colonial. Visto que fala do ínfimo para chegar ao colosso da dominação, a prevalência reside na personagem-título. Para conhecê-la, vale a pena observar como o autor descreve sua existência física.

²⁰⁹ Dicionário Houaiss da Língua:

Tinhoso: DERM. Que ou o que apresenta tinha. 2. Fig. Que provoca repugnância; nojento. 3 que demonstra teimosia, insistência, obstinação; pertinaz. 4 o diabo.

Tinha: DERM. infecção da pele e seus anexos por fungos de diversos gêneros. 2 mácula, defeito; vício.

O Cão-Tinhoso tinha uns olhos azuis que não tinham brilho nenhum, mas eram enormes e estavam sempre cheios de lágrimas, que lhe escorriam pelo focinho. (...) Andava todo a tremer, mesmo sem haver frio, fazendo balanço com a cabeça, como os bois e dando uns passos tão malucos que parecia uma carroça velha. (...) O Cão-Tinhoso tinha a pele velha, cheia de pêlos brancos, cicatrizes e muitas feridas. Ninguém gostava dele porque era um cão feio. Tinha sempre muitas moscas a comer-lhe as crostas das feridas e quando andava, as moscas iam com ele, a voar em volta. Ninguém gostava de lhe passar a mão nas costas como aos outros cães. (1980, p. 5-7)²¹⁰

É clara a tentação de relacionar a figura do Cão-Tinhoso, de olhos azuis e aspecto deprimente, ao colonialismo português: esse antepassado dos colonialistas modernos que desde o século dezenove – quando a disputa por territórios se acirrou entre as grandes potências europeias – mostrava dificuldades para tocar adiante a aventura ultramarina iniciada quatro séculos antes. Há mesmo uma passagem interessante do conto onde o Cão-Tinhoso, à vista de uma matilha entrosada, ensaia uma tentativa de aproximação.

Duma dessas vezes, o Cão Tinhoso começou a chiar com a boca fechada e avançou (...). Os outros cães ficaram um bocado a pensar no que haviam de fazer. É que o Cão-Tinhoso queria ir meter-se com eles. Depois o cão do Senhor Sousa, o Bobi, disse qualquer coisa aos outros e avançou devagar até onde estava o Cão-Tinhoso. O Cão-Tinhoso fingiu não ver e nem se mexeu quando Bobi lhe foi cheirar o rabo: olhava sempre em frente. O Bobi, depois de ficar uma data de tempo a andar em volta do Cão-Tinhoso, foi a correr e disse qualquer coisa aos outros – o Leão, o Lobo, o Mike, o Simbi, a Mimosa e o Lulu – e puseram-se todos a ladrar muito zangados (...) (p. 6)

A imagem do famoso “concerto das nações” como um grupo de cachorros cheirando os rabos uns dos outros parece provocadoramente adequada sob a perspectiva de um autor na periferia (sob lei colonial) do capitalismo, para quem tal concerto talvez tenha se apresentado sempre como encenação algo artificial, sobretudo após a Segunda Guerra, quando milhares de habitantes das colônias africanas foram convocados – pelas metrópoles aliadas – a lutar pela liberação de parte da Europa contra os exércitos do Eixo e contra os alemães em particular. Ademais, terminado o conflito, a diplomacia

²¹⁰ As próximas citações do texto de Honwana são referentes à edição da Editora Ática (1980), trazendo apenas o número da página.

internacional (as demandas pelos Direitos Humanos) surgia muito aquém dos problemas políticos e das transgressões humanitárias correntes nos territórios portugueses em África, quase todos submetidos a expedientes de tortura, encarceramento político, execuções e trabalho forçado, cuja finalidade era manter o antigo sistema de trocas do monopólio comercial, praticado há cerca de cinco séculos, desde a aventura portuguesa no Novo Mundo. Por essa lógica, Portugal aparece não somente como o mais fraco e doente dos impérios coloniais (“*the sick man in Europe*”), senão como aquele que, investigado bem de perto – “Bobi lhe foi cheirar o rabo” – revela-se como grande impostor, cujo acesso ao fórum de iguais está vetado²¹¹. Convém não esquecer também o detalhe importante de que todos os demais cães possuem um nome (Leão, Lobo, Simbi), restando o Cão-Tinhoso como “um qualquer”, privado de individualidade e, portanto, de dignidade.

A mesma analogia torna-se ainda mais sedutora quando se constata que o destino do Cão-Tinhoso está ligado a uma morte violenta, justificado pelas próprias crianças alçadas em armas. Estaria aí, afinal, uma sugestiva metáfora do processo revolucionário nascente em Moçambique, cujos ecos, entrada a década de 1960, também chegavam de outras colônias portuguesas? Apontava Honwana para a necessidade do pôr fim, pela revolta, no já decrépito e claudicante sistema de exploração lusitano? Talvez não seja possível negar por completo tal hipótese, mas certamente é preciso relativizá-la, visto que a beleza e a riqueza do conto residem justamente no papel ambivalente que a figura do Cão-Tinhoso acumula. Vale lembrar que, embora Portugal estivesse, no século XX, longe de ser o *primus inter pares* do colonialismo moderno – sendo, antes, seu “primo pobre” –, em África jamais deixou de demonstrar seu poder pelo uso discricionário da violência. Tão forte era este aspecto que levou Perry Anderson, em 1966, a caracterizar o sistema exploratório português como “ultracolonialismo”, e o exército português como “a maior máquina de guerra no

²¹¹ O entendimento de que a colonização portuguesa representa, nesse período, um sistema arcaico e anacrônico de dominação em comparação às outras metrópoles imperiais parece ser consenso entre pesquisadores (OLIVEIRA, 2014; CABAÇO, 2009; BOUAMAMA, 2014; CURTO, 2007; BETHENCOURT, 2007). Em depoimento sobre o nascimento do nacionalismo angolano e moçambicano, o próprio Luandino Vieira observa que “nas colônias francesas e inglesas, esses movimentos [de emancipação pós-Segunda Guerra] ganharam grande expressão porque esses eram dois países que praticavam um tipo de colonização diferente da de Portugal. A Inglaterra, por exemplo, sempre permitiu o desenvolvimento autônomo das culturas nacionais. A França fez um sistema de muito mais integração desses povos; era uma integração num sistema ideológico francês, mas que permitia sindicatos, e organizações de tipo moderno na própria sociedade local. O sistema português não permitia nada disso, nem uma coisa, nem a outra. Portanto, Angola e Moçambique estavam, em relação a esses territórios, *em atraso quanto às instituições e à formação da consciência política*, e tiveram que superar isso de outras maneiras” (2011, p. 3). (itálico meu)

continente” (1966). Ora, esta força interna com a qual o pequenino Portugal dominou territórios imensos não é a mesma que Honwana deixa entrever em seu Cão-Tinhoso, mulambento e torpe. Ao contrário, seu aspecto frágil, debilitado, degenerado mesmo é (como vimos na descrição acima) essencial para entender como todos se relacionavam com ele. “Ninguém gostava dele porque era um cão feio” (p. 6-7). Há também outro fator que extrapola a analogia Cão-Tinhoso–Portugal. Percebe-se que a figura do cão, no contexto do conto, cumpre um papel central de denúncia da crueldade e da arbitrariedade das outras personagens, independentemente de serem brancas ou negras, atuando como um estímulo para desvendar o caráter de seus conterrâneos.

Na sociedade colonial, fragmentada à exaustão, os termos usados pelo prisioneiro Xico Futa são coisa de terrorista.

Pode mesmo a gente saber, com a certeza, como é um caso começou? (...) Ou tudo que passa na vida não pode-se-lhe agarrar no princípio, quando chega nesse princípio vê afinal esse mesmo princípio era também o fim doutro princípio e então, se a gente segue assim, para trás ou para frente, vê que não pode se partir o fio da vida, mesmo que está podre nalgum lado, ele sempre se emenda noutro sítio, cresce, desvia, foge, avança, curva, pára, esconde, aparece (...). É assim como um cajueiro, um pau velho e bom (...). Fiquem malucos, chamem o tractor ou arranjem as catanas, cortem, serrem, partam, tirem todos os filhos grossos do tronco-pai e depois saiam embora satisfeitos: o pau de cajus acabou, descobriram o princípio dele. Mas chove a chuva, vem o calor, e um dia de manhã, quando vocês passam no caminho do cajueiro, uns verdes pequenos e envergonhados estão espreitar em todos os lados (p. 81-84).

A imagem do cajueiro é de ressonância clássica. Remete a seu modo à oposição, cara à modernidade, entre Natureza e Cultura. Vale notar que nos contratualistas ingleses, mesmo Thomas Hobbes (para quem o “estado de natureza” era o estado da guerra permanente de todos contra todos) não deixara de caracterizar o corpo social como um monstruoso *Leviatã*, indicando assim seu poder coercitivo sobre o indivíduo. Ou seja, a noção de que a sociedade conspurcara, para bem ou para mal, certa condição *natural* da liberdade é constitutiva do imaginário ocidental moderno. Nos árcades e, depois, nos românticos, esta idealização de uma natureza primigênia, anterior e

relativamente livre das máculas da sociedade se tornou aos poucos mais aguda e complexa, imiscuindo-se na representação dos próprios colonizados. Tardamente arcádica, tal natureza aparece no poema de José da Silva Maia Ferreira (nascido em Luanda e de passagem pelo Brasil, entre 1834 e 1845), cujos versos lembram a famosa *Canção do Exílio*, de Golçalves Dias: “Navega pois, meu madeiro, / Nestas águas de esmeraldas, / Vai junto do monte às faldas / Nessas praias a brilhar! / Vai mirar a natureza, / Da minha terra a beleza, / Que é singela, e sem fereza / Nesses plainos de além-mar”²¹². O preço a se pagar pela emulação da natureza domesticada de tipo europeu (“sem fereza”) é o sacrifício de sua forma particular e potencialmente disruptiva por algo aceitável (“singela”), no que o rio angolano assume, contra-intuitivamente, as ondulações de aprazíveis serras lusitanas. Em *As Cidades e as Serras* (1901), de Eça de Queiroz, surpreende-se o dado romântico (o regresso às serras portuguesas) mesclado a certo naturalismo difuso (pela comparação de cariz biológico), ao mesmo tempo em que a natureza surge como ente regenerador: “Tormes dormia no esplendor da manhã. (...) Comparei-o a uma planta estiolada (...) que, levada para vento e sol, profusamente regada, reverdece, desabrocha e honra a Natureza! Jacinto já não corcovava” (QUEIROZ, 1998, p. 139). Entretanto, se no âmbito do Romantismo a natureza podia surgir como mote da exaltação nacionalista, no que concerne o domínio imperial, o testemunho europeu foi bem diferente. Até bem entrado o século XX, a natureza em África pouco ou nada tem das prazenteiras e agradáveis serras lusitanas, em que Jacinto de Tormes e seu afável amigo, José Fernandes, buscam refúgio a fim de recuperar a vida danificada pela faina civilizatória. Ao contrário, a imagem dessa natureza será talhada, em grande medida, por uma visão horrífica, que tem n’*O Coração das Trevas* (1899), de Joseph Conrad, uma de suas mais fortes expressões. Inserido no contexto áureo do Imperialismo europeu, este romance (talvez não por acaso de um autor polonês) é exemplar por seu estilo seco e noções levadas ao paroxismo. O semblante domesticado da natureza – o rio Tâmis, que banha o sudeste da Inglaterra e a partir do qual Charles Marlow conta sua aventura – cede lugar a feições bárbaras, motivo de terror por parte do europeu “civilizado”. Contudo, a história de Conrad manterá seu teor de verdade porque, à medida que a personagem principal mergulha nas trevas do rio Congo, seu testemunho desautoriza o projeto imperial, denunciando a

²¹² Esta citação, bem como algumas das primeiras representações de poetas brasileiros sobre as colônias portuguesas em África, está no texto “A presença da literatura brasileira na formação dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa”, de Tânia Macedo, publicado em Revista Crioula, nº 5, maio de 2009.

irracionalidade e a violência de seus expedientes. É uma faca de dois gumes, que previne *O Coração das Trevas* de recair (como muitos recaíram) na categoria do “romance colonial”, de tom panfletário. Nesse sentido, Conrad antecipa-se a seus conterrâneos: por ter presenciado o processo de acumulação capitalista nas margens indevassadas do império inglês, o escritor pôde vislumbrar com mais clareza o tipo de *razão* que encabeçava o chamado progresso desde a metade do século XIX.

É sob tais paradigmas – da natureza afável na Europa, por um lado, e de sua versão sombria sob o jugo colonial, por outro – que a metáfora do cajueiro, contada por Xico Futa, reclama a imagem da Natureza para dotá-la, agora, de impulso vital que não pode ser tolhido pela arbitrariedade humana. É um elogio à força da vida, que se opõe ao lastro mortífero do sistema colonial e, no interior de uma sociedade fraturada, impõe a integridade como princípio desestabilizador. É, em suma, “um ato de suplência, chamando para si a missão de conferir unidade a um mundo cortado por fendas de todas as ordens” (CHAVES, 1999, p. 31). Ao desromantizar a noção de Natureza, que assume agora conotação política e subversiva ante a obsessão por controle social do poder colonial, Luandino (tal como os prosadores da vanguarda latino-americana) trilha o caminho aberto pelos poetas da revista *Mensagem* (1951), que já haviam substituído, anos antes, “os pinheiros de Portugal pela força dos imbondeiros ou pela energia vermelha das acácias rubras” (Idem, p. 46). Porque infenso à apreensão, o cajueiro recusa uma natureza dócil. Porque emana vitalidade, escapa ao viço mortífero do mundo colonial. Seu quinhão romântico, contudo, está amparado num realismo peculiar: a cosmogonia dos povos que resistiram e resistem à missão civilizatória. Este fato o resgata da luta fratricida que o colonialismo português instilou entre as etnias angolanas e, simultaneamente, poupa-lhe o tom (que seria insuportável em 1960) da idealização ingênua. Numa chave diversa, cuja mensagem paira no ar, o cajueiro acusa a banalidade da matéria humana, em tudo convulsionada e contingente, ante a perenidade enfastiada do mundo, que seguirá adiante a despeito de nossas tragédias²¹³.

²¹³ Essa acepção reverbera imagem muito presente na obra de juventude de García Márquez: “Há nos primeiros contos [do escritor colombiano] (...) um motivo que se repete com certa insistência; é o do morto sobre o qual cresce uma árvore cuja seiva, sugada do cadáver, sobe até as frutas que servirão de alimento aos vivos. Ao lado do horror da morte, trata-se da comprovação de que tudo prossegue, num grande círculo que abrange todas as formas de vida. Equivale a dizer que tudo dá no mesmo e nada tem importância, se se toma como parâmetro o tempo do vegetal, o da zoologia e o da geologia” (GILARD, 2006a, p. 57).

Houve, portanto, uma época, não tão distante, quando homens e mulheres sabiam que outro futuro era possível e lutaram para que ele se realizasse. Esse período é aquele que vai *grosso modo* da década de 1940 até a de 1970 e corresponde ao que é geralmente chamado de ‘descolonização’. Para a geração que viveu esse tempo crucial, liberdade e justiça não foram utopias. Eles pareciam ao alcance da mão²¹⁴. (BOUAMAMA, 2014, p. 6)

Embora utópica, a promessa do cajueiro não é abstrata, e se encarna na personagem de Xico Futa. Esta, por sua vez, parece perder individualidade, tornando-se alegoria de uma cultura que, segundo o autor, viveria pujante sob o peso da máquina colonial. É Xico Futa quem articula a sabedoria e a harmonia que seguiriam imaculadas, pese toda a violência. Como o cajueiro, cujos limites são inapreensíveis, quase nada sabemos de seu passado, presente ou futuro.

□

Incapaz de articular corretamente as relações de poder ou o labirinto do tempo, Isaura escapa ao regime de controle máximo que pretende apreender não apenas os corpos, senão também as subjetividades dos colonizados. Inapreensível à sua maneira deslocada, “a Isaura era a única que gostava do Cão-Tinhoso e passava o tempo todo com ele, a dar-lhe o lanche dela para ele comer e a fazer-lhe festinhas, mas a Isaura era maluquinha, todos sabiam disso” (p. 8). A imagem da criança louca que, na sua demência, acaba por desvelar a irracionalidade daqueles tidos como sãos (o que coloca em xeque as noções de patologia e norma) é tema recorrente na literatura moderna. Poder-se-ia citar, a título de exemplo, Benjamin (Benjy), o garotinho que é motivo de vergonha à família Compson, em *O Som e a Fúria* (1929), do norte-americano William Faulkner; e a menina conhecida como “la opa” (“a louca”), estímulo das brigas e das perversões morais e sexuais dos alunos de um internato católico na cidade de Abancay, pintada pelo peruano José Maria Arguedas, em *Los Ríos Profundos* (1958). No texto de Honwana, Isaura corporifica uma dupla perversão. Dela escoa o traço da decadência, hera daninha que emerge (cedo ou tarde) para corromper a integridade do indivíduo. Corrompida desde o primeiro momento, a floração da infância não pode senão produzir

²¹⁴ « Il y eut pourtant une époque, pas si lointaine, où des hommes et des femmes savaient qu’un autre avenir était possible et se battaient pour qu’il se concretise. Cette période est celle qui va grossièrement des années 1940 aux années 1970 et qui correspond à ce qu’on appelle généralement la ‘décolonisation’. Pour la génération qui a vécu cette époque charnière, la liberté et la justice n’étaient pas des utopies. Elles semblaient à portée de main. »

frutos débeis e putrefatos. Nesse sentido, Isaura é também a natimorta, mais afeita, portanto, à identificação com o cão moribundo. Tal identificação é sua segunda perversão. Quando a loucura estende a mão à fraqueza e à enfermidade, aponta o dedo para o mundo que vige pela lei do mais forte. O rechaço ao “cão feio” é, na escola, o mesmo rechaço que as meninas dedicarão a essa personagem alienada que, segundo as palavras do narrador, “não tinha tudo lá dentro da cabecinha” (p. 8).

A Senhora Professora zangava-se e fazia uma bronca dos diabos. Por isso, no intervalo, as outras meninas faziam uma roda com a Isaura no meio e punham-se a dançar e a cantar: ‘Isaura-Cão-Tinhoso, Cão-Tinhoso, Cão-Tinhoso, Tinhoso, Isaura-Cão-Tinhoso, Cão-Tinhoso, Cão-Tinhoso, Tinhoso’. A Isaura parecia que não ouvia e ficava com aquela cara de parva, a olhar para todos os lados à procura de não sei quê, como dizia a Senhora Professora. (p. 8)

No momento do intervalo da aula, Ginho (narrador da história) senta na escadaria do pátio. Aos poucos, Isaura se aproxima, perguntando “Viste meu cão?”. A questão, num primeiro momento, permanece no ar, conforme a menina dirige a palavra ao menino sem, no entanto, mirar-lhe os olhos: “Perguntou-me como se estivesse a falar com outra pessoa que eu não via” (p. 9). As cenas subsequentes só vêm reforçar o rechaço geral pela condição da menina e do cão. Este surge no portão da escola, caminha até Isaura, que abraça-o (costumava alimentá-lo com um pedaço do lanche). Dessa vez, cabe à autoridade – a Senhora Professora – demarcar os interditos: “– Ó menina, que pouca vergonha é essa? Vá já lavar as mãos!”. Em seguida, virando-se para o Cão-Tinhoso, grita: “Suca daqui!”²¹⁵ (p. 9-10). Chama a atenção que o interdito imposto pela Senhora Professora carregue um conteúdo moral (“que pouca vergonha é essa?”), como se o abraço de Isaura remetesse a algo incestuoso. O incesto possível é aquele entre “dois irmãos-pobres-diabos” – “diabo” é, no mais, uma das acepções para “tinhoso” – que se confraternizam como seres excluídos e torpes, mental e fisicamente. Há possivelmente outra acepção, quiçá ainda mais perturbadora. Nesta, o elo mais fraco da cadeia ganha foros vexaminosos, recordando aos outros a infâmia que os aguarda. Isaura, abraçada ao cão, tão contígua à qualidade animalesca, relembra à professora quão suscetível à degeneração e à inumanidade está ela mesma e aqueles de sua espécie. A violência do interdito arbitrário transpassará a menina como uma força sólida. Mesmo

²¹⁵ “Sai daqui!”

calada, obediente à professora, Honwana deixa ver, pela linguagem utilizada, como a tristeza e a raiva crescem incontornáveis no espírito de Isaura. Em silêncio, seus olhos começam a encher-se de lágrimas, até que essas lhe vão “rebentar” rosto abaixo, “a fazer dois riscos grossos” (p. 10). Dois riscos grossos, vale dizer, tais quais aqueles que cruzavam o focinho sempre molhado do Cão-Tinhoso. A respeito dessa indignação, o autor diz:

Penso que é um texto que tem manifesta essa dimensão da raiva; é um texto juvenil; (...) Havia a consciência da subjugação. E talvez tivesse havido a ideia de um aproveitamento consciente de situações de subjugação como forma de denunciar esta submissão e de a tornar evidente e chocante (HONWANA, 1998, p. 657).

Adiante, Isaura queixa-se a Ginho que todos são maus com o Cão-Tinhoso. Faltaria completar: todos são maus com o Cão-Tinhoso tal como são com ela mesma. Este lapso de Isaura reforça a amplitude da crueldade ao explorar a ignorância do ser humano sobre sua própria condição, o que, por sua vez, nivela-a novamente com o animal. Poder-se-ia dizer: todos são maus com o cão tal como são com todos os mais fracos, doentes, desajustados. Não apenas maus, senão maus *da mesma maneira* que os colonos portugueses são com os colonizados. É a opressão realizada por aqueles que são, eles mesmos, oprimidos; a reprodução do *modus operandi* dos prestigiados pelos desprestigiados. Na escola está reproduzida, portanto, toda a dinâmica social da sociedade colonial, e Isaura, reclamante da humanidade de Cão-Tinhoso, torna-se assim reclamante da humanidade de todos, inclusive dos inconscientes de sua própria opressão: grupo do qual emerge como expressão paroxística. A mais discriminada entre nós é nossa representante; aquela, desprovida de linguagem, ergue-se ao púlpito; a desarrazoada toma o partido da razão. Emerge outra vez a simpatia pelos de baixo, constante nas vanguardas modernistas latino-americanas, bem como certo toque de universalidade no tema da inversão surpreendente de papéis: quando o cágado depõe a lebre, quando David supera Golias, quando o mendigo chegado a Ítaca revela-se rei. Excetue-se (vale recordar) que neste caso não há redenção à vista.

No nível da consciência, o traço mais forte da “Estória do Ladrão e do Papagaio” é este: tudo aquilo que é considerado “acaso” pelas personagens (o sofrimento advindo da miséria; da falta de amor; do incidente fatal; da perna coxa etc.) deve-se, na verdade, à violência do sistema colonial português, especialmente hierarquizado e militarizado devido à baixa dinâmica econômica e social. Isso porque “no tipo mais antigo de imperialismo [marcadamente agrário e movido por um sistema vantajoso de trocas primárias], a superioridade tecnológica está confinada ao recurso externo da violência” (ANDERSON, 1966, p. 51). O único verdadeiro acaso é o fato de os comparsas do *capiango* (roubo, furto, crime) terem sido pegos na noite em que roubavam os patos do quintal de Ramalho da Silva: “o jipe [da polícia] deu-lhe encontro ainda perto da quitanda da Viúva, Azar!” (p. 68). Contudo, este *único acaso*, dada a maneira perversa como o sistema colonial articula as relações entre colonizados, não é visto como acaso, senão como coisa pensada: “Tinha de ser mesmo o Garrido que lhe queixara, não podia ser outro ainda, para lhe agarrarem logo-logo, nem que chegara no Rangel” (p. 68). Teria sido Garrido Fernandes (o Kam’tuta) quem delatou o amigo Lomelino dos Reis e João-Miguel; Lomelino, por sua vez, incrimina falsamente Garrido Fernandes.

O homem [Xico Futa] tinha-lhe dado encontro logo-logo na hora que o mulato sentou no chão, desanimado, com a vontade de chorar, de pelejar com o Dosreis, uma coisa assim ele não queria aceitar o outro podia fazer, pôr um falso [uma falsa acusação]. Ainda se era verdade, aceitava; mas assim doía. (p. 140)

A incriminação, além de jogar os homens uns contra os outros, acaba por desaguar em âmbito íntimo, quase familiar, que é também outra das alienações impostas pelo colonialismo à história particular de cada um, visto que as personagens são privadas constantemente dos laços de confiança e solidariedade.

– Oiça então! Um engano pode ser, sucede. Só você é que sabia o assunto ia passar. (...) O Dosreis ficou com a raiva. Julgou você é que tinha lhe queixado porque te deixaram...

– É isso mesmo! É isso eu não admito! Não é mais o falso, não senhor. Agora, uma pessoa me conhece de monandengue²¹⁶, pode pensar isso de mim? Pode? Diz então? Pode? (p. 140-141)

²¹⁶ Monandengue (quimbundo): criança, jovem.

Tal como em outras narrativas que escarnecem do modo de vida imposto aos humildes pelos poderosos, tudo é profundamente sério (nos laços que unem os homens) e tudo é tragicamente cômico (no encarceramento pelo roubo de alguns patos). O que Luandino deseja mostrar não é unicamente a crueldade da razão colonial nos expedientes pelos quais os colonos brancos oprimem os angolanos – e, entre estes, a grande maioria negra – mas como essa violência está incutida nas mentes e nos corpos dos próprios colonizados, que a reproduzem, sendo obsoleta a presença física do colono. Aqui, na falta da monetização dos indivíduos – porque o caráter rudimentar do sistema colonial português exclui grande parcela dos colonizados do mundo do trabalho, daí a história recair nas malogradas peripécias de um roubo de patos –, a violência aparece como seu negativo, é a sombra deste “sujeito automático” e se reproduz sozinha. Mas nada disso seria possível se esses vis expedientes não emergissem invertidos na consciência das personagens, ou seja, como ideologia: o que é planejado (a arquitetura colonial que submete os dominados e os joga uns contra os outros) se torna “mero acaso” na medida em que Lomelino e seus comparsas não veem muito além da imediatez dos fatos; o que é mero acaso (a batida policial que, pese a vigilância sistemática, acabou por deparar com os ladrões numa noite escura) transmuta em plano de desforra elucubrado por um dos criminosos. Eis o quiproquó de fundo, ao qual se subtrai apenas a personagem de Xico Futa. “São horas de temores, quando a desconfiança genericamente instalada lança confusões e dúvidas entre todos; são horas de tremores, quando a delação precipita exílios e torturas (...)” (SANTILLI, 1985, p. 17). As palavras da autora, reservadas à organização da luta pela independência em movimento, no fundo abarcam uma gama de experiências muito mais ampla, ligada ao cotidiano colonial. A tendência isolacionista que o colonialismo impõe à vida dos homens, sob hierarquia rígida e acachapante, constrange essa mesma vida a surgir sob a luz de escuros desígnios, que só a muito custo podem ser iluminados. Quando Garrido é preso na tentativa de sequestrar o papagaio Jacó, os três – Xico Futa, Lomelino Dosreis e Garrido Kam’tuta – deparam-se na prisão ao final. Fora Dosreis quem, com ódio do amigo, pensando que este revelara seus planos à polícia, incriminara-o injustamente. “[Os policiais] Chegaram na casa da madrinha dele, nem que pediram licença nem nada, entraram (...) falaram logo sabiam que ele tinha ido com Dosreis, um verdiano, assaltar o quintal de Ramalho da Silva” (p. 138). Contudo, é porque o sistema colonial atua sobre as subjetividades no sentido de malbaratá-las, de purgá-las dos afetos e lançá-las umas contra as outras que o fundamento do conto de Luandino é o elogio da amizade.

– Oiça então. Já passou a raiva no Lomelino?
Garrido queria mesmo dizer não, esperava-lhe para lutar, mas a boca não aceitava, se falasse era pôr mentira. Xico Futa tinha estragado tudo dentro dele com as palavras, o cigarro e a amizade (...). (pp. 143-144).

Apenas o pacto do afeto poderá redimir esses pobres-diabos, deixando crer que o embrutecimento das relações humanas, uma das estratégias do poder colonial, frustrou-se. Criminosos condenados à solidão por uma ordem criminosa, as personagens de Luandino tornam-se verdadeiramente subversivas quando “estabelecem entre si os vínculos, fortalecidos no sentimento de solidariedade que oferece sustentação à resistência coletiva” (SANTILLI, 1985, p. 18). Convém reparar que o afeto e o entendimento vencem sem que as consciências superem a sua alienação (o mal-entendido ensejado pela perversidade do arranjo colonial não é desvelado), o que não deixa de ser uma solução “pela metade”. Encarceradas fisicamente, ludibriadas na consciência, mas vitoriosas no afeto duradouro, essas personagens parecem desautorizar a vanguarda dos engajados na luta colonial, para quem a politização e a convicção eram tidas como armas centrais contra o invasor português. Por sua vez, no que concerne as exigências do gênero, o despertar da consciência média de Futa, Dosreis e Kam’tuta – o mesmo despertar a que se submete, digamos, Lucien de Rubempré ao largo das seiscentas páginas d’*As Ilusões Perdidas* –, vê-se tolhido na brevidade do conto: sem a extensão do romance, que concede tempo e nuance às transformações da consciência, esse despertar (ao qual Luandino sabiamente subtrai suas criaturas) poderia empurrar a narrativa às raias do voluntarismo e, assim, do panfleto político. Eis porque a tensão entre as forças dessocializadoras da ponta arcaica do capitalismo mundial (o imperialismo retrógrado português) e as forças congregadoras do afeto numa sociedade “modernizada” pela brutalidade constitui o coração da “Estória do ladrão e do papagaio”.

□

Interessa observar que a condição de opressor-oprimido mudará conforme a relação inserida na estrutura de poder da colônia, definida por critérios de gênero, sociais e principalmente raciais. Assim, a hora e a vez do Cão-Tinhoso chegam mais

adiante, na varanda do clube colonial, onde o Administrador, o Chefe dos Correios, o veterinário e outros jogam cartas. É o período da tarde e o menino Ginho, saído da escola, está sentado na varanda ao lado do cão. Dali, assiste à partida de futebol que se desenrola no campo, ao longe. Entregue à sorte das cartas, o Administrador vê-se derrotado pelo veterinário seguidas vezes. Alvo da zombaria alheia, busca defender-se:

Mas qual a piada, porra? Com os trunfos todos na mão quem é que não fazia o que vocês fizeram? (...) Depois olhou para mim e zangou-se. Ele sabia que eu sabia que ele estava a perder. Olhou para mim e para o Cão-Tinhoso sem saber com qual de nós os dois havia de correr primeiro. Enquanto pensava para resolver isso cuspiu para nós os dois, isto é, para um sítio entre nós os dois. Está-se mesmo a ver que o cuspo tanto era para mim como para o Cão-Tinhoso (p.12).

Aparece aqui a primeira aproximação entre o narrador e o Cão-Tinhoso, dessa vez às vistas de uma autoridade de maior monta do que uma professorinha de escola. A nova perspectiva – a de um alto funcionário branco da colônia – funda nova relação de opressão: Ginho deixa sua posição potencial entre opressores (frente à Isaura) e coloca-se ao lado do cão como oprimido. Tal aproximação se consolida quando, junto a um tipo mais velho, o menino escuta a mesma ordem dada ao cão pela professora: “(...) Suca daqui antes que eu te rebente o focinho!” (p.13). “Suca daqui!”. Dessa vez, o ultimato veio de um colega mais velho, agarrado pelo garoto durante a partida de futebol. O motivo: Ginho tinha ouvido o Administrador decretar a morte do Cão-Tinhoso. Acontecera lá na varanda, momentos antes. Na trilha das crueldades e violências mundanas do universo colonial, Honwana descreve o ensejo dessa pena de morte.

O Doutor da Veterinária ainda se estava a rir por lhe ter dado a limpa-quatro-bolas e ele [o Administrador] acabou com aquilo de uma vez: – Ouve lá, o que é que este cão está a fazer ainda vivo? Está tão podre que é um nojo, caramba! Bolas para isto! Ai que eu tenho de me meter em todos os lados para pôr muita coisa em ordem... (p. 12).

A força da passagem encontra-se na banalidade do ato, quando uma execução rebaixa-se à condição de fato cotidiano. Seu mestre, o Administrador, dispõe do poder sobre a vida do animal como um burocrata dispõe de acesso aos relatórios da colônia.

Reforça-se a ideia de que o Cão-Tinhoso (o furúnculo, a doença, o diabo) é aquele que persiste vivo, resiste tenazmente ao acerto de contas com sua própria condição. “Já deveria estar morto”, dá-se a entender. Por este trecho, o fim do conto se transforma na mera atualização do mundo e seus elementos. O Cão-Tinhoso aparece como signo da desordem contrária à razão (positivista) do mundo colonial. A sua própria morte é o efeito de uma causa já presente. Na mesma trilha, é preciso fazer justiça à banalidade do mal, cuja justificativa é, à primeira vista, de ordem prática: é necessário que o cão morra por razões sanitárias (“Está tão podre que é um nojo, caramba!”). Erramos, porém, se pensamos que essas são palavras do Administrador. Após a Conferência de Berlim, o novo padrão colonial “exigia o pleno controle do território” e, para tanto, “uma verdadeira máquina de guerra” fora montada nas colônias no sentido de disciplinar suas populações (THOMAZ, 2002, p. 66). À medida que se acentuam as tensões entre as metrópoles imperialistas no século XX, verifica-se “o triunfo de uma ideologia colonialista pragmática, funcional e abertamente ‘racista’, com o domínio do darwinismo social na cena intelectual portuguesa” (Idem, p. 68), o que se reflete na “tendência dualista” das legislações que a partir de então regerão a vida da colônia, amparadas no favorecimento dos empreendimentos adventícios e na polarização racial “que se sobrepõe a todas as outras contradições (de classe, de religião, de gênero etc.) e as vicia, acentuando ou desvirtuando as dinâmicas intrínsecas de cada uma” (CABAÇO, 2009, p. 36)²¹⁷. Aqui, portanto, o Império é o ventríloquo, falando através de uma de suas muitas cabeças. A ordem, a disciplina, a hierarquia, o racismo são atributos dessa dominação, à qual a condenação de um cão moribundo não deixa de reservar (como os fuzileiros navais no encalço dos embusteiros Blacamáns) certo tom patético. O Administrador age conforme suas atribuições, como de resto qualquer outro alhures em território colonial. O toque de crueldade está, sim, noutra motivo mais mesquinho e invisível (de uma invisibilidade que beira o sombrio), do tamanho de um burocrata localizado nas franjas de uma metrópole tacanha: simplesmente, ele perdia no jogo de cartas. Era, por assim dizer, um mau dia. E, se a condenação do Cão-Tinhoso não é

²¹⁷ Sobre essa “tendência dualista”, diz José Luis Cabaço: “A ação administrativa focou, assim, o *controle da terra* em favor dos empreendimentos econômicos que asseguravam a hegemonia europeia e eram sua razão de ser e, de consequência, o *controle dos colonizados* assegurando a tranquilidade sociopolítica e a força de trabalho indispensável. Os dois pilares que sustentaram todas as formas de colonialismo na África foram, pois, a “questão econômica” e a “questão indígena” (2009, p. 40). Ainda sobre o *controle da terra*, pesa a desestruturação que este controle impingiu às culturas locais: “É inegável que, quando da passagem da policultura tradicional para a monocultura imposta pelos colonizadores em amplas regiões do continente africano, certos aspectos da cultura tradicional foram-se perdendo em favor da cultura exógena” (MOURÃO, 2007, p. 42).

alheia aos poderes inerentes ao cargo do Administrador, não deixa de ser arbitrária. Revelam-se os traços sociológicos fundamentais dessa sociedade, fundada sobre a incipiente estratificação social, motivo pelo qual o nobre senhor Administrador (um dos altos cargos da colônia) é flagrado no clube com a escória desse mundo, lado a lado com Ginho e Cão-Tinhoso. A baixa divisão social do trabalho – que Antonio Candido observa no Rio de Janeiro oitocentista, em “De Cortiço a Cortiço” – perpassa toda a ficção de Honwana e Luandino, mas, contrariamente à capital do império brasileiro, une-se a uma estrutura anquilosada que, não podendo apoiar-se no arrojo econômico, encontra no capricho da violência o meio privilegiado à coesão social. Com efeito, esse poder se constitui como uma versão extrema daquele princípio unificador exercido por uma força exterior ao corpo social e que, “nas nações ibéricas, à falta dessa racionalização da vida, que tão cedo exprimiram algumas terras protestantes, (...) foi sempre representado pelos governos” (HOLANDA, 2011, p. 38). Fosse uma tarde de sorte, tivesse o Administrador uma boa mão, e o cão talvez se furtasse à morte. O terror inicial – presente na figura de Isaura, corrompida desde a gênese, sem qualquer razão aparente – ressurge nesta passagem em sinal invertido. Morre-se, ou manda-se morrer, em ato tampouco provido de sentido.

A perspectiva popular da literatura de Luandino Vieira se afirma com mais força na tessitura do texto, uma construção semântica que preza pela *desestabilização* da norma culta da língua do colonizador e que teve no brasileiro Guimarães Rosa sua inspiração primeira (VIEIRA, 2011). Sem *copiar* a fala popular, Luandino preocupa-se (tal qual o moçambicano Mia Couto) com *emular* a espontânea recriação linguística dos angolanos²¹⁸ a fim de estabelecer um *desvio* ou uma *diferença* ante o português da metrópole, num momento em que os impérios coloniais (e, com ênfase, o pequeno Portugal) pugnavam em disseminar a ideia de “unidade territorial e espiritual da metrópole com as suas colônias” (THOMAZ, 2002, p. 217), unidade pela qual aspirava a identificar-se igualmente como uma nação grande e poderosa (VARGAFTIG, 2013, p.

²¹⁸ “Os angolanos fazem sempre o plural do coletivo: *o povo falaram*, por exemplo. Hoje correntemente não se permite isso, mas se formos às crônicas antigas vamos encontrar ainda aquela oscilação entre o plural e o singular na declinação desses coletivos. Se eu fizer isso, vão dizer: estás a copiar do povo! E é legítimo: eles são os personagens, eles são os que mandam, são aqueles que eu quero pôr em destaque, essa é uma primeira razão.” (2011, p. 15)

76)²¹⁹. A desestabilização da língua porta, assim, a reivindicação de uma dimensão espiritual autônoma e de uma vida cultural impossível de ser reduzida à imagem do Império.

Escrevo em português; leiam isso como a língua portuguesa; não há ninguém, português, que não entenda o que está aqui; e, ao mesmo tempo, vão se dar conta de que isso não é a língua portuguesa, que entendem mas também não entendem, e isso é devido à diferença cultural entre nós dois. E, se há essa diferença cultural, há uma base cultural para reivindicar autonomia ou independência. (LUANDINO, 2011, p. 14)

Ao virar as costas às palavras de ordem da descolonização, ocupando-se apenas das palavras, Luandino funda um espaço simbólico a partir do qual os “selvagens”, eles também falantes do português, conversam agora entre si, indiferentes à presença do colonizador e simultaneamente dispensando-o de sua missão civilizatória cujo remate (o mau português dos pretos) não faz justiça àquela imagem almejada da civilização. Em suma, Luanda não é Lisboa, e a “nativização e africanização da língua portuguesa” (NOA, 2017, p. 143) denunciam os filtros e barbáries da missão imperial. Convém notar que tal “nativização” da língua portuguesa pode ser, *grosso modo*, definida a partir de quatro expedientes desestabilizadores: 1. Ruptura sintagmática; 2. Elipse ou excesso vocabular; 3. Recriação vocabular ou deslocamento semântico; 4. Inserção do quimbundo, tal qual apresentam-se abaixo:

1. Ruptura sintagmática

A polícia que anda patrulhar lá, *quer já é Lixeira mesmo* / Entrou meia-noite e meia *já passava* / Só que Zuzé agora queria *o Lomelino tinha de tomar banho* / O amigo *estás pedir* / O amigo ensinou-lhe ainda *nada que devia recusar fazer* se era no refeitório (...).

2. Elipse ou excesso vocabular

Você pensas [que] podes abusar da autoridade / Ninguém *que* podia dar-lhe cabeçada / Aproveitava [para] acender cigarro na beata do outro / Enquanto o sono estava [a] vir [para] tapar os corpos / Parecia *era* asa de galinha / Mal *que* cheguei, nem esperou / Um cigarro assim sabia bem, *mais* melhor que muitos em liberdade (...).

²¹⁹ "On assiste dès lors, dans les deux États [Itália e Portugal] à un phénomène d'identification entre grandeur impériale et grandeur nationale (...)."

3. Recriação vocabular ou deslocamento semântico

Vinham assim acordar o sono *leio* [alheio], sem respeito / Conhecia-lhe bem, de *visita* [vista] mesmo, jurava era um pacífico / Futa nas grades *despedia com o* [se despedia do] auxiliar / Azar de ser caçado *na* [pela] polícia / O riso cabobo de Lomelino *barulhou* no meio do escuro / O qu'ê eu ia fazer? *Ficar-me?* [Conter-me?] Possa! / O cacimbo, silencioso, *adiantava* [começava a] entrar na janela (...).

4. Inserção do quimbundo

– *Sukua'*, avô! Você estás velho mas arreganhas... / Como é podia *cassumbular* um pão mais, na hora do matabicho / Nem *uazekele kié-uazeka kiambote*, nem nada / *Cambuta* e grosso, puxava a cigarreira / Quase um *monandengue* ainda, não é? / Lomelino conhecia os truques todos e quando andava com a *mangonha* e não gostava mais fazer nada / Aquele caso dos barris *quimbombo* e mais alguns de *candingolo* (...).

A isso some-se a precedência do pretérito imperfeito do modo indicativo sobre construções, mais elaboradas, do modo subjuntivo, cujo efeito é o da apropriação desviante ou incompleta da norma culta: Sem ficar parecer *era* [que fosse] pouco jeito de capianguista / Mesmo que *estava* [estivesse] na esquadra não fazia mal / Todo amarrado com os farrapos ia mesmo fazer aquela corrida *parecia* [como se fosse] pacaça (...). Desnecessário dizer que dois ou mais desses expedientes linguísticos podem estar, e comumente estão, presentes num único período, acúmulo que recusa qualquer expectativa quanto à padronização dos significados e obstrui assim a leitura fluida do texto, que se torna uma experiência de estranhamento constante.

□

Olhou para todos nós com os olhos azuis, sem saber que nós queríamos matá-lo e veio encostar-se às minhas pernas. (...) O Quim queria combinar as coisas. – Bem, malta, o cão não sai daqui e a gente vai cada um para a sua casa buscar as armas e depois levamo-lo para a mata atrás do matadouro e damos cabo dele, óquêi? (p. 18)

Este é o encaminhamento do pedido que o Duarte da Veterinária, funcionário do doutor veterinário, fez às crianças. Ele mesmo não pode cumprir devidamente a tarefa

que lhe fora encomendada porque tem visitas em casa, no que o destino emerge outra vez (tal qual no jogo de cartas) dos acasos comezinhos da existência. Por outro lado, este destino está latente desde o começo, e forças maiores que a vã agitação dos seres humanos parecem conceder à narrativa certo sentido trágico, uma presença obscura dos deuses, perpassada aqui também por um sopro faulkneriano. “Oiçam, rapazes, isto escusa de ser propalado por aí aos quatro ventos, estão a ouvir? Eu só quis dar um prazer à malta porque sei que vocês gostam de dar uns tiritos de vez em quando e eu não levo a mal” (p. 17). O doutor veterinário relegou a tarefa ao Sr. Duarte, que não pode descumpri-la, por isso incumbiu a malta dessa “diversão” (“Ide divertir-vos, mas pouco alarido...”), e a malta está à altura da missão, as armas empoeiram em casa, o Cão-Tinhoso apodrece mais a cada hora que passa. Pouco antes da chegada à estrada do Matadouro, no entanto, quando a morte já está incubada na cabeça dos garotos (inclusive na de Ginho), a narrativa se torna subitamente mais descritiva, atendo-se paulatinamente à dimensão física dos elementos. “Quando cheguei à escola, apalpei o bolso da camisa para sentir as balas a esfregarem-se umas nas outras” (p. 19). Na sequência, Ginho diz: “(...) Eu só queria era olhar para o Cão-Tinhoso, a chiar, que se danava e mais aquele barulho de ossos lá dentro (p. 20). (...) Andava todo esticado para a frente, com as pernas a fazer músculos com o esforço de fugir da corda que lhe apertava o pescoço” (p. 21). Vê-se que a descrição, antes puramente externa, ganha os corpos, adentra a pele, jogando as balas que Ginho traz nos bolsos contra ossos e músculos salientes.

Na estrada do Matadouro, a sequência de crueldades só faz aumentar. Agora, Quim (filho de colonos) é o manda-chuva. No círculo de doze meninos, composto por brancos, indianos e negros, ele ascende como o opressor-mor da vez, fazendo valer sua vontade sobre as dos demais. Ao lado do cão, que treme junto às suas pernas, Ginho se ressentido, fraqueja, e temendo a represália geral sugere que a vida do animal seja poupada. Estão em conflito o seu desejo de aceitação no seio do grupo e a vontade de não submeter-se de todo à dinâmica do coletivo, cujos atos se assemelham a um rito sinistro. “Mas não pude deixar de olhar para a malta, que estava a fazer meia roda, andando devagar e sem fazer barulho, sempre a armar e a desarmar as espingardas” (p. 21). A patota entretida – ou o destacamento de extermínio – não lhe dá ouvidos. Na verdade, a discussão gira em torno do tipo de munição que o manda-chuva quer utilizar. “– Ó Quim, mete-lhe o número 4 ou outro número qualquer, o Senhor Duarte disse que nós também podíamos atirar” (p. 22). Mas Quim discorda. Quer atirar com as balas maiores da calibre 12 que trazia consigo. Ou seja, está em jogo o direito de todos

matarem o cão, com muitas balas, democraticamente. Se Quim fizesse uso da calibre 12, Cão-Tinhoso morreria de uma vez. Mandam que Ginho desate a corda. Este demora, confessa que tem medo e é zombado pelos companheiros. “E riam-se, riam-se, riam-se” (p.24). Quando cansa de rir, a malta se impacienta. “– Anda lá com isso, caramba” (p. 25). A narrativa ganha contornos infernais, suas personagens como jovens demônios numa iniciação coletiva: trucidar um cão velho. Ginho – num gesto que o aproxima perigosamente dos semi-humanos (Isaura) e dos animais – se ajoelha e, acariciando o pescoço do cão, pede-lhe perdão. “Eu tenho medo, desculpa-me Cão-Tinhoso” (p. 25). O garoto suplica novamente que não matem o animal, mas não encontra concessão. Ao contrário (perversão das perversões) seu pedido é atendido de outra maneira. Ginho é designado pelos companheiros a desfechar o primeiro tiro.

Nesta altura do conto, há algo mais em jogo do que a maldade. Que o rol das violências virtuais e consumadas aumente à medida que Honwana conduz suas personagens pelo cenário colonial é somente um lado da história. O outro, recaindo sem cessar em tons mais sombrios, sugere que a infância não é apenas o *locus* da sordidez natural (Isaura), mas também o *locus* da sordidez planejada, sistemática e partilhada por todas as crianças que se divertem, agora, com desenfadamentos tenebrosos, verdadeiras pioneiras transatlânticas dos pequenos marginais que a *Cidade de Deus* (1997) trará à tona, no Brasil, três décadas mais tarde. Os suplícios deste grupelho mirim empalidecem as ações mais brutais do Senhor Administrador, do doutor veterinário e da Senhora Professora, às quais se vinculam retirando-lhes o pejo e denunciando-lhes o falso lustro. *É o caule da vida, afinal, que se revela todo ele comprometido*. No fundo (e isto é algo que estrutura todo o livro), Honwana depõe nas crianças e no cão as tragédias que, de outra maneira, jamais poderiam ser assumidas com tamanha desenvoltura entre adultos de um Moçambique sob jugo colonial. Em outras palavras, são as crianças, os velhos, os loucos, os inválidos, os animais, os débeis – enfim, aqueles incapazes de oferecer real ameaça ao sistema – os mais aptos a levar adiante a trama, fazendo ressoar as contradições do império e desentranhando o lado mais atroz da sociedade colonial²²⁰.

²²⁰ Em análise dedicada a outro conto do livro, “As mãos dos pretos”, sublinho o mesmo aspecto: “Aqui, entretanto, a maneira aberta e sem rodeios pela qual a questão central do colonialismo – o racismo – é tratada, torna mais evidente este traço que perpassa quase todos os seus contos: os jovens adultos, mão de obra essencial à reprodução do sistema colonial, são normalmente personagens secundárias, precedidas as mais das vezes por velhos, crianças e animais. Tudo se passa como se, impedidos fisicamente de opor resistência real ao sistema de opressão, estes se encontrassem “consentidos” – “livres” seria uma expressão exagerada – a atuar de modo (por certo) considerado excessivo aos jovens adultos, aptos, por sinal, ao engajamento nas forças da guerrilha. Porque um pouco menos atados às malhas que os impérios tecem (para utilizar a expressão do livro de Manuela Ribeiro Sanches), velhos, crianças e animais são

Quando o capataz do Costa (possivelmente um sitiante local) e seus meninos atrapalham o andamento dos planos, é a criança branca, legítima herdeira dos capitães do mato, aquela que assume as medidas drásticas necessárias à manutenção da ordem neste mundo: “– Ah, negros cabrões! – O Quim apontou-lhes a Calibre 12 de Dois Canos. – Num mata nós, num tira, patrão... Hi! – e desapareceram todos com um cagaçal medonho pelas micaias” (p. 29).

Reunido o esquadrão da morte numa pequena clareira, Ginho permanece imóvel, assediado pelos colegas que prometem espalhar à escola o fato de que ele é um covarde. “Medroso, me-dro-so! me-dro-so!” (p.26). Sua resolução enfraquece, o menino decide-se pela própria sobrevivência. “Eu mando já um tiro no sacana do cão” (p. 26). Nesse momento, ao ouvido de Ginho (que aponta a arma para o animal), Quim começa a pesar as vantagens e desvantagens de matá-lo com um balaço só. Está nisso, quando reflete:

Eu acho que o Doutor da Veterinária devia ter liquidado o sacana do cão com uma droga qualquer... Eu li numa revista que na América os cães matam-se com drogas (...). Só para mostrar ao Doutor que ele não percebe nada disto a malta devia não matar o cão (...). Ginho, não achas que devia ser assim? Não, não achas? Hein?
(...) – Sabes, pá... [Quim diz aos outros] Eu estava a dizer aqui ao Ginho uma coisa bestial! (pp. 26-27)

Se, na escola, a crueldade ligava-se à inconsciência da “maluquinha” Isaura, alienada da própria condição, nesta passagem a crueldade assume sentido inverso. Trata-se aqui da máxima crueldade que só é possível quando acompanhada da máxima consciência. O inferno não alcançara seu ápice, afinal. Não era suficiente que Ginho, único protetor do cão, fosse obrigado a supliciá-lo antes de todos os outros. Era preciso também avisá-lo, alertá-lo de que existiam outros meios para tanto. Não para capacitá-lo a viver, sem dúvida, mas para capacitá-lo a morrer com menos sofrimento. A civilização havia progredido nas suas técnicas de extermínio. Ginho sabia disso? Era o momento de sabê-lo. A civilização progredira para que aquele trabalho sujo não necessitasse ser feito quando não houvesse as pessoas certas – como eles – para cumpri-lo. Como um Mefistófeles impúbere, Quim sussurra à orelha de Ginho: seria possível poupar esta vida, sabe? Há uma razão ao alcance. Não é das mais dignas, mas é uma razão. Atenemos à razão que poderia poupar a vida do animal: desafiar o doutor veterinário.

constantemente convocados por Honwana a mover os conflitos abafados pelo discurso colonialista” (DAIE, 2015, pp. 1-2)

Em outras palavras, humilhá-lo por desconhecer os métodos mais avançados de extermínio. Era (e nisso Quim estava correto) “uma coisa bestial” de qualquer modo, ou mais uma variação do tema da civilização como barbárie.

O desenlace recai – a despeito do desenlace real do conto – em passagem anterior. Está antecipado. É quase noite e Isaura surge de repente, agarra-se ao cão. Ginho é convocado para afastá-la. Com dificuldade, o menino a arrasta até um canto, abandonando (de novo) o Cão-Tinhoso à própria sorte. Quim conta: “– Ummmm... Doooooiiiiis... Iiiii.... TRÊS!” (p. 31-32). Ninguém dispara. Os exterminadores vacilam. O líder então chama o grupo aos brios. “– Atirem, porra!” (p. 32). Conta outra vez e desta feita as faíscas e o odor forte de pólvora cobrem o ar, os estouros ecoam pela floresta – “o cão já devia estar morto mas eles continuavam a atirar” – enquanto Ginho e Isaura se agarram um ao outro, convulsionados de terror, sob os estampidos sem fim dos disparos. A mestria da construção narrativa – fundada na consecução do destino do Cão-Tinhoso traçado pelas autoridades – fica clara neste desenlace no qual se intercalam os pensamentos de Ginho, enquanto Quim comanda a contagem para a execução. É como se o tempo do conto (às ombreadas com o legado moderno) se detivesse por um instante, avançasse mais devagar. Os segundos se estendem; o cão gane e treme sob a pontaria de uma dezena de rifles; Isaura aperta-se mais fortemente contra o peito de Ginho e, nessa lassidão súbita do ritmo que até ali avançara sem tardar, temos acesso aos pensamentos de Ginho.

O Cão-Tinhoso devia estar à espera de qualquer coisa diferente do que os outros cães costumam ter, sempre com os olhos azuis a olhar, mas tão grandes que parecia uma pessoa a pedir qualquer coisa sem querer dizer. E mesmo quando olhava para os outros cães, para as árvores, para os carros a passar, para as galinhas do Senhor Professor a debicar no chão por entre as patas dele, para os miúdos da primeira classe a jogar berlindes ou outra coisa qualquer, para o Senhor Administrador e para os outros a jogar à sueca na varanda do Clube aos sábados à tarde, para o Quim a contar coisas na loja do Sá, para a Isaura a dar-lhe o lanche e a falar com ele, sempre quando olhava, estava a pedir qualquer coisa, que eu não entendia mas que não devia ser só para lhe tratarem as feridas, para lhe darem de comer ou para lhe fazerem uma casinha (p. 31).

Mistério, aquilo que pedia o cão. O sentido desse excerto denso, movido a um só fôlego, relaciona-se com a longa descrição que o autor faz das visões do Cão-Tinhoso.

Não porque sejam visões excepcionais, mas ao contrário. É justamente a ordinariedade delas – sua sequência já conhecida, dada a conhecer ao longo da história – que chama a atenção. Como um anti-Coronel Aureliano Buendía – que em *Cem Anos de Solidão* relembra, diante de *outro* pelotão de fuzilamento, o dia inesquecível em que seu pai o levou para conhecer o gelo –, o Cão-Tinhoso (ou Ginho, já os dois são um só) pode apenas recobrar a regularidade sem fim daqueles dias banais, nos quais a glória intemporal do império se obscurece. A ausência de heroicidade ou de qualquer sentido épico sugere, no desenlace, que a morte não possui redenção alguma. Sugere também que a frustração foi maior do que supomos: não somente o cuidado e a dedicação não foram suficientes, mas tampouco se resumiam ao que ele *gostaria*. Seria necessário ter atendido aos reclamos mínimos da existência, primeiro, antes que se pudesse dar conta de algo mais. Porém, esse universo de barbaridades, passado meio século vinte (e o sistema português em especial), arrasta-se sem já fornecer qualquer suporte onde possa se apoiar. Nada tem a oferecer. Há algo de viscoso, de pegajoso e ao mesmo tempo de empoeirado na breve rememoração diante deste pelotão de fuzilamento feito de meninos acovardados na estrada do Matadouro. É dizer, o que ressurge brilhante ao Coronel Buendía, fatigado de tantas guerras, aparece em sépia para essas personagens assoladas pela violência ordinária (porque cotidiana) do colonialismo. O jogo de baralho, os recreios da escola, o bate-papo à toa na loja do Sá são quase nada e são também insuportáveis. Eis porque o conto termina antecipadamente no bosque, sob os estampidos dos tiros, e seu final não é seu desenlace, mas um regresso ao arrastar incomensurável dos dias, um anticlímax.

– Ginho... tu estás zangado comigo? A gente não devia ter liquidado o cão?... Foi o Senhor Duarte que mandou... Tu também estavas lá...

– Eu não estou zangado nem nada...

– Então passas-me os problemas?... Passas-me?... Eu faço-te o desenho...

– Está bem.

– Meninos! Para a aula! Para a aula, já disse!

E fomos para a aula. (p. 35)

É a vida que impede que a vida aconteça, e que os verdadeiros destinos se realizem, resultante desta contradição: numa sociedade rigidamente hierarquizada e imóvel, onde tudo possui lugar demarcado, a violência emerge de qualquer parte, liberta

de qualquer razão. “Apenas Isaura passou incólume a toda loucura?”, poderia pensar o Cão-Tinhoso. O que é que ele pedia, afinal, cravejado de balas numa estrada de terra?

□

A forma narrativa de “Nós matamos o Cão-Tinhoso” reflete as transformações sofridas pela consciência da personagem principal, o menino Ginho. Narrado em primeira pessoa, a estrutura inicial do conto opõe uma sequência de orações coordenadas e repetitivas – cujo efeito é a apreciação de um pensamento infantil – a discursos elaborados que indicam intenções de natureza complexa, de maneira que ao leitor se transmita a impressão de que o relato de Ginho (incluindo aí as referências ao discurso alheio) é marcado pela neutralidade e pela imparcialidade. Os padrões de repetição surgem intercalados ou em sequência e, antes de cessarem devido ao desenvolvimento da história (que desloca-se geograficamente e introduz novas personagens e situações), estendem-se por parágrafos ou mesmo páginas. A fim de mostrar a regularidade com que tais padrões são repostos pelo autor, opto por mantê-los abaixo na ordem original (com a indicação de página), ao invés de agrupá-los por semelhança. A numeração (1, 2, 1, 3, 3...) visa identificar cada um desses padrões.

1. O Cão-Tinhoso tinha uns olhos azuis que não tinham brilho nenhum... (p. 5).
2. Eu via todos os dias o Cão-Tinhoso a andar pela sombra do muro... (p. 5).
1. O Cão Tinhoso passava o tempo todo a dormir... (p. 5).
2. Eu nunca via o Cão-Tinhoso a correr e nem sei mesmo se ele era capaz... (p. 5).
3. Houve um dia que ele ficou o tempo todo no portão... (p. 5).
3. Nesse dia o Cão-Tinhoso tremia mais do que nunca... (p. 5).
4. Os outros cães às vezes deixavam de brincar e ficavam a olhar... (p. 6).
4. Os outros cães ficaram um bocado a pensar... (p. 6).
5. [Depois o cão do Senhor Souza], o Bobi, disse qualquer coisa aos outros... (p. 6).
5. O Bobi lhe foi cheirar o rabo... (p. 6).
6. O Bobi, depois de ficar uma data de tempo a andar... (p. 6).
1. O Cão-Tinhoso não respondia, sempre muito direto... (p. 6).
4. Os outros cães ainda ficaram um bocado a ladrar para o portão... (p. 6).
5. [De vez em quando] O Bobi olhava para o portão da Escola... (p. 6).
4. Os outros, ao ouvi-lo, deixavam de brincar... (p. 6).

1. O Cão-Tinhoso tinha a pele velha, cheia de pêlos brancos... (p. 6).
6. O Quim disse-me um dia que o Cão-Tinhoso era muito velho... (p. 7).
6. O Quim disse-me também que as feridas... (p. 7).
6. O Quim diz muitas coisas... (p. 7).
6. O Quim diz que El Índio Apache só não vai ao focinho... (p. 7).
6. O Quim não me contou a história toda... (p. 7).
2. Eu passei-lhe quase toda a prova... (p. 7).
2. Eu não disse nada porque ele era capaz de se zangar... (p. 8).
7. A Isaura era a única que gostava do Cão-Tinhoso... (p. 8).
8. A Senhora Professora já tinha dito que ela não regulava lá muito bem... (p. 8).
7. A Isaura não brincava com as outras meninas... (p. 8).
8. A Senhora Professora zangava-se por ela não saber nada... (p. 8).
8. A Senhora Professora zangava-se e fazia uma bronca dos diabos (p. 8).
7. A Isaura parecia que não ouvia... (p. 8).
3. Houve um dia em que falei com a Isaura (p. 8).
8. A Senhora Professora estava a ler um livro... (p. 8).

E assim por diante. A esses períodos regidos por coordenação, preenchidos por *mera constatação da realidade imediata* e que reaparecem à medida que a história avança, opõe-se outro tipo de fala, cuja característica central e contrastante é o nível de elaboração de seu discurso.

O Quim diz muitas coisas que a gente nem pensa que podem não ser verdadeiras, porque quando ele as conta a gente fica tudo de boca aberta. (...) Foi nesse dia que me contou a história da bomba atômica com os japoneses pequeninos a morrer todos que era uma beleza e o Cão-Tinhoso a fugir depois de ela rebentar e a correr uma distância monstra para não morrer. (p. 7)

Tal como na passagem acima, as falas e as posturas assumidas pela Senhora Professora, pelo Senhor Administrador, pelos colegas do futebol e outros trazem consigo todo o peso dessa sociedade, armada em pressupostos (leis, costumes, hierarquias) cujos arcanos apenas pouco a pouco serão apresentados ao pequeno Ginho. No trecho acima, a superioridade de Quim se impõe pela erudição, mesmo que canhestra, e não por acaso voltada para a violência e para o medo, de resto o par fundamental que estipula todas as relações do conto. À medida que Ginho atravessa, no

espaço e no tempo, este universo colonial, sua consciência parece paulatinamente despertar, e a subjetividade do menino, antes rarefeita, adensa-se até descobrir o seu lugar no mundo. Lançado à floresta com seu bando de jovens demônios, Ginho é o contraponto de Quim. Este filho de colonos brancos incorpora a pulsão da morte, da destruição, e boa parte da tensão reside nesta oposição entre *Thanatus-Quim* e o narrador. Fiel às representações ocidentais desse rito mortuário, é através de *Thanatus* – dessa *passagem* pelo fim em direção ao renascimento – que Ginho ressurgirá como um homem *formado*, transformação cujo índice maior está na linguagem. Àquelas orações coordenadas do início, puramente testemunhais e privadas de qualquer mergulho mais profundo na subjetividade do narrador, compare-se novamente o excerto citado pouco acima, retirado do ápice dos acontecimentos:

O Cão-Tinhoso devia estar à espera de qualquer coisa diferente do que os outros cães costumam ter, sempre com os olhos azuis a olhar, mas tão grandes que parecia uma pessoa a pedir qualquer coisa sem querer dizer. E mesmo quando olhava para os outros cães, para as árvores, para os carros a passar, para as galinhas do Senhor Professor a debicar no chão por entre as patas dele, para os miúdos da primeira classe a jogar berlindes ou outra coisa qualquer, para o Senhor Administrador e para os outros a jogar à sueca na varanda do Clube aos sábados à tarde, para o Quim a contar coisas na loja do Sá, para a Isaura a dar-lhe o lanche e a falar com ele, sempre quando olhava, estava a pedir qualquer coisa, que eu não entendia mas que não devia ser só para lhe tratarem as feridas, para lhe darem de comer ou para lhe fazerem uma casinha (p. 31).

Articulada, a linguagem da personagem se apura e se reorganiza ao longo do conto à medida que se apura e se reorganiza o seu mundo interior, isto é, o desenrolar dos acontecimentos propicia a subjetivação do narrador, que a partir dos senhores da guerra se torna senhor de si. Ginho, afinal, renasce através de *Quim-Thanatus*, responsável pelo seu ritual iniciático de morte-vida e, contra o legado de brutalidades, pelo amadurecimento do humano neste conto de *formação*.

Minha estória. Se é bonita, se é feia, os que sabem ler é que dizem. Mas juro que me contaram assim. (...) E isto é a verdade, mesmo que os casos nunca tenham passado. (p. 147-148)

Como as fábulas e as histórias da tradição oral, a narrativa de Luandino se encerra como uma lição passada pelos mais velhos e à qual não cabe questionamento quanto à sua veracidade (“não admito ninguém duvide [da existência] de Dosreis”). Contudo, quando o autor se refere à “verdade”, faz aqui um juízo de ordem sociológica, e não de apreciação estética, juízo esse que se contrapõe àquele dos relatórios dos administradores coloniais, dos livros de História disponibilizados nas escolas, dos pronunciamentos dos diplomatas portugueses, da propaganda salazarista do Império – baseada na “ética cristã, no espírito de sacrifício, na missão história e na empatia racial²²¹” –, enfim, um discurso ficcional que deseja opor-se à ficcionalidade do discurso português e afirmar a condição irrevogável do mundo em que aquele se baseia. Preocupado com esta “verdade” histórica, negada por todos os lados, Luandino a alcança, no entanto, pela consecução artística do conto, pelo *teor de verdade* da narrativa, que estrutura honestamente as contradições da vida sob a ordem colonial. É, pois, a *verdade* da ficção que prevalece sobre a *ficcionalização* da verdade.

²²¹ "À Lisbonne, éthique chrétienne, esprit de sacrifice, mission historique et empathie raciale constituent ainsi les principaux *topoi* de l'action civilisatrice portugaise dans le monde." (VARGAFTIG, 2013, p. 73).

***Intermezzo* crítico –**
Roberto Schwarz, formação, pós-formação

A contemplação da perda de uma força civilizatória
não deixa de ser civilizatória a seu modo.

(Roberto Schwarz – Os sete fôlegos de um livro)

No dia 15 de setembro de 2017, na sala 14 do prédio de Ciências Sociais e Filosofia da Universidade de São Paulo, tinha lugar evento organizado pelo corpo discente e dedicado a um livro de crítica literária. Apesar do aparente deslocamento da homenagem – que ocorria, afinal, fora das dependências do prédio de Letras-“Antonio Candido de Mello e Souza” –, o evento contara, nos últimos três dias, com a participação de alunos e professores de diversas áreas de conhecimento, da Literatura aos departamentos de Sociologia, Antropologia e Ciência Política. A formação acadêmica do crítico homenageado, ademais, levada a cabo na própria Sociologia, respaldava, juntamente com os fundamentos teóricos de sua obra, o local e a variedade dos participantes. Tratava-se dos “40 Anos de *Ao Vencedor as Batatas*”, de Roberto Schwarz. E neste último dia, além da presença do homenageado na plateia, compunham a mesa os professores André Singer, Maria Elisa Cevalco e Paulo Eduardo Arantes. Amigo de Schwarz de longa data, seu atento leitor e um de seus principais comentadores, o professor Arantes assumiu, ao final, a palavra com o intuito de abordar qual o sentido possível, hoje, da pergunta “Que horas são?”, título daquele painel e, como sabido, também de um dos livros do homenageado. Servia-lhe de mote o artigo “O retratista e os intelectuais às voltas com 1964”²²², no qual os autores faziam uma apreciação do último livro de Schwarz, *Martinha versus Lucrécia* (2012), cuja composição, segundo eles, não traria a mesma contundência sobre os impasses do tempo presente como os volumes anteriores: *O Pai de Família* (1978), *Que horas são?* (1987), e *Sequências Brasileiras* (1999). Em outras palavras, as questões relativas à virada do milênio e, sobretudo, à experiência nacional sob os anos de governo do Partido dos Trabalhadores ficavam de fora do volume, como uma lacuna, ou ausência, assim sentida.

A contundência crítica de Schwarz, firmemente fundada numa perspectiva de esquerda, é notável, e algo do tom dos ensaios de cada livro parece responder ao ambiente político geral de cada momento. (...) O leitor de *Sequências* [último livro publicado antes de 2012], instruído sobre os impasses do presente, aguardava o prosseguimento das considerações sobre a última década e seu anseio parece ter sido frustrado por não encontrar continuidade direta das reflexões sobre a atualidade. Em vez disso, *Martinha versus Lucrécia*, à vista desarmada, dá a impressão de apenas retomar problemas já formulados em

²²² Seus autores são: Anderson Golçalves, Edu Teruki Otsuka e Ivone Daré Rabello. Artigo publicado na Revista do IEB, Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 57, p. 327-348, em dezembro de 2013.

ensaios anteriores, comentar o percurso do próprio autor (...) e compor uma coleção de retratos de intelectuais de que Schwarz esteve próximo nos anos 1960. (GONÇALVES; OTSUKA; RABELLO, 2013, pp. 329-332)

Com este julgamento, restava a tarefa de delimitar, portanto, à qual experiência histórica se referia o livro e, para tanto, o leitor é encorajado a se lançar “à *atividade* da compreensão”. O suposto afastamento dos dilemas da última década não significaria, afinal, que Schwarz virara as costas ao presente, privilegiando o passado longínquo. Na verdade, dizem os autores, “o reexame dos anos em torno de 1964, recorrente nos textos do livro, permite pensar a ditadura como o momento em que se iniciou a contemporaneidade” (Idem, p. 332)²²³. Paulo Arantes, ao comentar este artigo, assumia esta mesma perspectiva – de que existiria, em *Martinha versus Lucrécia*, um diálogo velado de Schwarz com 1964 – a fim de responder à pergunta “que horas são?” e, nisso, reconstruir a relação da contemporaneidade com o esquema antidualista de interpretação do Brasil armado por Schwarz em *Ao Vencedor as Batatas* (1977), dedicado a Machado de Assis e motivo do encontro. O sumo de seu argumento²²⁴, que reproduzia, em parte, o do próprio Schwarz no ensaio “Cultura e Política de 1964 a 1969”, e que tento reproduzir o mais fielmente possível, era este: se o Golpe Militar de 1964 ceifara por um lado os esforços de organização e resistência civis na cidade e no campo (sindicatos, ligas camponesas, partidos etc.), por outro lado, poupava as expressões da *intelligentsia* burguesa de esquerda que, apesar de derrotada politicamente, continuava a dar o tom do ambiente cultural e ideológico do país. Sendo – contra as próprias convicções de Schwarz, que deixa claro seu engano em nota – a *última* floração de uma longa trajetória de organização e politização da sociedade brasileira, as expressões culturais (literatura, teatro, música), naquele primeiro momento pós-Golpe, passavam a girar em falso, uma vez que a experiência de base, que pretendiam representar e, de alguma maneira, de fato representavam, fora aniquilada logo de saída. Este cenário dual, de

²²³ Em contraste com essa leitura, Maria Elisa Cevasco propõe em ensaio recente (2016) que, na verdade, o último livro de Roberto Schwarz desvenda, sim, as “cores próprias” do momento atual do país, apesar do roteiro nacional manter-se o mesmo. Num repasse minucioso e rigoroso, Cevasco expõe com clareza e fidelidade invulgares as ideias do autor, localizando-as ao longo de sua obra. Contudo, ao mapear *Martinha versus Lucrécia*, a sensação é de que permanece em aberto o questionamento sobre o significado das “cores próprias” do nosso tempo.

²²⁴ Paulo Eduardo Arantes expõe este mesmo argumento no evento “A Atualidade do Pensamento de Roberto Schwarz”, ocorrido na Unifesp (Guarulhos), em 8 de junho de 2017. Para a exposição completa do professor Arantes, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=gKrvmo0KsC0&t=4736s>. Acesso em 18.11.2017.

repressão brutal às organizações de base e, em contraste, de certa liberdade cultural concedida pelo regime militar à burguesia culta, duraria até 1968, quando o Ato Institucional nº5 poria fim também às experimentações artísticas²²⁵. A partir de então, e pela primeira vez, a repressão sistemática atingiria também os apoiadores e filhos dos apoiadores do Golpe, bem como o movimento estudantil organizado. Retrógrado em termos culturais e sociológicos (a percepção dos militares sobre o que *deveria* ser a sociedade brasileira), o Golpe se queria modernizante na administração do Estado, vinculando a vida nacional aos imperativos da política externa norte-americana. Os acontecimentos colocavam em movimento um sentimento íntimo do país como coisa cindida e compósita, polarizada entre arcaísmo e modernidade e à qual o Tropicalismo, como movimento, dera expressão artística²²⁶. Voltando-se sobre esta solução, em “Cultura e Política: 1964-1969” (1972), Roberto Schwarz já teria, segundo Arantes, vislumbrado ali a dinâmica com a qual leria, afinal, não apenas a estruturação social mais recente do país, mas também os impasses subjacentes à obra realista de Machado de Assis: chave interpretativa cuja maior expressão, algum tempo depois, estaria em “As idéias fora do lugar” (1973), texto de abertura de *Ao Vencedor as Batatas*²²⁷. Como interrupção de um processo gradual de modernização nacional e emancipação social que culminara no governo populista de João Goulart, o Golpe de 1964 teria selado a submissão do país aos caprichos históricos de suas elites, elas mesmas dóceis aos interesses externos e sócias minoritárias na mundialização do sistema capitalista. Segundo seus observadores, sob este ângulo, em *Martinha versus Lucrécia* (2012) estaria latente – neste caso, mais *latente* do que *patente* – a recusa de Schwarz de tratar daquilo que, nas palavras de alguns entusiastas, seria a realização política, ainda que contraditória, de toda uma tradição de pensamento social “de esquerda” no Brasil. É dizer, ao esquivar o mergulho no cenário sócio-cultural e ideológico do arranjo petista

²²⁵ Segundo creio, a apreciação mais límpida que Schwarz faz das artes neste período se encontra num pequeno artigo, intitulado “A Questão da Cultura” (1985), e que não consta de sua obra reunida: “Até onde vejo, o momento cultural mais fecundo vivido no Brasil de algum tempo para cá foram os anos de 1962 a 64, em que o acirramento da luta popular se acompanhou de algo como uma ida ao povo por parte de uma franja de intelectuais e estudantes. Ora, em sociedade de classes, nada é mais emocionante e cheio de potencialidades que a dissolução das barreiras em vigor. Além de atravessar as balizas da ordem social, aquele movimento representava uma aliança de classes nova, muito convidativa no plano da imaginação. (...) Embora o golpe de 64 tenha impedido na prática o prosseguimento daquela aliança, ela continuou como inspiração e assunto durante um bom tempo, estando no centro da produção cultural entre 64 e 68, que é das mais vivas que temos tido”.

²²⁶ Abordarei novamente o ensaio de Roberto Schwarz, “Cultura e Política: 1964-1969”, no capítulo “O Regresso dos Pudibundos”, adiante.

²²⁷ Roberto Schwarz, contudo, parece contradizer essa leitura quando afirma: “A ideia de que a substância da ironia machadiana tinha a ver com a mistura de liberalismo e escravismo no Brasil me veio cedo, antes de 1964. Agora, daí a escrever sobre isso, vai um pedaço” (2012, p. 286).

(2003-2015), Roberto Schwarz teria retornado em seu último livro de ensaios a 1964 “como quem apreende naquele momento histórico a gênese do nosso presente” (Ibidem).

Pese a sua sagacidade, esta tese talvez possua algumas fraquezas. Poder-se-ia perguntar, por exemplo, por que as reviravoltas advindas do Golpe de 1964 – sendo este tão central quanto propõem os comentadores de Schwarz – não estão já nos livros subsequentes, *Que horas são?* (1987) e *Sequências Brasileiras?* (1999). Se é certo que o Golpe representou um marco para o pensamento do autor, também é certo que tais livros estão dedicados a uma exploração direta dos dilemas de seu tempo (ou de sua “década”, já que esse é, aproximadamente, o escopo temporal entre um e outro). Em outras palavras, percebe-se que, no trabalho posterior de Schwarz, 1964 está presente, porém como horizonte a que as reflexões do autor se referem e só mais raramente como objeto imediato da crítica, tal como de fato ocorre em *Martinha versus Lucrecia* (2012). Não haveria outra razão para a ausência, neste livro, do tão esperado ensaio interpretativo de nossos mais tenros périplos?

Sequências Brasileiras foi, à sua maneira, um livro distópico. Menos devido à verve do autor do que por seguir de perto os movimentos da sociedade brasileira que, nos anos 1990, encetava a trilha neoliberal com o governo do Partido Social-Democrata Brasileiro (PSDB), sob a tutela de Fernando Henrique Cardoso. Fundado em 1988, após ruptura com o Partido Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), e levando consigo parcela relevante do que fora, até então, uma geração de intelectuais “de esquerda”, o partido ascendia ao poder amparado no prestígio de FHC – que fora ministro da Fazenda sob o governo Itamar Franco e responsável pela criação do Plano Real, o qual poria fim aos processos inflacionários da década anterior, estabilizando a economia – com um programa amparado em privatizações, com a venda à iniciativa privada do aparato produtivo e financeiro do Estado (sistemas de telefonia, indústrias, bancos etc.). Chamado de “desmonte” pelos seus críticos, este capítulo da nova República pós-transição significava, segundo eles, o fim do período nacional-desenvolvimentista, que relegaria a modernização nacional a uma inserção (na melhor das hipóteses, afortunada) como “sócio menor” do capitalismo mundial. Tal guinada vinha com as bênçãos do Fundo Monetário Internacional (FMI) e do Banco Mundial, cujos planos de austeridade tinham nos governos do presidente norte-americano Ronald Reagan (1981-1989) e Margaret Thatcher (1979-1990) seus principais apoiadores políticos: sob suas administrações, verificou-se um esforço pela diminuição da força dos sindicatos de

trabalhadores, a fim de “flexibilizar” as leis trabalhistas e “modernizar” as relações laborais.

Tais decisões políticas encontravam, na economia, sua contraparte de inovações. A Era Computacional, que emerge na virada da década de 1960 para 1970 a partir dos Estados Unidos, aperfeiçoara os meios de comunicação não apenas do sistema financeiro mundial, senão também das grandes indústrias que contavam agora, e cada vez mais, com a chamada produção *in time*, na qual as demandas de um setor específico da unidade fabril podiam ser imediatamente supridas pelos setores complementares de sua cadeia produtiva. A partir de então, o aperfeiçoamento da produção *in time* permitiria às grandes unidades fabris (características do período fordista, da primeira metade do século XX) fragmentarem-se, cedendo lugar a unidades que produziam *remotamente*, contudo articuladas entre si pela precisão e pela velocidade dos sistemas computacionais. O início da década de 1980 testemunhava, assim, a ascensão de um novo tipo de produção conhecido como Toyotismo, em referência à empresa de automóveis japonesa, uma das primeiras a implementá-lo. Com a possibilidade de transferir a países distantes as suas operações – onde os custos de produção, sobretudo de mão de obra, eram mais baratos –, as grandes corporações encabeçaram o processo de flexibilização não apenas da antiga fábrica fordista, senão também dos códigos que regiam as leis do trabalho. O pano de fundo desse cenário, segundo alguns de seus analistas²²⁸, seria na verdade uma crise estrutural do sistema de produção capitalista que emergira com mais força a partir dos anos 1970, marcando o fim dos “trinta anos gloriosos” (1945-1965) que cercaram a recomposição produtiva do capital pós-Segunda Guerra Mundial e testemunharam a construção do *Welfare State* na Europa e, a seu modo, nos Estados Unidos. Dessa maneira, a Era Computacional e a flexibilização do mundo do trabalho (para falar como Antunes) marcavam um novo salto no processo de mundialização do capitalismo, do qual a queda da URSS e o abandono do nacional-desenvolvimentismo na América Latina (para não mencionar a abertura, na década de 1980, à economia de mercado em países como Angola e Moçambique, sob tutela do FMI e do Banco Mundial) eram seu complemento.

Visto dessa perspectiva – em que têm posição proeminente os misteres de corporações internacionais –, o próprio processo de *formação* nacional, iniciado no

²²⁸ Refiro-me a autores como István Mészáros (*A Crise Estrutural do Capital*, 2009) e Ricardo Antunes (*Os Sentidos do Trabalho*, 1999). Em sentido diverso, ao livro de Robert Kurz, *O Colapso da Modernização*, de 1991.

Brasil na década de 1930, entrava em xeque, desmobilizado e relegado a uma ilusão ou, quando muito, a uma convicção ingênua em nossa capacidade de autodeterminação política. Que *formação*, afinal, seria essa, se não servira a outra coisa senão a necessidades ocasionais do sistema de trocas mundiais, articulado de maneira desigual e combinada, e que respondiam no fundo à sua perpetuação? A terceira parte do livro *Sequências Brasileiras*, de Schwarz, amalha reflexões sobre esse processo. Ensaaios como “Fim de Século”, “Cidade de Deus”, “Nunca fomos tão engajados”, “Um romance de Chico Buarque”, “O livro audacioso de Robert Kurz” encaram, na forma de análise de época ou resenhas de livros, os conflitos e contradições a que nos dispúnhamos como economia periférica no interior do neoliberalismo ascendente. Em *Fim de Século* (1994), o crítico afirma: “Assim, o desenvolvimento nacional pode não ter sido nem desenvolvimento nem nacional²²⁹ (...)” (2014, p. 195). Robert Kurz chama a atenção para as consequências da modernização débil a que os países do “Terceiro Mundo” teriam sido submetidos, incapazes de integrar à sociedade industrial e à cidadania plena as grandes massas da população que, desarraigadas das formas de vida tradicionais, passam, num mundo pós-*formação*, a formas de vida marcadas pela marginalização e pela precariedade.

O processo de acumulação primitiva atingiu a sociedade inteira apenas em um aspecto: a economia de subsistência tradicional, que em grande parte sobreviveu à época colonial, foi destruída em poucas décadas (...). Mas já que a abertura forçada ao mercado mundial e a exigência de uma produtividade elevada impediam uma industrialização recuperadora completa e extensa, a acumulação primitiva não chegou a terminar sua obra. *Ficou parada na metade do caminho, isto é, depois de desarraigar as massas, deixou de integrá-las na moderna máquina de exploração de empresas.* (...) O setor moderno, com a infra-estrutura correspondente, sempre existiu apenas como corpo estranho numa sociedade que já não pôde penetrar inteiramente. A maior parte da sociedade foi apenas modernizada em sentido negativo, isto é, foram destruídas as estruturas tradicionais sem que alguma coisa nova ocupasse seu lugar. E desde os anos 70 intensificou-se extraordinariamente esse desenvolvimento (...) (KURZ, 2004, p. 180) (itálico meu).

No que concerne a crítica da cultura, o avanço da mundialização do capital – a chamada “globalização” – teria conduzido à queda do que pareciam ser, até a década de 1970, as condições pré-existent e necessárias a uma análise dialética da obra literária

²²⁹ Eis, justamente, o que este trabalho buscou demonstrar na primeira parte, ao apontar outro sentido da formação da literatura hispano-americana em âmbito supranacional, tendo seu complemento na formação exógena – porque realizada em bases não-nacionais – sob o Império português em África.

nos termos do Estado-nação moderno. Embora o âmbito nacional siga incontornável nos termos dos enfrentamentos políticos, algo de sua “dinâmica interna” teria se perdido, segundo afirma o próprio Roberto Schwarz em mais de uma ocasião²³⁰. Ou seja, uma das consequências da falência (paulatina) da composição tropicalista, decretada pela revolução computacional dos anos 1970, teria sido a qualidade da tensão entre arcaísmo e modernidade, no fundo a relação que delimitaria, contraditoriamente, *a unidade inorgânica do país*. Trata-se de uma constatação delicada, pois se é verdade que Schwarz reconhece, ante os cruzamentos econômicos e culturais facultados pela última revolução tecnológica, certa fragilização de “sociedades muito estruturadas, com dinamismo próprio”, por sua vez não se trata de corroborar a interpretação simplista e algo festiva de que o mundo viva, hoje, um “grande presente”. Certamente não se trata de rifar por completo, à luz da crise da *formação*, as inflexões que ainda discernem os territórios periféricos do pólo avançado do capitalismo. Nesse sentido, Schwarz menciona, em *Fim de Século* (1994), a “falência do desenvolvimentismo” que “revolveu de alto a baixo” a sociedade brasileira – e, à sua maneira, os territórios periféricos de América Latina e África –, abrindo um período novo cuja tônica seria a desagregação social. Por tudo isso, parece legítimo afirmar que o contemporâneo, para Schwarz, não seria (como sugerido pelos seus comentadores) propriamente o Golpe Militar de 1964, cujos efeitos – as estrambóticas combinações entre arcaísmo e modernidade no Brasil e, entre elas, o próprio Tropicalismo – teriam fornecido a chave para que o crítico desvelasse a realidade brasileira e, posteriormente, a obra de Machado de Assis. É possível que Arantes tenha acertado ao colocar o Golpe de 64 como a pedra de toque do pensamento schwarziano. Contudo, sendo desenvolvimentista, o governo militar

²³⁰ Há, sem dúvida precocemente, menção a este descompasso entre crítica dialética e certa insuficiência da *formação* nacional já no final de “Cultura e Política: 1964-1969” que, como se sabe, remonta à década de 1970. Para uma apreciação mais completa dos dilemas que envolvem a crítica dialética num horizonte pós-*formação*, contudo, transcrevo um excerto da entrevista concedida por Schwarz, em 2004, e que integra *Martinha e Lucrécia*: “Mas voltando à sua pergunta: esse tipo de crítica supõe obras e sociedades muito estruturadas, com dinamismo próprio. Trata-se de enxergar uma na outra as lógicas da obra e da sociedade, e de refletir a respeito. Acontece que vivemos um momento em que essa ideia de sociedade, como algo circunscrito, com destino próprio, está posta em questão, para não dizer que está em decomposição. Já ninguém pensa que os países da periferia têm uma dialética interna forte – talvez alguns países do centro tenham, talvez nem eles. (...) Talvez os pressupostos da crítica dialética estejam desaparecendo...” (2012, p. 292). Há também indicações indiretas, que jogariam contra a parede a noção de dinâmica nacional. Nas linhas finais de “Os sete fôlegos de um livro” (em *Sequências Brasileiras*), texto dedicado à *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido, Schwarz afirma: “No momento [1998], o sistema literário nacional parece um repositório de forças em desagregação. Não digo isso com saudosismo, mas em espírito realista. (...) Durante muito tempo tendemos a ver a inorganicidade, e a hipótese de sua superação, como um destino particular do Brasil. Agora ela e o naufrágio da hipótese superadora aparecem como o destino da maior parte da humanidade contemporânea, não sendo, nesse sentido, uma experiência secundária” (2014, p. 70).

representava, como ruptura da normalidade democrática, uma constante da democracia brasileira – este “lamentável mal-entendido”, como qualificou Sérgio Buarque – marcada desde as origens por golpes de Estado sucessivos. Assim, sendo “estado de exceção”, o Golpe de 1964 era, entretanto, a norma, ou (dito de outro modo) a reprodução mais atual da combinação arcaísmo-modernidade. Para o que interessava o tema da *formação* e o esforço de interpretação crítica da realidade nacional, a mudança operada pela revolução computacional, ao longo dos anos 1970 e 1980, teria assumido relevância muito maior, estabelecendo novos padrões econômicos de acumulação numa abrangência inédita. O Brasil, nessa nova fase de acumulação mundial do capital, via seu capítulo “nacionalista” estropiado pelas forças desagregadoras externas e internas, passando a integrar, sem mais regalias, o rol de nações em que a industrialização da economia, a modernização das relações de trabalho e a integração social não se consumaram. “A tecnificação da sociedade avança e o número dos especialistas aumenta. (...) Do outro lado da cerca vivem os leigos, que ficam inermes, e, mais que isso, desqualificados” (SCHWARZ, 2014, p. 217). Tomando d’*O Colapso da Modernização*, de Robert Kurz, as linhas mestras para a crítica das sociedades “pós-catástrofe”, ou seja, sociedades que já experimentam as consequências funestas da última revolução das forças produtivas, Schwarz define o que entende como o *contemporâneo*:

O ciclo chegou ao fim com os dois choques do petróleo, a crise da dívida e sobretudo com os novos saltos tecnológicos e a globalização da economia, que somados levantaram uma muralha e transformaram a paisagem. Nos anos 80 ficava claro que o nacionalismo desenvolvimentista se havia tornado uma ideia vazia (...). Nas novas condições da tecnologia, as inversões necessárias para completar a industrialização e a integração social do país se haviam tornado tão astronômicas quanto inalcançáveis. O nacional-desenvolvimentismo entrava em desagregação – *e começava o período contemporâneo*, que (...) poderíamos chamar de ‘nosso fim de século’ (SCHWARZ, 2014, p. 194).

Para Schwarz, portanto, o acontecimento central da segunda metade do século XX no Brasil não seria um fato político – a interrupção violenta de um governo popular e reformista (para alguns, como Gunder Frank, de um reformismo fraco²³¹) – senão um

²³¹ Quanto à debilidade do reformismo de João Goulart segundo Gunder Frank: "Far from espousing dangerously radical measures, it was Goulart's failure to press for any real reform that destroyed him. (...)

fato econômico de proporções mais vastas, no qual o materialismo do crítico marxista discerne as drásticas transformações das relações de produção no país desde, pelo menos, o início do nacional-desenvolvimentismo nos anos 1930. O salto tecnológico dos anos 1970-1980, apesar de devedor das relações assimétricas internacionais, ocorria à margem e adiante da retardatária industrialização brasileira, e revogava sem mais a política desenvolvimentista a que o governo militar dera sequência, fato que, retrospectivamente, parecia relegar a mesma (como notou Schwarz) ao estatuto de ilusão “estreita e provinciana” (2014, p. 198). Isso porque o processo da modernização brasileira teria se revelado simples demanda *externa* (mais uma) ao foro decisório nacional, e como tal fora revogada por terceiros tão logo transformada a marcha do mundo. (Na melhor das hipóteses, teria sido um efeito colateral do colapso momentâneo dos países avançados.) Esse ponto de vista implica, por sua vez, que o Golpe de 1964 pode ter sido mais do que um produto do desenvolvimento do capitalismo na periferia, senão (o que é especular, mas não exagerar) que o Golpe talvez tenha sido também (como, de resto, todo produto da lógica de mercado) supérfluo: o padrão mundial de acumulação surgido a partir da década de 1970 teria tornado insustentável o esforço pela *formação* e mergulhará paulatinamente grandes parcelas da população no desemprego estrutural, na periferia ou no centro. A dessocialização generalizada, resultante da falência do desenvolvimentismo, representaria, para Schwarz, “*um dos conteúdos reais e momentosos de nosso tempo*” (2014, p. 197).

Ocorre que, ao voltar seu olhar, em *Martinha versus Lucrécia*, para os anos 1960, Schwarz conduziu seus leitores-comentadores a fazer o mesmo, fomentando a inquietude inicial em torno da ausência, no livro, de um ensaio interpretativo lapidar sobre “que horas são” no Brasil na primeira década do novo milênio. “Resolveu-se” a questão pela justificativa da ação supostamente consciente e deliberada de nosso crítico, que, segundo foi explicado, dera um passo atrás (em direção a 1964) para desviar-se do falso contemporâneo (a ascensão da era PT) a fim de explorar, atrás da cortina de fumaça (a convicção de que a “esquerda” e sua tradição crítica haviam vencido), o que seria nossa “verdadeira contemporaneidade” (o país pós-golpe militar dos anos 1960). Ora, pese sua importância como fato político, o 'contemporâneo', para Schwarz (como

Goulart kept talking about the coming agrarian reform but took no political steps to bring it about. Even the weakest of several reform bills was never even brought to a congressional vote. Still, aroused by Goulart's many mass meetings and similar bravado, the landowners were busy buying machine guns, just in case. In one political crisis after another, Goulart talked loud and on the quiet gave in to right-wing pressure. (...) These and similar moves by Goulart, which were formally neutral but actually conciliatory to the Right, insured that the reforms would never come to pass" (1970, pp. 340-345).

desejei mostrar) não seria o Golpe de 1964, senão a desintegração recente de nossa estruturação interna, desintegração já prefigurada, de resto, em ensaios anteriores. Assumiu-se o pressuposto, portanto, de que o objeto por excelência do crítico – um país constituído pelas conjunções estrambóticas entre modernidade e arcaísmo facultadas pelo capitalismo na periferia – ainda existia no século XXI, quando, na realidade, o que o período neoliberal colocava em evidência era justamente o fato de que, deslocada de sua antiga condição e posta no meio urbano, “a cultura tradicional não desaparecia, mas passava a fazer parte de um processo de outra natureza” (SCHWARZ, 2014, p. 192). A existência do tradicional junto ao moderno, quer-se argumentar aqui, não parece ser mais, atualmente, uma constante da vida nacional, como foi, ao longo do século XX, “um aspecto comum das industrializações retardatárias” (Idem).

Em suma, a ausência de um ensaio paradigmático de interpretação brasileira no último livro de Schwarz apontaria, antes de tudo, para certa *transformação qualitativa da tensão entre arcaísmo e modernidade* que, se subsistiu no Brasil desde Machado (ou antes), não é certo que seguiria existindo²³². Parece acertado que a supressão do pólo moderno, ocorrida na reviravolta computacional no ocaso do século XX, acabou por suprimir sua contraparte, aquele universo “tradicional”, “sem que alguma coisa nova ocupasse seu lugar” (Kurz), o que equivaleria à supressão da dinâmica do Estado-nação tal como a conhecemos e tal como nos fez conhecê-la o método interpretativo do autor de “As ideias fora do lugar”. No burlesco “ornitorrinco” (OLIVEIRA, 2013), estaria a falência não só daquela *formação* almejada, mas também os limites epistêmicos do método analítico com que Schwarz desvendara os dilemas originais e as conformações inusitadas que a dialética arcaísmo x modernidade impunha ao país. Por essa trilha, o livro *Martinha versus Lucrecia* não constituiria, por assim dizer, a reafirmação da centralidade da “ditadura como o momento em que se iniciou a contemporaneidade” no Brasil (GONÇALVES; OTSUKA; RABELLO, 2013, p. 332), simultaneamente um desvio lúcido da cortina de fumaça do “petismo” bem-pensante; mas seria, sim, fogo vivo que, com implicações muito maiores, queima as estruturas ainda visíveis do antigo casarão nacional.

Apesar dos sinais fornecidos pelo próprio Schwarz, passou talvez despercebido que o desmonte do nacionalismo desenvolvimentista possui dois momentos na obra do

²³² Nesse sentido, é significativo que, mesmo em Moçambique, os jovens tenham hoje “uma ligação com o universo tradicional muito residual”, devendo por isso “desenvolver uma pesquisa para recuperar esse universo” (NOA, 2017, p. 144).

autor: o primeiro, em *Sequências Brasileiras*, quando é conteúdo (tema); o segundo, em *Martinha versus Lucrécia*, quando é forma, e, como forma, pede a iluminação de seu enigma. À indagação colocada em *Sequências Brasileiras* – “o que é, o que significa uma cultura nacional que já não articule nenhum projeto coletivo de vida material, e que tenha passado a flutuar publicitariamente no mercado (...) como um estilo de vida simpático a consumir entre outros?” (2014, p. 199) – a esta pergunta *Martinha versus Lucrécia* não traz resposta alguma. Ou melhor, sua resposta reside na névoa silenciosa que paira sobre o tema, expressão máxima dos impasses a que chegou uma luta travada corpo a corpo ao longo de quatro décadas, após o que os antigos paradigmas da crítica schwarziana parecem, eles sim, interpelados. “A contemplação da perda de uma força civilizatória não deixa de ser civilizatória a seu modo” (Idem, p. 70). O crítico, ao endereçar seu objeto, falava também de si mesmo.

PARTE 4

**O Regresso dos Pudibundos –
Notas sobre a cultura de integração perversa
no contexto da pós-formação**

Introdução

Os extremados acontecimentos políticos ocorridos desde as manifestações de junho de 2013 foram, entre outras coisas, um ato de criação. Eles fizeram o Brasil à imagem e semelhança da classe média nacional (ou, se quiserem, de uma fração dela). Em termos culturais, a tônica que justifica e define a singularidade deste momento é uma aproximação perversa entre os conteúdos e formas que marcam a vida ideológica da classe média e aqueles conteúdos e formas das classes ditas subalternas (a começar pela "nova classe trabalhadora" precarizada do setor de serviços). Esta aproximação, que tudo indica ter sido lenta e paulatina, caracteriza-se, aparentemente, pela ênfase em três pontos: o enriquecimento como valor glorificável através de uma ética do trabalho; certa relação entre sociedade civil e Estado assentada em critérios oriundos da cultura condominial e individualista; e a assunção da violência como componente central da sociedade brasileira. Pese a ruptura com certas constantes ideológicas de nossas elites, tais tendências corresponderiam menos a uma fusão de universos culturais – cujo efeito seria a ascensão de uma "cultura original" – e mais à colonização, via mercado e *mass media*, da margem pelo centro: um aburguesamento da cultura dita “marginal” ou uma marginalização da cultura dita “burguesa”, na maior parte das vezes de forma inconsciente.

Num primeiro momento, a queda da ditadura militar e o período aberto pela redemocratização nos anos 1980 parecem ter propiciado a sedimentação dos valores e do modo de vida relativos à classe média, não mais a reboque, ideologicamente, do “esquerdismo” de sua *intelligentsia*, por um lado, ou do liberalismo de uma elite industrial e esclarecida, tida ainda no pré-1964 e durante o regime militar como estratégica ao futuro do país. Num segundo momento, contudo, a mesma classe média parece ter se movido, sobretudo no campo simbólico, em direção às classes mais humildes, absorvendo algo do seu modo de ser e de se expressar, ao mesmo tempo em que *socializava* suas perspectivas e valores íntimos. Não teria sido, de modo algum, a cultura burguesa que se socializou ou se “coletivizou”. Antes, ela teria se aberto de maneira especial a elementos da periferia: temas, estilos, formas, simultaneamente apropriando-se deles. Há pouco, disse que o momento cultural se definiria pela “colonização da margem pelo centro”. Adiante, tentarei mostrar que se trata, também, do seu inverso, e que a margem já está no centro.

1. Processo social e estrutura ideológica

Quando se diz que as manifestações de junho de 2013 teriam criado o Brasil à imagem e semelhança da classe média, está claro que este conceito sociológico é objeto de controvérsias históricas, impossíveis de serem dirimidas aqui. São sabidas as dificuldades de definição dessa classe, cujos traços contraditórios são marcantes (e que alguns sociólogos, por isso, preferem chamar de “camadas médias”). É comum, afinal, que a classe média dê vazão muitas vezes ao que pode existir de mais reacionário e de mais avançado no interior de uma sociedade. Contudo, aqueles que, por causa disso, pretendem simplesmente negar-lhe qualquer caráter, ignoram sua posição historicamente conservadora ao longo do século XIX, terminadas as revoluções contra o *ancien régime* e, no Brasil, ao menos desde o advento da República. É possível que, mais do que qualquer outra, a classe média exija ser compreendida pelo viés da contradição de classe, sem o que continuará infensa a toda definição.

Para este ensaio, importa uma observação que György Lukács (seguindo Karl Marx) fez em seu livro *História e Consciência de Classe* (1923), sobre o caráter da classe média. Esta, no espaço social de “transição” entre o grande capital e os trabalhadores, tenderia a consolidar uma visão de mundo “acima da oposição de classes em geral”²³³. É por isso que ela incorporaria, ideologicamente, a ponta de lança do Estado capitalista, cuja condição de dominação ideológica depende também desta aparente neutralidade. Em outras palavras, o segredo do Estado é o seu segredo, e este obscuro caráter particular – aquilo que se furta à vista – possui desdobramentos, como mostrado adiante. De passagem, entretanto, poderíamos lembrar que o projeto de lei intitulado “Escola sem Partido”, aprovado em Alagoas e que tramita, nos últimos meses, na Assembleia Legislativa de muitos estados, é de enorme apelo à sensibilidade de certa fração importante da classe média: além de mistificador sobre o que seria a difusão ideológica dentro da sala de aula, o projeto dialoga com esta ambição (recobrada por Lukács) de se ver “acima da oposição de classes em geral”, bem como com aquela frase (ouvida pelas ruas no segundo momento das jornadas de junho de 2013) que proclamava “o meu partido é o meu país”.

Vale notar que esta *irrealização* do conflito social dentro de sua estrutura ideológica parece irradiar com especial força na “nova ordem” mundial que alguns veem efetivada no “contrapé da autocontradição do mecanismo social, que realizou

²³³ György Lukács, *História e Consciência de Classe*. Capítulo 3: “Consciência de classe”.

plenamente seu desenvolvimento incorporando e esvaziando outras formas (e esperas) de contradição, como a luta de classes” (MENEGAT, 2014, p. 19). É dizer: numa época de “expectativas decrescentes” – para usar as palavras de Paulo Eduardo Arantes –, um estado de emergência confiado ao desenrolar dessa luta no âmago da sociedade simplesmente sai de cena, restando a nostalgia (que Fredric Jameson, na cultura, teorizará sob a forma do *pastiche*) e o temor.

No que diz respeito à realidade brasileira, André Singer vê na ascensão do Partido dos Trabalhadores, a partir de 2003, uma “rearticulação ideológica que tira centralidade do conflito entre direita e esquerda, mas reconstrói uma ideologia a partir do conflito entre ricos e pobres” (SINGER, 2012, p. 32). Não deixa, ainda assim, de apontar como tal deslocamento carrega também outro sentido de *irrealização do conflito*: a partir do segundo mandato, Lula teria sido “sustentado pelo subproletariado e por um partido *lulista*”, o que teria permitido afiançar “o modelo de arbitragem entre as classes fundamentais, dando asas a um imaginário rooseveltiano” (Idem, p. 28). Isto se torna mais patente se observarmos que “direita” e “esquerda” estiveram historicamente vinculadas ao conflito entre capital e trabalho, entre patronato e proletariado, oposição que, se existiu algum dia no país, está hoje em franca dissolução de seu pólo mais fraco. Algo similar – no que se refere à arbitragem, realizada pelo PT, de interesses sociais diversos – viu Francisco de Oliveira, ao lembrar que “já no primeiro mandato, Lula havia seqüestrado os movimentos sociais e a organização da sociedade civil” (OLIVEIRA, 2010, p. 24) e, elevado posteriormente à condição de “*condottiere* e de mito”, acaba por (e aqui Oliveira se afasta, ao que parece, de Singer) despolitizar “a questão da pobreza e da desigualdade” (Idem, p. 25).

Em chave um pouco diversa, Marcos Nobre formula a tese do “pemedebismo”, também intitulada pelo autor de “presidencialismo de megacoalizões”. Apesar de não rejeitar, à primeira vista, a formulação de Singer sobre os sentidos do *lulismo*, Nobre encampa uma interpretação mais abrangente, encarando o sistema político consolidado no Brasil a partir de 1985 como “uma maneira de operar que procura amortecer e suspender os conflitos, em lugar de elaborá-los abertamente em uma disputa democrática que envolva toda a sociedade”. Isso aconteceria porque, desde a redemocratização, a existência dessa grande *planície* (o PMDB) teria obrigado jacobinos e girondinos a alianças transversais extensas a fim de garantir a governabilidade da próxima “administração”. Resulta que, em nome dessa governabilidade, a verdadeira oposição estaria, não no punhado de parlamentares

deixados de fora do “acordão” e cuja mobilização diminuta não tem real impacto, mas sempre no interior da própria coalizão de governo, (des)consolidada pelos interesses os mais diversos.

Este “paquiderme” (para falar como Nobre) instalado no centro de nosso sistema político seria não apenas “o fiel da balança” do destino nacional, mas também o responsável pela redução de conflitos ideológicos a tratativas de corredor, dando à grande política, no sentido gramsciano, o *status* abastardado de pequena política via fisiologismos e negociatas de balcão. Desse jeito, os conflitos sociais, apesar de seguirem explodindo no cotidiano, não encontrariam representação política adequada na vida do Estado, restando, assim, bloqueadas as vias de resolução da vida real do país dentro das raías institucionais. Por isso, além de um pacto da classe política dominante que obstruiria estímulos democratizantes vindos do tecido social, o pemedebismo também buscaria, no âmbito da representação política, “assegurar mecanismos de obstrução da entrada de novos sócios que tornem a concorrência mais acirrada dentro do seu condomínio” (VASCONCELOS, 2016).

Tal “condominização”, como fenômeno característico do sistema político brasileiro pós-redemocratização, parece deitar raízes mais extensas do que deixa ver o solo árido do planalto central. Descendo das estruturas do Estado à dinâmica da sociedade civil, o psicanalista Christian Dunker entende que a atual crise republicana tem por pressuposto um sintoma social a que chama igualmente de “vida em forma de condomínio”:

Minha hipótese é de que um determinado modo de vida ascendente desde então [1970] – aqui chamado *vida em forma de condomínio* – centraliza e caracteriza uma unidade contemporânea de inserção de nosso mal-estar no capitalismo à brasileira. Chamo de *lógica do condomínio* a transformação dos problemas relativos à saúde pública, mental e geral, em meros problemas de gestão. (...) A lógica do condomínio surge, assim, como um capítulo e um sintoma da modernidade brasileira (DUNKER, 2015, p. 30).

É como um sintoma da modernidade brasileira que as formas condominiais de vida estariam não apenas nos conjuntos residenciais murados, mas em estruturas variadas que vão dos hospitais psiquiátricos e escolas às prisões e favelas, todos marcados por “fronteiras, muros, regulamentos e catracas” (Idem). Porém, mais característica do que a simples reprodução da forma condominial em diferentes

estruturas urbanas, seria a *disseminação de sua racionalidade*, marcada pela transformação qualitativa das ações de sujeitos e instituições:

(...) em vez de espaço público, incorporação imobiliária; em vez de representantes orientados para fins coletivos, síndicos e gestores interessados apenas na eficácia dos meios; em vez de leis, regulamentos feitos às pressas conforme as contingências; em vez de diferença e negociação social, muros de segregação; em vez de afetos sociais como a culpa e a vergonha, a soberania política baseada no medo e na segurança (DUNKER, 2016).

A interpretação de Dunker sobre o momento atual pode ser vista como uma generalização do modo de vida da classe média, inclusive porque (como dito) “tal forma de vida se repete de forma variante nas experiências das prisões, das favelas, dos Shoppings Centers e obviamente nos condomínios” (Idem). Fica claro, por essa aproximação entre muros tão díspares, que a semelhança entre essas experiências ocorre num nível não imediato, ao qual tentarei aceder.

Chama a atenção a confluência interpretativa (guardadas certas distâncias no coração dessas formulações) sobre eventos capitais no Brasil dos últimos dez ou quinze anos. Esta confluência pode ser aferida, por exemplo, no enriquecimento do vocabulário disponível e na articulação de conceitos para dar conta dos conflitos presentes. No que diz respeito ao *lulismo*, por exemplo, à instrumentalização da pobreza transformada em "questão administrativa" (que Ruy Braga ressaltava nos diagnósticos de Francisco de Oliveira) corresponderia, sem muito esforço, a "sindicalização da nossa questão setentrional" – para unir, na mesma expressão, duas formulações distintas: a de Christian Dunker, sobre a condominização da vida, e a de André Singer, sobre o reposicionamento do embate político não mais entre direita e esquerda, mas entre ricos e pobres (daí a nossa "questão setentrional", o Nordeste). Mesmo a desmobilização dos movimentos sociais por meio de sua integração à gestão burocrática do Estado (tese de Oliveira) pode ser lida como outra consequência da consolidação paulatina (a partir de 1970 lá fora e, no país, com ênfase a partir da redemocratização) do gerenciamento condominial da política, no que a análise da desagregação da sociedade civil ladeia e reforça as teses sobre o esvaziamento progressivo da política no Brasil e no mundo. A possível diferença, vale ressaltar, consistiria no fato de que, enquanto a política parece ter chegado a um impasse evidente (traduzido pelo esgotamento do modelo de política de coalização favorecido por uma despolitização geral sustentada em longo prazo), o

social parece ter chegado a um tipo de impasse menos solúvel e cujo último compasso, junho de 2013, guarda seu significado ainda distante de um consenso mínimo.

Não obstante, um de seus observadores notou que certa interpretação (segundo entendo) midiático-oficial teria identificado a fúria dos manifestantes nas ruas como mobilização que beneficiaria (e do benefício para “a serviço de” é um passo) a retomada dos morros pelo tráfico de drogas, no contexto pós-instalação das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) na cidade do Rio de Janeiro (ARANTES, 2014, pp. 356-357). Noves fora, o discurso que responsabilizaria os “bichos-soltos” (Paulo Lins: *Cidade de Deus*) e a criminalidade pelos distúrbios de 2013 seria mera cortina de fumaça para a intensificação de uma estratégia de controle de território e populações num marco já utilizado pelos Estados Unidos da América em sua cruzada contra o terror no Oriente Médio. A preocupação com o social e a repressão policial – ou o que Arantes chama de *welfare + warfare* – teriam como objetivo a “pacificação contrainsurgente”, termo difícil de traduzir, mas que poderia, talvez, ser entendido como uma *política preventiva de administração intensiva dos conflitos sociais em territórios periféricos, num cenário de flexibilização trabalhista e extinção da relação salarial sem expectativas de integração social via direitos*. Para ser efetiva, esta “pacificação” se daria, sobretudo, pelo fomento de uma “<subjetividade empreendedora> dos pobres promovida pela difusão de códigos e práticas internalizados por indivíduos <pacificados>”, de modo que “a pacificação como dispositivo de condutas se realiza menos sobre do que através da população ativamente implicada num jogo concorrencial de novo tipo” (Idem, p. 372). As UPPs, mantenedoras de uma paz armada em prol da livre circulação de mercadorias e atores sociais (entre eles, a própria polícia), garantiriam assim o “acordo tácito entre Estado, Empresas, Terceiro Setor, Comunidade”, regidos por uma mesma e nova racionalidade política (Ibidem). Em suma, “pacificação” como processo de “autoempresariamento” sem fim, inserido por sua vez num modelo de política urbana que (retomando a “vida em condomínio”, proposta por Dunker) “além de direcionar o espaço urbano aos negócios empresariais, administra-o como uma grande empresa, em consonância com as injunções da mundialização financeira e da ‘acumulação flexível’” (BRITO; OLIVEIRA, 2014)²³⁴.

²³⁴ Em setembro de 2018, a revista Você S/A (Editora Abril), publica como chamada de capa a reportagem “Negócios da Perifa”, na qual abordava longamente as razões do aumento recente do empreendedorismo das “quebradas”, as oportunidades de negócio disponíveis, bem como os exemplos de sucesso. As jornalistas responsáveis aproveitavam para ressaltar que “existem no país quase 18 milhões

Saindo desses territórios onde o mercado das armas enseja as armas do mercado e vice-versa (abordarei, mais adiante, esta proximidade entre empresariamento e militarização), nos bairros de classe média a célula-tronco do condomínio residencial deixa entrever também a mesma política preventiva de administração intensiva dos conflitos sociais, embora esta seja reforçada, aqui, por empresas de vigilância, comércio de blindados e milícias particulares. Este "desmantelamento conceitual" entre cidade situada e cidade sitiada, bem como entre estado de direito e estado de sítio, não seria, portanto, exclusividade dos territórios periféricos, segundo Brito e Oliveira. Pelo contrário, esta ligação umbilical entre o centro e a margem constituiria um dos elementos distintivos de nossa época, inclusive dentro e fora do Estado-nação. Os autores lembram que a administração Obama, em 2013, teria considerado legítima, em situações de emergência, a utilização de *drones* para matar cidadãos norte-americanos em solo pátrio "sem o devido processo legal", ou seja: "expandir para o 'centro' a prática comum nas 'periferias' (Afeganistão, Iêmen, Iraque...)" (Idem).

Ao levar em conta todas essas interpretações, fica a sugestão de que é o sentido da estrutura ideológica da classe média (na sua integração perversa com a periferia) o sentido atualmente partilhado, extensivamente, pela sociedade brasileira. A elisão da dimensão conflitiva da política no âmbito institucional do Estado e a condominização generalizada da vida no âmbito da sociedade civil teriam conduzido a um tipo de hegemonia que Raymond Williams certa vez denominou a "cultura do vivido", amparada naquela "saturação do hábito, da experiência, dos modos de ver (...) de tal forma que o que as pessoas vêm a pensar e a sentir é, em larga medida, uma reprodução de uma ordem social profundamente arraigada"²³⁵. É neste sentido que se pode dizer, com todas as conseqüências, que o teste imposto à democracia brasileira em 2016 "*foi uma operação tipicamente pemedebista*" (VASCONCELOS, 2016). O *impeachment* de Dilma Rousseff contrasta com o golpe militar de 1964 não somente porque não contou com a participação castrense, mas porque (e tal ausência tem relação com isso), diferentemente daquela (cujos aliados centrais eram a elite econômica do país e o capital externo no contexto da Guerra Fria), esta deposição ocorre *em nome da classe média nacional*, quer ela saiba ou não. A possibilidade de sua realização só floresceu porque esta mesma classe, no decurso dos 30 anos que ligam o fim da ditadura, em

de empreendedores das classes C, D e E que movimentam aproximadamente 228 bilhões de reais por ano, segundo estudos do Instituto Locomotiva e do Data Favela" (p. 20).

²³⁵ Citado por Maria Elisa Cevalco, em "A cultura da servidão financeira" (In: *Hegemonia às Avessas*).

1985, ao esgotamento da nova República, em 2015, pôde involuntariamente, e quem sabe *à revelia*, partilhar em níveis profundos (é dizer, na cultura) seu estilo de vida e ideário com as classes subalternas. A massa mais pobre da população que apóia em 2006, e depois novamente em 2010, a candidatura Lula, fugindo dos vetustos mandatários da oligarquia política, estabelece, segundo Singer, a “mudança de um padrão histórico de comportamento político das camadas populares no Brasil, em particular no Nordeste” (2012, p. 42). Neste realinhamento inédito – no qual também o PT se incluiria, tornando-se aos poucos um partido mais “do Brasil” do que “dos trabalhadores” – estariam razões que a classe média, embora as desaprove nas camadas subalternas, compreende muito bem: subir na vida, distinguir-se pelo consumo, fazer o “pé de meia”, empresariar-se.

2. Um segredo de classe

Acostumados a pensar a classe em termos sociológicos (e ainda assim, geralmente, pensa-se mal), perdemos um pouco a noção de como esta pode se expressar ideologicamente, talvez porque essa expressão venha normalmente mediada por objetos da cultura: de ditados populares, passando por *slogans* publicitários, até a literatura, a música, o cinema (com a nota específica de que, na arte, a perspectiva de classe pode ser sobrepujada, tornando-se mais ampla). Um conhecido crítico como o uruguaio Ángel Rama ressaltava, por exemplo, a necessidade de pensar a arte (e o escritor) como expressão de um estrato social específico. “De pouco serve – dizia ele – apelar às origens sociais dos escritores (...) senão à assunção do pensar e sentir de um estrato social que realiza o escritor, seja qual for seu nível de educação” (2006, p. 140). E o argentino José Luis Romero, em seu clássico *Latinoamérica: la ciudad y las ideas* (1976), lembrava que a classe burguesa, quando expressou mais fielmente suas convicções – historicamente marcadas por sua relação com o restante da sociedade –, o fez através dos “pensadores e dos artistas que foram sua consciência” (2009, p. 61).

Em abordagem mais direta, a filósofa Marilena Chaui observou que, com o processo parlamentar de 2016, “todo o fundo reacionário protofascista que existe no Brasil e que é alimentado pela classe média urbana brasileira veio à tona” (2016). O autoritarismo brutal como um dos traços definidores dessa classe – tema sobre o qual se debruça Chaui em outros escritos – é geralmente motivo de incompreensão (quando não de rancor desenganado) por parte daqueles que, reconhecendo-se integrantes desta nobre parcela da população, sentem-se *pessoalmente* ofendidos. A ter isso em conta,

convém explorar um ou outro exemplo – pertencente aos *dizeres* da língua – com o fim não apenas de tentar mostrar o que seria este “caráter da classe média”, mas também achar a premissa da hipótese vigente: a integração perversa, promovida pela pequena burguesia, da cultura dita marginal e seu contrário. A tarefa tem, com efeito, aparência completamente banal, e próximos da total banalidade estão os nossos objetos de investigação. Porém, caberia dizer que o estatuto da banalidade talvez seja o mais indicado neste caso para revelar o que é próprio, interior, tão próprio e interior que se torna, por vezes, também invisível. Tomemos, portanto, um exemplo ordinário, ligado ao consumo. Menos que um ditado, mais que um vocábulo. Tomemos uma frase que alguém poderia ouvir, por acaso, numa reunião entre amigos: “comprei este casaco em Miami”. Onde estaria aí o caráter de classe?

Possivelmente, nossa primeira resposta se prenderia ao dado bruto: o ato da compra, que aponta para o consumo como realização pessoal, mas não só. A preferência pelo estrangeiro na menção à cidade norte-americana, conhecida, de resto, como pólo turístico. Caberia perguntar se essas são, no entanto, características particulares de uma classe social. Algo é certo: aquele que profere essa afirmação filia-se conscientemente por meio dela ao estrato social mais alto, mostrando seu acesso, em gosto bem colonial de nossas elites, à voga estrangeira, ao mesmo tempo em que talvez encare com insatisfação outros sinais distintivos de riqueza advindos, porém, de foro local. Se esse estado de coisas é correto, ao proferir a frase a mesma pessoa – ciente de sua recepção no sistema de valores compartilhado – desavisadamente também acusa o seu lugar social, que é o daquela que deseja fazer ver esse privilégio sob pena de ser confundida (dada a nossa distância em relação ao “mundo civilizado”) com um pacato provinciano, cujo horizonte não vai além das plagas nacionais. “Classe não é só um cálculo econômico, mas um cálculo moral de distinção social” (SOUZA, 2018). Mais do que o consumo em si e o acesso à cidade estrangeira, este esforço por *tornar visíveis* ambos (e que não é encarado, por quem o assume, como esforço algum), este lado que se esconde *atrás* da busca pela distinção, e que é necessidade da distinção: isto é o caráter de classe e o caráter da classe média brasileira por excelência.

Com efeito, aquele para quem o privilégio não é privilégio algum em seu meio – porque este meio está no topo da pirâmide social – não necessita fazer ver o que, por todos os lados, mostra-se (fartamente) como evidência. Para a elite, a origem de seus símbolos de prestígio possui uma dinâmica menos elementar. Já não se sabe se o casaco foi comprado em Milão, no inverno passado, ou na loja da Rua Oscar Freire, na capital

paulista. Mas a classe média jamais esquece. Sua memória, nesse mérito, é prodigiosa. O oblívio que jaz no âmago da consciência da classe média quanto às suas próprias origens como a verdadeira classe "marginal" (porque "acima" dos conflitos sociais) implica, por seu turno, a rememoração constante de quem ela é: uma classe de troféus, de insígnias e distinções, de amuletos da sorte, de baús de relíquias de valor duvidoso.

Exploremos outro exemplo similar. Imaginemos que o filho, por regra disciplinado e ordeiro, passa a chegar à casa mais tarde do que de costume. Um dia, no almoço em família, os pais lhe perguntam se tudo corre bem; mencionam (em tom desinteressado) a oscilação nos horários semanais, a folgança e a pouca assiduidade ao lar, os incontáveis minutos ao telefone (já falando ou teclando). O rapaz enrubescer. Engole em seco. Confia-lhes que conheceu uma moça, sai com ela, está, enfim, apaixonado. Sorrisos e cumprimentos. Sim, sim, o amor e os dias. "Mas – questionam os pais, receosos por um coração juvenil – é uma moça de boa família?"

A pergunta, também trivial, faz as vezes de um cavalo de Tróia. O que é essa "boa família" de tão alto conceito? A mesma expressão, colocada na boca de uma mãe que fosse, digamos, diarista em apartamentos nos Jardins ou no Leblon, significaria talvez "trabalhadora", embora, sem dúvida, não excluísse qualquer critério de beleza e algum sentido de moralidade. Pronunciada por um representante da elite (um banqueiro, suponhamos), possivelmente assumiria a exigência por qualificações curriculares, o tipo de educação recebida, qual profissão exerce, se a pretendente tem encantos vulgares ou não. Claro está que o trabalho duro pode ser tão importante para o último quanto as qualificações curriculares para a primeira. Mas se não mencionamos, até aqui, dinheiro, é porque em nenhum dos dois casos este "boa família" significa *prioritariamente* posses. Para a diarista, uma nora rica seria certamente bem-vinda, mas essa qualidade, dado o horizonte de expectativas imposto pela realidade cotidiana, não constituiria uma exigência. O mesmo valeria ao banqueiro, embora por razões diferentes: ainda que o casamento cumpra até hoje o papel de congraçar patrimônios sob único teto, a nora que exercesse, talvez, uma profissão liberal (inventemo-la: uma professora de História) não deixaria de ser uma companhia agradável. Quão estimulantes, afinal, tornam-se as ciências humanas quando vistas deste ângulo privilegiado, no qual os ganhos da profissão não precisam assegurar o sustento?

A questão "é uma moça de boa família?" só recebe sua carga total – que une moralidade, educação, trabalho, beleza e *posses* – quando manejada pela classe média. A forma dessa expressão contém, vale dizer, uma sagacidade notável, em que "boa

família” é abrangente apenas o bastante para combinar um conjunto de elementos específicos e desejáveis. Um pouco mais generalizadora (incluindo, por exemplo, as predileções culturais) e a pergunta perderia sentido. Ligeiramente mais estreita e poderia se tornar invasiva, indiscreta, de cores mesquinhas.

Tal como no caso anterior – do casaco comprado em Miami –, o que mais importa está *no que não foi dito* e que revela a contragosto o desejo (comum na cultura capitalista) por distinção e riqueza. Novamente, é esta maneira *oblíqua* de se colocar no mundo, independente das qualidades de cada indivíduo, um dos traços centrais da classe média e, com especial força, da classe média brasileira. Portanto, além dos já mencionados traços de conservadorismo – ligados à sua posição acanhada entre o patronato e as classes trabalhadoras –, valeria salientar este outro, que é o *recalque*. A classe média nacional é mestra nas *formas do falso*, formas essas que possuem sempre, no seu forro, uma verdade denegada, indizível, uma intenção abstrusa. "Tremendos esforços foram investidos em parecer o que não se era", dizia José Luis Romero (2009) sobre as classes burguesas do período colonial, ávidas por ocultar os vestígios de suas fontes de renda e assim chegar-se o máximo possível das antigas aristocracias metropolitanas. Não será por acaso que a fixação na *corrupção* (como atividade subterrânea) e o *recalque* ecoem algo do sentido de sua estrutura ideológica, que é a *elisão* da natureza conflitiva do social, no que o conflito de classe cede lugar à querela moral. Daí seu obscuro caráter particular, como mencionado no início; sua homologia com o que se furta à vista.

3. O recalco e o pudibundo

Também explorado por Christian Dunker²³⁶, o aspecto do recalco vem se inserir na larga tradição teórica que procura interpretar o país na polarização entre arcaísmo e modernidade, a qual teria, entre seus pressupostos, a reedição de relações de produção arcaicas na sua integração (renovada a cada novo período de nossa vida sócio-econômica) com o mundo moderno, compondo um quadro onde certos obstáculos históricos do país permaneceriam insuperados até hoje. O autoritarismo, como expressão do poder pessoal e discricionário em estrutura patriarcal, por exemplo, seria uma dessas relíquias do espólio colonial enterrada na cultura brasileira, cuja exumação parece resistir aos avanços institucionais e às lutas de setores populares. Na mesma

²³⁶ No artigo “A crise brasileira como retorno do recalco”, citado acima.

linha, o tema da família, da moral e de sua aliança divina – que um beatério escatológico expôs em rede nacional no dia 17 de abril de 2016, quando da votação do *impeachment* na Câmara dos Deputados – é parte, segundo Dunker, do “compromisso mal resolvido entre a família e o Estado, entre o público e o privado”, uma das senhas, portanto, para entender a corrupção. A enorme mobilização recente em torno do tema revelaria “a continuação de uma mesma racionalidade, mas que não é reconhecida como tal em função do hiato [intelectual]²³⁷, em função de uma espécie de recalque histórico” (DUNKER, 2017). A explicação de Dunker ressalta o traço de continuidade que haveria entre a crise atual e as mazelas arcaicas do mandonismo brasileiro, insistindo, em chave “buarqueana” – porque ligada a uma das ideias fundamentais de Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil* (o “homem cordial”) – numa das características fundacionais de nosso Estado-nação.

Talvez seja possível, entretanto, propor outra explicação, valendo-se menos do “caráter brasileiro” na relação interna entre o público e o privado e insistindo (como venho fazendo desde o início) *no caráter de classe*. Com isso, gostaria de explorar a “mobilização popular em torno da corrupção” no sentido inverso ao encetado por Dunker, ou seja, justamente pela *ruptura* com a antiga “racionalidade”: com efeito, talvez seja legítimo considerar que, pesem as reminiscências do passado colonial, é porque a antiga racionalidade, em certo sentido, estaria em crise, que há neste momento, ao redor do problema da corrupção, engajamento popular e mobilização institucional em proporções inexistentes antes de 1964.

Escrevendo sobre aquele período, Roberto Schwarz (“Cultura e política, 1964-1969”) delimitou dois momentos que sucederam a interrupção violenta, protagonizada pelos militares, do que fora um processo lento de politização e organização popular de longuíssimo prazo, e que no governo de João Goulart se estendia tanto aos trabalhadores da cidade quanto aos do campo. Após o golpe, um país “irreconhecivelmente inteligente” (que debatia publicamente reforma agrária, imperialismo, salário mínimo, voto dos analfabetos) cedeu lugar, num primeiro momento, a “tesouros da bestice rural e urbana”, a “curiosidades antigas” que, mais do que qualquer outra, a fração de classe pequeno-burguesa trazia à luz. Esses “tesouros” – tais como o autoritarismo incrustado em nossa cultura e que o 1º de abril de 1964 vinha encarnar exemplarmente –, orbitavam ao redor de temas como a religiosidade, a Igreja,

²³⁷ Para o autor, este hiato seria a interrupção, pelo golpe de 1964, da reflexão sistemática sobre o país, empreendida por certa corrente da intelectualidade brasileira e iniciada nos anos 1930.

a família, o culto patriarcal, a moralidade sexual, o nacionalismo. Nas universidades, nos meios de comunicação, no serviço público, em setores variados da sociedade o golpe abriu caminho a uma “reestruturação interna”, movida muitas vezes por rixas e desafetos locais, e cuja orientação no âmbito micro seguia a reviravolta reacionária no plano nacional. Dessa feita, “no conjunto de seus efeitos secundários, o golpe apresentou-se como uma gigantesca volta do que a modernização havia relegado; a revanche da província, dos pequenos proprietários, dos ratos de missa, das pudibundas, dos bacharéis em lei etc” (SCHWARZ, 2008, p. 83). Vitorioso num primeiro momento, este “cortejo dos preteridos do capital”, contudo, estava destinado a ser posto de lado novamente pela história. O golpe militar, apesar de autoritário em política e conservador em moral, era modernizante em economia e tecnocrata na administração estatal.

O governo que instaurou o golpe, contrariamente à pequena burguesia e à burguesia rural, que ele mobilizara mas não ia representar, não era atrasado. Era pró-americano e antipopular, mas moderno. Levava a cabo a integração econômica e militar com os Estados Unidos, a concentração e a racionalização do capital. Neste sentido o relógio não andara para trás (Idem, p. 86).

A diferença entre o “recalcado”, de Dunker, e os “pudibundos”, de Roberto Schwarz, reside no caráter de classe. O “recalcado”, em Dunker, se existe como figura é na forma de alegoria do país, embora, como *sintoma-recalque* (que, para ser preciso, é o sentido dado pelo autor), sua existência pareça inegável, retornando na realidade na forma de trauma. O “pudibundo” de 1964, de Schwarz, não é uma alegoria ou um sintoma nacional, mas um estrato específico da sociedade, a saber: a pequena-burguesia, a classe média brasileira secundada pela oligarquia rural. Para Dunker, entendido o processo político desencadeado desde as manifestações de 2013 (e que possui momento crítico no *impeachment* de 2016) como “retorno no real do que não conseguimos simbolizar” desde a colônia (a promiscuidade entre o público e o privado, a falta ao modelo Republicano moderno), eis que ele retorna “perfeitamente repetitivo”, como os golpes que originaram a República, o Estado Novo, a ditadura militar. Em chave distinta, seguindo a interpretação de Schwarz, dir-se-ia que os acontecimentos políticos de 2016, se possuem seguramente algo de repetição (afinal, nosso *déficit* republicano é, de fato, um trauma-normalizado herdado de tempos *deodoristas*), por outro lado trazem um dado novo, específico do momento atual, que é o regresso dos pudibundos *como*

tragédia, já que, em 1964, sua revanche no embalo de um golpe militar conservador, porém nacional-desenvolvimentista, teve seu “quê” de *farsesco*. Bastaria lembrar que, hoje, passados 30 anos da transição consentida pelo regime militar, o país amarga a perda de parte importante de seu parque industrial (passada às mãos, via privatização, de consórcios internacionais) e uma desindustrialização crescente, sobretudo no setor de transformação.

Parece ser sob esta perspectiva, *de classe*, que o problema da corrupção como traço de continuidade entre a crise atual e as mazelas arcaicas do mandonismo brasileiro pode ser rearticulado como *ruptura* com a antiga “racionalidade” (as conexões promíscuas entre o público e o privado). Ancoradas nas relações de “favor”, predicado do coronelismo dos senhores de terra, a antiga “racionalidade” estava assentada na *naturalização* daquelas conexões, em grande medida aceitas também como incontornáveis, principalmente na hinterlândia (para usar o termo de Schwarz) e no nordeste. Por essa via, a *cordialidade* buarqueana, por um lado, e o fenômeno da corrupção atual, por outro, não poderiam estar mais distantes, uma vez que a primeira é regida pela *visibilidade* e a segunda pela *invisibilidade*. A desnaturalização do *homem cordial* – e o conseqüente escândalo nacional – seria fenômeno, portanto, de *uma nova apreensão da relação público-privado*, somente possível porque fundada na alteração histórica das dinâmicas sociais, bem como na relação destas com o Estado. Vide, por exemplo, a recente “tipificação” nas formas jurídicas dessa relação de favor, agora denominada “propina dissimulada” pelo juiz Sérgio Moro na condenação em primeira instância do ex-presidente Lula por corrupção²³⁸.

Truncada em relação às suas inclinações políticas e ao que essas mesmas inclinações reservam para si no capitalismo, a classe média se vê no esforço cotidiano de conciliação, não apenas do embate entre interesses de classe (capital *versus* trabalho), mas do embate entre ideologia e experiência. Quanto mais se agarra aos seus (mal assegurados) privilégios, mais os vê ameaçados pelo movimento polarizador que o capitalismo, principalmente nos últimos 35 anos, pôs em marcha no que diz respeito à concentração da riqueza. Tal polarização num contexto pós-formação se vincula àquela virada computacional, ocorrida na década de 1970, e parece estender-se até as consequências mais abrangentes da chamada Quarta Revolução Industrial ora em andamento, movida à robótica e à inteligência artificial, cuja particularidade distintiva,

²³⁸ “Tríplice em Guarujá era ‘propina dissimulada’, afirma Lava-Jato”. Publicado em O Globo, 12.07.2017.

además do *jobless growth* (crescimento sem emprego), seria a destruição de parte considerável dos empregos da classe média²³⁹, pela primeira vez (desde a invenção do motor a vapor) pega na roda da fortuna das revoluções industriais. O informe do Fórum Econômico Mundial de Davos “fala da extinção de 5 milhões de empregos até 2020: o saldo do desaparecimento de 7 milhões de postos de trabalho e da criação de 2 milhões. (...) Outros estudos, porém, apresentam números mais alarmantes” (GOMEZ, 2017, p.3). O regresso dos *pudibundos* inverte a máxima marxiana porque, abreviada a experiência nacional-desenvolvimentista, a classe média se vê às ombreadas com as classes subalternas no horizonte tensionado de expectativas decrescentes e de perda real de poder de barganha num país onde o passado escravista desonrou todo tipo de trabalho manual, ao mesmo tempo em que acentuou o sentido de hierarquia social. Em outras palavras, *sob a perspectiva da última revolução das forças produtivas, classe média e classe subalterna já se encontram, tragicamente no Brasil (mas não apenas), implicadas em universo de impasses similares, no que a precarização do trabalho e os problemas que a cercam (como tentarei mostrar) passam a tema da vida cultural.*

Porque apóia um estado de coisas que, se não lhe é frontalmente desfavorável (como o é para a classe trabalhadora), tampouco lhe favorece diretamente; e porque tampouco pode apoiar o fim deste mesmo sistema de exploração sem colocar em xeque as suas conquistas, a classe média se vê recorrentemente acareada com a face contraditória dos ideais que legitimam o *status quo*, no que opta espontaneamente a renunciar às causas objetivas (das quais foi advogada histórica no século XVIII), voltando-se ao aspecto subjetivo das situações²⁴⁰. É o voluntarismo conhecido do *self-made man*, cujo capítulo norte-americano ainda possui, historicamente, um momento de verdade. A crença no *self-made man* significa, antes de tudo, a fé no esforço individual, que na condição de indivíduo se faz pelas e contra as adversidades do mundo. Porque o indivíduo é o centro dessa ideologia, o *self-made man* é também um pontificado moral, que dispõe e organiza o mundo a partir do confronto entre o Bem e o Mal.

Este *chiaroscuro* da moralidade pequeno-burguesa tende a se polarizar quanto mais a classe média se vê apartada das grandes disputas travadas na sociedade, quase

²³⁹ “O uso de inteligência artificial em instituições financeiras, escritórios de advocacia, corretoras de imóveis, agências de viagem, empresas de contabilidade, de telecomunicações e de mídia e até mesmo nos serviços públicos deverá eliminar os empregos de grande parte da classe média.” (MAGALHÃES; VENDRAMINI, 2018, p. 42)

²⁴⁰ Em *Os Sentidos do Lulismo*, André Singer, retomando interpretação marxista, observa que as frações de classe – como a pequena burguesia ou o lumpen-proletariado – tendem a aparecer como “massa” nos embates políticos, visto que são “incapazes de perceber o contexto real em que estão situadas, pois este lhes é adverso.” (2012, p. 24).

sempre ao redor do capital e do trabalho. Na condição de fração de classe portadora da probidade moral – *que tem na épica individual o seu fundamento* –, a classe média é, por definição, o bastião dos bons usos e costumes cuja integridade vê cotidianamente ameaçada na roda viciosa da competição generalizada. A *corrupção*, portanto, é *seu objeto por excelência*, na chave *individual*, claro. Essa qualidade *personalista* (e não sistêmica), ampliada pelos grandes meios de comunicação, é mais uma das modalidades por meio das quais a classe média partilha coerentemente sua perspectiva (como o Estado na versão burguesa) à margem e *acima dos conflitos sociais*.

A fixação na corrupção, porém, não revoga o aspecto oportunista dos instrumentos econômicos e institucionais que parecem ter seqüestrado a política brasileira nos anos recentes. A contradição de um governo interino *também* afundado na corrupção como representante da classe guardiã da moral não se resolve no âmbito moral, *mas na falência dos projetos partidários oriundos da transição democrática*. Em seu lugar, ascendeu o antiprojeto, prevendo a estagnação do modelo político, a austeridade econômica, a intensificação do desmonte social e a perpetuação de privilégios. Mas a cruzada sem precedentes na história do país pelo fim da corrupção, antes mesmo de se concretizar como processo institucional (através da Operação Lava Jato e outras) já estivera em evidência, há quase dez anos, em sucessos de bilheteria como *Tropa de Elite* (2007), bem como nas demandas por justiça durante a segunda fase das jornadas de junho de 2013.

É neste sentido que a desnaturalização das conexões arcaicas entre o público e o privado se vincularia ao “regresso dos pudibundos” enquanto interiorização pelo Estado e socialização (com as camadas mais humildes) dos valores intrínsecos ao caráter da classe média brasileira²⁴¹, constituindo um momento diverso no “perfeitamente repetitivo”, recordado por Dunker. Sendo modernização por um lado (como “combate à corrupção”), trata-se ao mesmo tempo de perversão, uma vez que a cruzada moral da classe média tende a ser seletiva, inclusive no que diz respeito a seus expedientes íntimos de sobrevivência social. Conservador, porque entende seu lugar (talvez como nenhum outro) como lugar de privilégio, o pudibundo como sinônimo de classe média seria uma figura totalizadora, não no sentido “buarqueano” (do *recalcado*

²⁴¹ Vide pesquisa que aferiu, na Marcha para Jesus de 2017, a proximidade de pontos de vista entre evangélicos e “amarelinhos” no que diz respeito à corrupção, à política e à diversidade de gênero. “De conservadores, eles são iguais aos verde e amarelos”, diz [Esther] Solano, ainda que em termos de renda média (três a cinco salários mínimos, entre 2.800 e 4.600 reais) eles sejam mais pobres do que os manifestantes da Paulista.” (<Marcha para Jesus não confia nos políticos e defende respeito aos homossexuais nas escolas>, El País, 18.06.2017)

historicamente, que estaria no cerne do problema nacional), mas no sentido daquele que se vê como o brasileiro “comum”, cujo “partido” é o país, despolitizado, consumidor por direito e agora – após a inserção de grandes parcelas da população via mercado, durante os governos petistas – encerrado no âmbito *material* da democracia.

4. Cronicamente viável?

No início do novo milênio, o diretor Sérgio Bianchi lançava o filme *Cronicamente Inviável* (2000), narrativa fragmentária que colocava em movimento (o verbo “dramatizar” parece aqui excessivo, senão equivocado) parte da experiência social que se consolidava no país após o duplo desmonte dos setores reformistas de base pelo golpe de 1964 e da infraestrutura securitária da soberania nacional pela ascensão neoliberal com Fernando Henrique Cardoso, em 1994. Com este duplo desmonte, no entanto, ainda vibravam forças do novo trabalhismo surgido no limiar da década de 1980 e cuja maior expressão fora a fundação do Partido dos Trabalhadores, seguida de perto pelo movimento de luta pela reforma agrária, o MST. Gostaria de sugerir que, em Bianchi, o “inviável” diz respeito não somente à experiência de “país bloqueado”, onde a elite, ao optar pelo fim dos projetos ligados ao nacional-desenvolvimentismo e pela consequente inserção subalterna na modernidade que desmorona, absolve-se ao ver uma suposta irrevogabilidade do panorama geral num mundo pós-utópico²⁴². Isso por um lado. Por outro, retira-se elegantemente da reta distópica com doses cavalares de cinismo, acompanhadas de praxe pelos *readymades* discursivos da “terceira via” em curso: o otimismo discursivo em torno da chamada “sustentabilidade” num mundo que perdeu, nos últimos 40 anos, 52% de espécies vertebradas²⁴³, é provavelmente o maior deles. Pese este entendimento sobre o sentido do “inviável”, a forma fragmentária da obra de Bianchi aponta para algo mais. Até segunda ordem, este algo teria a ver com o fortalecimento de uma hegemonia que, se não é propriamente nova, pelo menos atina para tempos seminovos, onde o horizonte de um futuro *brand new* esvaneceu²⁴⁴.

²⁴² Roberto Schwarz se referiu a essa suposta irrevogabilidade do sistema neoliberal na experiência brasileira nos seguintes termos: “Na época, explicando que não cabia chamar o seu governo de neoliberal, Fernando Henrique Cardoso dizia que, ideologias à parte, ele simplesmente fazia o necessário para adaptar o Brasil à ordem da globalização, para a qual não havia alternativa. Em inglês, TINA, as iniciais de *there is no alternative*” (CEVASCO, 2016, p. 279).

²⁴³ Os dados são da ONG World Wildlife (WWF), publicados no *Living Planet Report 2014*. O link pode ser acessado em: <https://www.worldwildlife.org/pages/living-planet-report-2014>.

²⁴⁴ Para uma breve e exemplar interpretação do que seria esta crença, tanto da direita liberal, quanto da esquerda socialista, no advento de tempos novos ainda no século XX, ver o ensaio “Literatura e Subdesenvolvimento”, de Antonio Candido. A ascensão neoliberal e o presente pós-formação, com efeito, apontaram a falência não só do projeto revolucionário de esquerda, assentado na reestruturação social,

A impossibilidade de drama em *Cronicamente Inviável* – entendido “drama” como forma artística que acende na modernidade e realiza uma articulação coerente de trajetórias individuais na qual reviravolta e resolução são consequências possíveis, embora não necessárias – é resultado de uma *elisão*, a saber, a do núcleo duro dos conflitos. Marcada pela fragmentação, nada tem a ver, portanto, com um “sinal dos tempos” cujo traço central seria (em tom joyceano ou beckettiano) a dissolução bárbara de todo e qualquer sentido da experiência, numa chave estética que, vale ressaltar, pouco tem em comum com o restante da obra de Bianchi. A elisão de um núcleo duro de conflitos se deve, antes, a outro motivo: a qualidade de pesquisa. É porque o diretor está palmilhando de que é feito o solo da transição após o duplo desmonte que o seu filme não se estabiliza num eixo específico, privilegiando a descontinuidade. O fio condutor da narrativa cede assim a uma escavação (nada aleatória, diga-se de passagem) de onde se extrai um raio-x ideológico do país que, apesar de centrado na classe média, não encontra ali organicidade. A narração em *off*, responsável por dar vazão às reflexões das personagens, corrobora o caráter ensaístico da obra, pois a inviabilização da *crônica*, sobretudo nas artes performáticas, não é a inviabilização do que pode ser falado, mas a inviabilização do que pode ser mostrado, do que se *(con)forma a ser posto em cena*. O que é cronicamente inviável para Bianchi, portanto, é o *drama nacional infenso à síntese* que, se por acaso se presta às elucubrações (sobre opressão, ressentimento social ou revolução), não se presta ainda à dramatização. É neste nível – de uma forma estética arredia (*forma difícil*, para parafrasear Rodrigo Naves) – que o adjetivo “inviável” ganha especial relevo. A formulação, fornecida no início deste tópico, de que a “inviável” corresponderia a “experiência de país bloqueado”, soma-se esta pergunta, nascida da própria dificuldade da forma: que experiência, afinal, é esta? A que corresponde, na vida cotidiana, este bloqueio, esta inviabilização do país?

A resposta a essa questão começará a ser formulada mais de uma década depois, com a realização do filme de Kleber Mendonça Filho, *O Som ao Redor* (2012), cujo roteiro foi escrito em 2008. Pontuando que este “veio de sentir um certo clima no Brasil dos últimos anos”, o diretor deixa clara sua intenção de refletir sobre uma nova dinâmica entre as classes sociais, tendo como ponto de partida o estado de Pernambuco:

senão também daquele, comandado pelas elites via Estado, e que previa a integração social através de reformas (sobretudo do ensino).

Me interessa uma sensação de que a percepção do ‘pobre’ e do ‘rico’ talvez esteja mudando no país, ainda com o desprezo e o medo recíproco e histórico das camadas de cima e de baixo, se transformando em uma demanda maior por respeito, por parte das classes mais baixas, sem tanta resignação católica construída na falta de educação (MENDONÇA, 2011).

Em suma, é a mudança naquela “gente acuada, bloqueada, esmagada pela vida, espremida até virar bagaço” que Antonio Candido descobriu, ainda na década de 1940, em *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos²⁴⁵. Esse tema, que pouco depois receberá nova elaboração em *Que Horas Ela Volta?*, de Anna Muylaert, aparece em *O Som ao Redor* articulado com outro, que o redimensiona e o complementa: a grande proximidade entre trabalho formal e trabalho informal, a lei e o crime, o centro e a margem. Tal proximidade se escancara, logo no início, incorporada na personagem Dinho (Yuri Holanda), primo mais novo de João (Gustavo Jahn) e um dos herdeiros do espólio de uma família terra-tenente no passado e que, hoje, vive do rentismo imobiliário. Burguês-marginal por opção mais do que por necessidade, Dinho pratica (ou comanda um esquema de) roubos de aparelhos de som automotivos na região. A família, que conhece os expedientes obscuros do proto-marginal, trata-o, no entanto, com leniência, garantindo que ele não seja alvo de problemas. “Dinho não é pra vocês”, diz o avô-coronel aos seguranças da rua recém-chegados, que por sua vez repõem o tema da proximidade entre o centro e a margem desde outro ângulo. Egresso não se sabe bem de onde, o grupo informal de seguranças, comandado por Clodoaldo (Irândhir Santos) bem no espírito do “autoempresariamento sem fim”, oferece aos moradores o serviço de vigilância noturna que não deixa de ecoar aquela noção privatista do espaço público (da qual já falou-se), em que os “donos da rua” tratam de zelar pela livre-circulação-seletiva em seu bairro. Informados de que a contribuição com o serviço prestado é opcional – a famosa “caixinha” –, aos moradores (e a quem assiste) não escapa também a sugestão de que o melhor talvez seja contribuir a fim de evitar possíveis “desgastes” (a coisa toda é sutil demais para se mencionar a palavra “retaliação”, embora seja disso que se trate), bem como a intuição de que o agravamento recente da criminalidade na rua pode ter algo a ver com a oportuna diligência. Na súmula lançada pela dona de casa Bia (Maeve Jinkings) à mesa de jantar: “Piora a doença pra dar o remédio”. A cena em que Clodoaldo ameaça Dinho, contrariando

²⁴⁵ Antonio Candido, *Ficção e Confissão*.

ordem expressa do avô-coronel, além de insinuar “outro patamar de tensões” (RABELLO, 2015, p. 167) perde também sua aparência implausível quando constatamos que ambos, afinal, ocupam exatamente o mesmo espaço social na rua, sendo concorrentes nos alquímicos negócios de ordenar a desordem e seu oposto.

Rabello, que nota “o fato de *O Som ao Redor* ter capturado traços que constituem expressiva parcela da experiência social do Brasil contemporâneo” (2015, p. 158), ressalta a erupção, no filme, do ressentimento social das classes mais baixas, ressentimento articulado à “permanência de traços da estrutura patriarcal brasileira” (Idem) e ainda mais exacerbado frente ao desaparecimento do horizonte de inserção cidadã pelo abandono do projeto de formação nacional (como mencionado) no interior da já conhecida dinâmica entre o arcaico e o moderno. “(...) Deixados de lado há muito, [os trabalhadores que migraram para as cidades] ficam ao deus-dará e exploram as potencialidades do mercado onde elas aparecem, lícita ou ilicitamente” (Idem, p. 159). Na mesma direção apontada na abertura deste texto – a da aproximação perversa entre os conteúdos e formas que marcam a vida ideológica da classe média e aqueles conteúdos e formas das classes ditas subalternas –, a autora comenta:

(...) não faltam sequer as hierarquias na carreira, como se vê nos flashes na residência de Francisco, quando uma das empregadas, cuja ascendência fica assinalada pelo fato de morar no apartamento do patrão (...), organiza as outras, gerenciando tarefas e atendendo à porta (Idem, p. 160).

Pese a descontinuidade e a fragmentação que também existe em *O Som ao Redor* (notadas por Rabello), é visível a maior articulação de seu desenvolvimento dramático em comparação com *Cronicamente Inviável*, a começar pela limitação espacial da ação e o abandono completo de qualquer recurso puramente discursivo (narração em *off*). A classe média que, de Bianchi a Mendonça Filho, surgiria “menos radical” neste (segundo Rabello), parece-me uma consequência direta desta articulação dramática. Menos livre para a verborragia do ódio, aterrada e aterrorizada nas relações pessoais, a classe média de *O Som ao Redor* ameaça, contemporiza, morde e assopra em função de seus interesses; e a natureza de tais interesses é, segundo vejo, o ponto fulcral da obra.

Meu entendimento, aqui, diverge daquele de Rabello, que ao anotar a presença de “trabalhadores informais, empregados domésticos, classe média e herdeiros da classe dominante” (Idem, p. 162), observa que “a escolha do cineasta exclui os setores

proletários e os verdadeiros donos da riqueza, o que não necessariamente limita a realização artística” (Ibidem). Essa “subtração dos polos decisivos” tampouco impediria, segundo ela, intuir “o que está dado hegemonicamente nos polos intermediários nas grandes cidades: temor dos proprietários e desejo de vingança pessoal dos trabalhadores pobres” (Idem, p. 171). Impossível não trazer à tona a homologia existente entre a crítica de Daré Rabello a *O Som ao Redor* e aquela, de Antonio Candido, escrita para o livro de Manuel Antonio de Almeida, *Memórias de um Sargento de Milícias* (1852-1853).

De fato, neste romance marcado por traços realistas *avant la lettre*, a ausência das classes fundamentais no capitalismo brasileiro do século XIX – a oligarquia rural, por um lado, e a mão-de-obra escrava, por outro – é um dos pontos de partida do crítico em “Dialética da Malandragem” (1970). Vasculhar na classe média incipiente e, em certo sentido, informe daquele período possuía um apanágio especial, que era o de vasculhar as entranhas do sentido social da modernidade no Brasil. Se concordamos que esse sentido inclui fatores tais como urbanidade, liberalismo, nacionalismo, antitradicionalismo etc., concordaremos então que as outras classes – de senhores rurais e escravos – só muito indiretamente poderiam fornecer a singularidade de nosso lado moderno: o mundo contraditório do “favor”, do clientelismo, da república de bacharéis, dos agregados e assim por diante. A ideia de um “universo sem culpa”, de “uma terra sem males definitivos” é apenas uma das descobertas dessa investigação (primeiro a do romancista; na sequência, a do crítico) cujo significado invulgar só poderia ser auferido do garimpo na incipiente classe média carioca. Em *O Som ao Redor*, o mesmo procedimento utiliza Mendonça Filho com a classe média (dessa vez pernambucana), embora, neste momento, seu significado seja diametralmente oposto àquele das *Memórias*: o fim do “mundo sem culpa” e o nascimento do “mundo de culpados”; o crepúsculo “de uma terra sem males definitivos” porque nesta terra (pós-desmonte ao gosto da revolução computacional e do capital financeiro) não haverá lugar para todos.

A “subtração dos polos decisivos” leva Mendonça Filho a cavar mais fundo no cerne da dominação ideológica atual, uma modernização perversa que prevê integração perversa entre classe média e classe trabalhadora – ambos sob o signo da precarização segundo o último salto tecnológico na ponta avançada do capitalismo –, entre centro e margem. Qual a experiência dessa integração? Se é verdade que “o salto moderno não desmanchou o passado, transposto em formas da iniquidade contemporânea que, sem horizonte de organização dos de baixo, movem apenas à desforra” (Idem, p. 169),

também é verdade que a desforra não é nem de longe privilégio dos desfavorecidos. Tal como o "desmantelamento conceitual" entre cidade situada e cidade sitiada, entre estado de direito e estado de sítio parece fundir e expandir centro e periferia, n' *O Som ao Redor* a desforra grassa em toda parte. Explode pela mulher que descobre (como um insulto) que a vizinha adquiriu uma televisão maior do que a sua; corre velada no lavador de carros que, humilhado, risca o automóvel da madame; afia-se na reunião de condôminos, despeitados com as liberdades preguiçosas do velho porteiro. Generalizada, a lona da desforra sugere que *algo do patriarcalismo arcaico feneceu*, tanto no servilismo dos de baixo quanto na autoridade dos de cima, já não importando se os de baixo retornam, pela precarização do trabalho, à condição semi-escrava ou se os de cima ambicionam manter hábitos da Casa-Grande. Subterrânea (bem ao gosto do *recalque* da classe média), a *desforra*, vale notar, nega à sua maneira a famosa *cordialidade* brasileira, esta assentada no desembaraço moral e na desproporcionalidade da força, sendo apanágio dos ricos e regulada, abertamente, pela anuência do Estado.

Anteparada pela “vida em forma de condomínio”, a desforra demanda muito mais a sagacidade do síndico (atilado para o “gerenciamento de conflitos”) do que a ética austera do juiz, a figura por excelência da soberania desse Estado. Na forma de vida condominial, o síndico substitui o juiz (Dunker vê, aqui, uma variação dessa autoridade: não o juiz, mas o pai)²⁴⁶. Se o juiz constituía historicamente aquela instância distante e inapelável da lei – distância da enorme massa da população humilde durante quase todo o século XX latino-americano, como consagrado em obras como *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, bem como nos contos de um José J. Veiga ou nos *pueblos* de Gabriel G. Márquez –, em cujas mãos residiam o destino político do indivíduo e de toda a sociedade, o síndico incorpora o gestor por excelência. Sai a política, entra a eficiência. Sai a proteção do corpo social (entendido como meio de realização dos afetos do sujeito) e entra em cena "um tipo especial de satisfação, chamado gozo" (DUNKER, 2015, p. 78, centrado no indivíduo e cuja multiplicidade tem no síndico sua condição *sine qua non*. Se, na tradição que vem de *Antígona*, o juiz dizia quando e como gozar, o síndico apenas gerencia o “gozo perturbador do outro” (Idem), agora deixado à sua própria derrisão.

²⁴⁶ A referência também está em *Mal-Estar, Sofrimento e Sintoma*. Por outro lado, sugiro neste capítulo final que esta substituição de figuras, na verdade, é tríplice: no modo de vida condominial, o síndico substitui o juiz, tal como o marginal substitui o malandro e o policial brutal substitui o detetive cerebrino.

No reino da hegemonia neoliberal, “não se trata mais – insiste Dunker – de fazer desenvolver os atrasados, mas de localizar e conter o resíduo como pobreza estrutural globalizada. (...) A identidade estrutural que une condomínios de luxo, prisões e favelas aparece como *ressentimento social*” (Idem, p. 79). E este ressentimento surge ainda mais agudo quanto mais polarizadas se mostram, socialmente, as cidades. Nesse sentido, a favelização dos anos 1970-1980 das grandes metrópoles expressaria não apenas a polarização sócio-econômica brasileira, senão também uma polarização mais geral, de marginalização dos indivíduos então vistos como *lumpen* e aceitos nas áreas centrais apenas na condição de subalternos, empregados precarizados do capital. As camadas médias, após expulsarem essas parcelas indesejáveis, abandonaram elas mesmas a cidade, trancando-se entre muros, aterrorizadas pelos pioneiros daquela população miserável que regressavam, agora armados, da franja urbana e do antigo pacto colonial. A súplica deste pesadelo está expressa num caso exemplar – colhido por uma colega historiadora – num aviso de elevador pendurado pela direção de um condomínio. Zelosa pela manutenção de padrões civilizacionais mínimos e pela possibilidade de ser chamada à justiça por processos civis, neste comunicado a direção exortava os moradores a abrirem o vidro do automóvel, diante da garagem do edifício, a fim de que o porteiro pudesse proceder à identificação do condômino, prevista no regimento interno. Isso porque alguns moradores do prédio, uma vez à entrada, recusavam-se peremptoriamente a abrir o vidro; os porteiros, sem identificar os motoristas, não podiam dar acesso à garagem; estes condôminos então se punham (segundo o comunicado) a “agredir os funcionários com palavras agressivas e de baixo calão, além de fazerem chantagens”. O que há de magistral neste exemplo é a comunhão tão perfeita de todos os demônios exorcizados pela classe média brasileira. Com o medo (compreensível) da violência, os moradores de condomínios muito bem guardados circulam somente com vidros fechados, cuja função é apartá-los da marginalidade tanto quanto – poderíamos dizer agora – estabelecer a hierarquia social via panóptico (“eu te vejo, você não me vê”). Porém, mais do que isso, sobressai a quebra de contrato, que prevê a sua contribuição ao bom funcionamento do condomínio e à segurança de seus pares. Nenhum contato, exceto o de caráter econômico (através do salário), é admitido com os funcionários. Não é que a dona do 401 não dialogue com o porteiro, com a empregada doméstica ou com o zelador. Ela o faz, sem dúvida, mas sempre em sentido (já observado por Marilena Chaui e outros) *hierarquizado*, nunca em *colaboração* (colaborativa é, bem entendida, a natureza do ato de baixar o vidro do carro para o

porteiro). A equalização social, mesmo que momentânea, mostra-se insuportável. "Apesar dos muros e dos síndicos, dentro do condomínio surgem eventos inesperados, formas imprevisíveis de encontro e desencontro, irrupções da vida *como ela é*" (Idem, p. 54). Eis a obra-prima: a classe média paga para que as camadas populares garantam a sua segurança contra aqueles indivíduos das mesmas camadas considerados perigosos, *desde que* essa proteção não represente, para ela, contato efetivo com seu próprio *staff*. Contrariada pelas *regras condominiais que ela mesma instaurou* – ou, melhor dizendo, face a face com as contradições advindas de seu *modus operandi* no "caso Brasil" –, a pequena burguesia perde a compostura que procurou instituir, *recaindo então no ressentimento e na desforra*.

Era essa experiência, enfim, o elemento ainda ausente em *Cronicamente Inviável*, de Sergio Bianchi, embora sua trilha estivesse ali anunciada. Nesse sentido, Mendonça Filho teria optado, sim, pelos "polos decisivos", pois em "país bloqueado" as classes marginais (pequena burguesia, lumpemproletariado) se tornam as classes centrais. A ausência de qualquer projeto de nação, no âmago dessas classes, *é a ausência de projeto de nação como um todo* (verdade ratificada, por sua vez, pela tendência de reprimarização da economia e pelo fortalecimento da bancada dos grandes proprietários rurais). Dessa feita, fica a sugestão de que *O Som ao Redor* não teria obtido êxito artístico *apesar* do foco nas classes médias e nos trabalhadores precarizados (como propõe Rabello, 2015), mas, ao contrário, *justamente por causa disso*.

Cronicamente inviável (2000), *O Som ao Redor* (2012) e *Que horas ela volta?* (2015) formam trilogia que esboça os traços da modernização perversa no período neoliberal brasileiro. Desse esboço, marcado pelo caráter fragmentário do filme de Bianchi, à realização plena de seu significado, em *O Som ao Redor*, até sua consolidação na forma de clichês, em *Que horas ela volta?*, o retrato da classe média se delineia. Não foram poucos os que quiseram ver na obra de Anna Muylaert a representação por excelência do período lulista, e não estão equivocados neste ponto. O equívoco estaria, entretanto, na razão escolhida. No caldo dos programas sociais e da inclusão pela renda promovidos pela administração petista, a personagem Jéssica (Camila Márdila), garota de origem pobre, entrevê não obstante possibilidades de ascensão social através da educação, escalada antes indisponível a alguém de sua classe. Porém, como a verdade da arte quase nunca está no que se diz, como dado imediato, mas no que permanece não dito, aqui também o traço que relaciona *Que Horas Ela*

Volta? com o supracitado período histórico é outro e pulsa latente: a possibilidade, dada de antemão, de fornecer traços gerais da classe média nacional, agora alocada (não por acaso) como *evidente pano de fundo* sobre o qual se movem as personagens principais, os caracteres populares de Jéssica e sua mãe, Val (Regina Casé).

Some-se a isso a desenvoltura com que aquela se relaciona com a família para a qual trabalha sua mãe, comportamento retribuído “de igual para igual” com paixão (verdade que um tanto impulsiva e canhestra) por Carlos (Lourenço Mutarelli) ou com ciúme violento por Barbara (Karine Telles). Em outras palavras, Muylaert filma tanto a ascensão lulista das camadas mais pobres quanto a vitória da própria classe média, testemunha de como suas aspirações e estratégias (tidas como) “particulares” acabaram adotadas por aqueles que, até então, jamais as tinham seriamente considerado. Muylaert filma, pois, *a ascensão das camadas populares como vitória da classe média*, em função da qual o lulismo parece ser apenas o capítulo mais dramático.

5. Viável e avante: *Tropa de Elite* e o Brasil na vanguarda

Em março de 1992, no período de virada neoliberal e de capitulação ideológica de parte expressiva da esquerda nacional, a filósofa Marilena Chaui publicou na imprensa a seguinte análise sobre o Brasil:

Em nossa sociedade impera a desconfiança com relação à política (como ação coletiva) e aos políticos (como representantes) ou a percepção da política como espaço de privilégios, corrupção e impunidade. Nela também existe o desprezo pelo Estado (encarado como ineficiência corrupta dos funcionários), contrabalançado pelo desejo de um Estado forte (enquanto identificado com a pessoa do governante como chefe salvacionista carismático, que abandona as mediações institucionais e se relaciona diretamente com o 'povo'). Nossa sociedade é perpassada pelo sentimento difuso de que as leis são meras cristalizações de interesses minoritários e de privilégios (merecendo o aplauso de quem transgride para o 'bem do povo', já que não são reconhecimento de garantia de direitos (CHAUÍ, 2014, pp. 254-255).

Mais frequentadas pelo grande público do que qualquer outra das produções anteriores, *Tropa de Elite* (2007) e *Tropa de Elite 2* (2010), de José Padilha, constituem possivelmente a melhor atualização do diagnóstico realizado por Chaui. Não é difícil perceber que o tapete vermelho que levou à entronização de sua personagem central, Capitão Nascimento (Wagner Moura), como um dos “heróis nacionais” (segundo capa da revista *Veja*) foi estendido sobre o discurso de um Estado falido, intestinalemente

corrompido, cuja podridão faculta ao agente atuar ao arrepio da lei (abandonando “as mediações institucionais”) para o “bem do povo”, encarnando assim este “chefe salvacionista carismático”. O interesse da personagem está no fato de que, como “chefe salvacionista” de farda militar (ou seja, dentro do rol de figuras arcaicas nacionais), apareça não obstante, tal como os militares, como fator modernizante do Brasil arcaico, este a serviço das elites civis desde os tempos coloniais. Por outro lado, como agente brutal (descrente de qualquer interpretação social de nossas mazelas), Capitão Nascimento compõe aquele panorama de personagens que ascendeu, segundo Raymond Williams²⁴⁷, na década de 1970 em substituição ao detetive pacato e cerebrino, rompendo neste ponto com certo mito fundacional local: a não violência essencial do povo brasileiro.

As atualizações recentes, operadas pela indústria cinematográfica, de figuras como Sherlock Holmes²⁴⁸ ou James Bond²⁴⁹ são apenas a demonstração mais banal dessa metamorfose apontada por Williams no mundo anglo-saxão, cujos traços profundos já poderiam ser lastreados, aqui, no clássico detetive Mandrake, personagem de Rubem Fonseca (em quem também já estão, não por acaso, a enviesada relação com a lei e o abandono à violência). Antigos Odisseus tornados ferozes Aquiles, Holmes e Bond – *the Queen's deadliest weapons* – descobriram nos últimos filmes que seus terríveis inimigos contemporâneos não estão (como há algumas décadas) em cientistas tão brilhantes e malévolos quanto narcisistas; em organizações terroristas internacionais; em autoritários líderes de países distantes com inspirações megalomaníacas. Em vez disso, o fio de ouro de suas investigações (e bordoadas) os conduziu cada vez mais aos centros do poder político, às instituições como o Parlamento e a burocracia estatal, a supostos defensores da República cujas palavras e atos, até outro dia, estavam muito próximos de suas próprias palavras e atos. “O verdadeiro inimigo é interno”, dir-se-ia, numa iluminação sinistra partilhada surpreendentemente pelo nosso Capitão Nascimento. Exemplo dramático desta neovanguarda brasileira assumida por Nascimento estaria também na estratégia do candidato à presidência dos Estados Unidos, Donald Trump – durante a campanha contra Hillary Clinton, em 2016 –, pela qual as próprias instituições reguladoras do

²⁴⁷ Raymond Williams, “Posfácio para tragédia moderna” (2011).

²⁴⁸ “Sherlock Holmes: Cinematic mystery that baffles in all the wrong ways”, Catherine Shoard. The Guardian, 14.12.2009.

²⁴⁹ “Welsh assembly refuses James Bond licence to film”, Steven Morris. The Guardian, 13.03.2015.

“berço da democracia” Ocidental teriam ficado sob fogo cerrado, acusadas de manipular o jogo democrático²⁵⁰.

Na "brasilianização" do centro orgânico do capital no início do século XXI (ARANTES, 2004), o mito do "chefe salvacionista" que empreende uma luta incansável, não contra inimigos do “mundo livre” e da “democracia”, mas contra o próprio *status quo*, generaliza-se, vai a Hollywood. O arcaísmo do Capitão Nascimento troca de lado, sua face autoritária e milenarista contra as delinquências do Estado-nação, antes retrógrada (porque pertencente “às raízes do Brasil”), assume-se plena de modernidade em diálogo com seus similares do hemisfério norte. Isto, que emerge de fato como um dado novo no panorama ideológico atual, corresponde, entretanto, a um tipo de inversão já presenciada outras vezes na relação periferia-centro. Mencionando a apropriação das culturas ditas "primitivas" pelas vanguardas artísticas europeias da década de 1920, Antonio Candido, por exemplo, comenta:

Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural. (2014, p. 128).

As terríveis ousadias dos heróis ingleses – que acusam, num momento de crise estrutural do capitalismo, todo o sistema tido até então como saudável de estar profundamente apodrecido – são mais coerentes com a herança cultural de Nascimento, embora sua elaboração no filme de Padilha (diferente do modernismo) caia em chave conservadora. Se, por um lado, sua brutalidade contrasta com o mito da brasilidade não-violenta, por outro a sua natureza ancestral (salvacionista contra um Estado corrompido e corruptor) coloca-o como irmão mais velho dos neófitos anglo-saxões.

No espírito de desforra (do tópico anterior), o Capitão Nascimento encarna também a já mencionada sanha seletiva no combate à corrupção. Em *Tropa de Elite*, imune ao jogo de interesses econômicos, à fogueira das vaidades políticas e alçado acima da luta de classes, Nascimento era já o anjo da morte que anuncia a fúria

²⁵⁰ “It was easy to sense that Trump’s constant talk of a “rigged” system—rigged against him, rigged against “the people,” rigged against Republicans—has altered the chemistry of the electorate. Would Jeb Bush or Marco Rubio have encouraged voters to question the integrity of the Electoral College?” [Foi fácil perceber que a constante fala de Trump sobre um sistema ‘manipulado’ – manipulado contra ele, manipulado contra ‘as pessoas’, manipulado contra Republicanos – alterou a química do eleitorado. Teria Jeb Bush ou Marco Rubio encorajado eleitores a questionar a integridade do Colégio Eleitoral?] (OSNOS, 2016).

personalista contra os fariseus da república, fúria essa exibida poucos anos depois durante a segunda fase das jornadas de junho de 2013 (retornarei a esse ponto). O Capitão assumia também o fantasma fardado da figura (hoje tão cara) do Magistrado, cuja aparição (inabitual aos fantasmas) antes que a noite caísse se devia à sua dimensão real, porque premonitória. Por sua vez, o Magistrado e seu PJ – Partido da Justiça – recuperam Nascimento: não para desmentir que o "verdadeiro Mal" grassa do nosso lado da fronteira (dimensão comum ao mal-estar do capitalismo mundial hoje), mas para realocá-lo *também involuntariamente* na luta de classes, fazendo brilhar o sentido político e partidário da Polícia e da Justiça, sentido esse elidido na obra de Padilha, que se debruça sobre a miragem da autonomia do agente.

Condominização, corrupção e militarização se dão as mãos. Em seu texto, Dunker recorda que, diferente das versões norte-americana e britânica, “o estatuto português e brasileiro do condomínio provém do conceito de defesa, cujo modelo é o forte de ocupação” (2015, p. 50). Algo similar a um “forte de ocupação”, entretanto, também lembram os utilitários dirigidos pela classe média californiana, dos quais dá notícias o urbanista Mike Davis. No vocabulário de Davis, essas “divisões Panzer” – em alusão aos blindados germânicos da Segunda Guerra Mundial – são um verdadeiro “casulo de metal que oferecia proteção nas terras indômitas das vias expressas” e cujo maior representante, no interior de um processo de “militarização das rodovias”, parece ser o Humvee, “um verdadeiro veículo de guerra do Exército, como última palavra em termos de transporte familiar” (DAVIS, 2013). A fronteira *yankee* das modalidades de militarização da vida nos leva a crer, portanto, que Capitão Nascimento *reabilita* as taras “arcaicas” nacionais, realocando-as no *cutting edge* da modernidade também neste quesito. Sua leitura à contrapelo permitiria, por sinal, supor excêntricos tons de vanguarda à recepção, pela Constituição de 1988, da manutenção do aparato policial-militar herdado de nossa ditadura. Ao mesmo tempo, se a negação pura e simples ou a implementação parcial de deveres e direitos previstos nessa Constituição conduziram a um estado generalizado de “paz armada” (*welfare + warfare*) e à aproximação muro a muro de centro e periferia, a figura de Nascimento (o policial brutal) emerge em necessária complementaridade com outra, a do *marginal* (da qual falarei adiante).

Vale mencionar que ambas as figuras parecem tender à cooptação total daquilo que se chama “opinião pública”, o que deixaria hoje pouco espaço a considerações circunstanciadas a respeito de temas como segurança pública e violência policial. Um exemplo disso estaria nos embates ideológicos que emergiram no caldo das

manifestações de rua, em junho de 2013, e seus confrontos com as forças da ordem. A virada fantástica da postura dos meios de comunicação (sobretudo televisivos), que da condenação inicial aos protestos partiu para a condenação da repressão violenta movida pela Polícia Militar, explica-se não só porque o arsenal de gás e borrachadas acabou por marcar também os corpos dos jornalistas que ali estavam para cobrir as manifestações. Defender o bem-estar de seus funcionários – por razões humanitárias ou ligadas à livre-expressão ou ao problema de custos operacionais da produção da notícia (já não importa) – era sem dúvida uma questão. Entretanto, é importante observar que a condenação da violência policial pela grande mídia não veio sem a determinação clara de um alvo contra o qual essa violência seria plenamente justificável, o *black bloc*. A discriminação entre imprensa, manifestantes pacíficos e *black blocs* foi, antes de tudo, uma senha para a “democracia policial”, um segundo turno no tortuoso caminho da escolha de candidatos ao encaixotamento e à pancada. *Delimitação da violência e delimitação da marginalidade, portanto, andam igualmente de mãos dadas*, o que colocaria em xeque a interpretação de que o rechaço à repressão policial durante manifestações políticas seria uma postura largamente disseminada na sociedade brasileira pós-2013. Antes seria preciso averiguar o que significa “manifestação” de acordo com a previsão climática do dia. O mais provável, porém, é que brutalidade policial e marginalidade caminhem juntas, propondo dilemas constantes àqueles que não desejam se identificar com nenhum dos lados.

6. Porta dos fundos: amor e ódio com a classe média

Os realizadores do programa Porta dos Fundos publicaram seu primeiro vídeo na internet em agosto de 2012. Dali para cá, sua popularidade só cresceu, apesar de uma leve transformação do formato inicial, no qual três ou quatro esquetes compunham um único programa com duração de cerca de quinze minutos. A especificidade do enorme sucesso de Porta dos Fundos não está, como pode parecer à primeira vista, na expansão do suporte (*smartphones* com acesso à internet), na ampliação das tecnologias de transmissão de dados ou na moda recente (talvez não tão recente) em torno de gêneros similares de entretenimento (*stand up comedy*). Embora tais fatores possam estar relacionados com o seu sucesso, são aspectos externos, que seguramente não dão conta de elucidar a grande difusão do Porta dos Fundos no lugar de outros programas com formatos similares.

Pois entre os fatores intrínsecos, sem dúvida está o fato de que parte significativa dos programas se inspira num humor corrosivo ao redor do universo ideológico da classe média brasileira, seus *événements*, suas pequenas tragédias e apuros, as vogas de seu metiê. Com efeito, “porta dos fundos” é heterônimo para expediente que a classe média emprega todos os dias em prol da própria sobrevivência num mundo que usualmente lhe dá e tira-lhe o doce da boca. Dir-se-ia, tira-se a verdade, o lixo e os serviços pela porta dos fundos, mas, para os vizinhos, usa-se apenas a porta da frente. Boa parcela do sentido cômico-crítico do programa emerge do trazer à tona essa saída (de emergência) “pelos fundos”: o que é socialmente sabido, mas não aceito; o que é socialmente aceito, mas não falado; o que é falado, mas não assumido. Daí o riso. Vontades, taras, compulsões, negações etc. deixam ver a veia do recalque (o apanágio da classe) tal como ela salta ou pode saltar no indivíduo.

Dramatizados no programa, tais desvios são a peça de acusação e o canto da sereia que unem o espectador àquele que o repreende apreendendo-o. De uma perspectiva mais abrangente, as inadequações – por exemplo, os anacronismos deliberados, onde Jesus Cristo, enredado em querelas de escritório, fala como um rapaz do século XXI; ou as transferências improváveis, pelas quais um traficante “mal encarado” expressa preocupação com a sustentabilidade do meio-ambiente – são um prato cheio para a classe média, cujo hábito de ditar as modas culturais (através de seus estilistas, publicitários, jornalistas, escritores etc.) estabelece a satisfação, sem paralelo em outras classes, de reconhecer suas feições particulares em toda parte. O formato breve dos vídeos (muitos deles ligados a temas atuais), mais do que uma necessidade técnica da produção ou da recepção, é um achado estético que impõe, pela fragmentariedade dos episódios, o caráter descontínuo e fugaz das experiências da pequena burguesia, envolta em sensações da política, da tecnologia, da mídia, do luxo, do trabalho, da cidade, das fofocas, dos “mêmes”, das personalidades, das flutuações de humor do jornal das oito.

Examinemos, entretanto, um exemplo menos óbvio, distante de temas atuais, no qual *a forma* possa mostrar mais cortante sua ideologia. Em “Colonizados”, o sentido cômico advém, num primeiro plano, da aparente inadequação entre o conteúdo e essa forma. No encontro entre Pedro Álvares Cabral e os habitantes originários do continente recém “descoberto”, a disputa pela terra se dá com a mobilização de clichês (Cabral oferece panos e espelhos a um chefe local em troca de todo o continente) e simplificações brutais (“vou te chamar de <índio>”, “se não for por bem, vai ter que ser

pelo extermínio da população"). Este o conteúdo, que deseja recobrar sumariamente os prólogos de nossa colonização. A constatação é relevante porque, no que diz respeito à linguagem empregada e à forma, não chama a atenção apenas o seu já mencionado anacronismo. Inadequado e excessivo também seria o oposto: emular naturalisticamente a fala portuguesa quinhentista e, por seu turno, a língua indígena, o que de todos os modos impossibilitaria a cena em si. Contudo, Cabral e o chefe local, vale notar, tampouco conversam no chamado português culto, referenciado como norma vigente e, para todos os efeitos, votado à universalidade (embora saibamos que tal coisa inexistente). A linguagem anacrônica que utilizam é, isto sim, sensivelmente carregada de modismos, gírias e coloquialismos contemporâneos, que trazem consigo (além de certa prosódia regional própria do sudeste do país) as marcas da sociabilidade brasileira segundo a sua elite, talhada pela pessoalização dos conflitos e pelo enfrentamento oblíquo dos interesses opostos. É assim que, quando colocado diante do ultimato de uma troca desproporcional (o território por um chapéu), o índio explica que "Aí tu me fode, fico até mal contigo etc. etc.". A nobreza do conteúdo (o encontro colossal entre civilizações e os terrores da conquista europeia) e o abastardamento da forma (linguagem ultracoloquial, marcada pelo "jeitinho brasileiro" de dizer as coisas) se justapõem, conduzindo ao primeiro efeito de comicidade.

Contudo, este efeito é superficial e sua verdadeira força reside no que não é dito e que permanece latente durante toda a cena: o diálogo entre Cabral e o índio assume, no seu desenrolar, os ares (novamente) de uma discussão de condomínio, reproduzindo *mutatis mutandis* as disputas, as mesquinharias e as chantagens desse tipo de situação. O conteúdo histórico que, no início, recobrava sumariamente nossos atos fundacionais se mostra mais bem um "conhecimento em pílulas", expresso em fórmulas de almanaque e que, nesse sentido, cumprem a função restrita de encaminhar os conflitos, os interesses e as intenções subjacentes. São como fórmulas de almanaque que as alusões ao Descobrimento podem ser compreendidas por todos, sem os adendos e as nuances que poderiam dar vazão a um real e perigoso debate, gerador de verdadeiro conhecimento e (tragédia das discussões de elevador) ainda por cima inconclusivo. Assim, o que era inadequação num primeiro plano (conteúdo erudito *versus* linguagem coloquial) mostra-se neste nível adequação (conhecimento de almanaque e resolução de conflitos "à brasileira"), fazendo girar a engrenagem da vida cotidiana.

O que o Porta dos Fundos coloca em jogo, pois, são os modos de sociabilidade e cognoscibilidade mobilizados pela classe média, sua (digamos) maneira de ser, cujo

desvelamento jamais realizado completamente, porém percebido, dá o senso do ridículo e gera comicidade. É um riso nervoso, portanto. Entre a inadequação do primeiro e a adequação do segundo plano há um *aprofundamento de caráter ideológico*: após exposta a relação algo canhestra que essa classe mantém com a cultura, tornada essa também objeto de prestígio como costumam ser as menções pontuais e desconexas colhidas dos manuais de história e da Wikipédia (acusação da qual não estão isentos muitos de seus intelectuais), o segundo momento revela, por sua vez, como essa falsa aproximação às coisas do espírito detém, contudo, lastro real quando mobilizadas no interesse das camadas médias e quando plenamente adequadas às suas ambições.

A última cena – vendida a América pela bagatela de um pano, um espelho e um chapéu – é a coroação dessa comédia de desacertos. O líder indígena comanda, agora, uma reunião com outros índios. Mistura de palestra motivacional com *business meeting*, seu objetivo é provar o improvável: o acordo com os portugueses teria sido, na realidade, um bom negócio e, mais do que isso, representa oportunidade única. Para tanto, reclama sua posição, supostamente, na vanguarda da história (“a minha cabeça já está para quinhentos anos à frente”) e quando confrontado com a evidência escandalosa dos eventos (“você vendeu a nossa terra por um chapéu, é isso?”), escapa com um sofisma de primeira grandeza: “aí é um pensamento simplista da sua parte. (...) tudo isso aqui: pagamos por alguma coisa? Não? Então é de graça. Se vem alguma coisa de pessoas que querem comprar estamos no [todos em coro] lucro”.

O desvelamento do que antes corria em sombras (a venalidade do oprimido) dá nova volta no parafuso dos significados. As simplificações brutais do início e que, como vimos, detinham a um só tempo um tom de verdade e de falsidade, mas que se vinculavam ao espectro ideológico da pequena burguesia, caem aqui do outro lado da fronteira. Agora, a verdade brutal e simples (um continente por um chapéu) é rotulada como “simplista” em favor de um raciocínio cuja sofisticação é controversa e não menos enganosa que os chavões da primeira parte. Ou seja, após usar e abusar das simplificações (o conhecimento “em pílulas”, as fórmulas de almanaque) para dar conta, à sua maneira pragmática, de um mundo complexo, o mesmo discurso, neste momento, simula uma complexidade inexistente para tentar redimir um fato óbvio (a derrota e a perda da terra para os adventícios). A isso se soma outro dado importante: quem assume o papel de porta-voz do discurso do colonizador não é o português, mas o próprio índio. Levado a propagandar o mesmo mundo que o aplastrará (recorde-se a relação problemática da classe média com o capitalismo), sua tragicômica figura de

“assimilado” ganha traços de cruel refinamento: com a cabeça “quinhentos anos à frente”, o índio é o visionário que não vislumbra a própria destruição; porém, ao ver com os olhos da classe média, sua figura é também a antecipação viva desse futuro que perpetuará todas as modalidades de apropriações e conciliações em benefício da realização da fórmula D-M-D’. Nostradamus bifronte, ambíguo, ele sugere que aos perdedores não resta muito mais que a extinção e o esquecimento, ao mesmo tempo em que aos vencedores não resta mais do que as batatas.

Dessa maneira, a mesma camada da população que, nos domingos à tarde, há quinze ou vinte anos, divertia-se com os tipos excêntricos colocados na tela da televisão – o gordo abusado, o velho mesquinho, o mulherão ignorante, o intelectual desajeitado (de quem os norte-americanos, na sua forte tradição antiintelectualista, tiram sarro até hoje) – essa camada atualmente ri de si mesma, de seus trejeitos (estes, sim) quase naturalísticos, em quadros onde ela é simultaneamente homenageada e escarnecida.

Há, contudo, outra fonte de humor tão importante quanto o retrato da classe média pintado pelo programa Porta dos Fundos: a integração entre o *modus vivendi* da pequena burguesia nacional e aquele, de difícil definição, mas que pertenceria às classes subalternas *da periferia* e que se aproxima por trilhas diversas, como estamos vendo, da experiência *do centro*. Ainda rindo desprevenida de sua imagem no espelho, a classe média assiste à transferência – apenas aparentemente inadequada ou esdrúxula – de seus hábitos, crenças e valores a contextos sociais marcados pela marginalidade social ou pela criminalidade. Vídeos como “Reunião de Traficante”, “Assembleia Geral”, “Assalto em São Paulo”, “Assalto”, “Roubo”, “Ônibus”, “Wi-Fi”, “Preso”, “Sinal”, “Sequestro”, “Sessão de Terapia”, “Convenção”, “Satanás”, “Peçanha”, “Cocaína” (a lista é extensa) organizam, cada um à sua maneira, situações em princípio despropositadas. A reunião de traficantes preocupados com a manutenção do meio-ambiente; a cela de presídio subitamente transformada num escritório empresarial; o terapeuta que redimensiona os problemas familiares do paciente pela evocação da violência de rua; o pastor de igreja evangélica que, durante sessão de exorcismo, vê-se preso a uma central de atendimento telefônico etc., todas essas circunstâncias são, no fundo (ou “pelos fundos”?), recriações humorísticas de uma incômoda proximidade disseminada e sentida hoje em toda parte. E a justaposição, a ironia, o deslocamento, a inversão, o exagero são algumas das estratégias mobilizadas pelo Porta dos Fundos para desenterrar um humor amargo e, com ele, um momento da verdade brasileira.

A bem dessa mesma verdade, a aproximação entre a “decente” vida burguesa e a “ignomínia” da vida marginal (tal como certa interdependência entre ambas) já estava dramatizada no primeiro de todos os capítulos produzidos pelo programa. Pacato funcionário que, após o expediente, assume a identidade de um travesti devido à necessidade de complementar o salário da firma e, assim, sustentar o padrão de vida familiar, Maurício (Fábio Porchat) é abordado por um carro numa avenida movimentada do Rio de Janeiro. O motorista, chamado Jorge (Rafael Infante), é um colega de trabalho que, para sua infelicidade, reconhece-o. O diálogo que tem lugar é de uma comicidade sinistra, dividida entre as tragédias comezinhas de um arrimo de família e as providências radicais a que este está disposto para remediá-las. Após revelar a Jorge que não somente ele, mas outros companheiros de firma batem ponto no local, Maurício vai ao cerne: “Tu não vai me explicar, não, hein, cara? Olha só que eu te explano também! Eu sei o que tu veio fazer aqui”. É justamente esta cisão entre o aceitável e o inaceitável, esta vida dupla ora ao centro e ora à margem, esta desforra contínua e este recorrente recalcar de ações e vivências da pequena burguesia o que concedeu ao programa *Porta dos Fundos* uma popularidade sem precedentes.

8. O veneno-remédio da malandragem

Em fevereiro de 2016, Francisco Foot Hardman escreveu um artigo de despedida, no qual dava adeus não apenas ao personagem central do romance modernista de Mário de Andrade, *Macunaíma* (1928) – obra então recepcionada pelo domínio público –, mas sobretudo à noção (supostamente escorada no mito macunaímico) da sociabilidade brasileira como uma relação marcada pela não-violência, pela relativa amabilidade entre as partes e pelo caráter pacífico de seus habitantes²⁵¹. Com certa razão, Hardman se contrapunha assim ao que ele chama de “condescendência tão tipicamente paulista, a que fez do ‘nenhum caráter’ apanágio da malandragem mestiça, refúgio sentimental da brasilidade recôndita, narrativa apascentadora em face do extermínio antigo, moderno e contemporâneo” de índios e (obviamente) de muitas populações pobres, majoritariamente descendentes de negros

²⁵¹ Aparentemente, é este o mesmo entendimento de Marilena Chaui sobre a figura buarqueana do “homem cordial”. Em artigo publicado na Folha de São Paulo, em setembro de 1980, intitulado “O homem cordial, um mito destruído à força”, Chaui afirma: “tudo conspirava para o estremecimento do mais caro de nossos mitos: a não violência essencial do brasileiro, a história nacional feita sem sangue” (2014, p. 239). Desejo mostrar que tanto a figura de Macunaíma quanto aquela do “homem cordial” são, em certo sentido, complementares, mas em nenhum sentido como um mito da não-violência do brasileiro, de resto uma ideia, parece-me, mais próxima a aspectos da antropologia de Gilberto Freyre.

(HARDMAN, 2016). Em suma, para Hardman, este “mito modernista”, lido na chave de um caráter nacional, teria cumprido até aqui nada mais do que uma “jornada de engodos e cômodas reduções” (Idem), enquanto realizava simultaneamente, com o auxílio de parcela da *intelligentsia* brasileira, um “trabalho perene de silenciamento dos etnocídios e ecocídios” (Ibidem).

Sugestiva e verdadeira parece ser a genealogia da “malandragem mestiça” no interior da figura de Macunaíma, genealogia essa que, de resto, já fora notada por Antonio Candido em seu influente ensaio “Dialética da Malandragem”, e à qual vinculou uma estrutura narrativa a que nomeou de “romance malandro”. O “herói sem caráter”, criado por Mário, seria a exacerbação, feita alegoria mítica, do malandro histórico presente em *Memórias de um Sargento de Milícias* (1852), de Manuel Antonio de Almeida. De modo geral, segundo vejo, a corrente criticada por Hardman teria dado continuidade, no âmbito da teoria social, à chave muitas vezes apologética do modernismo. Por esta, nossas defasagens em face do modelo europeu foram reinterpretadas, no espírito patriarcal da elite brasileira, como vantagens relativas, pelo que nossa inserção no movimento das vanguardas mundiais da década de 1920 se realizava por meio da assunção declarada do atraso, embora este aparecesse com o sinal invertido²⁵². O mito malandro-macunaímico, no entanto, talvez não seja tão “apascentador”, como afirma Hardman, e nem a repetição dessa (segundo ele) falsa ideia uma consequência do esforço inglório de “parasitas da crítica e do pensamento” no interior do abastado “mercado de mitos” (Ibidem). Pelo contrário, talvez se possa arrancar certa vantagem cognitiva da hipótese de que sua longevidade, pese o que detém de engodo efetivo, sugere contudo *um âmbito verdadeiro, no qual, de alguma forma, o mito se realizaria*.

Pelo menos durante toda a primeira metade do século XX, a estirpe da malandragem teria servido, tanto à esquerda militante quanto a artistas ligados à cultura popular (pensemos não apenas na literatura, mas na longa tradição do samba malandro), como uma dimensão de resistência ao ideário das classes mais abastadas, ideário este expresso pela adoção de hábitos e valores estrangeiros que as mesmas elites buscavam realizar aqui, embora canhestramente. Por essa via de resistência, a “malandragem mestiça”, na condição de síntese das transgressões locais diante da ordem almejada, apontaria antes para a excentricidade das tortas raízes autoritárias de nossa República;

²⁵² Roberto Schwarz trabalha este ponto no ensaio “A carroça, o bonde e o poeta modernista” (In: *Que Horas São?*, 1987).

para a relação irresolvida entre o patriarcalismo personalista das classes dirigentes e a impessoalidade republicana da lei; para a manutenção de formas arcaicas e *familiais* de sociabilidade dentro do Estado moderno; entre outras famosas incompatibilidades que se expressam no sentimento íntimo do país. Ou seja, na distância entre o modelo tomado das nações ditas avançadas – aspiração da burguesia liberal e escravocrata no século XIX e, depois, nacionalista e modernizante no XX – e a realidade brasileira, a tradição malandra de Macunaíma se insere (novamente) como *acusação do recalque*, onde o <nenhum caráter> é, bem entendido, a negação do caráter pretendido pelas camadas esclarecidas da época.

Por isso, inclusive, parece um equívoco discernir a resistência da tradição da malandragem à ideologia burguesa (tendo em vista os sambas das décadas de 1920-1930) somente na oposição declarada entre vida malandra e trabalho, chave interpretativa redutora das implicações contidas na figura do malandro²⁵³. Com efeito, a malandragem, na sua origem, *jamaís se opôs completamente ao trabalho, sem deixar de ser, por isso, resistência ao mundo burguês*. Tendo, pelo contrário, sua *raison d'être* na passagem entre o trabalho (ordem) e a vadiagem (desordem), a oposição estanque entre os dois níveis parece (mas isto é uma suposição a qual caberia averiguar) ter se consolidado somente nas representações posteriores, onde o malandro, já em seu crepúsculo como tipo social, teria sido idealizado. Os leitores de Jorge Amado, por exemplo, puderam aprender como no Brasil e, de modo geral, na América Latina, o manual mais rubro do marxismo-leninismo jamais esteve distante do versículo bíblico, do canto aos orixás, dos relatos de figuras místicas, todas essas dimensões que excediam os limites dos bons modos e costumes da burguesia autóctone europeizada. Amado soube, como poucos, que esses eram universos de resistência ao ideário capitalista, e que neles se moviam revolucionários, cangaceiros, trabalhadores, negros, líderes messiânicos, crianças abandonadas e... Malandros. Entretanto, aqueles que veem nas histórias de Amado o malandro original ali onde o autor o nomeia "malandro", veem mal, pecam por credulidade. Não compreenderam as *Memórias de um Sargento de Milícias* ou o próprio *Macunaíma*. Esqueceram-se da Revolução de 1930 e do Estado Novo, e agem mais romanticamente do que o romantismo que desejava manter, no

²⁵³ Algo assim, segundo vejo, propõe Tiago de Melo Gomes, em “Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República”: “(...) Para demonstrar a especificidade de uma tradição malandra no interior do samba e que funcionaria como resistência à implantação do capitalismo, seria necessário reunir uma razoável quantidade de canções opondo o trabalho à malandragem, coletadas em lugares e épocas diversas (...)” (2004).

paletó puído, sua antiga alvura. *O malandro em Amado é uma sobrevivência*. Seus gestos exagerados, seu lenço e sua navalha, sua presença inequívoca de malandro trambiqueiro são a prova de que ele existe mais como simulacro do que como tipo social vivo.

Emiliano Di Cavalcanti: *Despedida do Malandro* (1930-1931)

Com efeito, um breve olhar sobre a “Despedida do Malandro” – quadro do início da década de 1930 e bem ao gosto da redescoberta de Di Cavalcanti sobre o Brasil popular – pode captar quão diferente dessa figura velhaca seria o malandro antigo. De um ponto de vista elevado, apartado dos seres, Di Cavalcanti pinta o cortejo do malandro ao longo das ruas de um bairro familiar, composto de casas baixas, que em nada remete ao ambiente boêmio e libertino dos bairros centrais, com seus bares, cassinos e outros desenfadamentos. O estilo é de uma austeridade sem concessões, e a composição deixa ver homens com o uniforme de trabalho, familiares de paletó, mulheres de vestido e crianças cujo semblante é compenetrado e triste. Eis o universo do malandro clássico, anticarnavalesco, cuja imagem posteriormente seria transformada e vinculada à trapaça, à boemia, ao ócio, ao galanteio e ao mulherio.

Esta sobrevida do malandro, este golem cujo coração batia artificialmente nas mãos de Amado, ainda cumpria, porém, *uma função real na disputa ideológica por qual caminho nossa modernização deveria seguir*. Porque encarnava parte da resistência à racionalização e ao “desencantamento do mundo” à sua volta, o malandro de Jorge Amado (e de muitos contos, sambas etc.), apesar de uma idealização, carregava consigo sua própria justificativa, fosse esta a revolução social, fosse a simples indignação da gente simples diante da elite abastada. Lida na chave da luta de classes – e não unicamente na chave do “caráter nacional”, como a toma Foot Hardman (mas a retomarei adiante) – a tradição da “malandragem mestiça” que comporia o mito macunaímico tem, de fato, seu grau de engodo ou de invenção, mas é uma *invenção necessária*, que como toda ideologia possui seu momento de verdade.

A esquerda, no entanto, não foi a única que se valeu dessa tradição. A longevidade do mito macunaímico dificilmente poderia ser explicada caso não conversasse, em alguma medida, também com o estilo de vida da burguesia. Pois para o conservadorismo importa também que o malandro realiza a passagem da ordem para a desordem *em chave de continuidade*, no que performa o recalque burguês que sempre realizou a mesma passagem, *porém na chave da ruptura*, do dilema moral e ético, da hipocrisia e do *trauma* (daí o ensaio de Christian Dunker sobre o “recalcado”). Com isso o “herói sem caráter”, se resistia à ideologia burguesa por um lado, por outro não deixava de ser um idílio da própria burguesia. Acusando seu recalque nas aspirações a ser quem não é (o capitalista por excelência, o europeu etc.), o malandro recompõe à pequena burguesia a sua imagem fraturada: é, na sua labilidade, o desrecalque da classe média nacional que o celebra em todo carnaval, bem como celebra, na Páscoa, o menino

Jesus. Tal labilidade corrobora-a a pesquisa levada a cabo por Da Matta que, em *Carnavais, Malandros e Heróis*, explica que

A definição de *malandro* foi testada com base num inquérito realizado no Rio de Janeiro, incluindo entrevistas com residentes da zona sul (classe média e média alta) e zona norte (classe média, média baixa e marginais do mercado de trabalho). (...) Curiosamente, e ao contrário do que se poderia esperar, a definição social de ‘malandro’ e ‘malandragem’ foi absolutamente coerente no caso do Rio de Janeiro, independente das variações de segmento social. Isso justifica (...) a perspectiva aqui adotada de se tomar o malandro como tipo paradigmático ou herói. (1997, p. 276)

Não há dúvida de que essa unilateralidade do malandro se deve a algum tipo de redução que sua figura sofreu ao longo dos anos, até consolidar-se nessa modalidade de herói nacional-popular na mesma medida em que, segundo Rama, o são as figuras do jornalista obstinado e do advogado justo para a classe média norte-americana. Dessa maneira, servindo a ambas as partes, é de se perguntar, portanto, se sua instrumentalização por determinada corrente teórica – que transformou a “malandragem mestiça” em mito apascentador da violência (no que Hardman tem razão) – de fato esgotaria a problemática nacional contida nessa tradição. Pensemos na comparação de Antonio Candido, em “Dialética da Malandragem”, entre *A Letra Escarlate*, de Nathaniel Hawthorne, e *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida. O “mundo sem culpa” deste último, podemos adivinhar, não vem impunemente, e a “malandragem mestiça” em *Macunaíma* possui, para todos os efeitos, seu grau de violência irremissível. A dubiedade de seu caráter, refratária a qualquer intenção normativa, repõe na forma de angústia (dada a ausência de referenciais claros) o que a norma puritana transmite na sua clareza exasperante. Em termos muito gerais, quero dizer: se o modelo republicano moderno impõe, pela interiorização calvinista, a interdição em oposição à qual o sujeito se forma; no Brasil, a tradição da malandragem aponta (ou apontava, pelo menos) à desautorização do modelo, à exterioridade de toda norma e, assim, a uma desconfiança sobre a “pessoa” (que no país virou privilégio, antes de ser um direito). Estamos ainda, bem entendido, naquela teoria do “sujeito periférico” que brilha nas grandes obras de ficção estudadas neste trabalho, cujo desafio se dirige, agora, para o pensamento e para a democracia.

Portanto, a longevidade do mito macunaímico não se esgotaria no encobrimento ou na atenuação do genocídio das populações historicamente marginalizadas (talvez seja arrogância nossa achar que isto é apanágio brasileiro); é possível, pelo contrário, que sua perenidade, sua particularidade e sua maior violência estejam na assunção escancarada de outra coisa, mais temerosa: a noção de que o genocídio nos funda *sem, no entanto, entregar o que prometia*. Porque a nossa elite jamais conseguiu articular uma narrativa (metade fabular, metade verídica) sobre o momento trágico de convulsão nacional após o qual a nação teria lavado em sangue suas fraturas, o imaginário brasileiro teria seguido até aqui escorado na ideia de uma terra, *não isenta de males, mas isenta de “males definitivos”* (para ecoar outra vez Candido). Não isenta de genocídios, mas (treva das trevas) feita de “genocídios passageiros”, os mais acachapantes deles ligados aos índios e à população negra nas periferias. Porque nada seria definitivo, o nosso é um país que não desencoraja o ressarcimento do povo por injustiças históricas cometidas, mas, *antes disso*, desencoraja que o índio e o negro cobrem a conta do genocídio e do desterro; que a mulher cobre a conta da opressão disseminada; que o pobre cobre a boia-fria, a violência sistemática perpetrada pelo Estado, enfim, a miséria. Porque não haveria “males definitivos” estamos condenados a ser o “país do futuro”, não sem genocídios, mas *apesar deles*. Poder-se-ia dizer: já não haverá genocídio suficiente, nem sangue o bastante, para fazer brotar aqui um novo dia. Entretanto, é possível que os grandes protestos de 2013 tenham sido o último ato dessa comédia trágica.

É neste nível que o “homem cordial” buarqueano (inspirado nas elites patriarcais e na sua relação promíscua com a *res publica*) e o mito macunaímico do caráter nacional (inspirado na tradição popular da malandragem) mantêm um diálogo. Ambos constituem um desvio do modelo que informou nosso projeto moderno e no qual, ao mesmo tempo, está cifrada a nossa originalidade e nossa possível contribuição ao mundo. O “homem cordial” jamais foi o “homem generoso” ou o “homem não violento”, como quiseram alguns de seus propagandistas desde, pelo menos, o Estado Novo; da mesma maneira como o mito macunaímico jamais foi *apenas* um mito, destinado somente a esconder as violências intrínsecas de nosso processo civilizatório. Como formulações de uma elite intelectual dissidente, de Sérgio e Mário, sua força resiste de uma maneira obscura, como a água que soa distante na noite de um poço.

9. Malandro ou marginal?

O saco cheio nacional vai ao asfalto. Tem-se a sensação de que as coisas estão mudando. Mas entre a revolta e suas consequências há uma gigantesca área de manobra regulada pelo assim-mesmismo. Institucionalizou-se a rapinagem? Ah, é assim mesmo! Bons tempos aqueles em que alguma coisa estava fora da ordem. Hoje, generalizou-se a desordem.²⁵⁴

Há uma música de Chico Buarque, intitulada *Homenagem ao Malandro*, que diz o seguinte: “(...) Eu fui à Lapa e perdi a viagem / Que aquela tal malandragem / Não existe mais // Agora já não é normal / O que dá de malandro regular, profissional / Malandro com aparato de malandro oficial / Malandro candidato a malandro federal / Malandro com retrato na coluna social / Malandro com contrato, com gravata e capital // (...) Mas o malandro pra valer / Não espalha / Aposentou a navalha / Tem mulher e filho e tralha e tal / Dizem as más línguas que ele até trabalha / Mora lá longe e chacoalha / Num trem da Central”. Para Chico, o proletário é o malandro em desencanto. Partindo de sua versão trambiqueira-idealizada (o malandro “aposentou a navalha” e dizem que “ele até trabalha”), o compositor deixa entrever o processo de sua integração social ao cotidiano da exploração do trabalho, ao mesmo tempo em que retoma a relação ambígua (e já apontada aqui) que a malandragem sempre manteve com as nossas elites (“Malandro com aparato de malandro oficial / Malandro candidato a malandro federal / Malandro com contrato, com gravata e capital”). Desde a composição deste samba, em 1978, a situação social deste malandro proletarizado só se decompôs.

O fim do 'milagre', a crise da dívida externa e a introdução do receituário neoliberal, que marcaram sucessivamente as décadas de 1980 e 1990, repuseram com vigor o problema da sobrepopulação trabalhadora superempobrecida permanente (...) jogando parcela do proletariado formado na época do milagre²⁵⁵ de volta à precariedade do subproletariado, além de segmentos do subproletariado no lumpemproletariado, o que favoreceu a constituição do crime organizado nas zonas metropolitanas. (SINGER, p. 20)

²⁵⁴ Josias de Souza, “Cinismo prevalece sobre a indignação nas ruas”, Blog do Josias/UOL Notícias, 16.08.2015

²⁵⁵ O autor de refere, obviamente, ao chamado “milagre econômico brasileiro”, entre 1968 e 1973, época de forte crescimento do PIB e extrema repressão política sob a ditadura militar.

A mesma constatação já estava, no fundo, lá atrás, em 1992, quando Roberto Schwarz, resenhando o livro de Robert Kurz, avalia que

a mutação do mercado e do padrão produtivo faz que estas últimas [as empresas produtoras de mercadorias] já não tenham uso para as multidões de trabalhadores sem saúde, sem educação e quase sem poder aquisitivo que, depois de serem o trunfo competitivo do Terceiro Mundo, passam a ser a sua assombração (2014, p. 227).

Em resumo, a *Homenagem ao Malandro*, feita por Chico no limiar dos anos 1970, parte de um espectro (o malandro trambiqueiro-idealizado) para recair, hoje, noutro espectro (o proletário uniformizado, que trabalha e bate ponto), pois, pese a larga e complexa tradição malandra, todas as profundas e abruptas transformações pelas quais passou o país com o abandono dos 50 anos de nacional-desenvolvimentismo, entre 1930 e 1980, sugerem que *o malandro está moribundo*. Certa ruptura com a sua racionalidade – o movimento promíscuo entre ordem e desordem – à luz dos acontecimentos políticos mais recentes parece consagrar a sua queda, *num momento de virada*, e indícios de seu óbito se espalham por toda parte.

Como deixa entrever Singer, no seu lugar ascendeu a figura do *marginal*, ligado ao crime organizado das metrópoles. Na condição de criminoso, este marginal está muito distante daquela outra figura que, no início do século XX, recusara o *establishment*, compondo uma longa tradição latino-americana de revolucionários *fora-da-lei* (e da qual fizeram parte personagens de obras clássicas como *Los de Abajo*, de Mariano Azuela, ou *Los Ríos Profundos*, de José Maria Arguedas). Rama localiza neste banditismo e no messianismo dos séculos XIX e XX as forças que contribuíram por longo período para a persistência do que ele nomeia “os grandes mitos sociais das classes baixas”, o rebelde e o santo. Desnecessário lembrar que ambos se encontraram incorporados na figura do *fora-da-lei*, santo para os pobres, demônio para os senhores do mundo. Os estratos inferiores “sacralizaram ambas as figuras enquanto portadoras da resistência à opressão dos poderes, figuras românticas que desafiavam a ordem injusta da sociedade” (RAMA, 2015, p. 73). Se não se opõe frontalmente à ordem, como o *fora-da-lei*, o marginal tampouco mantém a independência relativa, conhecida pelo malandro, face à ideologia burguesa. Isto porque, apesar ter sido vestido com terno branco, o malandro jamais aspirou ao burguês. Contra as evidências superficiais, é-lhe na verdade indiferente, contentando-se em simular seus gestos apenas para, em seguida,

negá-los numa prestidigitação, numa capoeirada. É porque vive *também* do trabalho que o malandro não o inveja, preferindo manter entre o trabalho e si mesmo uma distância precavida e calculada.

Por sua vez, o marginal, inserido na vida de “difíceis ganhos fáceis” – para citar o título de um estudo de Vera Malaguti Batista sobre o tema – e na hierarquia do crime organizado, dificilmente escapa da ordem constituída. A existência coberta pela violência, pelo confronto com a polícia, pela guerra entre facções no limiar de uma vida breve e voltada ao consumo parece não ser (também contra todas as aparências) a verdade final da experiência humana na margem mais apartada da superurbanização periférica pós-desmorte. Em seu texto “Duas vezes pânico na cidade” (sobre os ataques comandados pelo Primeiro Comando da Capital, PCC, em 2006, na capital paulista), Arantes cita

uma pesquisa notável [que] vai na direção contrária e sustenta que ao ingressar no tráfico de drogas – e bem por baixo na escala do mando – o jovem pobre (...) não fez uma opção pelo crime, mas, por incrível que pareça, simplesmente arrumou um emprego, achou que afinal estava entrando para uma sucursal do mundo do trabalho²⁵⁶ (2006).

Com isso, desejo sugerir que o abismo que separa o marginal do malandro clássico, oitocentista, não é a sedução pelo consumo, muito menos a atividade do trabalho em si (como repetem muitos), mas a relação que ambos mantêm com essa atividade. *É a ética de trabalho*. O que no malandro (na versão clássica ou idealizada) sempre foi desdém e desconfiança (sentimentos que o aproximam de seus pares do campo, como o jagunço, o caipira e o *gaucho* argentino), no marginal recebe tons de concessão e, ao mesmo tempo, ressentimento. O marginal se ressentido do burguês, vendo na sua miséria o lado oposto e complementar do privilégio. Em *Cidade de Deus* (1997), os “bichos-soltos” de Lins só na superfície rejeitam a ética burguesa do trabalho e, na sua mal contida mágoa, nomeiam o trabalhador um “otário”:

Trabalhar que nem escravo, jamais. (...) Não, não seria otário de obra – deixava essa atividade de bom grado para os paraíbas que chegavam aqui morrendo de sede. No terceiro assalto teve de trocar tiro com a polícia, mas deu a sorte de sair ileso; sentiu

²⁵⁶ O autor se refere neste texto à pesquisa de Marisa Feffermann, *Vidas arriscadas: um estudo sobre os jovens inscritos no tráfico de drogas em São Paulo*, Petrópolis, Vozes, 2006.

vontade de se arrebentar na obra com os sedentos, mas que nada, bandido que é bom dá sorte (2002, p. 43).

Interessante notar que, em *Cidade de Deus*, embora o termo *malandro* siga em uso (com significado relativamente diferente daquele de épocas anteriores), parte de seu sentido ainda parece ser esta “distância” cautelosa: nem bicho-solto integral, nem trabalhador-otário. Seu alcance, entretanto, já não é o mesmo, constrangido pelos novíssimos tempos a caminhar sem ser incomodado nas vielas estreitas da favela, e ainda assim alerta para as batidas policiais. Sua antiga labilidade parece ter sofrido baixas, sobrevive em ruínas. De tipo social presente na cidade do Rio de Janeiro ainda no início do século XX, o malandro teve seus traços deformados e exagerados a partir de 1930 até virar, hoje, no *condomínio de Cidade de Deus*, uma arte em extinção (em sentido literal). A expressão acima (em itálico), que aproxima novamente a “favela” da forma condominial, é do próprio Paulo Lins, em entrevista concedida, em 1997, a Marcelo Rubens Paiva²⁵⁷. “É preciso lembrar que o conceito de condomínio toca de modo breve o universo invertido e periférico das favelas. A fusão sintética dos dois universos opostos é naturalmente a prisão” (DUNKER, 2015, p. 68). Tal homologia profunda de formas é mais um fator na extensa lógica de integração perversa entre classe média e classes subalternas, cujo último traço (já mencionado) teria sido o sequestro da ética de trabalho do malandro e sua substituição pela ética pequeno-burguesa, adotada pelo marginal na “correria” do tráfico. A expansão da forma condominial seria, pois, um dos decretos de morte da malandragem rumo à marginalidade.

Contudo, se tais especulações estão corretas, esta disparada em direção ao marginal não ocorreu de um momento para outro. O malandro trambiqueiro das décadas de 1930-40 já é uma ideologia (contraditória, é verdade) da classe média urbana brasileira, tal qual o *gaucho*, como diz Jorge Luis Borges, o é da classe média urbana argentina. Em *Capitães da Areia* (1937), de Jorge Amado, o paradigma do malandro se chama O Gato, personagem escorada em esquemas escusos, com seu lenço no pescoço, sua navalha, seu terno puído. Mas o verdadeiro malandro, neste romance, está em outro lugar, numa figura secundária: em Querido-de-Deus, capoeira que, por sua vez, trabalha como pescador. É Querido-de-Deus, e não O Gato, aquele que joga com os limites da ordem, que são os limites da lei e dos bons costumes, a depender da classe social

²⁵⁷ “<Cidade de Deus>, o livro, dá voz a quem não tem mais nada”. FSP, 16.08.1997.

ocupada. Porém, o escritor baiano nomeia O Gato como o malandro porque sabe, mais ou menos conscientemente, que o elogio daquele que se insere na ordem e na desordem, em *Capitães da Areia*, contraria a estrutura do próprio romance: binária, fixa e oposicional. Dando sentido a todo o enredo, tal estrutura não pode ser rompida sem se romper, também, seus fundamentos (a elite é mesquinha e cruel; os trombadinhas são violentos, mas são inocentados pela condição miserável; a Igreja é conservadora etc.). Neste universo de lugares imóveis e sinais fixados, não resta muito espaço à subversão fluida da malandragem. Algo da antiga ordem, tão bem vista por Antonio Candido em *Memórias de um Sargento de Milícias*, mudara. O malandro idealizado, aparentemente, a partir do realismo de 1930 é muito mais sinônimo de "inteligência malandra", que pela sagacidade se impõe às adversidades do mundo em desencanto apenas iniciado o período de nosso nacional-desenvolvimentismo. Porque não é particular em seu modo de agir, este malandro trambiqueiro encontra paralelo nos *tricksters* norte-americanos (a que se referem, por exemplo, William Burroughs, em entrevista lendária à *Paris Review*²⁵⁸; ou David Mamet, em *House of Games*, filme de 1987). Integrado às personagens centrais da trama de *Capitães da Areia*, O Gato é aquele que, como os velhacos rememorados por Burroughs, passa "contos do vigário" e com eles ganha a vida. Sua contraparte é o detetive perspicaz, que Raymond Williams vê desaparecer ao longo da década de 1970, substituído pelo já mencionado policial brutal. "Eles são uma raça em extinção. Muito poucos daquela velha-guarda restaram. Sim, bem, eles eram o espetáculo"²⁵⁹.

Imerso em esquemas ilícitos (e apesar de sua rejeição completa ao trabalho), não é difícil entrever a proximidade entre este tipo de malandro idealizado – o malandro *show business*, vivendo da astúcia, da navalha, da oportunidade e da coragem – com a figura do marginal que se ergueu de sua sombra. No decorrer do século XX, o *apartheid* informal que sofria a ralé ainda nos centros urbanos, empurrada para áreas cada vez

²⁵⁸ William S. Burroughs, *The Art of Fiction* No. 36. Falando sobre a "raça em extinção" de vigaristas do submundo norte-americano pelos idos de 1944, Burroughs relembra que: "I knew some of the old-time pickpockets and sneak thieves and shortchange artists. They had something called The Bill, a shortchange deal. I've never been able to figure out how it works. One man I knew beat all the cashiers in Grand Central with this thing. It starts with a twenty-dollar bill. You give them a twenty-dollar bill and then when you get the change you say, 'Well, wait a minute, I must have been dreaming, I've got the change after all.' First thing you know, the cashier's short ten dollars. One day this shortchange artist went to Grand Central, even though he knew it was burned down, but he wanted to change twenty dollars. Well, a guy got on the buzzer and they arrested him. When they got up in court and tried to explain what had happened, none of them could do it. I keep stories like this in my files". Entrevistado por Conrad Knickerbocker. Acesso em: <http://www.theparisreview.org/interviews/4424/the-art-of-fiction-no-36-william-s-burroughs>.

²⁵⁹ "They're a dying race; very few of those old-timers left. Yeah, well, they were show business." (Idem)

mais distantes do cidadão de bem; a racionalização, centralização e hierarquização do monopólio da violência pelo Estado; o processo de neofavelização com a entrada marcante do tráfico internacional de drogas e armas nas décadas de 1980-1990... Tudo isso parece ter contribuído para arrastar a figura daquele malandro trambiqueiro-idealizado até o delinquente, o marginal nosso contemporâneo através da “década sombria dos anos oitenta” quando teriam se desvanecido, para além da forte dinâmica interna das fronteiras nacionais, “o céu com as mãos” da modernização latino-americana (RUFFINELLI, 2013, pp. 546-550). Se este malandro trambiqueiro – herói nacional-popular segundo a constatação de Da Matta – ainda mantinha o trabalho à distância, algo fundamental de sua constituição clássica se perdera: a passagem da ordem à desordem e vice-versa, que se inicia com as *Memórias de um Sargento de Milícias* e, se chega à década de 1930, é na figura apenas secundária de personagens como Querido-de-Deus, em *Capitães da Areia*. Isso significa que tanto o malandro de navalha – que, aqui, cumpre o papel intermédio entre extremos – quanto o marginal de pistola estão imersos no âmbito da desordem, de maneira que o aspecto que funda uma continuidade entre o malandro trambiqueiro-herói-popular-nacional e o marginal contemporâneo é um *deslocamento à direita ou aburguesamento do campo da cultura popular*, através dos cinquenta anos que unem o golpe de 1964 à ascensão ao poder do Partido dos Trabalhadores, em 2003, e finalmente até sua capitulação perante junho de 2013. Chamando a atenção para o que seria um “ciclo rooseveltiano” colocado em movimento pelo Partido dos Trabalhadores entre 2003 e 2014, André Singer observa que sua interrupção talvez signifique “mais um capítulo da modernização conservadora brasileira, que termina sempre por atualizar a desintegração e a inorganicidade que herdamos de nossa formação” (2015, p. 38). Pois se era a empatia, sem dúvida contraditória, entre parte da burguesia brasileira e a cultura popular o que parecia manter viva a tradição da malandragem, a cooptação do universo popular àquele de classe média pode significar que este novo capítulo de nossa “modernização conservadora” traz não somente uma “desintegração” e uma “inorganicidade” (como afirmado por Singer em termos sociológicos), mas no âmbito ideológico, ironicamente, uma integração e uma organicidade perversas.

Neste ponto, vale dizer que a oposição fundamental entre os campos da *ordem* e da *desordem* jamais teve implicações puramente jurídicas – ligadas à letra da lei –, mas sempre foi, antes, uma oposição entre modos de vida. Ordem *versus* desordem é *uma oposição de dimensão cultural*, de dentro da qual, aliás, a ação da polícia foi sendo

paulatinamente retirada. Daí a menção de Antonio Candido “ao extenso gradiente que vai da contravenção ao crime” (que o diga a trajetória conflitiva, com o Estado, dos terreiros de Salvador, das escolas de samba do Rio e de personagens do *underground* brasileiro como Madame Satã). É, pois, o suposto aburguesamento da cultura popular, recepcionando cada vez mais valores e hábitos ligados à classe média (à medida que esta, por sua vez, incorpora elementos da “ralé”) o que parece ter posto abaixo as últimas paliçadas do reduto da malandragem. Como ignorar, entre outras coisas, que a classe média vem se apropriando há alguns anos do ritmo popular do funk, ao mesmo tempo em que a periferia faz seu o elogio ao *self made man*, com letras que exaltam, à sua maneira, o poder e o enriquecimento? Com o detalhe (certamente não casual) de que o elogio sem precedentes à riqueza, por ambos os lados, surge num período histórico em que esta se concentra nas mãos de uma ínfima minoria, no Brasil e no mundo²⁶⁰. Tampouco é possível ignorar a proliferação de produções audiovisuais, resultado e estímulo de um novo padrão cultural. Do filme *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles; à série *Suburbia* (2012), cuja trilha sonora trazia composições de Roberto Carlos; até a novela mais recente *I Love Paraisópolis* (2015), sobre a vida numa das maiores favelas de São Paulo, em comum existem a participação da Globo Filmes (grande responsável pela retomada do cinema nacional, a partir dos anos 1990) e a mão de Paulo Lins.

Publicados em 2018, os contos de *O Sol na Cabeça*, de Geovani Martins, estão fundados sobre o tripé da fronteira urbana entre a favela e a cidade, o tráfico de drogas e a repressão policial²⁶¹. Suas personagens são garotos pobres de um Rio de Janeiro pós-UPPs, sitiados pelo processo de internacionalização recente da cidade-cenário, preparada para receber megaeventos esportivos e culturais aos quais, aliás, não têm acesso. A linguagem, do português mais desabusado de “Rolézim” (conto de abertura) à consecução da norma culta em narrativas como “Espiral” e “A viagem”, traça por si mesma uma ponte entre os dois universos da classe subalterna e da classe média, cujos encontros explosivos são um dos pontos altos do livro. Na praia, espaço por excelência da democracia seletiva no Rio (no mesmo sentido em que o são as ruas vigiadas do Recife de *O Som ao Redor*), os “menó” dão de cara constantemente com os

²⁶⁰ “Oxfam says wealth of richest 1% equal to other 99%”, BBC News, 18.01.2016. Acesso em: <http://www.bbc.com/news/business-35339475>. “Avec Thomas Piketty, pas de danger pour le capital au XXI^e siècle”, Le Monde Diplomatique, abril de 2015. Acesso em: <http://www.monde-diplomatique.fr/2015/04/LORDON/52847>.

²⁶¹ Todas as citações do livro, a seguir, referem-se a essa edição.

“maconheiro playboy (...), tudo mandadão, cheio de marra” (p. 12), com quem não há convivência possível: “Quando eles tão sozinho, olha pra tu tipo que com medo, como se tu fosse sempre na intenção de roubar eles. Aí quando tão de bondão, eles olha tipo que como fosse juntar ni tu. É foda” (pp. 12-13). Do encontro sistemático ao duelo com a classe média é um passo. “Travessia” e “O rabisco” estipulam os termos em que essa guerra silenciosa ocorre, seja pela iniciativa daqueles jogados para escanteio (no caso do primeiro), seja pela prontidão para defender o patrimônio por parte daqueles que se sentem acuados ante as ameaças de elementos de outras classes sociais. “De onde vieram os tiros não viu – conta em “O rabisco” –, impossível saber se foi polícia, milícia ou morador. O que na real pouco importa” (p. 52). Contudo, se “O rabisco” narra a incursão de um homem no centro da cidade sitiada, na qual é recebido a balas, Martins (ele mesmo crescido na favela) desorganiza a concepção unilateral desse estado de sítio, ao confundir aqui também cidade situada e cidade sitiada, *welfare* e *warfare*.

As pessoas costumam dizer que morar numa favela de Zona Sul é privilégio, se compararmos a outras favelas da Zona Norte, Oeste, Baixada. De certa forma, entendo esse pensamento (...). O que pouco se fala é que, diferente das outras favelas, o abismo que marca a fronteira entre o morro e o asfalto na Zona Sul é muito mais profundo. É foda sair do beco, dividindo com canos e mais canos o espaço da escada, atravessar as valas abertas, encarar os olhares dos ratos, desviar a cabeça dos fios de energia elétrica, ver seus amigos de infância portando armas de guerra, pra depois de quinze minutos estar de frente pra um condomínio, com plantas ornamentais enfeitando o caminho das grades (...). É tudo muito próximo e muito distante. E, quanto mais crescemos, maiores se tornam os muros. (p. 17-18)

A noção contraintuitiva de que a vida na marginalidade assume, como forma de consciência, ares de trabalho regular e consoante às expectativas ascensionais da própria classe média também comparece. Em “Travessia”, insatisfeito com o labor diário na quebrada, que parece malbaratar os esforços pessoais proporcionalmente a qualquer emprego formal comprimido na lógica da extração máxima da mais-valia, seu narrador observa que “foi o tempo que essa merda [o tráfico] dava dinheiro, papo reto. (...) Quando eu era menó, via os cara tudo de moto, comprando carro (...). Agora é plantão de doze horas todo dia e, quando tu vai ver, tá duro, pegando quentinha fiado. Tomar no cu!” (p. 114).

A inversão completa de papéis, porém, parece ocorrer em “A viagem”, quando um grupo de amigos é apossado na praia por “dois caras louros e fortes com pinta de playboy rato de academia”, além de “bem alimentados” (pp. 67-68). No meio da correria e da perseguição, o narrador se vê atracado com um deles (“meu corpo magro e malnutrido foi capaz de derrubar aquele brutamontes”, p. 68). Ao conseguir safar-se por um momento, dá-se a seguinte reviravolta:

- A gente não tem nada pra perder não, meu parceiro (...).
- Então meu rival respondeu gritando pro outro que se engalfinhava com Gabriel:
- Lá lá, não é gringo não, cara, não é gringo não!
- Gabriel então se cresceu afirmando:
- A gente é morador, porra. Respeita morador, caralho.
- E assim os ladrões internacionais se foram (p. 69).

A passagem parece fechar todos os ângulos nos quais a relação entre classe média e marginalidade se concretiza numa espécie de confrontação simbiótica, marcada simultaneamente pela aversão e pela atração, pela oposição e pela complementaridade. Playboy e marginal aparecem aqui confundidos, tal como promiscuamente confundidos estão esses universos em *O Som ao Redor* e em *Porta dos Fundos*.

A sugestão é de que a ruína da malandragem não fez mais do que dar livre vazão ao marginal Zé Pequeno e ao Capitão Nascimento, seu duplo, pois os dois são um só: a costela tomada de Leonardinho Pataca, tornada seu oposto. Em nossos dias, esta unidade (ou esta duplicidade fantasmagórica) entre agente da ordem e agente da desordem se fortalece ainda mais quando analisamos o quanto a figura do marginal é mobilizada para a justificação do estado de repressão generalizado, a ressurreição do ideário da segurança interna, completando, em negativo, os lemas nacionais de ordem e progresso. Assumindo a ética laboral que prefigura uma “carreira” de ascensão no tráfico, bem como (junto com os “otários” da periferia) o sonho de acesso ao consumo e ao pé-de-meia, o marginal consolida, afinal, a transição da figura do malandro tardio (pós-1930) à ideologia da burguesia. Numa chave que anuncia a falência da antiga dialética entre ordem e desordem, o marginal representaria o factótum do pequeno burguês. Ao opor-se a ele, completa-o. É, enfim, seu mandatário.

Conclusão – Os Pactários

A crítica não é repetição, mas multiplicação de conhecimento, síntese nova da imaginação e do entendimento. (...) Entre a crítica que o livro faz ao mundo (iluminando as contradições que o atravessam) e a crítica silenciosa que o mundo endereça ao livro (indicando que as noções que o organizam são pobres diante da experiência que pretendem modelar), o crítico instaura sua própria crítica, como conhecimento tanto de um como de outro: o crítico habita o intervalo.

(Bento Prado Jr. – Alguns Ensaios - Filosofia, Literatura, Psicanálise)

O olhar mais detido traz à tona o fato de que, em todos os contos, há um pacto vinculado a um crime. O esteio do pacto é certo modelo coletivista de organização social ainda vigente, entre 1930 e 1960, nas sociedades de América Latina e África portuguesa, cujos “mitos opositores do poder passam através da configuração de grupos, de espontâneas coincidências protestatárias, de manifestações e reclamações multitudinárias” (RAMA, 2015, p.74). Porque não é politizado, o pacto mantém fresco seu caráter político, tanto por seu objetivo quanto por sua natureza: o crime a que o pacto serve jamais é de ordem pecuniária; e a natureza do pacto é, por sua vez, de cariz pessoal, filial, religiosa, ou seja, arcaica, oposta à forma jurídica e burocrática do Estado moderno na medida em que este expressa o desenvolvimento do capitalismo e da mercantilização das formas de vida. Em outras palavras, o pacto revela o déficit de modernidade nas realidades periféricas, déficit esse que não conduzirá à integração, no final do século, daqueles preteridos pela modernidade.

Privado de fins pecuniários, o crime conduz antes a uma revelação, que é também reconciliação do sujeito consigo mesmo. Os Gutres evadem-se de sua condição objetual e se avultam em sujeitos por meio do crime da mesma maneira que Ginho se eleva à condição de iniciado, de homem forjado através do círculo de fogo da violência. Ruptura com uma vida malbaratada pelos gigantes do mundo, rito iniciático cuja seiva cora as existências pálidas, o crime escapa à lei e à jurisprudência na medida em que revivifica e acusa a ordem criminosa. Sendo exterior ao Estado, o crime subtrai os criminosos da banalidade do mal, preserva-os do poder da toga e das forças da ordem, ao mesmo tempo em que funda uma dimensão de justiça e lealdade entre os pactários, ou seja, o crime atesta e consolida a dimensão *vital* do pacto, que na sua essencialidade parece acusar a superfluidade de todo o resto. Encarcerados e batidos, a amizade de Futa, Dosreis e Kam'tuta desmente o colonialismo e afirma que eles se mantêm íntegros. Pólo oposto, o ódio intestino dos Blacamáns também é, à sua maneira, um atestado dos laços invioláveis que os unem, apesar do acosso no fundo de um continente invadido pelo imperialismo. Daí que as personagens são tanto mais políticas quanto mais assumem um ponto cego na dimensão jurídica do Estado, da sociedade moderna. O crime é decisivo, primeiro, porque discerne o descompasso entre as formas jurídicas da sociedade moderna e a sobrevivência – até bem avançado o século XX – de uma cosmogonia tradicional e comunitária.

Segundo o pensamento grego, a capacidade humana de organização política não apenas difere mas é diretamente oposta a essa associação natural [*societas generis humani*] cujo centro é constituído pela casa (*oikia*) e pela família. O surgimento da cidade-estado significava que o homem recebera, <além de sua vida privada, uma espécie de segunda vida, o seu *bios politikos*. Agora cada cidadão pertence a duas ordens de existência; e há uma grande diferença em sua vida entre aquilo que lhe é próprio (*idion*) e o que é comum (*koinon*)>. Não se tratava de mera opinião de Aristóteles, mas de simples fato histórico: precedera a fundação da *polis* a destruição de todas as unidades organizadas à base do parentesco, tais como a *phratría* e a *phyle*. (ARENDT, 1995, p. 33)

O herói popular-moderno dos territórios latino-americanos e luso-africanos desconhece esta “segunda vida”, chamada por Arendt de *bios politikos*, e que teria formado a tradição política central do Ocidente. A apropriação histórica do Estado moderno pelas elites locais teria conduzido à rejeição popular no que diz respeito ao estatuto desse mesmo Estado que se manteve (em formulação gramsciana) como um “Estado restrito”, a serviço dos interesses de uma minoria. A recusa quanto à autoridade e a desconfiança quanto à legitimidade do Estado fundam o espaço da desordem, ao mesmo tempo espaço familiar, cujo teor é a expressão cultural desses deserdados. A dialética da malandragem, no Brasil, mas também as concepções populares de Borges, Carpentier, Márquez, Luandino e Honwana discernem, cada uma a seu modo, a vida espiritual dos humildes e humilhados que, se não é totalmente independente da ordem jurídica, desborda-a. “A integração naquele confuso universo [dos musseques de Luanda] é radicalmente desejada, e o resultado da pretensão é o estabelecimento de um pacto novo entre ‘estória’ e História” (CHAVES, 1999, p. 49). Por seu turno, ao anotar a presença de traços do romance de Cavalaria na vida jagunça de *Grande Sertão: Veredas*, Candido refere-se à sua épica por “consertar um mundo sem lei”, o que acarretaria “possuírem ambos uma ética peculiar, corporativa, que obriga em relação ao grupo, mas liberta em relação à sociedade em geral” (2012b, p. 120).

Segundo essas narrativas do século XX, o Estado na periferia ou é moderno ou é popular, e neste último caso teria, talvez, de abdicar de suas pretensões universais. Distanciando-se de liberais e socialistas, o Estado popular seria, para esses intérpretes, bem um paradoxo. Beatriz Sarlo, ao questionar (seguindo Borges) por que os argentinos se sentiriam mais identificados com a coragem dos velhos *criollos* e *compadritos* do que com a dos militares, vincula esta identificação às “formas da institucionalidade”. “O

argentino, desafeto do Estado, tende a admirar os rebeldes que se opõem a ele. (...) Será que se trata somente do fascínio que ele próprio [Borges] atribui aos argentinos, mais inclinados a simpatizar com a rebeldia que com a ordem?" (SARLO, 2005, p. 214).

As duas vidas que os heróis periféricos negaram em suas formas de estar no mundo, jamais sabendo perfeitamente o que era *idion* e o que era *koinon* (como se tais personagens nunca tivessem adentrado completamente o espaço urbano) e optando pela manutenção integral e indivisível dessas esferas, a esta cisão entre a facção e a sociedade as narrativas periféricas antepuseram outra, marcada pela *duplicidade ou dualidade do sujeito*. O *duplo*, eixo da narrativa de García Márquez, comparece igualmente em todos os contos (Pierre Menard – Miguel de Cervantes; Baltasar Espinosa – Cristo; Juan o Peregrino – Juan o Indiano; Blacaman Bom – Blacaman Mau; Isaura a Louca – O Cão-Tinhoso; Kam'tuta – Papagaio). Impossível referir-se a cada uma dessas personagens sem vê-la em relação ao seu *duplo*, ao seu *outro*. Nesta particularidade, contudo, tais literaturas parecem resgatar um veio principal do mesmo Ocidente:

Não se esqueça de que os duplos – (...) nas cosmogonias, nas mitologias do mundo –, o duplo, os personagens duplos, os gêmeos ilustres, como Rômulo e Remo, Castro e Pólux, os deuses duplos, são uma constante do espírito humano (...) convertida em mito, em lenda. Parece que o homem não se aceita como uma unidade. (...) Ele sente que poderia estar, simultaneamente, projetado em uma outra entidade que ele conhece ou não, mas existe (CORTÁZAR, 2002, p. 32).

Eis o segundo motivo pelo qual o crime dessas narrativas é discernidor, visto que, no mundo moderno, só há responsabilidade a partir de uma noção de indivíduo e de autoria que a estrutura dos contos, a todo o momento, recusa. Juan o Indiano, assassino e fugitivo, é o mesmo peregrino que, quase predestinadamente, encontrará no seu regresso à Península. Condenado à morte o Cão-Tinhoso, condenada estava também Isaura, cuja coragem delatava, por sua vez, a crueldade e a covardia do bando, mas também a ordem de coisas que os arrastara, como crianças, rumo ao martírio.

É possível que a passagem da modernidade para a dita pós-modernidade – que significa, *grosso modo*, o apagamento das fronteiras entre arcaísmo e modernidade na periferia – se expresse bem na literatura com a supressão dos elementos até aqui alinhados: o pacto, a esfera facciosa, o crime emancipador, distâncias nas quais se

moviam tais personagens. Para Roberto Schwarz – que se vale da formulação de Nicholas Brown, no ensaio sobre *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso –, o fim da modernidade e o início da chamada pós-modernidade resultaria da desapareição, nos anos 1970, da perspectiva de superação do capitalismo como sistema de reprodução social. Se aceitarmos essa proposição, o padecimento da dimensão arcaica no seio da cultura contemporânea nos leva a crer que, longe de uma oposição, também a cultura moderna se constituiu como complemento do arcaico: a superação do capitalismo (a ponta "avançada" da vida social) e a superação do pré-capitalismo (a ponta "atrasada" dessa mesma vida) constituiriam uma única e mesma superação, ainda que esferas vitais (não apropriadas pela mercadoria) tenham, nessas narrativas, acusado a desumanização desse processo e marcado, assim, sua independência ante o pólo moderno. A supressão dos pólos modernidade-arcaísmo teria ensejado um tipo novo de narrativa não mais travejada pelo pacto, porém tampouco expressão de uma sociabilidade puramente popular. Caracterizada por uma existência oprimida pelo mundo do privilégio e, ao mesmo tempo, vinculada a esse mundo via aspirações de ascensão social e consumo de mercadorias, essa narrativa exprimiria, antes, as formas de mútua apropriação de conteúdos entre classes médias e classes marginalizadas.

*

*

*

Quando Gabriel García Márquez afirmava (como tantas vezes o fez) que o tema central de sua produção ficcional é a solidão e, no interior desse tema, sobretudo a solidão do poder, marcava com exatidão a fonte da qual os grandes narradores modernos da periferia retiravam a potência de suas obras. É possível que García Márquez não relacionasse a solidão de seus generais e patriarcas (ambos são o mesmo) com o seu complemento natural, porém, no fundo, é disso que se trata: o negativo de generais isolados e de patriarcas mortos de tédio é Macondo, a vida popular, renovadora e insuspeita de Macondo. As cúpulas do poder estão conectadas, por túneis subterrâneos, aos vilarejos esquecidos por Deus. São esses povoados longínquos e, dentro deles, o pulso de populações apartadas, durante longos anos do século XX, dos centros modernos e modernizadores do Estado nacional, o barro do qual se erguerão as ficções ora abordadas.

Bibliografia original

BORGES, Jorge Luis. El Evangelio Según Marcos. In: *El Informe de Brodie*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2011.

_____. Pierre Menard, autor do *Quixote*. In: *Ficções*. Trad.: Davi Arrigucci Jr.. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARPENTIER, Alejo. El Camino de Santiago. In: *Guerra del Tiempo y Otros Relatos*. Mexico D.F.: Siglo Veintiuno, 1991.

HONWANA, Luis Bernardo. Nós Matamos o Cão-Tinhoso. In: *Nós Matamos o Cão-Tinhoso*. São Paulo: Editora Ática, 1980.

MÁRQUEZ, Gabriel García. Blacaman el bueno, vendedor de milagros. In: *Todos los Cuentos*. Barcelona: Penguin Random House, 2012.

VIEIRA, Luandino. Estória do Ladrão e do Papagaio. In: *Luuanda*. São Paulo: Editora Ática, 1982.

Bibliografia crítica

ABSIRE, Alain. *Alejo Carpentier*. Paris: Éditions Julliard, 1994.

ADORNO, Theodor. *Teoría Estética*. Trad.: Jorge Navarro Pérez. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

_____. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: TIEDEMANN, Rolf. *Notas de Literatura I*. Trad.: Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2012.

AGUILAR, Gonzalo. “Ángel Rama y Antonio Candido: salidas del modernismo”. In: Antelo, Raúl (Org.). *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2001.

ALMEIDA, Jorge de. *Crítica Dialética em Theodor Adorno: Música e verdade nos anos vinte*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

ANDERSON, Perry. *Portugal e o Fim do Ultracolonialismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

_____. *As Origens da Pós-modernidade*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

ANTUNES, Ricardo. *Os Sentidos do Trabalho: Ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1999.

AQUINO, Raffaella. *Blacaman, il libro sul fachiro castrovillarese famoso in tutto il mondo*. 2016. Disponível em: <http://www.ottoetrenta.it/attualita/blacaman-il-libro-sul-fachiro-castrovillarese-famoso-in-tutto-il-mondo>. Acesso: 03.10.2018.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da Dialética na Experiência Intelectual Brasileira: Dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1992.

_____. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: D'INCAO, M. A.; SCARABÔTOLO, E. F. (Org.). *Dentro de texto, dentro da vida: ensaios sobre Antonio Candido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. “A fratura brasileira do mundo.” In: *Zero à esquerda*. São Paulo: Editora Conrad, 2004

_____. Duas vezes pânico na cidade. Disponível em: http://www.ovp-sp.org/artg_pauloarantes.pdf. Acesso em: 18.09.2017.

_____. *O Novo Tempo do Mundo e Outros Estudos sobre a Era da Emergência*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

_____. Paulo Arantes: Entre os destroços do presente. [10 de abril de 2015]. São Paulo: *Blog da editora Boitempo*.

Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2015/04/10/paulo-arantes-entre-os-destrocos-do-presente/#comments>. Acesso: 08.11.2018.

ARANTES, O. B. F.; ARANTES, P. E. *Sentido da Formação – Três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1995.

ARRIGHI, Giovanni. *O Longo Século XX – Dinheiro, poder e as origens do nosso tempo*. 1ª edição. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

ARRIGUCCI, Davi. “Da fama e da infâmia (Borges no contexto literário latino-americano)”. In: *Enigma e comentário: Ensaio sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.

BETHENCOURT, Francisco. “Cultures organisationnelles des empires européens”. In : *L’empire Portugais Face aux Autres Empires : XVIe – XIXe Siècle*. Francisco Bethencourt ; Luiz Felipe de Alencastro (Org.). Paris : Maisonneuve & Larose, 2007.

BORGES, Jorge Luis. *Discusión: Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1957.

_____. *Ficcionario: Una antología de sus textos*. Monegal, Emir Rodríguez (org.). México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.

_____. *O Informe de Brodie*. Trad.: Hermilo Borba Filho. São Paulo: Editora Globo, 1995.

_____. *Obras Completas I*. São Paulo, Editora Globo, 1998.

_____. *El Informe de Brodie*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2011.

_____. *Ficciones*. New York: Random House, 2012.

_____. *El Aleph*. New York: Random House, 2011.

BOUAMAMA, Saïd. *Figures de la révolution africaine : De Kenyatta à Sankara*. Paris: Éditions La Découverte, 2014.

BRITO, Felipe; OLIVEIRA, Pedro Rocha de. “Territórios transversais” In: *Cidades Rebeldes – Passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Editorial Boitempo, 2014.

CABAÇO, José Luís. *Moçambique: Identidade, Colonialismo e Libertação*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Editora Ouro Sobre Azul, 2017.

_____. *Literatura e Sociedade: Estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

_____. *O Discurso e a Cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. *Brigada Ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011a.

_____. *A Educação pela Noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011b.

_____. *Vários Escritos*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2011c.

_____. *Ficção e Confissão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012a.

_____. *Tese e Antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012b.

_____. A literatura e a formação do homem. In: *Revista Remate de Males*. Número especial Antonio Candido. Campinas: Unicamp, 1999.

_____. Uma visão latino-americana. In: *Literatura e História na América Latina*. Ligia Chiappini & Flávio Wolf de Aguiar (Org.). São Paulo: Edusp, 1993.

CANDIDO, Antonio; RAMA, Ángel. *Conversa Cortada: A correspondência entre Antonio Candido e Ángel Rama, o esboço de um projeto latino-americano – 1960-1983*. Trad.: Ernani Ssó. In: Rocca, Pablo (Org.). São Paulo/Rio de Janeiro: Edusp/Ouro sobre Azul, 2018.

CARASSI, Leonardo. *Blacaman, il fachiro ipnotizzatore di bestie feroci*. 2001. Disponível em : <http://www.magoleo.com/blacaman-lipnotizzatore-di-bestie-feroci>. Acesso: 03.10.2018.

CARPENTIER, Alejo. Lo barroco y lo real maravilloso. In: *Ensayo Cubano del Siglo XX: Antología*. Rafael Hernández; Rafael Rojas (Org.). Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2002.

_____. *El Arpa y la Sombra*. México: Siglo Veintiuno, 1979.

_____. *Guerra del Tiempo y Otros Relatos*. Mexico D.F.: Siglo Veintiuno, 1991.

_____. *Crónicas*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985a (2 volumes).

_____. *Concerto Barroco*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985b.

_____. *Literatura & Consciência Política na América Latina*. São Paulo: Global Editora, s/ data.

CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

CEVASCO, Maria Elisa. “A crítica cultural lê o Brasil”. In: SINGER, André; LOUREIRO, Isabel (Org.). *As Contradições do Lulismo: A que ponto chegamos?* São Paulo: Editora Boitempo, 2016.

CHAUÍ, Marilena. *Manifestações Ideológicas do Autoritarismo Brasileiro*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.

_____. Violência e autoritarismo por todos os lados. [5 de fevereiro de 2016]. São Paulo: Revista Cult. Entrevista concedida a Juvenal Savian e Laís Modelli.

CHAVES, Rita. *A Formação do Romance Angolano: Entre intenções e gestos*. São Paulo: Fundo Bibliográfico de Língua Portuguesa / Via Atlântica, 1999.

CHIAMPÍ, Irlemar. Lo maravilloso y la historia en Alejo Carpentier y Pierre Mabilhé. In: Echevarría, Roberto González (Org.). *Historia y Ficción en la Narrativa Hispanoamericana*. Caracas: Monte Avila Editores, 1984.

CHIAPPINI, Ligia. “Forma e história na crítica literária brasileira: a atualidade de Antonio Candido”. In: ANDRADE, Ana Luiza; BARROS, Maria Lucia Camargo Barros; ANTELLO, Raúl (Org.). *Leituras do ciclo*. Florianópolis: Editora Grifo, 1999.

CORONEL, Rogelio Rodríguez. “O Barroco em Alejo Carpentier”. In: González, Elena Palmero (org.). *No Reino de Alejo Carpentier: doze ensaios críticos*. Rio Grande: Editora da FURG, 2009.

CORTÁZAR, Julio. *Conversas com Cortázar*. In: Bermejo, Ernesto González (Org.). Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2002.

COUTO, Mia. Moçambique: 30 anos de independência: no passado, o futuro era melhor?. In: Abdala Jr., Benjamin (org.). Revista Atlântica. São Paulo: Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, nº 8, 2005.

CUNHA, Roseli Barros. *Transculturação Narrativa: Seu percurso na obra crítica de Ángel Rama*. São Paulo: Editora Humanitas, 2007.

CURTO, Diogo Ramada. “Idéologies impériales en Afrique Occidentale au début du XVIIIe siècle”. In : *L’empire Portugais Face aux Autres Empires : XVIe – XIXe Siècle*. Francisco Bethencourt ; Luiz Felipe de Alencastro (Org.). Paris : Maisonneuve & Larose, 2007.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.

DAIE, Fábio Salem. A Glória e a Queda: Construção e desagregação do romance na periferia do capitalismo. 2013. 140 páginas. Dissertação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

_____. O Olho do Melro: Beckett entre o *realismo* de Lukács e a estética adorniana. Revista Magma (USP), v. 1, n. 12, p. 61-84, 2015.

_____. O império na palma da mão: “As mãos dos pretos”, de Luís Bernardo Honwana. In: Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic) – Fluxos e correntes, trânsitos e traduções literárias, XIV, 2015, Belém. Anais... Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455985767.pdf. Acesso: 03.11.2018.

D’ALLEMAND, Patricia. Ángel Rama: El discurso de la transculturación. *Revista Voz y Escritura*, Mérida, nº 6-7, pp. 140-167, 1996.

DAVIS, Mike. “Estrada de metal pesado”. In: *Cidades Rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.

DE RITIS, Raffaele. *More on Blacaman. A further (and not final) glimpse on the man who died twice*. 2008. Disponível em: <http://raffaelederitis.blogspot.com/2008/03/more-on-blacaman.html>. Acesso: 04.10.2018.

DONGHI, Tulio Halperin. *El Espejo de la Historia – Problemas argentinos y perspectivas hispanoamericanas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998.

_____. *História da América Latina*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Círculo do Livro, s/ ano.

DUNKER, Christian I. L.. *Mal-Estar, Sofrimento e Sintoma: Uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

_____. Christian Dunker: *A crise brasileira como Retorno do Recalcado*, 12 de maio de 2016. Disponível em : <http://brasileiros.com.br/2016/05/crise-brasileira-como-retorno-recalcado>. Acesso em: 17.06.2017.

EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*. Trad.: Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

ECHEVARRÍA, Roberto González. “A nacionalidade de Alejo Carpentier: História e ficção”. In: González, Elena Palmero (org.). *No Reino de Alejo Carpentier: doze ensaios críticos*. Rio Grande: Editora da FURG, 2009.

FISCHER, Luis Augusto. *Machado e Borges – E outros ensaios sobre Machado de Assis*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

FIRMAT, Gustavo Pérez. “Esse idioma: A(s) língua(s) enredada(s) de Alejo Carpentier”. In: González, Elena Palmero (org.). *No Reino de Alejo Carpentier: doze ensaios críticos*. Rio Grande: Editora da FURG, 2009.

FITZGERALD, Francis Scott. *Este Lado do Paraíso*. Trad.: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2003.

FRANK, Andre Gunder. *Latin America: Underdevelopment or Revolution*. New York: Monthly Review Press, 1970.

FREDERICO, Celso. *Lukács: Um clássico do século XX*. São Paulo: Editora Moderna, 1997.

FURTADO, Celso. *A Economia Latino-americana*. 2ª edição. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1978.

GECHEM, Carlos Eduardo. Los partidos políticos en Colombia: entre la realidad y la ficción. *Revista Derecho del Estado*, n. 23, p. 132-146, 2009.

GILARD, Jacques. Prólogo. In: *Gabriel García Márquez: Textos Caribenhos, Obra Jornalística 1, 1948-1952*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006a.

_____. Prólogo. In: *Gabriel García Márquez: Textos Andinos, Obra Jornalística 2, 1954-1955*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006b.

_____. Prólogo. In: *Gabriel García Márquez: Da Europa e da América, Obra Jornalística 3, 1955-1960*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006c.

GOMES, Tiago de Melo. Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/topoi/v5n9/2237-101X-topoi-5-09-00171.pdf>. Acesso em: 23.11.2018.

GOMEZ, Andre Villar. Pesadelo high-tech: a quarta revolução industrial e o fim do mundo que conhecemos. *Revista Libertas*, v.17, n.2, p. 01-16, 2017.

GORELİK, Adrián. *La grilla y el parque: Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

GÜIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1977.

HARDMAN, Francisco Foot. “Matem o mito”. *O Estado de São Paulo* [Brasil]. 21 de fevereiro de 2016. Disponível em: <https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,matem-o-mito,10000017360>. Acesso: 23. 11. 2018.

HARVEY, David. *Neoliberalismo: História e Implicações*. São Paulo: Loyola, 2008.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *O Reflexo Perdido e Outros Ensaio Insensatos*. Trad. Maria Aparecida Barbosa. São Paulo Editora Estação Liberdade, 2017.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

HONWANA, Luis Bernardo. *Nós Matamos o Cão-Tinhoso*. São Paulo: Editora Ática, 1980.

_____. Entrevista. In: LABAN, Michel (Org.). *Encontro com Escritores*. Porto: Fundação Engenheiro Antônio de Almeida, 1998.

HUME, David. *Investigação sobre o Entendimento Humano*. Lisboa: Edições 70, 1989.

HUMPHREY, Robert. *Narrative Structure and Message in Mark: A rhetorical analysis*. New York: The Edwin Mellen Press, 2003.

HURTADO, Andrés. “Santa María la Antigua del Darién”. *La Patria* [Colômbia]. 12 de julho de 2018. In: <http://www.lapatria.com/opinion/columnas/andres-hurtado/santa-maria-la-antigua-del-darien>. Acesso: 10.08.2018.

HYLTON, Forrest. *A Revolução Colombiana*. Trad.: Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

IRELE, Abiola F.. Introduction: Perspectives on the African novel. In: IRELE, Abiola F.. (Org.). *The Cambridge Companion to the African Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio*. 2ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1996.

_____. *A Cultura do Dinheiro – Ensaio sobre a globalização*. 1ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

_____. *A Virada Cultural – Reflexões sobre o pós-moderno*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2006.

JAY, Martin. *Imaginação Dialética: História da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais 1923-1950*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1995.

JITRIK, Noé. “Las dos tentaciones de la vanguardia”. In: Pizarro, Ana (Org.) *América Latina: Palabra, Literatura y Cultura*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.

JOZEF, Bella. “Carpentier: Um clássico da América Latina”. In: González, Elena Palmero (org.). *No Reino de Alejo Carpentier: doze ensaios críticos*. Rio Grande: Editora da FURG, 2009.

KURZ, Robert. *O Colapso da Modernização: Da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004.

LABAN, Michel. *Moçambique: Encontro com Escritores*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1998.

LINDERMAN, Jim. *Blacaman and Gabriel Garcia Marquez cheat death*. Disponível em: <http://www.paraphiliamagazine.com/periodical/blacaman-and-gabriel-garcia-marquez-cheat-death>. Acesso: 04.10.2018.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Cidade de Deus*, o livro, dá voz a quem não tem mais nada. [16 de agosto de 1997]. São Paulo: jornal Folha de São Paulo. Entrevista concedida a Marcelo Rubens Paiva. Disponível em:

http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2002/cidadededeus/conheca_o_livro.shtml. Acesso: 20.11.2018.

LLOSA, Mario Vargas. “Cien Años de Soledad. Realidad total, novela total”. In: *Cien Años de Soledad: Edición Comemorativa*. Colombia: Real Academia Española/Asociación De Academias de la Lengua Española, 2007.

LYOTARD, Jean-François. *O Pós-moderno explicado às crianças – Correspondência 1982-1985*. 2ª edição. Lisboa: publicações Dom Quixote, 1993.

LUCENA, Karina de Castilhos. O sistema em outro lugar: Antonio Candido, Ángel Rama, Juan Carlos Onetti e o limite nacional. *Revista Cerrados*, Brasília, v. 26, n. 45, pp. 158-165, 2017.

LUKÁCS, György. *Ensaio Sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

_____. *Realismo Crítico Hoje*. Brasília: Coordenada Editora, 1969.

_____. *Marxismo e Humanismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1971.

_____. *Marxismo e Teoria da Literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. *Arte e Sociedade: Escritos estéticos (1932-1967)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

_____. *O Romance Histórico*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

MACEDO, Tânia. “A presença da literatura brasileira na formação dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa”. *Revista Crioula*, São Paulo, nº 5, 2009.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um Capítulo da História da Modernidade Estética: Debate sobre o Expressionismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

MAESENEER, Rita de. “O longo caminho até El Camino de Santiago”. In: González, Elena Palmero (org.). *No Reino de Alejo Carpentier: doze ensaios críticos*. Rio Grande: Editora da FURG, 2009.

MAGALHÃES, R.; VENDRAMINI, ANNELEISE. Os impactos da quarta revolução industrial. *Revista GV Executivo*, v. 17, n. 1, p. 41-43, 2018.

MARÇAL, Márcia Romero. “A tensão entre o fantástico e o maravilhoso”. *Revista Fronteiras*, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), volume 3, número 3, 2009, pp. 1-8. Disponível em:

http://www4.pucsp.br/revistafronteiras/numeros_anteriores/n3/download/pdf/tensao.pdf. Acesso: 16.09.2018.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Viver para Contar*. Trad.: Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.

_____. *Textos Caribenhos, Obra Jornalística 1, 1948-1952*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006a.

_____. *Textos Andinos, Obra Jornalística 2, 1954-1955*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006b.

_____. *Da Europa e da América, Obra Jornalística 3, 1955-1960*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006c.

_____. *Eu não vim fazer um discurso*. Trad.: Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.

_____. *Todos los Cuentos*. Barcelona: Penguin Random House, 2012.

_____. *Cheiro de Goiaba (Conversas com Plínio Apuleyo Mendoza)*. Trad.: Eliane Zagury. Rio de Janeiro: São Paulo, 2014.

MARTINS, Geovani. *O Sol na Cabeça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MARX, Patricia; SIMON, John. An Interview with Jorge Luis Borges. *Reality Is Perplexing Enough*. *Commonweal Magazine*, 1968. Disponível em: <https://www.commonwealmagazine.org/interview-jorge-luis-borges>.

Acesso: 09.06.2018.

MEJÍA, Álvaro Tirado. "Colombia. Siglo y medio de bipartidismo". In: *Colombia Hoy*. Buenos Aires: Editorial Siglo Veintiuno, 1978. Disponível em: <http://www.geocities.ws/gersonledezma/TextosAmericaLatina/ColombiaSigloyMedio.pdf>. Acesso: 19. 09. 2018.

MELLO e SOUZA, Gilda de. *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2008.

MENDONÇA, Kléber. Filmando ao redor. [Maio de 2011]. Revista Cinética. Entrevista concedida a Leonardo Sette.

Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/entrevistakmf.htm>. Acesso: 21.11.2018.

_____. Violência e autoritarismo por todos os lados. [5 de fevereiro de 2016]. São Paulo: Revista Cult. Entrevista concedida a Juvenal Savian e Laís Modelli.

MENDOZA, Plinio Apuleyo. In: MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cheiro de Goiaba*. Trad.: Eliane Zagury. Rio de Janeiro: São Paulo, 2014.

MENEGAT, Marildo. Um intelectual diante da barbárie. Prefácio. In: ARANTES, Paulo Eduardo. *O Novo Tempo do Mundo e Outros Estudos sobre a Era da Emergência*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

MISKULIN, Sílvia Cezar. *Os Intelectuais Cubanos e a Política Cultural da Revolução: 1961-1975*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2009.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges por Borges*. São Paulo: L&PM, 1987.

MONTIEL, Sara Maneiro. *Un Faquir en Caracas: "Blacamán"*. 2011. In: SIGILLO, María F.. Disponível em: <http://mariafsigillo.blogspot.com/2011/01/hurgando-papeles-anedoctas-de-mi-padre.html>. Acesso: 03.10.2018.

MOURÃO, Fernando A. Albuquerque. "O problema da autonomia e da denominação da literatura angolana". In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane (Org.). *A Kinda e a Misanga: Encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora / Editorial Nzila, 2007.

NEGÓCIOS da Perifa. Revista Você S/A, São Paulo, v. 244, 2018.

NEWITT, Malyn. "Les relations des portugais avec l'«empire » de Monomotapa (1506-1695)". in : *L'empire Portugais Face aux Autres Empires : XVIe – XIXe Siècle*. Francisco Bethencourt ; Luiz Felipe de Alencastro (Org.). Paris : Maisonneuve & Larose, 2007.

NOA, Francisco. *Pero do Fragmento, a Totalidade: Olhares sobre a literatura e o mundo*. São Paulo: Editora Kapulana, 2015.

_____. *Uns e Outros na Literatura Moçambicana: Ensaios*. São Paulo: Editora Kapulana, 2017.

NOBRE, Marcos. “Desordem do mundo”. *Folha de São Paulo* [Brasil]. 8 de agosto de 1999. In: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs08089911.htm>. Acesso: 05.11.2017.

_____. “A normalização do caos e a estranha sensação de volta aos anos 1980”. *Folha de São Paulo* [Brasil]. 26 de junho de 2016.

Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/paywall/signup.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/06/1785007-a-normalizacao-do-caos-e-a-estranha-sensacao-de-volta-aos-anos-1980.shtml>. Acesso: 19.11.2018.

OLIVEIRA, Francisco de. “Hegemonia às avessas”. In: OLIVEIRA, Francisco de; BRAGA, Ruy; RIZEK, Cibele (Org.). *Hegemonia às Avessas*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

_____. *Crítica à Razão Dualista / O Ornitorrinco*. 1ª edição. São Paulo, Boitempo, 2013.

OLIVEIRA, Pedro Aires. “O Ciclo Africano”. In: *História da Expansão e do Império Português*. João Paulo Oliveira e Costa (Org.). Lisboa: A Esfera dos Livros, 2014..

OSNOS, Evan. Trump’s America hiding in plain sight. *The New Yorker*, 09.11.2016. Disponível em: link: <http://www.newyorker.com/news/news-desk/trumps-america-hiding-in-plain-sight>. Acesso: 21.11.2018.

PASSETTI, Gabriel. *Indígenas e Criollos: Política, guerra e traição nas lutas no sul da Argentina (1852-1885)*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2012.

POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. Trad.: Brenno Silveira. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2003.

PRADO, Maria Lígia Coelho. O Brasil e a distante América do Sul. *Revista de História*, São Paulo, número 145, p. 127-149, 2001.

PULS, Maurício. Ética e Política. *Folha de São Paulo* [Brasil]. 19 de julho de 1998. In: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs19079822.htm>. Acesso: 17.08.2018.

QUEIROZ, Suely Robles Reis de. *Os Radicais da República - Jacobinismo: ideologia e ação 1893-1897*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

QUEIROZ, Eça de. *A Cidade e As Serras*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1998.

QUIROGA, Jorge. *Alejo Carpentier: Em busca do real maravilhoso*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

RABELLO, Ivone Daré. O Som ao Redor: sem futuro, só revanche?, *Revista Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 34, n. 1, 2015.

RAMA, Ángel. “La tecnificación narrativa”. *Hispanoamérica*. Ano 10, nº 30, 1981.

_____. *La Novela Latinoamericana - Panoramas (1920-1980)*. Colombia: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

_____. *La Crítica de la Cultura en América Latina*. In: SOSNOWSKI, Saúl; MARTÍNEZ, Tomás Eloy (Org.). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

_____. *A Cidade das Letras*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____. *A Cidade das Letras*. São Paulo: Editora Boitempo, 2015.

_____. *La narrativa de Gabriel García Márquez: Edificación de un arte nacional y popular*. Montevideo: Fundación Ángel Rama – Departamento de Publicaciones de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República, 1987.

_____. *Literatura, Cultura, Sociedad en América Latina*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2006.

_____. *Transculturación Narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

RAMASSOTE, Rodrigo Martins. Antonio Candido em Assis e depois. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 50, p.103-128, 2010. In: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i50p103-128>. Acesso: 10.08.2018.

ROCCA, Pablo. Prólogo. In: *Ángel Rama: Literatura, cultura y sociedad en América Latina*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2006.

_____. Notas sobre el diálogo intelectual Rama/Candido. In: ANTELO, Raúl (Org.). Antonio Candido y los estudios latinoamericanos. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, p. 47-67, 2001.

ROMERO, José Luis. *América Latina: As cidades e as ideias*. Trad.: Bella Josef. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

ROSÁRIO, Lourenço do. *Moçambique: História, culturas, sociedade e literatura*. Belo Horizonte: Editora Nandyala, 2010.

RUFFINELLI, Jorge. “Ángel Rama, Marcha, y la crítica literaria latinoamericana en los 60s”. In: http://www.periodicas.edu.uy/Libros%20sobre%20pp/Ruffinelli_Rama_Marcha_y_la_critica_literraria_latinoamericana_en_los_60.pdf. Acesso: 12.08.2018.

_____. “Después de la ruptura: la ficción”. In: PIZARRO, Ana. (Org.). *América Latina: Palabra, Literatura y Cultura*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.

SARCINA, Alberto. Santa María de la Antigua del Darién, la primera ciudad española en Tierra Firme: una prospección arqueológica sistemática. *Revista Colombiana de Antropología*, Instituto Colombiano de Antropología y Historia, v. 53, n. 1, p. 269-300, 2017.

In: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0486-65252017000100269. Acesso: 10.08.2018.

SAER, Juan José. “El escritor argentino en su tradición”. *La Nación* [Argentina]. 31 julho 2002. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/221731-el-escriptor-argentino-en-su-tradicion>. Acesso: 26.10.2017.

SAHLINS, Marshall. *Islands of History*. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.

_____. *Historical Metaphors and Mythical Realities: Structure in the Early History of the Sandwich Islands Kingdom*. Michigan: The University of Michigan Press, 2004.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Estórias Africanas: História & Antologia*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

_____. *Africanidade: Contornos Literários*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

SARLO, Beatriz. Arlt: “Cidade Real, Cidade Imaginária, Cidade Reformada”. In: *Literatura e História na América Latina*. Ligia Chiappini & Flávio Wolf de Aguiar (Orgs.). São Paulo: Edusp, 1993.

_____. *Borges, Un Escritor en las Orillas*. Buenos Aires: Editora Espasa / Ariel, 1995.

_____. *Borges: um escritor na periferia*. Trad.: Samuel Titan Jr.. São Paulo: Editora Iluminuras, 2008.

_____. Prefácio. In: BORGES, Jorge Luis. *O Informe de Brodie*. Trad.: Teresa Cristófani Barreto. São Paulo: Editora Globo, 1995.

_____. *Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Trad.: Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *A Paixão e a Exceção: Borges, Eva Perón, Montoneros*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo: o civilización y barbarie*. Buenos Aires : Editorial Espasa-Calpe, 1994.

SARTRE, Jean-Paul. *Critiques Littéraires (Situations, I)*. Paris: Éditions Gallimard, 2005.

SCHWARZ, Roberto. A Questão da Cultura. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, vol.1, no.4, 1985. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64451985000100009. Acesso: 04.11.2018.

_____. *Que Horas São?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *O Pai de Família e outros estudos*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2008.

_____. *Ao Vencedor as Batatas: Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *Martinha versus Lucrecia – Ensaio e entrevistas*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2012.

_____. *Sequências Brasileiras: Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SINGER, André. *Os Sentidos do Lulismo: Reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. “O lulismo nas cordas”. *Revista Piauí* [Brasil] Dezembro de 2015, nº 111. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-lulismo-nas-cordas>. Acesso: 24.11. 2018.

SOUZA, Jessé. A esquerda foi singularmente incapaz e burra nessas eleições. [19 de novembro de 2018]. The Intercept. Entrevista concedida a Juliana Sayuri. Disponível em: <https://theintercept.com/2018/11/18/jesse-souza-entrevista>. Acesso: 21.11.2018.

_____. Violência e autoritarismo por todos os lados. [5 de fevereiro de 2016]. São Paulo: Revista Cult. Entrevista concedida a Juvenal Savian e Laís Modelli.

TAPIÉ, Victor-Lucien. *O Barroco*. Trad. Armando Ribeiro Pinto. São Paulo: Editora Cultrix, 1983.

TERTULIAN, Nicolas. *Georg Lukács: Etapas de Seu Pensamento Estético*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

_____. *Lukács e Seus Contemporâneos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

_____. Lukács/Adorno: a reconciliação impossível. In: *Revista Verinotio* – Revista on-line de educação e ciências humanas, n. 11, 2010. Disponível em: <http://www.verinotio.org/conteudo/0.49958592234141.pdf>. Acesso: 04.07.2017.

THOMAZ, Omar Ribeiro. *Ecos do Atlântico Sul: Representações sobre o terceiro império português*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2002.

_____. Prefácio – Não vamos esquecer!. In: *Moçambique: Identidade, Colonialismo e Libertação*. 1ª edição. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad.: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

NEGÓCIOS da Perifa. Revista Você S/A, São Paulo, v. 244, 2018

VARGAFTIG, Nadia. “L’Empire des Dictateurs: La Propagande Coloniale sous Salazar et Mussolini (1922-1940)”. In : *Nouvelle Histoire des Colonisations Européennes*. Amaury Lorin ; Christelle Teraud (Org.). Paris: Presses Universitaires de France, 2013.

VASCONCELOS, Joana Salém. *A esquerda e a governabilidade: reflexões sobre a armadilha pemedebista*, 7 de setembro de 2016. Disponível em: <http://blogjunho.com.br/a-esquerda-e-a-governabilidade-reflexoes-sobre-a-armadilha-pemedebista>. Acesso: 19.11.2018.

VILLANUEVA, Darío. “A referencia compostelana na teoria do real maravilhoso de Alejo Carpentier. In: González, Elena Palmero (org.). *No Reino de Alejo Carpentier: doze ensaios críticos*. Rio Grande: Editora da FURG, 2009.

VIEIRA, José Luandino. *João Vêncio: Os seus amores*. Lisboa: Edições 70, 1979.

_____. *Luuanda*. Lisboa: Edições 70, 2009.

_____. “A construção de uma identidade e de uma consciência”: entrevista com José Luandino Vieira. [Novembro de 2011]. São Paulo: Revista Crioula.

Entrevista concedida a Rodrigo de Oliveira Antonio. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/55481/59021>. Acesso: 11.11.2018.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: CosacNaify, 2002.

WATT, Ian. *A Ascensão do Romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad.: Hildegard Feist. São Paulo: Cia. de Bolso, 2010.

WIGGERSHAUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt: História, desenvolvimento teórico, significação política*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

WILLIAMS, Raymond. “Posfácio para tragédia moderna”. In: *Política do Modernismo: Contra os novos conformistas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WILLIAMSON, Edwin. *Borges, uma vida*. Trad.: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ZUBRZYCKI, John. *Empire of Enchantment: The Story of Indian Magic*. New York: Oxford University Press, 2018.