

TERCEIRA MARGEM

TERCEIRA MARGEM

Revista semestral publicada pelo Programa de Pós-graduação em Letras (Ciência da Literatura) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Divulga pesquisas nas áreas de Teoria Literária, Literatura Comparada e Poética, voltadas para literaturas de língua portuguesa e línguas estrangeiras, clássicas e modernas, contemplando suas relações com filosofia, história, artes visuais, artes dramáticas, cultura popular e ciências sociais. Também aceita resenhas sobre publicações recentes.

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Coordenadora: Vera Lins
Vice-coordenador: Fred Góes

Editora Executiva

Danielle Corpas

Editoras Convidadas

Vera Lins
Luiza Franco Moreira

Conselho Consultivo

Ana Maria Alencar • Angélica Soares • Eduardo Coutinho
João Camillo Penna • Luiz Edmundo Coutinho • Manuel Antônio de Castro • Vera Lins

Conselho Editorial

Benedito Nunes (UFPA) • Cleonice Berardinelli (UFRJ) • Emmanuel Carneiro Leão (UFRJ) • Ettore Finazzi-Agrò (Universidade de Roma La Sapienza – Itália) • Helena Parente Cunha (UFRJ) • Jacques Leenhardt (École des Hautes Études en Sciences Sociales – França) • Leandro Konder (PUC-RJ) • Luiz Costa Lima (UERJ/ PUC-RJ) • Manuel Antônio de Castro (UFRJ) • Maria Alzira Seixo (Universidade de Lisboa – Portugal) • Pierre Rivas (Universidade Paris X-Nanterre – França) • Roberto Fernández Retamar (Universidade de Havana – Cuba) • Ronaldo Lima Lins (UFRJ) • Silvano Santiago (UFF)

Pareceristas deste número

Carlinda Fragale Pate Nuñez (UERJ) • Júlio Castañon Guimarães (Fundação Casa de Rui Barbosa)
• Maria Betânia Amoroso (Unicamp) • Marta Peixoto (New York University) • Monica Pimenta Velloso (Fundação Casa de Rui Barbosa) • Víctor Hugo Adler Pereira (UERJ) • Viviana Bosi (USP)



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Aloísio Teixeira

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa (PR2)

Ângela Uller

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Decana

Flora de Paoli

FACULDADE DE LETRAS

Diretora

Eleonora Ziller Camenietzki

Diretor Adjunto de Pós-graduação e Pesquisa

Henrique Cairus

TERCEIRA MARGEM

Repensando as Histórias da Literatura

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

EM CIÊNCIA DA LITERATURA DA UFRJ

ANO XIV • N. 23 • JULHO-DEZEMBRO / 2010

TERCEIRA MARGEM

© 2010 Copyright dos autores

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ / Faculdade de Letras
Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Todos os direitos reservados

Pós-graduação em Ciência da Literatura/Faculdade de Letras/UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151 – Bloco F – Sala 323
Cidade Universitária – Ilha do Fundão – CEP: 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ
Tel: (21) 2598-9702 / **Fax:** (21) 2598-9795
Homepage: www.ciencialit.letras.ufrj.br
e-mail: ciencialit@gmail.com

Projeto gráfico

7Letras

Editoração

Letra e Imagem

Revisão

Clarissa Penna

Impressão

Nova Letra

Os textos publicados nesta revista são de inteira responsabilidade de seus autores.

TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano XIV, n. 23, jul-dez. 2010.

197 p.

1. Letras- Periódicos I. Título II. UFRJ/FL- Pós-Graduação

CDD: 405 CDU: 8 (05) ISSN: 1413-0378

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
Vera Lins e Luiza Franco Moreira	
LITERATURA MUNDIAL E FICÇÃO CONTEMPORÂNEA	15
Walter Cohen	
CONTEXTOS E PISTAS: UM EDITORIAL DE “PENSAMENTO DA AMÉRICA”	25
Luiza Franco Moreira	
OUTRAS HISTÓRIAS, CONSTELAÇÕES: POESIA PARA ALÉM DA VIOLÊNCIA	37
Vera Lins	
QORPO-SANTO: A CANONIZAÇÃO DE UM CERTO CAMPOS LEÃO OU INADAPTAÇÃO X INÉPCIA	49
Friedrich Frosch	
ALFONSO REYES: MÉXICO E BRASIL ENTRE A NOZ E A CASTANHA	73
Paulo Moreira	
<i>AVANT</i> E <i>ARRIÈRE-GARDE</i> NO CÂNON LITERÁRIO: O CASO DAS REVISÕES DE KILKERRY E SOUSÂNDRADE POR AUGUSTO E HAROLDO DE CAMPOS	87
Marina Corrêa	
A LITERATURA BRASILEIRA NUM MUNDO DE FLUXOS	103
Beatriz Resende	
POR UM CONCEITO DE LITERATURA AFRO-BRASILEIRA	113
Eduardo de Assis Duarte	

DILEMAS NA TRADUÇÃO DE <i>MUSE & DRUDGE</i> (“MUSA E MULA”), DE HARRYETTE MULLEN: NEGRITUDE, DISSONÂNCIA E MISCIGENAÇÃO....	139
Lauro Maia Amorim	
WALTER BENJAMIN, LEITOR DAS <i>FLORES DO MAL</i>	153
Dolf Oehler	
MARCUSE E A CRÍTICA ESTÉTICA DA MODERNIDADE – UMA NOVA EDUCAÇÃO ESTÉTICA?	165
Ricardo Barbosa	
SOBRE OS AUTORES	193

CONTENTS

FOREWORD	9
Vera Lins and Luiza Franco Moreira	
WORLD LITERATURE AND CONTEMPORARY FICTION	15
Walter Cohen	
CONTEXT AND CLUES: AN EDITORIAL OF “PENSAMENTO DA AMÉRICA”	25
Luiza Franco Moreira	
OTHER HISTORIES, CONSTELLATIONS: POETRY BEYOND THE VIOLENCE	37
Vera Lins	
QORPO-SANTO: THE CANONIZATION OF A CERTAIN CAMPOS LEÃO, OR INADAPTATION VS. INEPTITUDE	49
Friedrich Frosch	
ALFONSO REYES: MEXICO AND BRAZIL BETWEEN WALNUTS AND CHESTNUTS	73
Paulo Moreira	
<i>AVANT</i> AND <i>ARRIÈRE-GARDE</i> IN THE LITERARY CANON: THE CASE OF VISIONS AND REVISIONS OF KILKERRY AND SOUSÂNDRADE BY AUGUSTO AND HAROLDO DE CAMPOS	87
Marina Corrêa	
BRAZILIAN LITERATURE IN A WORLD OF FLOWS	103
Beatriz Resende	
FOR A CONCEPT OF AFRO-BRAZILIAN LITERATURE	113
Eduardo de Assis Duarte	

DILEMMAS IN THE TRANSLATION OF <i>MUSE & DRUDGE</i> BY HARRYETTE MULLEN: NEGRITUDE, DISSONANCE AND MISCIGENATION	139
Lauro Maia Amorim	
WALTER BENJAMIN, READER OF <i>FLOWERS OF EVIL</i>	153
Dolf Oehler	
MARCUSE AND THE AESTHETIC CRITIC OF MODERNITY – A NEW AESTHETIC EDUCATION?	165
Ricardo Barbosa	
ABOUT THE AUTHORS	193

APRESENTAÇÃO

Vera Lins
Luiza Franco Moreira

Este número da *Terceira margem* publica textos que foram discutidos num encontro da ACLA (American Comparative Literature Association) em Harvard, em 2009, por um grupo que incluía professores dos EUA, de diversas universidades do Brasil e da Áustria. Nos encontramos para pensar as possibilidades de uma história da literatura hoje, questão que ocupa alguns de nós já há algum tempo e que discutimos nos encontros da ABRALIC.

A história é uma narrativa, construída a partir de um ponto de vista tomado por quem relata. Isso considera Walter Benjamin, destruindo a ilusão de uma história linear, uma sucessão de fatos. Na esteira de Nietzsche, que propõe uma história crítica, face à monumental, Benjamin fala de uma história aberta, com idas e voltas, uma construção que está sempre em processo. Queremos falar agora de histórias da literatura no plural, para nos desprender daquela história de obras e autores encaçados numa linha progressiva de estilos e épocas. Não se crê mais ingenuamente numa história progressiva e linear nem social nem literária.

Para Collingwood, o pensamento histórico significa nada mais que uma interpretação de todas as evidências disponíveis, com um grau máximo de habilidade crítica. Isso não significa descobrir o que realmente aconteceu. Os fatos passados que os historiadores trazem à luz são apenas revelados por seus pensamentos, na sua tentativa de compreender o mundo apresentado a seus sentidos.

Conceitos de época e gênero tinham o poder de ordenação do sentido, dentro dos modelos interpretativos lineares. Correspondiam ao modelo de história progressista vigente nos séculos XVIII e XIX.

Toda forma de historiografia se preocupa com problemas de periodização, que procuram sínteses globalizantes. O que se vê cada vez mais como impossível. A história literária era considerada parte da história

da civilização, assim como a literatura francesa ou alemã era um aspecto da vida nacional, em que o autor representa seu meio. Havia um encaixe perfeito permitido pela ideia de representação entre o indivíduo criador, a história nacional e a geral das nações civilizadas. Os períodos literários eram tomados como indicadores do progresso que se espraiaria pela sociedade dos homens. Acreditava-se numa neutralidade descritiva. As “Teses sobre a história” de Benjamin revertem essa posição reconhecendo o progresso como uma acumulação de catástrofes. Novalis dizia que eram os poetas que deveriam escrever a história, antecipando a ideia do fato como interpretação. Pensando nas “Teses” haveria também vozes caladas que o presente poderia resgatar. O cânone literário conformado por uma história literária que é instituição política e social deixa soterrados nomes e obras por uma crítica que esconde seus critérios. Na literatura brasileira, autores simbolistas ficaram à margem, confundidos com parnasianos. A busca de uma essência nacional colocou como românticos de segunda ordem Bernardo Guimarães e Fagundes Varela.

Alguns formalistas russos como Tinianov pensaram uma outra história literária. Para ele, a história segue uma linha entrecortada; das diversas tendências coexistentes em uma mesma época, apenas uma é dominante, enquanto as outras não canonizadas permanecem escondidas. Assim, o historiador deve pensar as experiências frustradas, levando em conta temporalidades em choque, formas culturais híbridas, conflitos latentes.

Escreve-se o passado a partir das necessidades do presente, em momentos de perigo. Um exemplo é a história da literatura de Auerbach. Auerbach retoma a tradição judaico-cristã, a afirma no momento em que os judeus são perseguidos pelos nazistas. Vai encontrar elementos que não dependem de uma periodização, o que chama de *Ansatzpunkte*, “pontos de partida”, pensados a partir de Virginia Woolf.

Nas ruínas do desenvolvimento devastador do progresso, alguma coisa salta aos olhos do observador situado no presente, que faz associações, enlances imaginários, como diria Lezama Lima, e salva esse momento do passado numa interpretação que o atualiza. Como o franco atirador atira no relógio e cria, como Proust, algo que suspende o tempo cronológico, homogêneo e vazio. Certas questões colocadas ao passado fazem ressurgir

nomes e acontecimentos, textos que se associam a nomes e acontecimentos, textos do presente, projetando possibilidades ao futuro.

Por isso acreditamos que pensar historicamente é necessário hoje, mas construindo uma outra história, não linear, em ensaios que se considerem parte de uma construção em processo, inacabados, fragmentos de uma totalidade nunca alcançada. Esses ensaios retomam momentos, revendo-os a partir do presente e de suas questões.

O que se apresenta aqui do encontro são essas tentativas de fixar instantes do passado a partir de questões que se propõem hoje, numa revisão crítica que pode apontar para um outro futuro. Através da discussão de casos específicos e das questões que estes sugerem, os artigos aqui reunidos examinam estratégias diversas para a construção de narrativas históricas. A reflexão teórica se conduz, assim, principalmente através da articulação dos argumentos e em suas entrelinhas. Tomados em conjunto, porém, estes textos delineiam alguns problemas amplos e de interesse imediato para a história da literatura.

Três destes artigos se propõem a pensar a relação entre a literatura e o mundo contemporâneo. Beatriz Resende e Walter Cohen se debruçam sobre a ficção, que compreendem a partir de sua relação com o mundo globalizado. Beatriz Resende, interessada principalmente na literatura brasileira – e escrevendo a partir do Brasil – se preocupa em apreender como estão se alterando os limites da literatura nacional. A web e a publicação eletrônica alteram as regras do jogo literário ao abrir aos escritores brasileiros inúmeras possibilidades de circulação e diálogo, criando uma literatura em fluxo. Já Walter Cohen, escrevendo a partir dos Estados Unidos, identifica na ficção mundial contemporânea um estilo internacionalizado e um certo esmaecimento da preocupação com o nacional (no que discorda de Fredric Jameson). Apesar da diferença entre os pontos de partida dos dois críticos, estes coincidem em sua perspectiva mais geral. Ao invés de lamentar a globalização, sustentam que esta abre caminho para uma expansão da produção literária e, ainda, para um estilo de ficção que reflete com seriedade acerca do mundo e da política contemporâneos – o que não implica otimismo quanto ao mundo contemporâneo, como sublinha Walter Cohen. Já para Vera Lins, o motivo da guerra serve como fio de meada para a

leitura da poesia brasileira contemporânea e sua relação com a poesia modernista, justamente porque a guerra demarca o contexto do mundo contemporâneo – tanto na agressão ao Iraque como durante a Segunda Guerra. Acima de tudo, e em espírito semelhante ao de Beatriz Resende e Walter Cohen, essa crítica busca apontar as possibilidades de imaginação utópica, resistência e articulação de valores fraternos que a poesia abre, através de sua linguagem e no mesmo movimento em que relata o horror.

Uma preocupação com o contexto se define no pano de fundo destes artigos sobre literatura contemporânea e vai persistir na maior parte dos textos aqui reunidos. A partir de exames de contextos de recepção diversos no tempo, Friedrich Frosch e Marina Corrêa propõem uma maneira dinâmica de compreender a relação entre as margens e os cânones da história literária – inspirando-se na ironia de Borges, que vê tanto Aristóteles, Han Yu e Lord Dunsany como precursores de Kafka. Esses críticos consideram exemplos de escritores que haviam sido marginalizados em seu tempo e vêm a ser recuperados em um contexto posterior: Qorpo-Santo, relido a partir dos anos 60, mas também no contexto do século XIX; Sousândrade e Kilkerry, relidos através da poesia concreta. Resultam desse procedimento leituras superpostas, mantidas em uma relação tensa. Assim, ao mesmo tempo em que a obra de Qorpo-Santo é cansativa e confusa, também se apresenta – para nós – como uma “interrogação constante e radical” da imagem mais familiar da literatura, tida como transtemporal, universal e espelho do mundo. Baseando-se nos argumentos de William Marx, Marina Corrêa toma a obra de Augusto e Haroldo de Campos como exemplo de *arrière-garde*. A poesia concreta, *arrière-garde* que se afirma como vanguarda no momento em que já estão esgotadas as vanguardas históricas, motiva uma reavaliação do cânone e uma releitura de Sousândrade e Kilkerry de acordo com o projeto poético dos irmãos Campos.

As contribuições de Paulo Moreira e Luiza Franco Moreira também se valem de considerações sobre o contexto, compreendido em termos espaciais, para articular discussões comparativas. A partir da leitura de imagens do México e do Brasil em ensaios de Alfonso Reyes, Paulo Moreira propõe ampliar o modo como concebemos a revolta contra a literatura

do século XIX. Poderíamos pensar em um modernismo que se estende desde o início do século XX, define imagens duradouras da nação nesses dois países e engloba as vanguardas sem se limitar a estas. Luiza Franco Moreira, por sua vez, se volta para um editorial de um suplemento literário que o jornal oficial do Estado Novo, *A Manhã*, dedica à literatura das Américas. A maneira como se lê esse documento se altera, ela propõe, de acordo com a maneira como se reconstrói seu contexto histórico – no Brasil, internacionalmente, e no início da Segunda Guerra.

A questão da afrodescendência abre caminho a que Eduardo de Assis Duarte e Lauro Amorim interroguem a narrativa mais corrente do desenvolvimento da literatura brasileira. Assis Duarte vê uma relação tensa entre a literatura afrodescendente e a brasileira: esta se encontra tanto dentro daquela, porque se vale do mesmo idioma e trabalha formas e processos semelhantes, como fora, pois sublinha e questiona o etnocentrismo que quer excluir os afrodescendentes do universo da cultura. Aponta cinco elementos que, relacionados uns aos outros, configuram a literatura afrodescendente: voz autoral, temas, linguagem, o projeto até utópico de construir um público afro-brasileiro e, acima de tudo, um *ponto de vista* comprometido com a afrodescendência. Lauro Amorim retoma a discussão de um desses cinco fatores quando explora o desafio de traduzir a poesia experimental da escritora afro-americana Harryette Mullen. É difícil reproduzir para o público do Brasil – brasileiro e afro-brasileiro – tanto o jogo denso de referências à cultura afro-americana nos textos de Mullen, como o esforço dessa poeta por expandir e tornar mais complexo o significado de *blackness*. Como não pode deixar de ser, para Mullen, *blackness* se define no contexto da cultura norte-americana, mas também a partir da história dos afro-americanos nos Estados Unidos. É difícil ao tradutor recuperar esses contextos distantes, mas, ao mesmo tempo, o trabalho de traduzir põe à mostra contrastes significativos entre os processos de racialização em um lugar e outro.

Como se vê, alguns temas centrais tomam forma a partir das discussões históricas específicas reunidas neste número da *Terceira margem*: como se relacionam literatura e mundo contemporâneo, que papéis pode desempenhar a preocupação com o contexto na articulação das

narrativas da história literária, como pensar o lado afro da literatura brasileira. Esses problemas vão se definindo sobretudo por meio do diálogo entre os artigos, e talvez até mesmo através de algumas divergências.

Foram acrescentados dois textos que tangenciam as questões discutidas, de autores convidados para palestras no VII Simpósio promovido pelo Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ em novembro de 2010. Tanto o artigo de Dolf Oehler, sobre Benjamin e Baudelaire, quanto o de Ricardo Barbosa, sobre Marcuse, lidam com questões históricas e estéticas.

LITERATURA MUNDIAL E FICÇÃO CONTEMPORÂNEA¹

Walter Cohen

Como se pode compreender a categoria de “literatura mundial”, em especial com relação à ficção contemporânea – o romance, por exemplo –, desde o início da Segunda Guerra Mundial? É possível discernir uma série de momentos sucessivos nos quais se estabelecem as condições de possibilidade da literatura mundial: o colapso dos monopólios literários de línguas cultas “universais” (como o latim ou o sânscrito) e a formação de vernáculos diversos, registrada por Goethe em sua introdução à categoria de literatura mundial; o dismantelamento de fronteiras locais, regionais e nacionais, assinalado por Marx e Engels ao desenvolver a ideia de Goethe, prematuramente, mas certamente; os impérios globais europeus do final do século XIX; a descolonização após a Segunda Guerra e o colapso do comunismo a partir de 1989. Neste artigo se propõe, polemicamente, que o termo “literatura mundial” designa, ao menos, toda a literatura do mundo, ao mesmo tempo em que assinala do modo mais amplo possível a presença de formas e temas comuns no mundo inteiro. A ficção oferece um tópico produtivo para esta discussão uma vez que é a forma literária que se liga mais de perto ao mundo moderno e à influência global da Europa ocidental.

Acima de tudo, a ficção contemporânea se escreve na esteira do Realismo europeu e do Modernismo internacional. Para apreender essa situação, Frederic Jameson propõe uma distinção – duramente criticada, se bem que nem sempre com justiça – entre o Realismo do terceiro mundo, que o crítico compreende como uma alegoria do nacional, e o Modernismo do primeiro mundo, bem menos interessado na nacionalidade; propõe também que se deve distinguir, no interior do primeiro mundo, entre os momentos sucessivos do Modernismo tardio e do Pós-modernismo. Com efeito, principalmente nas primeiras décadas do Pós-guerra muito da ficção produzida no que se costumava chamar de “terceiro mundo” corresponde a uma alegoria do nacional – porém nem

tudo. Por outro lado, pode-se dizer algo bem semelhante a respeito da ficção dos Estados Unidos, por exemplo, *Lolita*, de Nabokov (1955)², ou *O leilão do lote 49* (1966), de Thomas Pynchon – que sem dúvida são narrativas pós-realistas. Além disso, há muitos autores de alegorias nacionais que se apresentam como realistas e provêm de fora dos centros ocidentais – talvez não Pramoedya Toer (da Indonésia), mas com certeza Chinua Achebe (Nigéria), Mahfouz (Egito), Mishima (Japão) e muitos outros – e que reelaboram em parte a herança do Modernismo internacional. Um ponto mais importante é que a distinção desigual e desagradável entre o Ocidente (experimental do ponto de vista da forma, mas trivial do ponto de vista da sociedade) e o Restante (sério em termos sociais, mas formalmente ultrapassado) tem se mostrado cada vez mais questionável durante a última geração, à medida que uma cultura de ficção global vem se afirmando, uma cultura que pode ser compreendida como pós-modernista apenas no sentido pouco preciso delineado há pouco – como uma cultura que se encontra bem informada a respeito de textos anteriores, realistas ou modernistas. Essa cultura se mostra marcada por uma volta ao enredo da tradição realista, que havia sido repudiado por Proust, Joyce e Woolf, entre outros, mas, ao mesmo tempo, guarda forte dívida para com a crítica à onisciência e ao sentido intrínseco da narrativa empreendida pelo romance do Modernismo internacional. Esse mundo ficcional um pouco menos sombrio parece, assim, uma realização da era em que se afirma a dominação dos Estados Unidos nos anos após a Segunda Guerra.

Uma tal superposição de períodos literários sucessivos não é simples consequência do fato de que as duas alternativas estão presentes na tradição literária anterior. Pelo contrário, é apenas através da insistência na ficcionalidade, no caráter construído de uma narrativa de enredo coerente, que o romance do Pós-guerra pode contar uma história cujo sentido é dado por tal narrativa, ao mesmo tempo em que questiona a própria possibilidade de derivar dessa técnica (ou de outra qualquer) um sentido determinado e cognoscível. Essa atitude, característica do período corrente, paradoxalmente, nos remete ao extremo oposto do romance europeu, o *Dom Quixote* de Cervantes, em que a invenção do realismo parece provocar como reação uma dúvida epistemológica metaficcional.

Nesse momento anterior, o choque do novo produziu uma sensação de desnaturalização, enquanto nos dias atuais é antes o caráter familiar do realismo – que, no entanto, ainda não está desgastado o suficiente para parecer mera convenção – que leva ao ceticismo. Os dois momentos têm em comum, evidentemente, a capacidade de dizer desdizendo-se.

Como se pode compreender essa tendência da ficção contemporânea? A posição dominante na academia americana e, em certa medida, até fora de suas fronteiras, é ver em tudo isso uma consequência lamentável do imperialismo dos Estados Unidos, da aceitação rebaixada da cultura de massa americana em uma escala global, da perda da agudeza crítica e legitimidade da nação, do triunfo da ordem neoliberal. De um ponto de vista descritivo, é certo que há muito de plausível nesse lamento; parece necessário, ao menos, compreender este período como o primeiro que se segue à agonia definitiva das elites pré-capitalistas através das duas guerras mundiais. (Ver a esse respeito a argumentação de Arno Mayer em *The Persistence of the Old Regime*.) Com o colapso do comunismo, a época presente se afirma como a primeira do capitalismo verdadeiramente mundial. Mas a posição que acabo de delinear também é moralista, retrógrada, e estranhamente indiferente àquilo que a ficção contemporânea está, de fato, dizendo. Baseia-se em uma premissa abertamente política e nacionalista, combinada à surpreendente suspeita de que têm pouca autenticidade os escritores influenciados pela literatura de outros países – como foram, por sinal, Virgílio, Dante, Shakespeare, Goethe, e, ainda, Dostoevsky, Tolstoy, Proust, Joyce e Kafka. Parece basear-se também na ideia de que estamos todos indo bem rápido para o inferno – inferência que não deixa de ser razoável, dado o estado da economia nos últimos dois anos. O que me interessa aqui, entretanto, é a crença generalizada de que a globalização tem levado a uma miséria humana cada vez maior. Decerto são mais complexos os fatos, e quase certamente podem nos levar à conclusão oposta. Assim como os conservadores se enganaram ao declarar que os comunistas jamais deixariam o poder de modo pacífico, agora não resta mais dúvida de que também a esquerda se enganou na crença de que as trocas desiguais do Neocolonialismo impediriam a industrialização do terceiro mundo. Cada vez mais a Ásia, e até certo ponto a América Latina, mostram a dimensão

desse erro. Em especial, o triunfo do capitalismo na China e, em certa medida, na Índia reduziu o nível de pobreza de centenas de milhares de pessoas – apesar da exploração, corrupção e desenfreado mau trato da população. Seja ou não causado pela globalização, esse fenômeno certamente coincide com ela. O efeito mais geral tem sido uma redução da desigualdade entre as nações, que tão fortemente havia marcado os últimos dois séculos. Mas, ironicamente, uma tal redução se combina com o aumento da desigualdade no interior das próprias nações, levando, assim, a um retorno ao que era normal durante o milênio pré-industrial – e a tudo quanto isso pode acarretar, infelizmente, no que diz respeito às possibilidades de uma democracia efetiva.

Encontramos na ficção desse período uma série determinada de elementos formais recorrentes e que servem a certos fins estéticos específicos. É frequente o uso dos seguintes recursos: a insistência em procedimentos pouco característicos do romance ou em materiais discursivos que pouco têm de ficcionais, em particular do aparato acadêmico; uma mudança do individual para o coletivo/grupo, tanto na narrativa quanto na construção de personagens; um deslocamento da ordem lógica do tempo; a intrusão do impossível ou do sobrenatural; o retorno à narrativa histórica combinado à insistência de que é impossível conhecer a verdade histórica, e, talvez acima de tudo, a preferência por um ponto de vista narrativo enfaticamente subjetivo. Será interessante ilustrar cada uma dessas técnicas, ainda que de modo bem breve.

A apropriação de gêneros não ficcionais, por exemplo, pode ser ilustrada através de *Fogo pálido* (1962), de Nabokov. Esse romance consiste de um poema autobiográfico meditativo feito por John Shade, que havia sido recentemente assassinado, e de um comentário bem mais longo do texto por Charles Kinbote. Kinbote busca descobrir no material pouco promissor do poema referências disfarçadas à vida do rei Charles, de Zembla. Esse país, por sua vez, parece estar nos Balcans e ter sido governado por um benigno monarca social-democrata e homossexual até que um golpe extremista (comunista) forçou o rei ao exílio. Eis como começa o poema de John Shade: “Fui a sombra do pássaro destruído/ no falso azul-celeste da janela” (“*I was the shadow of the waxwing slain/ By the false azure of the windowpane*”, p. 33). O comentário de Kinbote reflete o

poema através do espelho deformante e insensato de sua consciência, sendo que Kinbote é, quase certamente, um pobre refugiado russo que, na verdade, se chama Botkin e que, ao lamentar a perda de seu país, parece se imaginar a si mesmo como o exilado rei Charles – que provavelmente nunca existiu. Esse romance tem afinidades claras com a ficção anterior de Nabokov e com sua atividade como pesquisador, mas também com algumas de suas preocupações políticas e pessoais, como o assassinato de seu pai, um liberal, enquanto este estava exilado na Alemanha, por um monarquista reacionário russo, ou a morte de seu irmão homossexual na mão dos nazistas. O relato anticomunista do rei Charles, que parece uma resposta um pouco atrasada à tomada de controle pelos soviéticos no Leste europeu, pode ser, ao contrário, um eco da Revolução Cubana, que havia ocorrido há pouco e à qual Nabokov se opôs. Em resumo, *Fogo pálido*, como muito da ficção anterior de Nabokov, dá mostras da perspectiva unitotalitária teorizada de modo notável por Hannah Arendt.

Podemos considerar, em segundo lugar, o foco em personagens (ou narradores) múltiplos, sem que haja um principal, de modo a produzir algo como um protagonista coletivo, recurso bem em evidência em *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez (1967). Esse romance, a história de uma família, uma cidade, um país e um continente mais ou menos de 1850 a 1950, mas com alusões que remetem à conquista e à colonização europeias e mesmo à pré-história paradisíaca, anuncia um protagonista na frase de abertura: “Muitos anos depois, na frente do pelotão de fuzilamento, o Coronel Aureliano Buendía havia de se lembrar daquela tarde remota em que seu pai o levou a conhecer o gelo”. De fato, acompanhamos a fortuna do Coronel durante mais de um terço do livro; daí em diante, porém, e apesar de suas lutas políticas progressistas e até sua aparência se encontrarem reproduzidas em vários outros membros da família Buendía, o próprio Coronel é esquecido sem muita cerimônia. O trecho citado acima sugere, talvez, não por que, mas certamente como isso se passa. Cada capítulo começa *in media res*, mas depois volta no tempo para explicar como se chegou ao ponto inicial, dirigindo-se em seguida à resolução do problema em pauta, neste caso, o resgate de Aureliano Buendía. O romance como um todo tem estrutura semelhante, apesar de esta ficar um pouco menos evidente no conjunto.

É como se tomássemos conhecimento do romance à medida que os eventos vão se desdobrando. Porém, ao mesmo tempo, no final do romance, constatamos que a história inteira já havia sido escrita – por Melquíades, um cigano, em sânscrito. O romance oferece, portanto, duas perspectivas – do ponto de vista biográfico, tanto a narrativa de possibilidades em aberto, tal como foi a experiência do autor em criança, quanto a catástrofe sombria e inevitável, que é reconhecida em retrospecto pelo romancista adulto. Este último resultado, porém, vai a contravento das convicções políticas de esquerda de García Márquez.

As observações que se seguem serão ainda mais breves. *A insustentável leveza do ser* (1984), de Milan Kundera, basta para ilustrar a estratégia de deslocação cronológica. Esse romance, centrado, do ponto de vista político, na invasão da Checoslováquia pela União Soviética em 1968, move-se no tempo para frente e para trás, acompanhando os três personagens principais até o momento de suas mortes – em um caso durante uma manifestação de intelectuais progressistas na Indochina, que o romance apresenta como destituída de sentido, e no caso dos outros dois, um casal, quando o caminhão em que estavam sofre um acidente. Estas últimas mortes são narradas bem antes do final, para que o romance possa se concluir na noite anterior à que os personagens passaram juntos em um hotel. Kundera cria, assim, uma narrativa nada sentimental, em que os seus dois personagens favoritos morrem aleatoriamente, mas que, entretanto, afirma a felicidade na esfera privada, dado o poder que esta tem de prevalecer, mesmo precariamente, sobre o absurdo de crenças políticas, comunistas ou não. Mais outra maneira de desviar do rumo realista uma narrativa que parece direta e simples, que, em geral, mostra uma dívida com Kafka, é o recurso ao sobrenatural, como nos romances de Murakami Haruki, *Crônica do pássaro de corda* (1994-95) ou *Kafka à beira-mar* (2002). De maneiras diversas, estes dois últimos romances justapõem a banalidade da vida da classe média japonesa contemporânea aos eventos militares perturbadores da época de ambições imperiais nos anos 30 e 40 – eventos que, de maneira sutil, ainda marcam um presente que continua a ignorar esse passado.

Um livro recente de Toni Morrison, *Compaixão* (2008), é útil para ilustrar como as mudanças entre as perspectivas de primeira e terceira pessoas abrem caminho a que uma narrativa acompanhe a trajetória de

um grupo de personagens, criando um romance histórico atípico – atípico porque, ao mesmo tempo em que trata de acontecimentos históricos verdadeiros (a escravidão, os processos contra os acusados de feitiçaria), não inclui personagens históricos reais. Desse ponto de vista, esse retrato doído da América no século XVII apresenta um desvio formal tanto para com o romance histórico tradicional como para com os inúmeros exemplos pós-modernos do gênero. Finalmente, e de modo mais geral, a subjetividade inevitável da narrativa é muitas vezes incorporada à própria estrutura da ficção. Uma variação importante dessa técnica, datando certamente desde Conrad, faz com que o narrador conte a história de um outro, o que às vezes leva à incerteza a respeito de quem é de fato o protagonista. Assim, *Neve* (2002), de Orhan Pamuk, parece tratar de Ka, um poeta que costumava ter opiniões de esquerda. Quando este volta a sua casa em Kars, no leste da Turquia, se envolve de modo inesperado e repreensível com fundamentalistas islâmicos, o que o leva a ser assassinado. Entretanto, o romance se interessa cada vez mais pelo esforço de um romancista chamado Orhan (como o autor) por reconstruir a história. Essa reconstrução, por sua vez, leva Orhan a competir com Ka e a tentar imitá-lo, em um processo que sugere questões epistemológicas quanto à dificuldade de conhecer o outro criadas por projeções psíquicas. Além disso, na última página, um dos personagens muçulmanos diz a Orhan: “Gostaria de avisar a seus leitores que não devem acreditar em nada que você diga de mim, em nada que você diga a respeito de nenhum de nós”. O sentimento modernista da impossibilidade de conhecer o outro se liga, de modo original, à percepção da alteridade política. Exemplos como esse poderiam ser multiplicados.

Em resumo, por que não ver a globalização como a condição de possibilidade para a escrita de uma ficção da mais alta qualidade, em muitas línguas, mais do que antes era possível em período de duração semelhante? E por que não levar a sério – como um ponto a mais de iluminação – o que os próprios escritores têm a dizer a respeito do mundo que habitamos, mesmo quando suas opiniões não se alinham com as perspectivas políticas progressistas da geração anterior? Todos os romances discutidos acima contêm preocupações políticas evidentes, e o mesmo se pode dizer de muitas obras de sucesso recentes. É descabido tomar o compromisso

político como um teste de qualidade literária. Entretanto, para os que se interessam por pensar a respeito da relação entre uma coisa e outra, a ficção do “século americano” sugere que, se é concebível um futuro progressista, este se encontra não antes da mercadoria, mas para além desta, em um mundo que talvez não seja pós-nacional, mas que é, com certeza, multinacional, ao mesmo tempo em que retém preocupações com assuntos locais. Dessa perspectiva, tanto o esmaecimento relativo de uma sensibilidade nacional (ou nacionalista) quanto a relativa afirmação de um estilo internacional perceptível na ficção pós-modernista concebida de maneira ampla devem ser compreendidos como uma meditação acerca das condições reais dos tempos correntes. Os desastres econômicos contemporâneos marcam o fim da geração neo-liberal, ao mesmo tempo, devem desembocar não em uma mudança radical, mas, na melhor das hipóteses, em um tipo reformado de capitalismo internacional, um pouco menos destrutivo e autodestrutivo. Entretanto, uma lição fundamental do século XX é que não há atalhos para a mudança: é impossível passar da escassez a uma sociedade justa. Na era da globalização, o estabelecimento de uma literatura mundial em sentido mais forte contribui para a compreensão entre culturas diversas e, por essa via, para a possibilidade de um internacionalismo para o qual a única maneira de ultrapassar o capitalismo é passar através dele. Não há, claro, garantia nenhuma – ou mesmo otimismo – inerente a uma tal perspectiva, apenas a convicção de que a alternativa seria construir de novo uma linha Maginot, linha que, aliás, já foi definitivamente rompida.

Notas

¹ Tradução: Luiza Franco Moreira.

² N. do E.: Neste artigo, as datas que acompanham títulos de obras de ficção referem-se ao ano da primeira edição na língua de origem.

Referências bibliográficas

MAYER, Arno J. *The Persistence of the Old Regime: Europe to the Great War*. New York: Pantheon, 1981.

Resumo

O artigo busca entender a categoria de literatura mundial em relação ao romance contemporâneo. Vê na ficção escrita a partir da Segunda Guerra um estilo internacionalizado definido por alguns elementos formais recorrentes. Para ilustrar essa tese, examina romances de Nabokov, García Márquez, Kundera, Toni Morrison e Pahmuk. A globalização abre caminho para a escrita de ficção da mais alta qualidade em uma diversidade cada vez maior de tradições linguísticas.

Palavras-chave

Literatura mundial; ficção contemporânea; globalização.

Recebido para publicação em

15/03/2010

Abstract

This article articulates an understanding of world literature through a discussion of the contemporary novel. It argues that the fiction written since the beginning of World War II is marked by an internationalized style, defined by certain recurrent formal elements. It illustrates this thesis through a discussion of novels by Nabokov, García Márquez, Kundera, Toni Morrison and Pahmuk. Globalization may be taken to enable the writing of fiction of the highest quality in a greater variety of languages.

Keywords

World literature; contemporary fiction; globalization.

Aceito em

26/07/2010

CONTEXTOS E PISTAS: UM EDITORIAL DE “PENSAMENTO DA AMÉRICA”

Luiza Franco Moreira

No horizonte deste artigo se encontra o problema do contexto e de sua importância para os estudos de história literária. David Perkins, autor de uma admirada história da poesia moderna de língua inglesa, trata desse problema ao refletir acerca dos pressupostos da história da literatura em um livro breve e contundente, *Is Literary History Possible?* Dedicou um dos capítulos a uma avaliação crítica das perspectivas “contextualizantes”. Dentre as dificuldades que aponta encontra-se a de que o contexto das obras literárias pode ser reconstruído de antemão pelo historiador, para ser em seguida justaposto ao texto de modo a reduzir as possibilidades de interpretação (p. 128). Por outro lado, às vezes ocorre que sejam apresentadas lado a lado uma interpretação rica e uma reconstrução contextual complexa, sem que se estabeleçam relações convincentes entre uma e outra.

Proponho-me a explorar esse amplo problema através do exame de um texto em particular e de seus contextos. Este artigo discute o editorial do primeiro número do suplemento mensal “Pensamento da América”, publicado a 22 de janeiro de 1942 no jornal *A Manhã*, do Rio de Janeiro. Esse texto saiu na imprensa, portanto, em meio à Segunda Guerra Mundial, numa época em que estava chegando ao fim a neutralidade do continente americano: menos de dois meses depois do ataque à base aérea americana em Pearl Harbor, a 7 de dezembro de 1941, que iniciou o envolvimento dos Estados Unidos no conflito e, como ficará claro mais adiante, uma semana antes de o Brasil romper relações diplomáticas com a Alemanha, a Itália e o Japão. Vale a pena anotar desde já que *A Manhã* era o jornal oficial do Estado Novo e, como tal, parte do amplo e eficiente aparelho de propaganda montado pelo regime. Proponho-me a demonstrar que as maneiras de contextua-

lizar o editorial de 22 de janeiro de 1942 têm um impacto direto na maneira como este vem a ser interpretado.

De minha parte, creio que esse texto marca uma mudança significativa na linha editorial de "Pensamento da América", que coincide com o momento em que essa seção se expande e se transforma em um suplemento mensal. Anteriormente, de 9 de agosto de 1941 a 8 de janeiro de 1942, "Pensamento da América" havia aparecido mais ou menos semanalmente nas últimas páginas do jornal, ocupando em geral uma página apenas ou, no máximo, duas. Durante alguns meses, no final de 1941, a seção cultural manteve uma independência surpreendente e, ainda, uma qualidade literária notável. Nesse período inicial as escolhas do editor, Ribeiro Couto, são muito interessantes: traduções do trabalho de escritores que haviam tomado posições contra o fascismo e eram, predominantemente, da América Latina. Durante um período em que o Estado Novo controlava de perto a imprensa, através de censura, pressões econômicas e mais, tais escolhas são, ao menos, inesperadas.

Por outro lado, em um recente livro, *América aracnídea*, a historiadora Ana Luiza Beraba propõe que o mesmo editorial representa a vitória de uma "iniciativa de risco", um projeto em comum do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e "intelectuais modernistas que ocupavam cargos-chave na política varguista" (p. 24). É evidente que sua interpretação e a minha são bem diferentes. Enquanto vejo no editorial o momento em que encontra o seu limite um esforço por abrir espaço na imprensa para escritores antifascistas, levado a cabo por intelectuais com simpatias por projetos de frente popular, Beraba vê no mesmo texto a vitória de um projeto compartilhado pela ditadura nacionalista e alguns intelectuais modernistas que ocupavam cargos no governo. Parece-me que na raiz dessa diferença de opinião entre duas pesquisadoras se encontra o meu longo hábito de refletir acerca das dificuldades de contextualização, problema bem familiar aos que, como eu, são estudiosos da literatura. Apesar de não estar tratando aqui de um texto literário, a perspectiva a partir da qual me aproximo desse documento dos anos 40 pressupõe o antigo hábito de buscar a melhor maneira de reconstruir os contextos pertinentes para a leitura de um texto, além de uma certa desconfiança quanto às contextualizações que se substituem à leitura.

A página em que foi publicado o editorial de 22 de janeiro de 1942 representa o primeiro e mais evidente contexto para a sua interpretação. Esse editorial, que não tem assinatura, aparece na primeira página do primeiro número do suplemento mensal “Pensamento da América”, que, como já foi assinalado, tem a data de 22 de janeiro de 1942. O texto ocupa a parte de cima das três colunas centrais, enquanto a metade inferior do mesmo espaço é tomada por uma foto de Getúlio Vargas, sorridente, junto a Franklin D. Roosevelt. O editorial e a fotografia estão emoldurados, do lado esquerdo, por um texto breve e reticente de Vargas sobre a posição do governo brasileiro com relação à guerra, e, do lado direito, por um artigo do poeta Cassiano Ricardo, que na época ocupava o cargo de diretor de *A Manhã*. Cassiano começa por apresentar Vargas como o “homem providencial” para aquele “momento histórico” e, a seguir, embarca em um elogio ao Estado Novo, que teria assegurado pacificamente “a solução de problemas que a outros povos custaram rios de sangue”. Além do texto, o próprio título do artigo, “O Estado Novo e o Panamericanismo” serve para ancorar o suplemento cultural firmemente no discurso de propaganda do governo. A organização espacial da primeira página, por sua vez, deixa claro que, a partir daquele momento, “Pensamento da América” recebe um lugar no quadro da política externa de Vargas. Desse ponto de vista, a primeira página de “Pensamento da América” deixa também forte impressão de que o Brasil está próximo de anunciar uma aliança com os Estados Unidos.

Como bem nota Ana Luiza Beraba, o editorial anuncia a mudança de formato de “Pensamento da América”, de página semanal a suplemento mensal, em tom de satisfação:

A direção de *A Manhã* resolveu transformar em publicação mensal o seu suplemento pan-americano, que, com o título de “Pensamento da América”, vinha aparecendo semanalmente. Deu-lhe, para isso, nova feição, adotando o modelo de “Autores e Livros”, o nosso suplemento literário, que tão magnífico êxito tem obtido no Rio e em todos os Estados.

Entretanto, ao prosseguir, o texto também formula uma mudança significativa na linha editorial: “‘Pensamento da América’ que até hoje

conservava uma característica meramente literária e artística passará a revestir também um caráter político”. Uma tal referência à política em uma publicação oficial do Estado Novo basta para assinalar que, desse momento em diante, o suplemento passará a refletir a perspectiva do regime.

Efetivamente, há um contraste notável entre o tom do suplemento “Pensamento da América” a partir de 22 de janeiro de 1942 e o tom da página cultural com o mesmo título, que havia sido publicada em *A Manhã* nos meses anteriores, de 9 de agosto de 1941 a 8 de janeiro de 1942. Para ilustrar as diferenças de linha editorial, basta notar que a página de 1941 não havia publicado fotos de Vargas nem mencionado os acertos do regime, enquanto o primeiro número do suplemento dá destaque de primeira página a uma foto do presidente, a um texto assinado por ele e, ainda, ao elogio a ele e ao Estado Novo.

Gostaria de tomar um momento, aqui, para discutir a atribuição da autoria do editorial de 22 de janeiro de 1942 a Manuel Bandeira, proposta por Ana Luiza Beraba em *América aracnídea* (p. 23). Sua conclusão parece estar baseada em outro editorial, publicado no número do suplemento datado de 22 de março de 1942. Eis aqui o trecho mais pertinente deste último texto:

Nos primeiros dias de outubro de 1941, o encarregado desta seção [Ribeiro Couto] teve de ausentar-se em viagem pelo estrangeiro, viagem de que só regressou agora, em março de 1942. Na sua ausência, ficou dirigindo “Pensamento da América” o ilustre redator da seção de Artes Plásticas, Manuel Bandeira. E os três – Manuel Bandeira, Múcio Leão [diretor do suplemento “Autores e Livros” de *A Manhã*] e Cassiano Ricardo – decidiram, com a mais justa razão, uniformizar os dois suplementos [“Autores e Livros” e “Pensamento da América”]. A partir de 22 de janeiro último, “Pensamento da América” começou a ser publicado uma vez por mês, no formato de “Autores e Livros”.

Parece-me que, ao invés de estabelecer que Manuel Bandeira é o autor do editorial do primeiro número do suplemento mensal, o texto que acabo de citar mostra, antes, que a decisão de mudar o formato – e a linha editorial – de “Pensamento da América” foi tomada durante uma ausência de Ribeiro Couto, por um grupo de três jornalistas, entre

os quais Bandeira era o que contava com menos poder na administração de *A Manhã*. Do ponto de vista da evidência textual interna também parece difícil crer que Manuel Bandeira pudesse ter escrito em tom depreciativo a respeito da “característica meramente literária e artística” de uma página da qual era colaborador assíduo.

A foto de Vargas e Roosevelt que ilustra a primeira página do suplemento “Pensamento da América” oferece mais uma pista interessante para a reconstrução de seu contexto histórico. Essa fotografia foi tirada durante a Terceira Reunião de Consulta dos chanceleres dos países americanos, realizada no Rio de Janeiro entre 15 e 28 de janeiro de 1942 e que corresponde a um momento importante no desenvolvimento da política externa do continente durante a Segunda Guerra. Cumpre assinalar que o primeiro número do suplemento foi publicado durante a reunião e inclui numerosas reportagens sobre esta, enquanto o número seguinte, de 22 de fevereiro de 1942, publica na íntegra o discurso pronunciado pelo ministro de Relações Exteriores, Oswaldo Aranha, na cerimônia de encerramento. Uma vez que as notícias da Terceira Reunião de Consulta ocupam as manchetes de *A Manhã* entre 9 e 30 de janeiro de 1942, o destaque que “Pensamento da América” dá à cobertura do evento faz o suplemento parecer uma simples continuação do discurso de propaganda que satura o jornal. Ao mesmo tempo, fica claro que as mudanças de política externa resultantes da Reunião de Consulta constituem um contexto significativo para as mudanças de formato e conteúdo da seção cultural.

Antes de discutir o perfil diferente – e bem mais interessante – da página cultural de mesmo título publicada em 1941, será útil discutir brevemente o encontro de chanceleres no Rio de Janeiro. De acordo com John F. Dulles, o objetivo perseguido pelos Estados Unidos era o de persuadir todos os países das Américas a romperem relações com a Alemanha, a Itália e o Japão. Apesar de no encontro os ministros terem apenas adotado uma recomendação de ruptura, todos os países, com a exceção do Chile e da Argentina, seguiram tal curso (pp. 221-225). Stanley Hilton, por sua parte, reconstrói em um livro recente a contribuição de Oswaldo Aranha à reunião. Apesar de ser há muito defensor de uma aliança entre o Brasil e os Estados Unidos, Aranha

se esforçou por encontrar uma linguagem para o documento final que tanto a Argentina quanto o Chile considerassem aceitável (p. 388). Em discurso pronunciado no encerramento do encontro, Aranha anunciou a ruptura de relações do Brasil com os países do Eixo. Foi esse o discurso publicado na íntegra no segundo número do suplemento "Pensamento da América", em 22 de fevereiro de 1942.

Para medir a distância que separa o suplemento de 1942 da página cultural de 1941, podemos recorrer ao texto que pela primeira vez anuncia aos leitores de *A Manhã* o projeto dessa seção cultural, um editorial publicado na página "Pensamento da América" em 9 de agosto de 1941:

Para a obra de mútuo conhecimento dos valores intelectuais do continente A MANHÃ deseja contribuir. Desde a poesia – gênero cuja transposição noutras línguas oferece tantas dificuldades – até a história e a etnografia, passando pela novela e pela crítica, este suplemento publicará trabalhos de autores continentais, cuidadosamente traduzidos por escritores brasileiros.

Desde que foi publicado esse editorial até 8 de janeiro de 1942, "Pensamento da América" de fato se manteve no interior do terreno demarcado aqui: enfocava a literatura do continente ao mesmo tempo que evitava qualquer discussão direta de política. Ainda em agosto de 1941 mais um editorial volta a discutir o projeto da página. Insiste na intenção de "divulgar, apenas divulgar" a literatura das Américas. E um pouco mais adiante enfatiza: "A página não é política".

Apesar dessa insistência, um exame mais próximo das escolhas editoriais de Ribeiro Couto durante 1941 mostra uma corrente subterrânea de simpatia por escritores identificados a projetos políticos de frente popular. Ribeiro Couto deu bastante espaço a autores da América Latina e dos Estados Unidos que haviam expressado publicamente o apoio à República espanhola. Uma constatação surpreendente é a de que "Pensamento da América" publicou repetidas vezes o trabalho de escritores que haviam sido delegados no Segundo Congresso Internacional de Defesa da Cultura, que se realizou na Espanha e em Paris durante a Guerra Civil, em 1937. Esse Congresso serviu como um foro

importante para os intelectuais que apoiavam a República, chegando a constituir, nas palavras do historiador Robert S. Thornberry, uma “vitória moral importante para o governo republicano” (p. 590). Entre os delegados do Congresso Internacional cujo trabalho foi publicado por “Pensamento da América” encontramos Pablo Neruda, César Vallejo e Vicente Huidobro, da América Latina, e States Langston Hughes e Waldo Frank, dos Estados Unidos. Como bem sabemos, muitos desses escritores tomaram a Guerra Civil como tema para sua escrita. Em 1941, o conhecido poema de César Vallejo, “España, aparta de mí éste cáliz”, já havia sido publicado. É provável que Ribeiro Couto estivesse a par dele.

Também no que diz respeito a escritores norte-americanos, as escolhas editoriais de “Pensamento da América” no período inicial revelam alguns padrões interessantes. Durante 1941 a página dedica bem mais espaço aos escritores da América Latina que aos norte-americanos; por outro lado, é frequente que os poucos norte-americanos publicados tenham se oposto ao fascismo de modo bem público. O primeiro número da página, datado de 9 de agosto de 1941, basta para ilustrar os dois pontos. Neste, a maior parte do espaço de duas páginas de sete colunas está tomada por textos de escritores hispano-americanos que tratam da arte e da literatura na América Latina (pp. 17-18). No canto esquerdo de baixo da página inicial, encontram-se dois poemas curtos de Archibald McLeish traduzidos por Manuel Bandeira. McLeish, que na época dirigia a Biblioteca do Congresso, era reconhecido como simpatizante da esquerda. Encontramos seu nome repetidas vezes no livro que o historiador Michael Denning dedica à reconstrução de uma cultura de frente popular nos Estados Unidos durante a década de 30. Denning chama atenção para os comentários de problemas sociais que McLeish publicou na revista *Fortune*. Nota, ainda, que McLeish desempenhou um papel importante no desenvolvimento do gênero de dramas de rádio sérios (o qual encontra sua expressão mais memorável em *A guerra dos mundos*, de Orson Welles). O próprio McLeish foi autor de dois programas de rádio antifascistas, *The Fall of the City (A queda da cidade)* e *Air Raid (Bombardeio aéreo)*, transmitidos pela cadeia CBS em 1937 e 1938 com bastante sucesso (p. 383; pp. 389-90). (Ver também a dis-

cussão dos dramas de rádio de McLeish por Buitenhuis.) É sugestivo que os poucos escritores norte-americanos publicados por "Pensamento da América" recebam, quase todos, atenção por parte de Denning em sua reconstrução da cultura de esquerda americana. Além de McLeish, Langston Hughes e Waldo Frank, que já foram mencionados, cumpre anotar ainda o nome de William Saroyan.

A tendência a favor da frente popular e da América Latina que "Pensamento da América" dá mostras durante 1941, enquanto a seção ainda aparecia como uma página no corpo do jornal, contrasta de maneira evidente com o panamericanismo oficial dos tempos de guerra, que marca o suplemento a partir de 1942. De dois outros pontos de vista ainda há diferenças significativas entre a página cultural e o suplemento: em 1941, "Pensamento da América" conseguiu sempre manter uma qualidade literária elevada, ao mesmo tempo em que nunca publicou textos de propaganda política. No período inicial, enquanto ainda não estava servindo a funções oficiais, a seção cultural parece ter desfrutado de uma liberdade notável. Ribeiro Couto aproveitou essa oportunidade para definir o conteúdo literário e político de "Pensamento da América", e durante alguns meses conseguiu publicar uma seção cultural excelente, que até hoje se lê com prazer. Tudo mudou, porém, quando Oswaldo Aranha emergiu vitorioso das discussões sobre o rumo da política externa brasileira durante a Guerra, e o Brasil se tornou um aliado dos Estados Unidos. O panamericanismo de "Pensamento da América" foi então absorvido pelo discurso do Estado Novo e alterado de modo fundamental pelo peso desse novo contexto. Como resultado, a partir de 1942, o suplemento assume um tom oficial, parece se confundir à propaganda do governo que domina as páginas de *A Manhã* e se torna bem menos interessante do ponto de vista literário. Como ilustração da direção tomada nessa segunda fase, basta mencionar que o número de fevereiro de 1942 inclui uma crônica de viagem assinada por Theodore Roosevelt que discute as relações raciais no Brasil, um texto de qualidade indiferente e que dificilmente teria sido publicado na página cultural de 1941.

A reconstrução dos contextos relevantes para a leitura do editorial que apresenta o suplemento aos leitores de *A Manhã* desenvolveu-se a

partir de uma estratégia de interpretação familiar aos estudiosos da literatura, a do círculo hermenêutico. O texto examinado foi adquirindo sentido através da referência a contextos mais amplos, que no início estavam apenas parcialmente esboçados; por outro lado, o próprio texto contribuiu para especificar tais contextos e delinear-los com precisão cada vez maior. O movimento de vaivém da interpretação entre o texto e seus vários contextos permite reconstruções históricas cada vez mais complexas, ao mesmo tempo em que traz à superfície alguns níveis de sentido do editorial que poderiam ter passado despercebidos. Para recapitular, entre os contextos reconstruídos como pertinentes para a leitura do editorial publicado no primeiro número do suplemento, encontram-se a organização espacial da página em que este foi publicado, o discurso de propaganda que permeia *A Manhã* como um todo, a Reunião de Consulta dos chanceleres americanos em 1942 – na qual foi tirada a foto de Getúlio e Roosevelt que ilustra o editorial –, o fim da neutralidade do Brasil na Segunda Guerra – de modo mais amplo, a própria guerra – e, por fim, a fase anterior da mesma seção cultural, que contrasta com o suplemento tanto por sua qualidade literária elevada como por sua tendência antifascista e latino-americanista. A reconstrução contextual nos permite concluir que o editorial de 22 de janeiro de 1942 assinala uma mudança complexa no projeto de “Pensamento da América”.

O trabalho recente de Carlo Ginzburg sugere a vitalidade constante das perspectivas abertas pela estratégia do círculo hermenêutico para as reconstruções históricas. Ao mesmo tempo em que Ginzburg critica a historiografia positivista e é um leitor arguto de teoria literária, articula também uma argumentação cuidadosa contra o “relativismo cético” contemporâneo. Na coleção de ensaios *History, Rhetoric, and Proof (Relações de força: história, retórica, prova)* Ginzburg propõe que – efetivamente – os historiadores reconstroem o passado. Trabalhando a partir de traços e pistas, os historiadores frequentemente lançam mão de raciocínios por inferência, e às vezes até “preenchem as lacunas” da evidência de que dispõem. Buscam estabelecer conexões necessárias entre os traços disponíveis do passado, ou, quando isso não é possível, conexões prováveis, ou conexões infinitamente prováveis (p. 46). Um ensaio do início de sua carreira deixa bem evidente a importância dos

pressupostos do círculo hermenêutico para as reconstruções históricas efetuadas por Ginzburg:

Apesar de que pareçam cada vez menos dignas de crédito as pretensões ao conhecimento sistemático, a idéia de totalidade não deve ser necessariamente abandonada. Ao contrário, a existência de relações profundas que explicam os fenômenos superficiais é confirmada justamente no momento em que se afirma que o conhecimento direto de tais conexões é impossível. Apesar de a realidade parecer opaca, há zonas privilegiadas – sinais, pistas – que nos permitem penetrá-la.

Fica implícita aqui a sugestão de que os historiadores – assim, os historiadores da literatura – se esforçam por retrazar relações que podem estar obscurecidas, mais que reveladas, pelos documentos ou textos que estão examinando. O exemplo discutido aqui, as mudanças na linha editorial do suplemento "Pensamento da América" antes e depois da aliança com os Estados Unidos durante a Segunda Guerra, oferece uma pista que permite reconstruir o empenho de alguns intelectuais com simpatia por projetos de frente popular em abrir espaço para o trabalho de escritores que se opuseram ao fascismo, até mesmo no interior do discurso de propaganda do Estado Novo, ao mesmo tempo que revela também o limite incontornável com que estes se depararam no prazo de uns poucos meses.

Referências bibliográficas

- A Manhã*. Rio de Janeiro, 1941-1945. Coleção Biblioteca Nacional.
- AZNAR SOLER, Manuel e SCHNEIDER, Luis Mario. *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*. Barcelona: Editorial Laia, 1979, 3 v.
- BUITENHUIS, Peter. "Prelude to War: The Interventionist Propaganda of Archibald McLeish, Robert E. Sherwood and John Steinbeck". *Canadian Review of American Studies* 26.1 (Winter 96). Disponível em: < <http://library.binghamton.edu>>. Acesso em: 8 ago. 2008.
- CAPELATO, Maria Helena. *Multidões em cena: Propaganda política no varguismo e no peronismo*. São Paulo: FAPESP; Campinas: Papyrus, 1998.
- _____. "Propaganda política e controle dos meios de comunicação". In: PANDOLFI, Dulce (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999, pp. 167-78.

- DENNING, Michael. *The Cultural Front*. Londres; Nova York: Verso, 1997.
- DULLES, John W. F. *Vargas of Brazil: A Political Biography*. Austin; Londres: University of Texas Press, 1967.
- ESCOLAR, Hipólito. *La cultura durante la guerra civil*. Madrid: Editorial Alhambra, 1987.
- GINSBURG, Carlo. "Clues: Roots of an Evidentiary Paradigm". In: _____. *Clues, Myths and the Historical Method*. Trad. John e Anne Tedeschi. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989, pp. 96-125.
- _____. *History, Rhetoric and Proof*. Hanover, New Hampshire: University Press of New England, 1989.
- HILTON, Stanley. *Oswaldo Aranha: uma biografia*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1994.
- "Pensamento da América: Página semanal de *A Manhã*", 9 ago.1941 a 8 jan. 1942. Coleção Biblioteca Nacional.
- "Pensamento da América: Suplemento panamericano de *A Manhã*", 1942-1944. Coleção da State University of New York, Albany.
- PERKINS, David. *A History of Modern Poetry*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1987.
- _____. *Is Literary History Possible?* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.
- THORNBERRY, Robert S. "Writers Take Sides: Stalinists Take Control: The Second International Congress for the Defense of Culture (Spain 1937)". *The Historian* 62.3 (Spring 2000), pp. 590-605. Disponível em: < <http://library.binghamton.edu>>. Acesso em: 8 ago. 2008.

Resumo

O problema de como ler um editorial de "Pensamento da América", um dos suplementos culturais de *A Manhã* (jornal oficial do Estado Novo), dá lugar às reflexões deste artigo. A reconstrução do contexto histórico em que se publica este texto – em janeiro de 1942 e durante um encontro de chanceleres dos estados americanos no Rio de Janeiro – é de importância decisiva para sua interpretação. A perspectiva teórica articulada pelo historiador Carlo Ginzburg, apoiando-se na estratégia do círculo hermenêutico, abre caminho para a reconstrução e interpretação recíproca de texto e contexto.

Palavras-chave

Ribeiro Couto; Manuel Bandeira; "Pensamento da América"; *A Manhã*, Estado Novo.

Recebido para publicação em
15/01/2010

Abstract

At the starting point of this article lies the problem of how to read an editorial of "Pensamento da América", one of the cultural supplements of *A Manhã*, the official organ of the Estado Novo (a dictatorship led by Getúlio Vargas from 1937 to 1945). The reconstruction of the historical context of its publication – on January 22, 1942, and during a meeting of the Ministers of Foreign Affairs of the Americas in Rio de Janeiro – is a key step for the interpretation of this document. The theoretical perspective articulated by historian Carlo Ginzburg, relying on the hermeneutical circle as a strategy, opens the way for text and context to be reciprocally reconstructed and interpreted.

Keywords

Ribeiro Couto; Manuel Bandeira; "Pensamento da América"; *A Manhã*; Estado Novo.

Aceito em
12/03/2010

OUTRAS HISTÓRIAS, CONSTELAÇÕES: POESIA PARA ALÉM DA VIOLÊNCIA

Vera Lins

Tender para uma estrela, uma alegria, uma verdade, apesar do empirismo, para além de sua noite satânica, com mais forte razão além de sua noite de incógnito, é a única via para encontrar ainda a verdade.

Ernst Bloch, *L'Esprit de l'utopie*

Articulo aqui o que foi uma série de ensaios em que discuti a situação da poesia hoje num mundo violento, em que a guerra explode por toda parte e a mídia autoritária estimula o desejo de coisas e marcas. Como fica a poesia num mundo em cacos é uma pergunta que se coloca para Adorno e antes até para Drummond, que, no poema “O sobrevivente”, diz que o último trovador morreu em 1914. No entanto, a poesia é cada vez mais necessária, penso. É ela que pode apontar possibilidades latentes, reconfigurar o real, articulando uma outra configuração do sensível. Essa esperança na poesia e na arte aparece em Rancière, já em Schiller e num artigo de Franco Fortini de 1946, numa Itália recém-saída do fascismo.

Os textos aqui apresentados articulam a possibilidade de uma outra história da literatura, fazendo enlaces de questões teóricas colocadas no presente e no passado. Inclusive a questão nacional pode ser ultrapassada nessas relações que vão se tecendo e armando novas constelações de nomes, acontecimentos, textos e quadros.

Por exemplo, ao falar de poesia em tempos de guerra associei um poema de um poeta brasileiro contemporâneo que fala da guerra do Iraque a um poema de Ungaretti que viveu a guerra de trincheira em 1916. Ambos falam de fraternidade como um contraponto à guerra. A

fraternidade aparece também em poema de Murilo Mendes e noutra de Drummond dos anos 40, criando outra possibilidade para o futuro – um princípio utópico, como diria Ernst Bloch. A questão atual – como compor poesia em tempos de barbárie – faz cintilar elementos no passado e no presente.

Na página da revista eletrônica, clica-se no espaço negro e um coração, também negro, aparece, enquanto a página vai se tornando verde. À medida que um poema vai-se formando ao lado, acompanhado de um som longínquo, no coração, agora camuflado, vai surgindo uma imagem: uma foto de duas crianças passeando na rua, de mãos dadas com um rapaz. Ao fim de algum tempo, some o poema e a imagem, a tela torna-se negra novamente. A revista eletrônica chama-se *Errática*, o design é de André Vallias, a ilustração, de Cristiano Calvet e o poema, “A vocês”, de Age de Carvalho, poeta brasileiro que vive em Viena.¹

Dessa imagem dos três irmãos de mãos dadas, parte o poema, que termina numa imagem de guerra.

A vocês,

de coração,

lego o jogo
da concórdia
entre irmãos que são –
longe de mim,
libertos então
de mim.

(Beijo a imagem:
verão, vocês
descendo a Gärtnergasse
em senso único,
pisando o chão do mesmo sangue,
manos, mãos
dadas.)

Dobrada a esquina,
 mundo-rei, chegam
 notícias do front: eles
 a postos, cada um
 latindo a sua missa,
 a boca cheia
 de Deus.

Estruturada com uma pontuação que inclui o travessão e o parêntese, no poema de versos irregulares, a linguagem ganha um novo andamento, como numa pauta musical. Desce-se a rua, dobra-se a esquina, o poema se passa na cidade, como o “A uma passante”, de Baudelaire, com dados do tempo presente. A primeira palavra – primeira pessoa do presente do verbo “legar” – pode ser também o brinquedo chamado Lego, que hoje é comum se dar às crianças, especialmente na Europa, peças que se acoplam, se encaixam: jogo da concórdia, contraposto à discórdia dos latidos finais. A imagem dos dois irmãos, “manos, mãos dadas”, em que também se instabilizam os sentidos (“manos” é “irmãos” e “mãos” em espanhol), se contrapõe aos que latem, e se batem, “com a boca cheia/ de Deus”. E o beijo de “(Beijo a imagem:” é, segundo Drummond, em *A rosa do povo*, “ainda um sinal, perdido embora,/ da ausência de comércio,/ boiando em tempos sujos”.²

Fala-se a um vocês, os filhos, irmãos de mãos dadas, que pode incluir o leitor, leitores, e lembra um poeta, que também escreveu em Viena, Paul Celan, para quem o poema era um diálogo com um tu sempre presente. Outro poeta, o italiano Ungaretti, que viveu a guerra de trincheiras, no livro *Alegria*, tem um poema com o título “Irmãos”. E, nele, como aqui, o sentido de fraternidade da palavra repetida faz ver o absurdo da guerra:

A que regimento pertencéis
 irmãos?

Palavra que estremece
 na noite

Folha recém-nascida

No espasmo do ar
a involuntária revolta
do homem que encara sua
fragilidade

Irmãos³

No poema de Age de Carvalho, ao final, o pronome muda – agora são “eles” e, separados, “cada um”. No dia de verão, talvez pelo jornal, na rua, “chegam notícias do front”, diz um verso da última estrofe, e a guerra, que é claramente referida, é uma guerra religiosa: “cada um/ latindo a sua missa,/ a boca cheia/ de Deus”. O final deixa pensar no conflito entre judeus e palestinos, um dos conflitos que explodem o mundo hoje, e entre o Islã e o ocidente cristão de Bush e Blair. As mãos dadas lembram também o poema de Drummond, em que afirma sua adesão ao tempo presente: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,/ a vida presente”.⁴ Essa adesão deixa o poeta na situação difícil de um não saber, como apresenta no poema “Áporo”: “Que fazer, exausto,/ em país bloqueado,/ enlace de noite/ raiz e minério”.⁵

O poema de Age de Carvalho nos chamou a atenção para a questão que Drummond, já em 1930, em *Alguma poesia*, se colocava – como fazer poesia em tempo de guerra. Lembramos de “O sobrevivente”,⁶ em que fala, antes de Adorno, da impossibilidade de fazer poemas, depois de 1914; e, no entanto, constrói seu poema. Os primeiros versos, longos, afirmam: “Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade./ Impossível escrever um poema – uma linha que seja – de verdadeira poesia”. E o último reconhece que venceu os obstáculos: “(Desconfio que escrevi um poema)”.

O poema “Cabeças inclinadas”, de Sebastião Uchoa Leite, publicado na *Folha de São Paulo* de 13 de abril de 2003, feito a partir do impacto de uma foto de jornal, associa os bombardeios sobre o Iraque atuais ao extermínio nazista, e o verso, formado do advérbio “contritamente”, assinala os contornos religiosos que o massacre assume. As declarações

impressas no jornal são aproveitadas como numa colagem e, assim deslocadas, seu horror e seu disparate saltam aos olhos. Bagdá, Babilônia e Eufrates ressoam a civilização milenar que se torna escombros. No início, os mandantes, “contritos de joelhos”; no final, a dor literal, isolada e nomeada – “Razzaq Kazen Al-Kafaj sofre entre os caixões”.

Das cavernas do passado
vem de volta o grito
WOLLT IHR DEN TOTALEN KRIEG!
do líder da propaganda
do terceiro império.
Hoje o senhor global
diz “Este é um país que reza”.
São três os contritos de joelhos:
o da Defesa
o do Estado
e Ele no meio.
Dois só com as cabeças inclinadas
Ele com as mãos cruzadas em frente
todos querendo a guerra total
contritamente
SEM PRESSA PARA AVANÇAR
4 mil mártires a postos!
asseguram a passagem.
Bombas de fragmentação explodem no ar em Bagdá
“Só o uso decisivo da força
poderá encurtar a guerra”.
Diz Ele
“Guerra é teste para a Doutrina”.
A cidade fundada no século oito
tinha um milhão de habitantes em 1200.
Era a MAIOR do mundo.
Um iraquiano senta sobre os escombros
Razzaq Kazen Al-Kafaj sofre entre os caixões
às margens do Eufrates
onde ficava a antiga Babilônia.

Um poema de Tarso de Melo, do livro *Planos de fuga e outros poemas*,⁷ retoma Drummond. O poema se articula com um ensaio recente de Eduardo Sterzi⁸ sobre o poeta e é feito a quatro mãos, com os versos de Sterzi em itálico. A referência a poemas de Drummond atualiza suas preocupações com o tempo presente, “um tempo de fezes”, e são retomados versos como “país bloqueado”, “as mãos sujas” (agora, imundas), “trouxeste o mapa”. Cada página tem uma parte de cada um, a de Sterzi em itálico. Parece que Tarso vai abrindo as páginas de Drummond e o outro, fazendo sua leitura, em que interfere nos versos do poeta mineiro, atualizando uma conversa que é mais que um diálogo:

*mundo mundo
ou país
bloqueado
de onde a poesia
drástico estrume escapa – recolhe o tentáculo:
o tempo é
de fezes*

Do mesmo livro, um poema em prosa passa pela sociedade do espetáculo, em que, como diz Adorno, a linguagem designa, não mais significa. Como criar aí essa espessura da linguagem que faz a poesia? O poema em prosa retorna, gênero híbrido. Não é bem um retorno, porque nunca foi abandonado, mas, aparecendo com Baudelaire e Rimbaud, para Clive Scott⁹ era um caminho para o verso livre e, hoje, convive com ele. Talvez sua situação a meio caminho, híbrida, contribua para esse espessamento. Como o poema, cria instabilidade para o leitor. Para Bárbara Smith¹⁰, a estabilidade é apenas o estado final, quando se pode experimentar a estrutura da obra como um conjunto, embora dinâmico. A forma do poema é instabilidade.

A imagem final é irônica e um tanto cética, o mundo se esvai e fica a falta de direção. Se voltarmos a outro poeta que se colocou a questão de como fazer poesia em tempos de terror, Murilo Mendes, vemos em seu livro, *Poesia liberdade*, de 1944-45, como a guerra está presente, mas como também a possibilidade de transfiguração se mostrava, pelo me-

nos enquanto desejo de um poeta extremamente ético, que via no ofício do poeta a responsabilidade pela mudança. Em “Elegia nova”, como em “Janela do caos” e “Aproximação do terror”, estranhas imagens de um horror quase inimaginável fazem os versos rompidos, ásperos, irregulares. Em “Elegia nova” não há melodia, mas um paradoxo central:

Sento-me sozinho com pavor do tempo,
Procurando decifrar
a maquinaria imóvel das montanhas.

Não há ninguém, e há todos

E estes mortos do Brasil, da China, da Inglaterra
Estendidos no meu coração.

Mas se a realidade social é negada, estilhaçada e, em alguns poemas, com elementos inesperados, vinculados ao sonho, remontada, transfigurada, no entanto, Murilo vive a tensão trágica entre o desejo e a possibilidade real de mudança, a resistência do mundo tal como está construído. Em “Alta tensão”, de *O visionário*, o poeta se defronta com essa impossibilidade:

Os elementos não me pertencem,
Não posso consolar
Nem ser consolado;
Não posso soprar em ninguém
O espírito da vida
Nem ordenar o crescimento das crianças
Nem oferecer uma aurora boreal à minha amada
Nem mudar a direção de seu olhar,
Nem mudar – ai de mim! – a direção do mundo.

Hoje, um poeta como Duda Machado, também insinua a necessidade de algo mais que a ironia; em “Vida nova”, pergunta: “Mas não faz falta uma perspectiva/ Que domine também a ironia?”:

Sim. “A ironia domina a vida”
 E a forma não pode desmenti-la.
 Mas não faz falta uma perspectiva
 Que domine também a ironia?

Ele, que, em “Urubu abaixo”, do mesmo livro, *Margem de uma onda*,¹¹ fala das crianças, que aqui não passeiam de mãos dadas pelas ruas, mas, em bandos, se dopam: “num bafo de forra/ vão mamando cola”, fala também, em “Fábula do vento e da forma”, do que procura a poesia:

Dizemos vento para dizer
 O frágil, efêmero,
 O que se mostra inalcançável
 Ou não tem fundamento

Parece que a situação que Drummond e Murilo viram para a poesia não mudou: permanece uma certa desilusão, o que Sterzi chama de “uma epistemologia desiludida” que estaria implícita no ato criativo. Um ato criativo que está inserido na história. Num outro livro,¹² Agamben, ao falar da crítica, diz que, se esta quer ser criativa, tem que acompanhar a poesia, que se faz pela negatividade. A poesia moderna e a contemporânea negam o que está estabelecido, o mundo tal como é, e a própria possibilidade de conhecimento pela reflexão. A crítica não se apropria de seu objeto, mas assegura as condições de sua inacessibilidade. Negando e afirmando, tanto a poesia como a crítica se dão a impossível tarefa de se apropriar daquilo que escapa à apropriação. Diz Paul Celan: “Fala/ mas não separe o Não do Sim/ Dá a tua sentença igualmente o sentido:/dá-lhe a sombra”.¹³

O real e a história se mostram incognoscíveis. Marcuse falava da poesia e da arte como a Grande Recusa, justamente porque negatividade, consciência dos limites de um pensamento racional e do que se apoia sobre ele, como a ciência e a tecnologia. O poema vai nascer ali onde esses limites são confrontados. Algo toma forma, algo que não se deixa dizer, a não ser figurado em ritmo, som, apresentado na materialidade da linguagem. Há um elemento crítico na própria experiência

estética, pois ela suspende os sentidos habituais. Valéry fala de uma hesitação entre som e sentido, que desestabiliza a relação habitual. Assim se permitem vislumbres de outras possibilidades, que poderão ser articuladas, cristalizadas no poema. Estou tentando discutir como a poesia hoje pode, na sua linguagem, nos tirar da apatia, dar vislumbres de uma outra situação, não só apontar o horror, mas, por meio de uma partilha do sensível própria da arte, articular na linguagem outros valores – como fraternidade e o desejo de transformação.

O poema de Age de Carvalho nomeia o “jogo da concórdia”. Um outro poema em prosa de Tarso de Melo, do mesmo livro, que cita o poeta Paul Celan, seu verso “sete rosas mais tarde”, de “Cristal” (“sete rosas mais tarde rumoreja a fonte”)¹⁴, também título da sua tradução portuguesa, fala de estrela e vislumbres.

Não costumam ser assim – parece, agora, que sempre vestiram aquele azul rústico, aquele cinza ao redor, aquele branco. Subindo. O cansaço se desprende das coisas que enchem a sala, restringe a passagem, doma. Talvez seja mais fácil estancar entre os gestos sua fúria lenta, feri-la por dentro, transferi-lo. O som do ônibus passa por aqui (na noite, ontem, mais estampidos do que nunca) ocupando a vaga dos tiros, latidos, vizinhos. Momento após momento, *sete rosas mais tarde* – o jardim que não há. Sob azulejos – azul rústico, cinza ao redor, branco. Não é muito diferente de uma estrela. Rápido, o que o olho alcança-la, sutil refração deixa a cena.

O poeta de *Sete rosas mais tarde*, que viveu o que, segundo Agamben, é a matriz do que vivemos hoje, o campo, escreveu:

-----Uma
estrela
ainda tem luz,
nada,
nada está perdido.

Talvez essa perspectiva, que reclama Duda Machado em “Vida nova”, tenha uma convivência difícil e necessária com a ironia, pois se articula com o negativo, com a consciência dos limites do conhecimento.

Outro poeta, voltado para movimentos sutis e afastado de tumultos e turbulências externas, se coloca, no entanto, perguntas e desafios desse tempo presente, na contramão do barulho e da coisificação da sociedade do espetáculo. Em Julio Castañon Guimarães,¹⁵ a sintaxe se estranha e a pergunta pontua o poema, variando de forma, com uma certa ironia: “o desafio para onde?” “desafio onde” e “se desafio onde”, e o “claro horizonte” resta como lição do passado.

o desafio para onde?
 para a viagem sub-reptícia
 para o que se treslê
 ou o que vaga em surdina
 ou ainda para o que apenas
 para onde a janela
 onde a imaginação em revôos
 o desafio onde?
 lá pelos frangalhos
 de uma memória
 de uma montanha
 e seu desmonte
 se desafio onde
 para a lição outrora
 de um claro horizonte

A desilusão ou o desencanto é uma forma irônica, melancólica e forte de esperança, escreve Cláudio Magris.¹⁶ Para ele o desencanto é um oxímoro, uma contradição que o intelecto não resolve, que só a poesia pode dizer, apresentar. O desencanto afirma que o encanto não existe, mas a forma, o tom em que o diz, deixa sugerido que existe e que pode voltar à tona quando menos se espera: “uma voz diz que a vida não tem sentido, mas seu som mais profundo é o eco de algum sentido”. A esperança não nasce de uma visão tranquilizante e otimista do mundo, mas do dilaceramento. A esperança se assemelha ao espírito da utopia, como ensina Bloch: significa que, por detrás de cada realidade, há outras possibilidades, que devem ser liberadas da prisão do existente.

Essa tentativa permeia a poesia desde Ungaretti, passa por Murilo Mendes, Drummond, Celan e ressoa em alguns contemporâneos, armando uma constelação de poetas que na articulação de seus poemas teceriam a possibilidade de uma nova manhã. Carlos Ávila tem um pequeno poema que parodia o poema dos galos de João Cabral, dos anos 50, em que os gritos dos galos tecem a manhã.

Tecendo o texto

Um **poeta** sozinho não tece um **texto**:
ele precisará sempre de outros **poetas**.
De um que apanhe esse signo que ele
e o lance a outro; de um outro **poeta**
que apanhe o **signo** de um **poeta** antes
e o lance a outro; e de outros **poetas**
que com muitos outros **poetas** se cruzem
os fios de sol de seus **signos** de **poeta**,
para que o **texto**, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os **poetas**.

O poeta contemporâneo fala dos poetas que, na linguagem de seus poemas que se comunicam, podem tecer um novo texto, uma nova manhã.

Notas

¹ Disponível em: <www.erratica.com.br/opus/58/index.html>. Acesso em: 20 abr. 2010.

² DRUMMOND DE ANDRADE, C. “Consideração do poema”. In: *A rosa do povo. Poesia completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 2002. p. 115.

³ UNGARETTI, G. *Alegria*. Trad. Geraldo Holanda Cavalcanti. São Paulo: Record, 2003. p. 77.

⁴ DRUMMOND DE ANDRADE, C. “Mãos dadas”. In: *Sentimento do mundo. Poesia completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 2002. p. 80.

⁵ Ibid. *A rosa do povo*, p. 142.

⁶ Ibid. *Alguma poesia*, p. 26.

⁷ MELO, Tarso de. *Planos de fuga e outros poemas*. São Paulo: 7Letras; São Paulo: Cosac Naify, 2005.

⁸ O ensaio, com o título “Drummond e a poética da interrupção”, foi publicado em *Drummond revisitado* (São Paulo: Editora Unimarco, 2002).

⁹ SCOTT, Clive. “O poema em prosa e o verso livre”. In: *Modernismo*. BRADBURY e Mc FURLANE (orgs). São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹⁰ SMITH, Bárbara. *Poetic closure*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1968.

¹¹ MACHADO, Duda. *Margem de uma onda*. São Paulo: Editora 34, 2000.

¹² AGAMBEN, Giorgio. *Stanze*. Trad. Yves Hersant. Paris: Rivage, 1998.

¹³ CELAN, Paul. “Fala também tu”. *Sete rosas mais tarde*. Lisboa: Editora Cotovia, 1996. p. 67.

¹⁴ *Ibid.* Trad. João Barrento.

¹⁵ GUIMARÃES, Julio Castañón. *Poemas*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2006. p. 14.

¹⁶ MAGRIS, Claudio Magris. *Utopie und Entzauberung*. Munique; Viena: Hauser Verlag, 2002.

Resumo

O artigo examina vários poemas de diferentes poetas que, em momentos históricos diferentes, tematizam a guerra. Articula-se assim a possibilidade de uma outra história numa constelação de diferentes tempos, lugares e linguagens.

Palavras-chave

Poesia; guerra; linguagem; fraternidade.

Recebido para publicação em
05/02/2010

Abstract

The article examines various poems of different poets which, in different historical moments, tematize the war. Thus it articulates the possibility of another history of literature in a constellation of different times, places and languages.

Keywords

Poetry; war; language; fraternity.

Aceito em
30/08/2010

QORPO-SANTO: A CANONIZAÇÃO DE UM CERTO CAMPOS LEÃO OU INADAPTAÇÃO X INÉPCIA

Friedrich Frosch

Lembremos: aquele obscuro escritor *dilettante*, poeta, comediógrafo, além de inventor de um novo sistema ortográfico, falecido na capital do Rio Grande do Sul em 1883, aos 54 anos, pretendia a outras esferas. Declarou ter ascendido aos céus em 7 de junho de 1863.¹ A “descoberta” daquele dramaturgo esquisito se deu apenas um século depois da sua morte e levou a interpretações bastante variadas, dependendo do contexto em que o nome do autodenominado vate surgiu. Trabalhando como professor e diretor de colégio entre 1851 e 1855 – ano em que se casou com Inácia Maria Campos Leão – e como editor-jornalista de duas gazetas,² transformou-se aos seus próprios olhos num poeta dramático inspirado e – nos seus momentos eufóricos – até genial. As perturbações mentais que levaram à interdição e ao isolamento do até aí respeitável cidadão provavelmente começam em 1862. Campos Leão é examinado por dois alienistas locais, que diagnosticam uma “monomania” sem especificações detalhadas.³ Em sua “Autobiografia ideal”, incluída na antologia organizada por Denise Espírito Santo, o autor menciona “atos violentos de que [foi] vítima” e uma intriga contra sua pessoa que o conduziu de volta ao lugar onde nasceu, uma cidade de nome fatídico: Triunfo (cf. Espírito Santo, 2004, p. 28).

A “ressurreição” tardia se dá nos anos de 1966 a 1968, culminando na encenação de três peças – primeiro pelo Clube de Cultura, grupo amador de Porto Alegre,⁴ montagem seguida por uma série de espetáculos profissionais no Rio de Janeiro. Guilhermino César, reconhecido historiador da literatura gaúcha,⁵ organizou as primeiras edições da obra dramática de Qorpo-Santo. Os volumes, cada vez mais abrangentes, saíram em 1969, 1972 e 1980, pela editora do MEC/FUNARTE/SNT do Rio de Janeiro. Foram inicialmente produzidas *Matheus e Matheusa*,

As relações naturais e Eu sou vida; eu não sou morte. A repentina e inesperada popularidade póstuma que Campos Leão conheceu no Brasil explica-se em parte pelo espírito da fase histórica em que isto se deu, os “anos de chumbo” da ditadura militar. Nesse contexto histórico, que pouco teve de “ditabranda”, Qorpo-Santo serve de padroeiro irreverente da humanidade oprimida por um sistema totalitário e pelos mecanismos da censura. Assim, podem ser ressaltados – e o são, de fato – seus traços de franco-atirador contra os *establishments* político, jurídico, médico e administrativo, exemplo e inspiração daqueles que defendem a liberdade do sujeito ameaçado e esmagado por um aparelho estatal ditatorial. Quem observa com alguma objetividade o desfile estrambótico de cenas se aperceberá do infundado de tal interpretação, já que numerosas declarações, que podemos sem hesitar atribuir ao próprio autor, defendem a ordem e a hierarquia tradicional. Um estatuto excepcional, para além das normas do cotidiano, é postulado apenas para o autor e seus avatares, e não para a totalidade dos cidadãos.

Encontramo-nos também na década do rebuliço em torno da monumental *Histoire de la folie à l'âge classique*, de Michel Foucault, no auge da antipsiquiatria europeia e norte-americana (representada por Ronald D. Laing, David Cooper, Thomas S. Szass, Franco Basaglia e outros). Segundo a convicção deles, a psicose é produto da sociedade e os chamados esquizofrênicos, seus cronistas radicais e infalíveis. Por isso, o autor Qorpo-Santo é dignificado como sismógrafo e vítima, quando entre seus aforismos se lê em tom confessional: “O que escrevo é por mim reconhecido ou experimentado” e “Pode-se alguém matar – escrevendo-se sem cessar” (apud Espírito Santo, 2004, pp. 32 e 36).⁶ Fundamentando-nos nas provas existentes, ser-nos-ia possível incluir Qorpo-Santo na categoria de autores alegadamente “doidos” e fazer dele um companheiro bissexto de Hölderlin, Nietzsche ou Artaud (conforme a glorificação de certas psicoses por Foucault). Enquanto esses grandes autores deixaram uma obra “sã” em todos os sentidos, Qorpo-Santo peca por idiosincrasias e inaptidões que o põem em contato assincrônico com movimentos e criadores posteriores. Paralelismos fortuitos podem levar a declarações como a seguinte:

A escrita de Qorpo-Santo posterioriza o próprio autor e nos antecipa em mais de cem anos, forjando no espectador atual e no imaginário da modernidade um perturbador efeito de presente. Qorpo-Santo rompe os véus da mimese realista e nos introduz a uma cena ilusória que não mascara? Mascara sua natureza de jogo, fantasia, representação (Martins, 1991, p. 31).

Se adotarmos tentativamente, no caso desse nômade espiritual, as normas convencionadas do cânone literário, tais critérios não obstante deveriam conduzir a um julgamento equilibrado, superando a indecisão por uma mistura de fascínio e repulsão instintiva.⁷ Quanto a isso, cabe referirmo-nos à polaridade exclusão-inclusão, baseada num sistema classificatório bem organizado e de durável validade. Das duas uma: se queremos manter “vivo” o teatro qorpo-santense segundo os parâmetros literários, essa obra deve corresponder a normas intrínsecas do sistema literário – ou, se a relegamos ao *status* de uma mera curiosidade local, precisamos confessar que o nosso interesse e as atividades decorrentes podem ser qualquer coisa, mas não um enriquecimento do tesouro das obras canônicas. Neste último caso seria lícito perguntar: interesse por quem, por quê e em que sentido? Pois sem dúvida é verdade o que uma crítica benévola diz da obra em questão:

Qorpo-Santo escrevia mal, mas mesmo assim seus escritos delirantes despertam um interesse que vai além do campo psicanalítico. É na fronteira entre o poético e o psicótico que se situa o seu discurso. Todo o processo de criação e construção de sua linguagem se desnuda diante do leitor. Os andaimes de sua escrita não são ocultos (Marques, 1993, p. 65).

Aliás, a alegada excepcionalidade de Qorpo-Santo enquanto dramaturgo, antes, já foi negada por Flávio Aguiar:

Qorpo-Santo não manipulava muito bem certos conceitos técnicos da dramaturgia de seu tempo – como o de *cena*, por exemplo, que identifica um número constante de personagens sobre o palco e uma determinada *situação* dramática. *Mudar de cena* significa alterar o número de personagens em *cena*. Qorpo-Santo nem sempre trabalhou assim: personagens entram e saem sem que haja qualquer

mudança de cena; cenas mudam sem que haja alteração entre as personagens (Aguiar, 1975, p. 45).

Um crítico como Armando Maggi expressa a sua dúvida quanto à natureza “dramática” dos textos, pois, segundo ele, “the author does not master the basic laws of theater” (Maggi, 1999, p. 1). Alega que Qorpo-Santo frequentemente

does not distinguish one character from another. Characters appear and disappear from the page all of a sudden and for no detectable reason. Qorpo-Santo often fails to realize that he has either replaced a given character with a new one after only a few lines, or has attributed several lines to the wrong character (ibidem).

Levaria longe, sem por isso produzir os resultados desejados, tentar redefinir mais uma vez a natureza do cânone, desse rol autoritário, bíblico na sua origem, antes de se aplicar à literatura em geral, rol hierarquizado em larga medida e elaborado por contribuições, sugestões, acréscimos e avaliações anônimos ao correr dos séculos, rol esse que, numa aceleração constante nos últimos decênios, compõe o índice de obras de relevância estética em que se fundamenta, numa estranha retroatividade, a estruturação dos padrões vigentes de classificação e de seus critérios. Estamos diante de um processo bidirecional: o conjunto das obras “eleitas” de certa forma antecede o cânone para constituí-lo e este, por sua vez, decide pela inclusão de uma obra, seja ela contemporânea, seja ela recuperação de elementos de um passado eclipsado.

A literatura como sistema, dentro das balizas social e estética, depende em larga medida de atividades de comunicabilidade, de arranjo e de arrumação, processos esses pouco inspirados por serem rotineiros, mas, mesmo assim, por vezes o próprio conceito torna-se problemático e precisa ser questionado antes de que se possa tomar uma decisão definitiva. Assim, é lícito tratar José Joaquim Santos Leão, que num surto psicótico decidiu chamar-se Qorpo-Santo, em primeiro lugar como um teatrólogo cujas peças são uma espécie de pedra de toque para provar ou refutar teorias a respeito da permanência ou variabilidade de valores dramáticos, em conformidade com modelos transtemporais ou com

padrões gerados por épocas específicas. Se Marx e Freud estavam convencidos da eternidade poética da grande tragédia ática, o mesmo não pode ser afirmado no caso das tragicomédias de Qorpo-Santo. Enquanto o teatro grego se debruça sobre os grandes assuntos da humanidade, os conflitos insolúveis que ameaçam destruir existências individuais e coletivas, nos textos do gaúcho encontramos inconstância artística e ausência provocadora de habilidades criadoras.

Seja dito de passagem que essa produção, febril enquanto durava, não teve fins autoterapêuticos, antes, pelo contrário, foi uma desafiadora confirmação da própria lucidez e competência filosófico-jurídica. Qorpo-Santo alega ganhar fôlego criativo com a composição de suas farsas, acomodando-se nas megalomanias causadas por problemas mentais: “trazem-me um tríplice melhoramento: mais saber, mais força, mais poder” (Qorpo-Santo, 2000, p. 319, apud Lima e Pelbart, 2007, p. 716). Assim, refestela-se no desvario literário, caracterizado pela *grande dame* das letras luso-brasileiras na Itália, Luciana Stegagno Picchio, como “conjunto de furiosas auto-análises, [exercícios] reveladores de esquizofrênicas cisões de personalidade, de delírios de grandeza, de necessidade de revanche diante de uma contingente realidade de humilhações” (1983, apud Cristaldo, 2006).

Entretém, apesar de tudo, uma fé mágica no poder da palavra e nos elementos que a compõem na sua forma escrita (outro paradoxo num autor dramático), a saber, as letras: “se o meu corpo está atualmente um composto de letras de modo que não lhe toco que não saia algum pensamento – de que estará composta minha alma?” (Qorpo-Santo, 2004, p. 96). Contudo, essa pergunta aponta também para o “malogro da linguagem”, sugada por uma artificialidade com ressaibos de fala obstruída ao mesmo tempo que declamatória, postiça, de imitação exagerada por parte das personagens que, em vez de interagir, apenas declamam seus monólogos, numa sequência de atos verbais (acompanhados por tantos outros, corporais, quase todos burlescos) que coleiam e se perdem nos labirintos de um mundo nebuloso e inescrutável.

Querendo ou não, no nosso julgamento sobre a qualidade dramática dessa obra de umas 300 páginas, influem fortemente os fatores tempo e espaço, um cronotopos muito específico, em que podemos

constatar várias linhas de força: a da nova nação que pretende se desvencilhar da antiga metrópole, Portugal, e da sua literatura; a da província sulina que aspira a um perfil cultural próprio, independente das modas cultivadas na capital (onde Martins Pena pontifica como dramaturgo nacional⁸), a de um romantismo açucarado e defasado e, por fim, a dos esforços de constituir uma cultura popular, acessível e imediata. Talvez sem se aperceber disso, Qorpo-Santo participava ativamente dessas correntes, instigado (na curta fase de produção, que no caso do teatro se limitou a meio ano) pelo ímpeto da doença mental e a consequente perda da família, motivo constante nas peças escritas em 1866.⁹

A história parece se repetir quando, durante a reavaliação do teatro de Qorpo-Santo, se torna manifesto o fato de que o Sul brasileiro carece de uma produção literária fundadora que, no âmbito de uma conscientização cultural cada vez mais bem definida, poderia ser qualificada de original, no sentido oposto ao das regras correntes, incapazes de dar conta das especificidades locais. Tal identidade gaúcha foi atribuída a Qorpo-Santo *ex post festum*, apesar de o encanto de seu teatro caótico se dever mais à incapacidade dramatúrgica do que a um estilo e um sistema geniais, anunciando a patafísica de Alfred Jarry e o absurdo à Eugène Ionesco ou Samuel Beckett. Ao obedecer a seus impulsos psicóticos, Qorpo-Santo suspendeu a linguagem “normal”, incompreensível, perdendo-se em idiosincrasias e *calembours*, frequentemente de mau gosto, além de imagens fantasmagóricas – ele desrespeitou a expressão culta, considerada de rigor, e a *bienséance* prescrita pelas poéticas da época. Uma “liberdade” dessas não segue sem perigos, pois uma leitura crítica pode (e deve) ressaltar fraquezas que em larga medida apagam as qualidades. Arma-se, peça por peça, um mundo labiríntico, sempre igual a si mesmo, e é “praticamente impossível definir um tema ou um argumento central que sejam desenvolvidos logicamente” (Martins, 1991, p. 36).

Aproveitando a tradição fronteira gaúcha – pelo menos nas esquemáticas menções de circunstâncias locais e na ocasião de um “baile na roça” (Qorpo-Santo, 2001, pp. 229-232) – e seus *topoi* provincianos de meados do século XIX, o autor parece atacar satiricamente a ordem

política estabelecida. Inúmeras vezes encontramos a acusação de corrupção, de desgoverno, de injustiça; surge diante de nós a imagem de um Qorpo-Santo, apesar de seus laivos anárquicos, campeador político endireitando tortos. Mas esse é apenas um lado da medalha, já que Qorpo-Santo insistentemente defende as “justas” hierarquias e os méritos da “boa” ordem, dessa que lhe garantiria os seus direitos de cidadão, pai e marido. Poderíamos conceder a Campos Leão um código-cânone sem par nem igual, ver nele um fenômeno fora do tempo e do lugar, que mesmo assim se identifica com uma região e – restrição muito mais grave ainda – com uma temática pessoal estreitamente circunscrita que se espelha no seu fragmentado contexto sócio-histórico.

O que conhecemos dele, então? Pouca coisa, na verdade. Até hoje, seis dos nove volumes da lendária *Ensiqlopèdia* foram encontrados em bibliotecas particulares, e só alguns foram de fato publicados. Presentemente acessíveis são a obra dramática, parte de sua poesia e uma coletânea de aforismos de qualidade discutível. Os tomos contêm:

I: poesia e alguma prosa

II: aforismos (escritos entre setembro de 1862 e junho de 1864)

III: perdido

IV: teatro

V e VI: perdidos

VII: coletânea dos textos publicados ao correr da campanha jornalística pela justiça pessoal e o anulamento da interdição (em duas revistas de pouca duração, *Saúde e Justiça*, entre 1868 e 1873)

VIII: cartas e documentos autobiográficos

IX: interpretações do Novo Testamento e os *Micelania quirioza* (às quais Espírito Santo tomou emprestado o título da sua antologia).

Esses nove volumes, ao que parece, impressos na própria tipografia de Qorpo-Santo em exemplares únicos, foram confiados a amigos pessoais do autor que deveriam preservá-los para gerações futuras. Depois da morte do autor, porém, as cópias se dispersaram ou desapareceram (cf. Espírito Santo, 2004, p. 9). A peculiar história do homem e do texto sem dúvida contribuiu para um renome descomunal. Já nas memórias de um conterrâneo e contemporâneo, Achylles Porto-Alegre, o autor deixou as seguintes impressões (inexatas, quanto às obras):

Antes do desequilíbrio mental do que foi vítima, Qorpo-Santo foi homem de certo valor e representação. Exerceu o magistério público de 1851 a 1854 e leccionou em colegios particulares. Desempenhou cargos públicos, como o de Vereador em Alegrete. Nessa localidade fundou uma escola primária e secundária, transferindo para ali a typographia de seu jornal “A Justiça”, que em 1871 suspendeu a publicação iniciada na capital em 1868. No anno de 1876, já visivelmente transtornado do cerebro, imprimiu, em typographia de sua propriedade, um livro de mais de 200 páginas, composição em duas columnas, formato grande. Intitulava-se *Encyclopedia*. (Arias, 2009, pp. 40-41).

O mesmo cronista chama ao dramaturgo um “espírito crepuscular” autor de “célebres insânias”, que durante meio século tinham qualidade proverbial sem que ninguém tivesse informações sobre o conteúdo daquela *Encyclopedia* perdida.

Quando Stegagno Picchio afirma que a obra de Qorpo-Santo consiste em “roteiros ou scripts teatrais [...] perfeitamente sintonizados com a estética e a práxis de todos os teatros de vanguarda, quer os de paradoxo, quer os de protesto” (Cristaldo 2006), uma questão fundamental se levanta: a *qualidade literária* se deve a uma *intenção estética* ou pode ser mero produto colateral de uma vontade qualquer? Em outras palavras, a grande arte apenas existe onde foi concebida como tal ou pode surgir de motivos e materiais extraliterários? Parece surrealista e absurdo encaixar Qorpo-Santo nos movimentos do surrealismo ou na literatura do absurdo, somente explicáveis em função das experiências traumáticas das Grandes Guerras do século XX. Considerando o contexto literário concreto, e levando em conta todos os fatores dessa ordem, a fim de situar apropriadamente Qorpo-Santo em termos de técnica dramática, as suas peças mirabolantes não satisfazem. Se postularmos uma estruturação eficaz e nos restringirmos ao critério de uma sustentabilidade temática duradoura, seria melhor descartar esse conjunto como mera curiosidade. Porém, um problema perdura: a recusa das prescrições dramáticas, estabelecidas e via de regra respeitadas na literatura erudita desde a *Poética* aristotélica, é provocação voluntária ou realmente sinal de uma deplorável inépcia, potenciada ainda pela falta de disciplina construtora, no tocante ao “segredo profissional”, do qual César Vallejo falou com tanto desprezo?

Sátira e sublime se confundem na mesma página. A mixórdia de Qorpo-Santo não se refere apenas ao assunto: atinge, também, a sua concepção do que é, efetivamente literatura, do que são gêneros literários. Começa, portanto, a ser interessante. Aponta na direção da tão decantada dessacralização contemporânea da literatura e do objeto artístico (Aguilar, 1975, p. 37).

Seria reconfortante poder declarar Qorpo-Santo um espírito revolucionário, grande estratégia irreverente, capaz de introduzir uma “reforma dramática” machadiana em enredos e linguagem? No caso contrário, permaneceríamos nas incertezas de um diagnóstico de *borderline* e criação compulsivamente autoterapêutica daqueles “casos” descritos com desprezo por Jean Étienne Dominique Esquirol, um terço de século antes da fase criativa de Qorpo-Santo, em *Des maladies mentales* (1838)? Quanto a isso, parece provável que o autor “existe” somente devido à evolução posterior da literatura marginalizada de certos *poètes maudits* e na base do ideário das vanguardas históricas. Sem eles, o “nosso” Qorpo-Santo desapareceria: “o olho crítico, já treinado em Pirandello, em Jarry, em Ionesco, vê nonsense e absurdo como fenômenos ideológicos e estéticos válidos em si, além de testemunhos de resistência à lógica da dominação burguesa” (274).¹⁰

Limitada e ingênua é a opinião de Guilhermino César, que viu em Qorpo-Santo o primeiro teatrólogo do Absurdo *avant la lettre* – ideia fantástica essa de uma autêntica vanguarda brasileira no século de um Machado “setecentista” –, precedendo os pioneiros franceses de meio século:

com toda certeza, o criador do “Teatro do Absurdo” veio muito antes de um Jarry e de um Vian, precedeu Ionesco na ousadia das soluções. Não conhecemos, em língua portuguesa, ninguém que lhe compare. Embora muitas vezes não chegue a ser congruente, a ação que imagina, em termos de aliciante inventiva, deixa entrever uma concepção que está atual em qualquer época (César, 1971, p. 268).

O mesmo César é severamente criticado por Janer Cristaldo (em artigo introdutório a *Qorpo & Qaos*, originalmente publicado em *Travessia*, v. 4, n° 77, dec. 1983),¹¹ e a prioridade da descoberta do autor

atribuída a Aníbal Damasceno Ferreira (e às suas atividades em 1966), sendo seu grande aliado no resgate de uma obra perdida o crítico de teatro Yan Michalski, carioca, que, entusiasmado, proclamou Qorpo-Santo “verdadeiramente sensacional, primeiro precursor mundial do teatro do absurdo” (apud Cristaldo, “Introdução” a *Travessia*, v. 4, n° 77), enquanto César “já possuía os originais do teatrólogo, há três ou quatro anos, sem ter dito uma palavra a respeito do mesmo” (ibidem).

Uma avaliação diferente das anteriores, que apontam para um amargo existencialismo humorístico, é dada por Fraga (2001) e outros comentadores, segundo os quais Qorpo-Santo seria muito mais próximo de um dadá-surrealismo, desenvolvido em teoria e prática por Marcel Duchamp e André Breton: “no mundo dos sonhos recuperados, do mergulho no inconsciente, é que deve ser encaixada a obra de Qorpo-Santo” (Gaudêncio, 2008). Uma interpretação desse teor se encontraria em sintonia com a forte vertente erótica da obra, que demonstra que por detrás da fachada do pacato pai de família Campos Leão se esconde o teatrólogo “tarado”, um verdadeiro erotômano (cf. Fraga, 2001, p. 14). O mesmo autor resume assim a essência da obra prefaciada:

São personalidades intercambiáveis que mudam de nome sem qualquer necessidade visível, deambulando por espaços inexplicáveis, nos quais o tempo se torna, ele próprio, uma ficção. [...] São personagens sempre à beira de um colapso existencial, tentando se afirmar no território movediço de uma organização social incompreensível e injusta, na qual, paradoxalmente, se sentem obrigados a acreditar e, pior ainda, obedecer. Entre explosões anímicas, desejos obscuros, frustrações sexuais (sobretudo), eles afirmam-se, negam-se e tentam se reconstituir, num processo que resulta extremamente teatral (pp. 11-12).

Não obstante, esse emaranhado de impulsos, concupiscências violentas e incontidas agressões, que nos parece profundamente elaborado, não foi composto com tal intenção – disso podemos ter certeza quase absoluta. O mesmo Fraga, ao caracterizar o “enorme metateatro” qorpo-santense, admite que a sofisticação nunca foi “a intenção do dramaturgo”, que o efeito que deixa é “uma sensação penosa no leitor/espectador como se o dramaturgo utilizasse a ironia dramática

[...] às avessas” (Fraga, 2001, p. 12 e 24). E continua, comentando as personagens tantas vezes intercambiáveis, dizendo que só elas possuem o “código que as faz compreender e interagir no estranho mundo em que vivem. A nós, espectadores, estará sempre vedada a compreensão do mistério que ocultam” (ibidem, p. 24).

A marginalização de outrora, hoje, tem o potencial de fomentar empatia e compaixão, sugerindo nostálgicos ecos de contracultura; a ruptura com estilos consagrados, a abertura das comportas de uma linguagem sexuada – tudo isso transforma um autor de dons modestos em um inovador profeta heroico. O processo de reconstituição lembra a proposta de Borges feita no ensaio “Kafka y sus precursores” (*Otras inquisiciones*). Apenas do ponto de vista mais abrangente de uma posterioridade esclarecida a obra estanke de um autor isolado, cujo objetivo principal era recuperar uma respeitável vida social e familiar, como foi a sua anterior à crise psíquica, se torna padrão secreto de patafísica, dadaísmo, surrealismo, e outros *ismos* mais. Introduzindo tais termos, nos referimos a uma certa disposição mental dentro de uma cultura específica e a um patamar do desenvolvimento tecnológico-científico além do alcance intelectual de Qorpo-Santo. A consequência seria a constatação de que ele não se qualifica para os epítetos laudatórios que recebeu uns noventa anos depois da sua morte. André da Silva Menna, em sua tese de doutorado dedicada à ficcionalização da figura de Qorpo-Santo num romance biográfico de Luís Antônio de Assis Brasil, *Cães de província* (1987), afirma que o dramaturgo gaúcho

não teve a intenção de criar o Teatro do Absurdo em pleno século XIX, até porque, àquela época, Qorpo-Santo não foi tomado pelo sentimento íntimo de incomunicabilidade e de opressão vivido por Alfred Jarry, Samuel Beckett e Eugène Ionesco ao longo dos anos cinqüenta do século XX, motivo pelo qual aqueles dramaturgos foram impulsionados a conceber uma reforma radical no bojo das artes cênicas [...] (Menna, 2003, p. 51).

O que encontramos na obra teatral de Qorpo-Santo, espírito dilacerado entre inconfessáveis desejos do instinto, tidos como baixos, e ideais intelectualizados, impossíveis de serem realizados plenamente,

é o eixo de um insistente impulso grafómano, em cujo esteio funciona o confessionalismo. Este último aproximaria as suas peças das autoanálises retrospectivas de Santo Agostinho ou Jean-Jacques Rousseau – se não existisse no teatro do gaúcho um clima de anárquico humor demolidor –, pois a dimensão mais atraente nelas é o burlesco, satirizando costumes da vida privada e da convivência social, expresso numa confusa paródia de estilos literários e extraliterários. O efeito desse “mélange adultère de tout” (Tristan Corbière) resulta ambíguo: uma contundente agressão verbal que decorre da insistência dos instintos se encontra com atitudes conservadoras e moralizantes, girando em torno da questão premente da legitimidade dos instintos libidinais, campo de forças inferiores-superiores, ao mesmo tempo castigadas e absolvidas. Nessa literatura coexistem o *Id* freudiano e a censura do *Superego*, comicidade baixa e sublimação retórica, num amálgama descontínuo que beira o caos indiferenciado em que flutuam nacos de significado.

Quem escolhe Qorpo-Santo e seu teatro como objeto de estudo faz isso devido a afinidades pessoais, atraído pela estranheza e pelo mistério, pois toda loucura contém uma porção de pulsões enigmáticas e perigosas. Pode tal predileção conter também uma atitude de justiceiro póstumo, a de reabilitar um autor indevidamente desprezado e maltratado. Um certo reflexo de comportamento protetor, que dá assistência aos fracos e humilhados. Mas nele as fraquezas são forças: Qorpo-Santo aparece-nos como um mestre inspirado, Virgílio crepuscular, guia a pandemônios inexplorados, nadador contra a corrente de todos os Martins Penas, Macedos e Françaes Júnios da superficialidade amena, do egoísmo mesquinho e obtuso.

A cerimônia se aproxima de um ritual religioso, sendo os sacerdotes do ofício da canonização os críticos, estudiosos, mestrados e doutorandos, professores do ensino superior e toda sorte de amadores (no sentido positivo) no mundo da palavra. No caso de Qorpo-Santo pouco admira que a maior parte de defensores e pesquisadores se concentre no Rio Grande do Sul. Em primeiro lugar, sinal de certo espírito local que se orgulha em apresentar um gênio da terra, ignorado e expulso do reino das letras durante décadas, e, em segundo lugar, a abundância e maior acessibilidade de materiais raros, inexistentes em outras para-

gens.¹² O fato de no início do novo milênio se reeditarem uns textos mostra um contínuo interesse no autor, interesse que certos críticos consideram artificial e forçado, mantido vivo por uma panela de qorpo-santenses convictos que não admitem que o objeto de sua devoção caia no esquecimento. De forma geral, pode-se dizer que a euforia dos primeiros anos da redescoberta passou e foi substituída por uma visão sóbria e diferenciada.

Entre as abordagens atuais, encontra-se uma vertente que se esforça por explicar a “loucura” do autor Campos Leão, tomando os textos como base de “diagnósticos” e tratando sua qualidade literária como efeito colateral apenas. O centro de tais estudos é formado pelas teorias e terminologias de pensadores como Lacan, Derrida, Barthes ou Foucault. Assim, o texto como tal, na sua excessividade de fragmentos desconexos, se reduz a um mal necessário, pretensão ou pretexto para filosofar sobre a semiologia da loucura, falácia existencial do mundo e os abismos do silêncio loquaz do delírio verbal.¹³ Entre os mais estranhos e quase delirantes comentários para-acadêmicos seja mencionado o *Manifesto qorpo-santo* (2003), publicado na internet por Paulo Fernando Bezerra Bauler, da PUC do Rio de Janeiro, que propôs uma visão de Qorpo-Santo como “homem genial que soube – como todos os grandes criadores de arte – transformar o chumbo da sua existência no ouro das mais fulgurantes jóias da arte lítero-dramática”.

A suposta genialidade possibilita a liberdade de lançar mão dos recursos da fragmentação e do esboço, de seguir uma “estética dos borrões”, na feliz expressão de Lileana Mourão Franco de Sá (2008, p. 2) O próprio autor chama seu produto “princípios de uma comédia” (Qorpo-Santo, 2001, p. 25), seus comentários aludem ao caráter precário dos textos, prometendo elaborações futuras daquelas cenas alinhavadas no espaço de três ou quatro horas.¹⁴ Uma vez fixadas, elas parecem carecer do interesse do seu autor, de forma que este acrescenta vacilações espantosas, como a seguinte (com que termina *Um credor da Fazenda Nacional*): “Pode acabar assim, ou com a cena da entrada do Inspetor, repreendendo a todos pelo mal que cumprem seus deveres; e terminando por atirarem com livros e pernas, atirações e descomposturas etc.” (Qorpo-Santo, 2001, p. 251). Outro exemplo seriam as duas páginas da “Explicação”, que

antecede *A impossibilidade da santificação ou A santificação transformada* (Qorpo-Santo, 2001, pp. 45-46), que não têm nenhuma relação com a peça e versam sobre amenidades e tristezas da vida privada do autor (o monólogo de Planeta, na Cena II do Ato II da mesma peça, repete essa estratégia (cf. Qorpo-Santo, 2001, pp. 58-62).

Devido à escassez do espaço disponível, a avaliação aqui se limita a uns poucos aspectos. Os comentários terão *status* exemplar e referir-se-ão a diversos textos “babilônicos”, em que pululam nomes mais ou menos engraçados, engenhosamente escolhidos, e cuja maior originalidade reside nos próprios títulos que, lidos em conjunto, dão a impressão de um telegráfico poema surrealista. O seu caráter de desfile, a “estrutura processional [...] dos *momos* medievais” (Muniz, 2005, p. 216) na apresentação alegórica de personagens e situações estereotipadas, sugeriu ao crítico Márcio Ricardo Coelho Muniz uma conexão entre o teatro de Qorpo-Santo e os autos de Gil Vicente, proposta aceitável até o ponto em que o autor levanta a hipótese de Qorpo-Santo ter de fato lido os autos do dramaturgo tardio-medieval (cf. p. 214), opinião baseada numa alusão vaga de Aguiar,¹⁵ onde o maior intérprete de Qorpo-Santo diz:

As raízes das aventuras de Qorpo-Santo, revirando o enredo e os estilos comuns em seu tempo, podem muito bem estar no teatro medieval, quando não se firmara ainda, de modo absoluto, a separação dos gêneros (Aguiar, 1975, p. 218).

Por outro lado, temos os críticos menos convencidos, da estatura de um Armando Maggi. Implacável, ele enumera defeitos e inconsistências dentro das peças individuais, descartada qualquer hipótese de uma superestrutura englobante. Chama os textos de “dialogic narrations” (narrações dialógicas), apenas parcialmente aptos para representações em palco, cuja primeira função seria essa de presentificar “*reportages of past events of writing*” (*reportages* de ocasiões de escrita já passadas) (1993, p.2).¹⁶ Aponta, por exemplo, para a existência de dois Atos Segundos em *A impossibilidade da santificação ou A santificação transformada*. Porém, as falhas técnicas, segundo Maggi, se restringem ao texto impresso, para ele uma evanescente escrita em ação (“fleeting textual performance”) que vale como tal e em si, salva em última instância pela

sua polivalência contraditória (Maggi, 1993, p. 3). Complexo e indeciso, ao mesmo tempo,

o teatro de Qorpo-Santo chega, ao fim e ao cabo, no impasse de sua própria existência: é, na verdade, por trás das correrias de seus personagens e dos monólogos discursivos, um teatro da paralisia. Os textos sugerem uma multiplicidade de opções: a “noite estrelada” da interioridade humana; o teatro de tese, a reprodução de costumes, a farsa e o baixo cômico; o trágico; o grotesco. Mas simultaneamente nunca optam radicalmente por qualquer dessas tendências (Aguilar, 1975, p. 182).

É também o drama da linguagem em vias da incomunicabilidade, uma linguagem que em vão busca seu espaço na cena. “Suas peças são antes para serem lidas, o que não invalida a sua possibilidade de montagem” (Marques, 1993, p. 15). Uma das passagens mais estranhas, em que o caráter antimimético se evidencia, é a seguinte explicação-resumo com que termina *Eu sou vida; eu não sou morte*:

Já se vê pois que a mulher era casada, foi antes deflorada, depois roubada ao marido pelo deflorador etc.; que, passado algum tempo, encontrou-se e juntou-se a este; que o marido sentou praça como oficial; e finalmente que, para reaver sua legítima mulher, foi-lhe mister dar a morte física ao seu primeiro amigo, ou roubador. São portanto as figuras que nela entram: Lindo, roubador; Linda, mulher roubada; Japégão, legítimo marido; Manuelinha, filha (Qorpo-Santo, 2001, p. 206).

Paronomásias surpreendentes e engenhosas sínteses lexicais,¹⁷ como os “olhos estrelados” (*Um assovio*, Qorpo-santo, 2001, p. 263), que lembram tanto astros brilhantes como ovos estrelados, ou a reciclagem criativa de uma expressão que já se tornara incolor, “figadais inimigos”¹⁸ testemunham a inventividade e originalidade do autor, debilitada por uma tendência recorrente de introduzir na sua prosa cascatas de rimas infantis, insípidas quase todas, do tipo “imaginação abundante, crescente e algumas vezes até demente” (199). Outro exemplo de criatividade retórica se encontra em *Matheus e Matheusa* (que lembra, pela

assonância, um Deus e Deusa, ambos maus), quando a parte feminina de um casal de velhos que vive às turras durante a peça toda, acusa o marido de ser “Carneiro velho já sem guampas” (Qorpo-Santo, 2001, p. 157), aludindo tanto ao fracasso da potência sexual dele quanto ao fato de que ela desistiu de traí-lo com outros (o regionalismo “guampas” aqui equivalendo ao insulto de “corno”). E mais um exemplo – talvez até inconsciente – das habilidades de trocadilhista do autor: em *A impossibilidade da santificação*, uma personagem diz: “Falo de homens e em mulheres” (Qorpo-Santo, 2001, p. 55) – sugerindo uma anfibologia sorrateira do “falo”, sendo o termo, inocentemente, a primeira pessoa do verbo “falar”, sendo substantivo pertencendo à esfera do genital, ambivalência essa indicada pelo uso de duas preposições diferentes, “de” e “em”, com a devida distância em relação ao homem e a penetração corporal no caso da mulher.

Quando Qorpo-Santo põe na boca de sua personagem Cavaleiro (*Lanterna de fogo*) as palavras: “ou seja fradado ou seja casado” (2001, p. 293), a tendência compulsiva para a rima o faz introduzir um neologismo que potencialmente alude a significados opostos: “fradado” em vez de “fardado” (no “uniforme” de um monge), indica tanto o respeito pelo celibato da profissão religiosa como a sua paródia, sendo “frade” (monge leigo) também uma expressão vulgar designando o pênis (cf. Marques, 1993, p. 60).

Em casos onde a duplicidade não parece intencional, mas sim uma intrusão incontrolável e indesejada do subconsciente, o protagonista respectivo presente no palco pode comentar – como o faz um *alter ego* do autor, Planeta, coprotagonista da peça junto com Qorpo-Santo, na *Santificação*:

Isto não vai bem! Não há certo encadeamento de ideias! ... Para havê-lo seria necessário também haver de mulheres velhas, meninas, moças e de crianças! Outros dizem que é misteríssimo — de comidas; outros que o é de – bebidas! Eu, porém, nego os fatos. Parece-me mais exato que fosse necessário ou encadeamento ou relaxamento de mulheres para que qualquer produção possa ser boa... se é uma só obra, deve ser uma só mulher; se diversas produções em um só livro, diversas mulheres ocupadas com um só homem! (Qorpo-Santo, 2001, pp. 58-59).

Em *Um parto*, o personagem Cario, incisivo cariado daquela dentadura postiça que pretende ferir mordendo o mundo ruim, e em que se personifica outra máscara do autor, deixa o âmbito do enredo para declarar:

Como se transtornam as coisas deste mundo! Quando pensaria eu que, indo à casa de um médico fazer uma ligeira visita, havia de transtornar uma comédia!? Quanto é preciso ao homem que se dedica a composições intelectuais ter um regime certo ou invariável.

[...]

Quão bem foi começada esta comédia e quão mal acabada vai! Já nem posso chamar a isto mais de comédia (Qorpo-Santo, 2001, p. 315).

Entre as características mais chamativas estão a falta de ordem no desenvolvimento do enredo e a inexistência de personagens de profundidade interior. Estas não passam de vagas sombras sem perfil psicológico, no fundo incapazes de mudar, apesar de todas as inconsistências que se devem a bruscas guinadas, desdobramentos misteriosos e inexplicáveis cortes na trama. O próprio autor parece perambular perdido entre as suas criaturas, lamentando o caos que causou, nisso amontoando disparate sobre disparate, em vez de endireitar a caminhada solta da peça, impelido pela vã esperança de encontrar, contra todas as probabilidades, um princípio orientador, a saída para fugir ao impasse.

A condição humana daqueles projetos de personagens é frágil: eles vivem entre o ridículo e a deformação, a farsa e o ininteligível. A imensa e perigosa multiplicidade de real pode esmagá-los a qualquer momento. São na verdade paródias de personagens: como marionetes desengonçadas que, ao invés de se relacionarem, se chocam entre si (Aguilar, 1975, p. 92).

A tentação transgressora que reside na estilização de um Qorpo-Santo crítico implacável da sua sociedade (e de toda sociedade injusta) levou a várias interpretações errôneas. A sua ideologia é conservadora, ele não está nem a favor da abolição da escravatura, nem da maior participação política do cidadão comum. Quanto ao papel da mulher (um assunto à parte que excederia as dimensões deste artigo), seja apenas

dito que ela, na sua forma ideal, é mãe dedicada ao bem-estar das filhas (existem somente elas nas peças de Qorpo-Santo) e do marido, chefe da família, e, conseqüentemente, antes de tudo, uma esposa submissa e dedicada. O grande alvo desse teatro, perseguido furiosamente, é a Lei – uma instituição pela qual Qorpo-Santo se sente prejudicado gravemente. Essa luta pela liberdade estritamente pessoal fica muito aquém das aspirações dos românticos. Assim, Douglas Ceccagno tem razão ao afirmar que “não há no teatro de Qorpo-Santo um projeto de subversão dos valores que norteiam a sociedade influenciada e representada pelos elementos que constituem o imaginário da literatura de cunho romântico” (Ceccagno, 2006, p. 142).

A personagem Planeta expressa essa convicção conservadora num longo monólogo, dramaticamente insatisfatório: “Contudo, a autoridade, qualquer que ela seja, deve ter por norma, em primeiro lugar a lei, em segundo a razão, em terceiro a justiça” (Qorpo-Santo, 2001, p. 60). Tal *idée fixe* se repete dúzias de vezes nas peças e contribui para o esvaziamento dos enredos, que muitas vezes, quando se quebram o idílio e a comicidade *slapstick*, pouco mais são que catilinárias, apologias e monólogos didáticos em prol de causa própria.

Obviamente inspirada em posições lacanianas, Samira Chalub, na sua introdução a *Escritos sobre um gorpo*, de Alves Marques, fala do “admirável estético” do texto qorpo-santense e vê na sua “ilegibilidade” uma chance da interpretação, ao abrir um “campo possível de significações” (1993, p. 11-12). Caber-nos-ia reestruturar o “entulho verbal e silábico”,¹⁹ aproximando-se do ininteligível na medida em que o texto “escreve e grita a dor que flagra instantâneos do mundo” (Marques, 1993, p. 13). A violência da obra, hoje seu maior fascínio, segundo a mesma estudiosa, se explica pelo isolamento e a impossibilidade de convencer seus concidadãos de sua própria sanidade: “Como poderia um homem provar que não era louco, em pleno século XIX, no seio de uma comunidade com resíduos de barbárie?” (Chalub, 1993, p. 14).

Porém, apesar de numerosas furtivas pérolas de uma rara beleza estética e de uma fineza graciosa de espírito, na íntegra, o teatro de Qorpo-Santo não passa disto: um mistério trivial, banal e, afinal de contas, entediante. Desnecessário, então, incluí-lo num cânone de textos esteti-

camente convincentes, conforme critérios de uma superioridade gerada pela concordância entre intenção e execução.

Podemos aplicar ao “caso gaúcho” uma reflexão acerca do fenômeno da loucura de Guy de Maupassant, que introduz o conto *Madame Hermet*:

À rien ne sert de se pencher sur ces crevasses, car jamais on ne pourra savoir d'où vient cette eau, où va cette eau. Après tout, ce n'est que de l'eau pareille à celle qui coule au grand jour, et la voir ne nous apprendrait pas grand-chose.

A rien ne sert non plus de se pencher sur l'esprit des fous, car leurs idées les plus bizarres ne sont, en somme, que des idées déjà connues, étranges seulement, parce qu'elles ne sont pas enchaînées par la Raison. Leur source capricieuse nous confond de surprise parce qu'on ne la voit pas jaillir. Il a suffi sans doute d'une petite pierre tombée dans son cours pour produire ces bouillonnements. Pourtant les fous m'attirent toujours, et toujours je reviens vers eux, appelé malgré moi par ce mystère banal de la démence (Maupassant, 2003, p. 310).

Ou, conforme a opinião de Lúcia Carvalho Melo,²⁰ proferida numa entrevista, quando ela se refere ao nosso autor idiossincrático:

A autenticidade e valor do teatro de Qorpo-Santo consistem em ele apresentar uma visão toda sua do mundo, deformada pela crueldade, pela distorção, pela desconexão, destruindo a personalidade dos personagens que se apresentam fracionados na ação e na palavra (apud Cristaldo, 2006).

Erra Luciana Stegagno Picchio ao chamar Qorpo-Santo o “Sou-sândrade do teatro brasileiro”, cujo único defeito teria sido o de sofrer de “grafomania literária” (2004, p. 446). Injustificadamente, declara-o grande iniciador do Teatro do Absurdo, antes de Jarry, Genet, Beckett. São duvidosas a categorização dos dois primeiros como autores do Absurdo e a afirmação de que Tamanduá e Tatu, criados de *A separação de dois esposos*, sejam personagens “genuinamente beckettianas” (p. 447). A autora mitiga algo seu entusiasmo quando reconhece o convencionalismo dos diálogos e constata que é impossível decidir onde começa a distorção estilística intencional. Segundo ela, a mais provocadora e interes-

sante contribuição consiste nas rubricas – uma colheita bastante pobre se comparada com a monomania profética que inspira esses textos que o autor chamou de comédias. Lida, vista e entendida assim, a obra não só cansa pela sua confusão entrópica, ela ao mesmo tempo tem como saldo positivo o seu valor de interrogação constante e radical do significado transtemporal e universal da literatura como espelho do mundo. Esse feixe de desvarios tanto oferece aspectos trágico-hilariantes quanto introduz o mistério e a dúvida radical. Outro “qaso curioso” da menipeia. Porém, e nisso reside a sua essencial limitação, ela nunca vai conquistar os palcos internacionais. Pouco importa, pois nem o grande Machado de Assis se consagrou como autor verdadeiramente “universal”.

Notas

¹ Uma anotação a respeito encontra-se num desenho incluído na postumamente famosa *Ensiqlopèdia* (cf. Carozzi, 2008, p. 67).

² Entre 1852 e 1877, durante a fase intensa de uma provável psicose em que achou ter encontrado sua verdadeira vocação.

³ Espírito Santo (2004, pp. 19-22), nas suas anotações biográficas, recolhe e ordena esse e os restantes escassos fatos conhecidos dessa apagada vida provinciana.

⁴ Em novembro de 1966, sob a direção de Antônio Carlos de Sena, com participação de Aníbal Damasceno e música de Flávio Oliveira (cf. Marques, 1993, p. 26).

⁵ *História da literatura do Rio Grande do Sul (1737-1902)*. Porto Alegre: Globo, 1971. A edição mais atual, essa que se usa no presente ensaio, foi prefaciada e organizada por Eudinyr Fraga.

⁶ Espírito Santo vê nos aforismos “uma vertente importante da obra qorpo-santense, pela maneira como influenciaram outras composições de sua pena, como as peças teatrais, os poemas e os fragmentos de caráter autobiográfico” (2004, p. 9).

⁷ Até hoje (2009) a questão da importância de Campos Leão não foi abordada de maneira satisfatória, ele continua sendo “um escritor original para a sua época, que ainda está a merecer estudos mais regulares, além de novas montagens teatrais que possam explorar o caráter inovador da sua obra” (Espírito Santo, 2004, p. 10).

⁸ O maior comediógrafo brasileiro até Nelson Rodrigues, Luís Carlos Martins Pena (1815-1848) é autor de peças como *O juiz da roça* (1838), *Quem casa quer casa – provérbio em 1 ato* (1847) e *Os dois ou O inglês maquinista* (1871).

⁹ Qorpo-Santo sofreu um processo de interdição por ter sido considerado louco, vítima de uma doença incurável, chamada monomania. Sobre esse assunto, Guilhermino César (1980) enfatiza que a doença mental manifestou-se muito cedo em Qorpo-Santo e que lhe cortou a carreira de professor, afastou-o da família, isolou-o da própria sociedade. Aponta também que

os primeiros rebates do mal se acentuaram, de modo a justificar a intervenção da Justiça, por volta de 1864, e, assim, “transcorrido pouco mais de um ano, o juiz de órfãos e ausentes de Porto Alegre resolveu mandar Qorpo-Santo para o Rio de Janeiro, a fim de que ali fosse examinado por médicos especialistas” (Arias, 2009, pp. 40-41).

¹⁰ A menção do autor consta já da primeira edição da história concisa, de 1970, onde Bosi introduz Qorpo-Santo como um “corpo estranho” na literatura brasileira e lhe confere o superlativo “originalíssimo”, com inegáveis conotações de excentricidade.

¹¹ Disponível também em versão online: <www.ebooksbrasil.org/eLibris/qorposanto.html>. Acesso em: 01 out. 2008.

¹² Foi esse um enorme obstáculo na procura de documentação; esgotados os estudos canônicos e pesquisas mais recentes inexistentes em Viena, muitas vezes tive que me basear em textos disponíveis na internet.

¹³ Tal abordagem orienta, por exemplo, a análise de Maria Valquíria Alves Marques, *Escritos sobre um qorpo* (1993), ou a tese de Silvano Carozzi, *O qorpo-santo da escrita* (2008).

¹⁴ É típico o remate da primeira peça do volume, *O hóspede atrevido ou O brilhante escondido*: “Esta comédia é apenas um borrão que deve passar pelas correções necessárias antes de ser impressa, tanto mais que foi escrita das 11 horas da noite de 30, às 3 quando muito da madrugada de 31” (Qorpo-Santo, 2001, p. 41).

¹⁵ Outra sugestão encontra-se em Stegagno Picchio, 1983 (apud Cristaldo, 2006).

¹⁶ Diz Alves Marques: “Tudo é letra neste teatro do inconsciente. Glosa e comentário de um sonho fugaz. Gestos e sombras que não se deixam apanhar em qualquer rede conceitual” (Marques, 1993, p. 90). E ainda: “O autor se transforma em ator na cena de sua escritura, enredado na própria trama textual, tragado pela vertigem do descentramento, e ao leitor/espectador oferece o gozo de múltiplas escolhas” (ibidem, p. 91). Em outra passagem do seu artigo, Maggi usa para as peças um símile que se aparenta àquela famosa litografia que M. C. Escher desenhou em 1948: “His hand writes the self that writes itself through his hand” (ibidem, p. 3).

¹⁷ Alves Marques fala de “jogos de condensação e deslocamento de sua linguagem, a criação de neologismos, o comportamento subversivo em relação à língua materna” (Marques, 1993, p. 16).

¹⁸ Sugerindo estatura prometéica da personagem e excesso no consumo de álcool, junto com a mente perturbada pela dipsomania. A expressão se encontra em *Eu sou vida; eu não sou morte* (Qorpo-Santo, 2001, p. 199).

¹⁹ “Wörter- und Silbenschnitt”, no original, segundo a famosa fórmula de Hugo Friedrich, na primeira página da sua importante monografia sobre a poesia lírica moderna (Friedrich, 1966, p. 13).

²⁰ Entrevista com Lúcia Carvalho Melo (*Revista do Globo*, Porto Alegre, nº 861, out. 1963).

Referências bibliográficas

AGUIAR, Flávio. *Os homens precários: inovação e convenção na dramaturgia de Qorpo-Santo*. Porto Alegre: IEL, 1975.

- ARIAS, Maria Helena de Moura. *O Homem que enganou a província ou as peripécias de Qorpo-Santo: uma leitura de Cães da província, de Luiz Antonio de Assis Brasil*. 2009. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual Paulista, 2009. Disponível em: <http://www.laab.com.br/tese_caes_da_provincia.pdf>. Acesso em: 22 nov. 2009.
- BAULER, Paulo Fernando Bezerra. *O manifesto qorpo-santo*. 2003. Disponível em: <www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/cgi-bin/PRG_0599.EXE/3566.PDF?NrOcoSis=6389&CdLinPrg=pt>. Acesso em: 19 mar. 2009.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1998.
- CECCAGNO, Douglas. *Ovelhas merinas: malditas feras. O imaginário social no teatro de Qorpo-Santo*. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de Caxias do Sul.
- CHALUB, Samira. “Introdução”. In: MARQUES ALVES. *Escritos sobre um qorpo*. São Paulo: Annablume, 1993, pp.13-21.
- CRISTALDO, Janer (2006 [1983]): “Qorpo e Qaos”. In: *Qorpo-Santo de Corpo Inteiro*. 2006 [1983]. Disponível em: <www.ebooksbrasil.org/eLibris/qorposanto.html>. Acesso em: 10 jan. 2008.
- CRISTALDO, Janer (org.). “Qorpo-Santo de Corpo Inteiro”. In: *Travessia*, v. 4, n° 77, dec. 1983. Disponível em: <www.ebooksbrasil.org/eLibris/qorposanto.html>. Acesso em: 10 jan. 2008.
- FRAGA, Eucynir. “Apresentação”. In: QORPO-SANTO. *Teatro completo*. São Paulo: Iluminuras, 2001, pp. 7-24.
- FRIEDRICH, Hugo. *Die Struktur der modernen Lyrik*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1966.
- GAUDÊNCIO, Bruno Rafael de Albuquerque. “Representações do feminino no teatro de Qorpo-Santo”. *Mal estar imperfeito*. Revista eletrônica. 2008. Disponível em: <<http://brgaudencio.wordpress.com/2008/05/>>. Acesso em 08 jan. 2009.
- LIMA, Elizabeth Maria Freire de Araujo e PELBART, Peter Pál. “Arte, clínica e loucura: um território em mutação”. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. Rio de Janeiro, v. 14, n° 3, jul.-set. 2007, pp.709-735.
- MARQUES, Maria Valquíria Alves. *Escritos sobre um qorpo*. São Paulo: Annablume, 1993.
- MARTINS, Leda Maria. *O moderno teatro de Qorpo-Santo*. Belo Horizonte: Imprensa; Ed. UMFG; Ouro Preto: Imprensa Universitária – UFOP, 1991.
- MAUPASSANT, Guy de. *Contes fantastiques*. Édition établie, présentée et annotée par Anne Richter. Paris: Nouvelles Éditions Marabout, 2003.
- MENNA, André da Silva. *Um qorpo santo na província: da História à Ficção*. 2003. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. Disponível em: <<http://www.tede.ufsc.br/teses/PLIT0123.pdf>>. Acesso em: 09 fev. 2009.
- MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. “Qorpo-Santo e Gil Vicente: diálogos possíveis”. In: MALUF, Sheila Diab e AQUINO, Ricardo Bigi de (org.s). *Reflexões sobre a cena*. Maceió: EDUFAL; Salvador: EDUFBA, 2005, pp. 213-232.
- QORPO-SANTO. *Poemas*. Org. Denise Espírito Santo. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000.

- _____. *Teatro completo*. Org. e apr. Eucynir Fraga. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- _____. *Miscelânea curiosa*. Org., apr. e notas Denise Espírito Santo. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.
- SÁ, Lileana Mourão Franco de. “A poética dos borrões”. Conferência apresentada no XI Congresso Internacional da ABRALIC. USP, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/023/LILEANA_SA.pdf>. Acesso em 15 out. 2009.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- _____. “O teatro de Qorpo-Santo. Teoria da recepção e loucura ao espelho”. In: CRISTALDO, Janer (org.). *Qorpo-Santo de corpo inteiro*. 2006. Disponível em: <www.ebooksbrasil.org/eLibris/qorposanto.html>. Acesso em: 10 jan. 2008.

Resumo

O ensaio situa biográfica, local e literariamente a produção teatral de um obscuro teatrólogo gaúcho, ativo na segunda metade do século XIX. Também pretende explicar o fato de que 17 peças curtas dele, ao serem redescobertas 100 anos depois de escritas, fizeram muito sucesso entre estudiosos e produtores de teatro. Uma revisão das opiniões da crítica recente, junto com exemplos de distorção linguística, de enredos e procedimentos “absurdos”, esclarece os motivos pelos quais Qorpo-Santo provavelmente continuará sendo um fascinante objeto de estudo.

Palavras-chave

Qorpo-Santo; dramaturgia; literatura brasileira no século XIX.

Recebido para publicação em
16/06/2010

Abstract

The following text situates the theatrical production of an obscure writer of 19th century Rio Grande do Sul in his own biographical, local and literary context. It also tries to find out why the 17 short plays, published a hundred years after they were written, fascinated literary scholars and theater producers in the 1960 and 1970. Furthermore, a review of the critics' opinion until the present day, together with some striking examples of linguistic distortion and “absurd” action should make it clear that Qorpo-Santo is likely to remain an appealing object of study.

Keywords

Qorpo-Santo; dramaturgy; Brazilian literature on 19th century.

Aceito em
29/09/2010

ALFONSO REYES: MÉXICO E BRASIL ENTRE A NOZ E A CASTANHA

Paulo Moreira

É reconhecida a importância, pelo menos em nível simbólico, da geração de escritores, artistas, arquitetos e filósofos que participaram do Ateneo de la Juventud, uma sociedade de estudo e palestras fundada após um ciclo de conferências em 1907 e 1908 e em atividade até 1914. Seus membros mais importantes continuariam a participar ativamente da vida cultural, artística e política do México, especialmente José Vasconcelos (1882-1959) e Alfonso Reyes (1889-1959).¹ O questionamento que o grupo fez aos princípios positivistas da facção política conhecida como “científicos” na Escuela Nacional Preparatoria e a defesa da educação laica contra conservadores católicos praticamente coincidiu com a revolução que pôs fim ao domínio de Porfirio Díaz, que governou o México de 1884 a 1911. Essa coincidência de eventos fez com que o Ateneo de la Juventud acabasse simbolizando (em grande medida pelas próprias palavras de seus membros) o novo país que nascia com o triunfo da Revolução Mexicana, ainda que as suas relações tanto com o velho como com o novo regime sejam muito mais complexas.²

Vasconcelos e Reyes deixaram marcas concretas no tecido urbano do Rio de Janeiro, e o Brasil deixou marcas na trajetória intelectual dos dois intelectuais também. Vasconcelos visitou o Brasil na Feira Internacional que comemorava o centenário da independência em 1922.³ Como chefe da maior delegação estrangeira, Vasconcelos trouxe consigo como presente para a cidade uma imponente estátua do último imperador asteca Cuauhtémoc que ainda hoje está na praça de mesmo nome no Aterro do Flamengo.⁴ O entusiasmado relato dessa viagem de Vasconcelos ao Brasil e à Argentina forma o núcleo de seu famoso *La raza cósmica – misión de la raza ibero americana*, cujo prólogo anunciava a chegada da “quinta raça” (uma mistura das raças branca,

negra, amarela e vermelha) destinada a fundar uma “Nova Roma” na América Latina.⁵ Oito anos mais tarde, seis meses antes da eclosão da Revolução de 1930, Alfonso Reyes chegou ao Rio de Janeiro como embaixador mexicano. Reyes permaneceu no país até 1936 e participou intensamente da sua vida intelectual: Portinari ilustrou seus textos; Cecília Meireles consultou-o sobre as políticas de educação do México; gente de todas as tendências políticas, de Carlos Lacerda a Alceu Amoroso Lima, frequentava a casa de Reyes nas Laranjeiras e Manuel Bandeira citou-o em “Rondó dos cavalinhos”, poema escrito durante o banquete de despedida de Reyes no Jockey Club. Tal era a integração de Alfonso Reyes nos círculos intelectuais da cidade que ele foi o único estrangeiro convidado para a famosa comemoração do 50º aniversário de Manuel Bandeira.⁶ Enquanto vivia no Rio de Janeiro, Reyes escreveu parte importante da sua obra: treze dos catorze números de uma espécie de revista literária de um autor chamada *Monterrey, Correo literario*;⁷ alguns dos seus contos mais importantes foram escritos e/ou se passam na cidade; um de seus melhores livros de poemas, *Romances de Río de Enero*, todo dedicado ao Rio de Janeiro; uma coleção de ensaios curtos, *Historia natural das Laranjeiras*, ilustrada pelo próprio Reyes, e vários artigos para periódicos, como a revista *Literatura*, de Augusto Frederico Schmidt.⁸ Reyes também deixaria sua marca no tecido urbano do Rio de Janeiro na forma de um presente mais modesto e mais pessoal ao *Jardim Botânico*: uma pequena estátua de Xochipilli, a deusa asteca das flores e da primavera.⁹

Vou me concentrar agora em dois ensaios curtos de Alfonso Reyes. Um deles, “México en una nuez”, é bastante conhecido;¹⁰ foi escrito no Brasil e lido no Teatro Cine Rivadavia, em Buenos Aires, durante um festival patrocinado pelo grupo Amigos de la República Española, em 1937. O outro, “Brasil en una castaña”, foi publicado no México, no jornal *El Nacional*,¹¹ em 1942. Os nomes sugerem a comparação, parte de um projeto a que Reyes se referia como a criação de uma “Gramática comparada entre las naciones”: “hemos comenzado apenas a compararnos unos con otros y (...) de semejante comparación ha de nacer un conocimiento más exacto del proprio ser nacional” (Reyes, *Palabras sobre la nación argentina*, p. 28).

Não é por acidente que o comparativismo de Reyes seja justificado por motivos nacionalistas; “México en una nuez” e “Brasil en una castaña” também fazem parte de um *corpus* escrito principalmente na primeira metade do século XX, cujo traço definidor é uma exploração constante da nação como tema, “su historia, su cultura, sus problemas económicos y sociales, sus creaciones literarias y artísticas, su pasado y su presente” (Martínez, p.17), como diz José Luis Martínez com respeito ao ensaio mexicano. Esses ensaios são exercícios intelectuais de reinvenção através do autoexame, com vistas a forjar novas identidades para os principais países latino-americanos, agora como nações modernas em vias de industrialização. Essa busca de redefinição da identidade nacional variava grandemente em termos de estilo, abordagem ou ideologia, mas, em geral, se distanciava do pessimismo da geração anterior para quem “todo lo que valía la pena venía de fuera y a todo lo autóctono, fuera nativo o criollo, se le tenía por atrasado” (Brading, p. 9).

O estilo refinado de Alfonso Reyes une engenho ao compromisso estrito com a clareza de expressão, e um tom tranquilo de conversa amistosa com o leitor dá à erudição e inventividade formal de Reyes um enganoso caráter de leitura despreziosa. Esse esforço por comunicar-se com o leitor já foi descrito como o ideal de compromisso social para Reyes: uma disposição constante por parte do escritor para o diálogo com o leitor sem abrir mão da complexidade como a pedra fundamental de uma atitude democrática no mundo das letras, um “antiautoritarismo en la forma” (Monsiváis, p. 49). Outro ponto fundamental dos ensaios de Reyes é que, ainda que o mexicano busque conhecimento em diferentes campos (história, geografia, filosofia, antropologia etc.), sua abordagem é, em suas próprias palavras, em última instância literária: “cada uno mira el mundo desde su ventana. La mía es la literatura” (1959, p. 29). Nesse sentido, os argumentos de Reyes quase sempre se centram em imagens evocativas, a partir das quais suas ideias principais surgem por analogia, algo que já foi descrito como “poesía y saber unificados a través de un acercamiento basado en la reminiscencia y la evocación” (Leal, p. 15). Sendo Reyes um classicista dedicado a uma revalorização moderna da cultura greco-romana contra o materialismo rasteiro dos positivistas e da retórica vazia do academicismo,¹² essas imagens são

frequentemente derivadas dos gregos ou romanos. Esse apoiar-se em imagens evocativas-iluminadoras é especialmente importante em textos como “México en una nuez” e “Brasil en una castaña”, que, como indicam seus nomes, tentam encapsular em umas poucas páginas as características essenciais do caráter nacional. Um último traço importante da ensaística de Reyes é que ele frequentemente se recusa a tomar partido em vários debates ideológicos proeminentes em seu tempo, algo que tem sido interpretado, na minha opinião, erroneamente, como sinal de sua omissão ou desinteresse pelas questões políticas.¹³ O fato é que, além da posição de membro do corpo diplomático mexicano durante muito tempo, Reyes tinha uma noção idealista do conhecimento que, livre de dogmas rígidos ou subserviências indevidas a fins políticos, poderia afirmar-se ao dismantelar todos os estereótipos e mistificações demagógicas. Na prática, essa postura levou Reyes, às vezes, a uma espécie de equanimidade intelectual, tentando uma síntese conciliatória, às vezes forçada, entre linhas de pensamento antagonistas, por exemplo, entre os defensores do cosmopolitismo e do nacionalismo ou do engajamento político e de preocupações estéticas.

A abertura de “México en una nuez” é exemplar do uso que Reyes faz da imagem em seus ensaios: o encontro dos povos americanos com os espanhóis que marca o nascimento do México é descrito como “el choque del jarro contra el caldero. El jarro podía ser muy fino y muy hermoso, pero era el más quebradizo” (p. 42). Classicista convicto, Reyes evoca a *Iliada* para interpretar a Conquista simultaneamente como tragédia (para a população indígena) e épico (para a Espanha e a Igreja). Os povos americanos, para Reyes dotados de estupenda sensibilidade artística, estão condenados à derrota por sua fragilidade militar; os espanhóis, com sua imensa capacidade para a intriga e o logro, são capazes da façanha de conquistar populações e territórios várias vezes maiores que os seus. Essa simultaneidade trágico-épica possibilita Alfonso Reyes abster-se de assumir uma das duas bandeiras levantadas no México: os hispanistas, que defendiam a centralidade da herança espanhola colonial para o México moderno, e os indianistas, que defendiam a centralidade das culturas indígenas para a originalidade da cultura mexicana. Reyes repete de certa maneira em “México en una nuez” o procedimen-

to chave de seu ensaio mais famoso, *Visión de Anáhuac*, quando evoca a experiência comum da natureza do planalto de Anáhuac, “base bruta de la historia”, como aquilo que une passado indígena e passado colonial espanhol no México, afirmando “no soy de los que sueñan en perpetuaciones absurdas de la tradición indígena, y ni siquiera fío demasiado en perpetuaciones de la española” (p. 102). Fugindo das duas posições antagônicas, Reyes busca estabelecer uma interpretação contemporânea da história nacional que transcende as duas posições como insuficientes para entender a identidade mexicana.

Reyes abre “Brasil en una castaña” dando conta da magnitude da paisagem brasileira como resultado do trabalho de um jovem “demiurgo, o agente mediador encargado de gobernar la obra”, artista que “usaba demasiados materiales y tenía la fuerza de la inexperiencia” (p. 187). Mais uma vez vemos um efeito dramático derivado de uma imagem clássica (a fonte dessa vez é Hesíodo), mas, nesse caso, com uma indicação forte da centralidade da natureza na construção de uma visão idealizada do Brasil. Essa fixação na natureza fica mais clara quando Reyes atribui essa mesma exuberância criativa do demiurgo como origem dos habitantes desse país de superlativos, descritos como “el diplomático nato, y el mejor negociador que ha conocido la historia humana” (p. 188). Assim sendo, só os brasileiros podem “desahacer, sin cortarlo, el Nudo Gordiano”. Sem qualquer referência a *La raza cósmica*, Reyes sugere que os brasileiros são de fato uma espécie de “raza cósmica”, talvez apenas um pouco menos grandiloquente e belicosa do que os messiânicos “novos romanos” de Vasconcelos.

Um contraste parecido surge quando Reyes escreve sobre as populações indígenas dos dois países. Enquanto os astecas pré-colombinos são ferozes opressores dos outros igualmente orgulhosos povos do vale central do México, os índios brasileiros vivem em perfeita simbiose com o ambiente luxuriante, servindo de inspiração ao “bom selvagem” de Rousseau, tendo sua poesia traduzida por Montaigne e depois Goethe.¹⁴ Os portugueses rompem essa simbiose perfeita e aceleram as mudanças na ecologia do Brasil (o termo é usado com notável acurácia por Reyes), transformando o país em assunto para os historiadores. Tanto “México en una nuez” como “Brasil en una castaña” exploram esses

contrastes entre geografia e história com base na ideia de que “la historia es mucho más veloz que la geografía” (p. 51). Mas a história no Brasil de Reyes continua a mover-se com a “robustez y lentitud de las erosions geológicas” (p. 188), num ritmo gracioso que contrasta radicalmente com os “vaivenes coléricos y algo improvisados con que se suceden las etapas en las demás naciones americanas” (p. 188). A explicação para essa violência e velocidade instável da América Latina espanhola é que a República Liberal implantada nesses países logo após a independência é um regime que demanda maturidade política de nações ainda em sua primeira infância. Para Reyes, as dimensões gigantescas do Brasil naturalmente demandam transições históricas lentas e suaves, e a monarquia dá à América portuguesa tempo para amadurecer politicamente antes da chegada da república. De novo uma imagem forte esclarece a interpretação de Reyes para as mudanças históricas no caso brasileiro: “la historia es la piedra que cae en el lago dormido” (p. 189).

No México, o caldeirão de metal e o frágil jarro de barro entram em colisão; no Brasil, a dura pedra mergulha no lago adormecido: duas fortes imagens para os encontros entre os povos europeus e americanos no Novo Mundo. Ambos evocam a colisão entre algo duro e algo mole e resultados inexoráveis, mas o primeiro encontro se dá entre artefatos humanos, enquanto o segundo envolve elementos da natureza. No Brasil “esta intrusión [da pedra na água do lago, dos portugueses no continente] no es necesariamente violenta” (p. 189): a água em última instância engole a pedra e readquire pelo menos um pouco da sua majestosa calma. Portanto, não é de se admirar que para Reyes a história do Brasil seja primordialmente a história do homem contra uma natureza cheia de tesouros, mas praticamente indomável, numa sucessão de ciclos econômicos regionais relacionados com a exploração de recursos naturais (o pau-brasil, a cana, o ouro, o café, a borracha, o algodão etc). No México, a colonização acontece entre “realidades cruéis” (“la repartición de la tierra”) e “eufemismos sangrentos” (“la encomienda de almas”) (p. 44), desde os conflitos entre Coroa, colonizadores, Igreja e indígenas durante o período colonial até as guerras sangrentas entre caudilhos, liberais e conservadores após a independência, passando pelo longo sono da paz do Porfiriato até o doloroso despertar da Revolução.

A história mexicana é, portanto, uma tragédia de sangue que faz Reyes afirmar que “a la majestad de la Historia no siempre conviene el que los grandes conflictos encuentren soluciones fáciles” (p. 45) e o caráter nacional é descrito em mais uma imagem impactante: “la cara del nuevo pueblo se va dibujando a cuchilladas” (p. 49).

“México en una nuez”, texto lido na Argentina, termina com uma eloquente defesa da Revolução Mexicana. A revolução para Reyes marca o súbito fim de anos de autoalienação em que a herança cultural hispânica e indígena eram uma fonte de embaraço para a fantasia de uma pacífica república liberal à moda francesa sob a mão de ferro de Porfirio Díaz. É um momento precioso de autodescoberta, uma chance de fazer valer o verdadeiro potencial do México e recuperar os tesouros, espanhóis ou indígenas, do passado. As últimas palavras de Reyes em “México en una nuez” misturam orgulho e um pedido de confiança para a Revolução mexicana num contexto em que a reforma agrária e os esforços de laicização do México eram para alguns críticos estrangeiros perigosos “excessos” vistos com desconfiança por outros governos latino-americanos menos ousados: “Algunos nos han compadecido con cierta conmiseración. Ha llegado la hora de compadecerlos a nuestro turno. ¡Ay de los que no ha osado descubrirse a sí mismos, porque aún ignoran los dolores de este alumbramiento!” (p. 56).

A eloquência também marca o fim de “Brasil en una castaña”, mas, no caso, Reyes ressalta seu entusiasmado panegírico a uma nação de beleza natural extasiante e infinita generosidade e felicidade:

Y de todo ello resulta una hermosa y grande nación que nunca perdió la sonrisa ni la generosidad en medio del sufrimiento, ejemplar a un tiempo en el coraje y en la prudencia, orgullo de la raza humana, promesa de felicidad en los días aciagos que vivimos, fantástico espectáculo de humanidad y naturaleza, cuya contemplación obliga a repetir con Aquiles Tacio: “¡Ojos míos, estamos vencidos!”.

Achilles Tatiús é o autor do “romance” grego *Las aventuras de Leucippa y Clitofonte*, do século II d.C., e Reyes faz referência aqui à passagem em que Clitofonte expressa o quão maravilhado fica com a cidade de Alexandria, espetáculo urbano e natural da civilização helenística.¹⁵

Para Alfonso Reyes, México e Brasil são dois frutos de origem europeia em solo americano: uma, o México, é uma noz, seca, enrugada, dura e amarga; a outra, o Brasil, é uma castanha úmida, lisa, macia e suave. Entre a leitura de “México en una nuez” na Argentina e a publicação de “Brasil en una castaña” no México, Reyes escreveu, em 1932, “El ruido y el eco”, um poema em que os dois países aparecem em contraste direto em um intrincado de imagens em torno de um terceiro fruto. Agora temos um par de cocos:

Si aquí el coco de Alagoas
labrado en encaje, allá
la nuez de San Juan de Ulúa,
calada con el puñal.

Essa pequena estrofe é um prodígio da imaginação poética sintética de Reyes, na qual o poeta toma máximo partido dos múltiplos sentidos dos verbos “labrar” (que significa esculpir, mas também bordar) e “calar” (que significa perfurar, mas também tecer). Aqui está feito mais uma vez o contraste entre Brasil e México, tendo como ponto de comparação duas formas completamente diferentes de artesanato que usam o mesmo material, o coco. Do Brasil vêm os delicados bordados feitos com a fibra de coco em Alagoas – trabalho tradicionalmente doméstico e feminino. Do México vêm as elaboradas esculturas em baixo relevo feitas em cocos lavrados – trabalho que exige grande força física devido à dureza da casca e que era tradicionalmente feito por prisioneiros do notório forte-prisão de San Juan de Ulúa, a “Alcatraz mexicana”, construído pelos espanhóis no começo do século XVI em Veracruz, no Golfo do México.¹⁶ Para Reyes, Brasil e México são países latino-americanos exemplares na sua capacidade de sintetizar esteticamente as culturas europeias e não europeias, mas, enquanto no Brasil essa síntese é feita “en encaje”, no México ela é feita “con el puñal”.

Uma possível explicação para esse olhar idílico que Reyes lança sobre o Brasil estaria na sua história de vida. Em 1913, seu pai – um dos mais prestigiados generais do Porfiriato – foi morto a tiros em frente ao Palacio Nacional, em meio a uma tentativa fracassada de golpe contra o

governo revolucionário. Logo após, outro golpe, liderado por Victoriano Huerta, obteve sucesso e, quando o filho mais novo do general Reyes recusa um convite para ser o secretário particular do novo presidente, é “aconselhado” a deixar o país. Reyes então entra no serviço diplomático e foge das agitações do seu país por dezessete anos.

Depois de deixar Paris com a Primeira Guerra Mundial, passar dificuldades financeiras na Espanha e conviver com os ânimos exaltados dos aguerridos círculos intelectuais argentinos, Reyes se impressiona com a capacidade de Getúlio Vargas de construir coalizões de amplo espectro político com tenentes, outros militares, oligarquias dissidentes, católicos conservadores, classes médias urbanas, sindicatos postos sob a sombra da burocracia estatal e outros. A capacidade de Getúlio Vargas para manobrar politicamente da direita para a esquerda, seduzindo antigos inimigos e colocando no ostracismo velhos aliados sem se desgastar, chamava a atenção do jovem diplomata, que o comparava com os líderes políticos mexicanos nos anos de instabilidade violenta de uma nação que, nas palavras do próprio Reyes, “llevaba diez años de buscarse a sí propia” (p. 55).¹⁷

Creio, entretanto, que essa explicação de fundo biográfico não dá conta de como “Brasil en una castaña” reflete pontos de vista que tinham ampla aceitação em vários círculos intelectuais brasileiros da época. Ao contrário de José Vasconcelos, que fantasiava livremente sobre o Brasil de Epitácio Pessoa e Arthur Bernardes como um dínamo benevolente rumo a desafiar a hegemonia anglo-saxã no continente, Reyes era um ávido leitor, com grande curiosidade pela cultura brasileira e que cultivou relacionamentos com intelectuais de todos os matizes e portes, como Graça Aranha e Gilberto Freyre, durante os anos em que viveu no Rio de Janeiro.

Na medida em que o século XX avança, um número crescente de intelectuais brasileiros e mexicanos se sente pouco à vontade, não apenas com os princípios do positivismo e do naturalismo, mas também (e talvez de forma mais decisiva) com o liberalismo clássico em sua feição particular latino-americana. O movimento contra esses princípios ideológicos e estéticos que haviam sido elevados a dogmas vazios no México e no Brasil ganha *momentum* simbólico e concreto com agudas crises

institucionais e políticas nos dois países. No México, essa crise ganha a velocidade alucinante de uma revolução, com a queda de Porfirio Díaz em 1911, até que o país recobre uma certa estabilidade nos anos 30. No Brasil, essa crise tem uma primeira explosão durante a campanha eleitoral de Arthur Bernardes, em 1922, e a partir daí se intensifica até chegar à revolução que dá início aos turbulentos anos 30. Tanto o Porfiriato como a Primeira República são identificados, pelo menos simbolicamente, com a hegemonia cultural do positivismo, do liberalismo e, no campo literário, do parnasianismo no Brasil e do seu equivalente em espanhol, chamado de modernismo no México. A derrocada desses dois regimes foi determinante para a direção das ideias e da vida dos intelectuais e artistas que tiveram um papel definidor da identidade moderna nos dois países nas décadas seguintes. Essa diferença de mais ou menos dez anos entre essas duas “gerações do centenário” (1910 e 1922)¹⁸ explica o papel mais proeminente do vanguardismo no Brasil do que no México, embora essa relevância naquela época talvez tenha sido exagerada retrospectivamente. Os ateneístas como Alfonso Reyes e José Vasconcelos – homens da geração de Manuel Bandeira – tiveram no México o papel influente dos modernistas brasileiros, em geral homens mais jovens como Mário de Andrade e Gustavo Capanema. Vasconcelos exerceu influência considerável e deu extraordinárias oportunidades de trabalho aos muralistas, e ainda fundou a UNAM – é seu o lema da universidade, “por mi raza hablará el espíritu”. Reyes aconselhou e ajudou as gerações mais jovens de escritores mexicanos, dos *contemporáneos* até Octavio Paz, e também fundou e presidiu o Colegio de México. Essas instituições (UNAM e Colegio de México) e artistas (muralistas e *contemporáneos*) deram a cara da cultura mexicana na primeira metade do século e ainda são, de certa forma, paradigmáticos.

Não deveria surpreender que a refutação da estética modernista (não custa lembrar, o equivalente espanhol da estética com grande influência francesa com acento parnasiano e simbolista do fim do século XIX) apareça num soneto de Enrique González Martínez, “Tuércele el cuello al cisne”, enquanto a refutação dessa mesma estética no Brasil venha com os escândalos vanguardistas da Semana de Arte Moderna. Estariam os brasileiros compensando a mudança política, para usar um termo infame,

sempre “lenta, gradual e segura” com uma retórica literária incendiária e radical? Seria o tão propalado “classicismo mexicano”, o tal apego à introspecção da “épica em surdina”, uma forma de preservar-se durante anos de violência revolucionária? Em vez de pensar em excepcionalismos mutuamente exclusivos, poderíamos pensar nessas duas reações como facetas do modernismo, entendido aqui em seu sentido em português e na sua acepção mais ampla, englobando, mas não se restringindo a qualquer vanguarda, inclusive aquela chamada de Modernismo nos anos 20.

Nesse sentido, “México en una nuez” e “Brasil en una castaña” são ensaios em que Alfonso Reyes resume os desejos e as necessidades, as qualidades e os limites, a visão e a cegueira de muitos companheiros dessas gerações que desenharam, por bem ou por mal, uma imagem que México e Brasil tiveram de si mesmos por muito tempo. Curiosamente, tanto o mito da Revolução Mexicana redentora como o do país cordial das soluções diplomáticas e transições suaves cairiam juntos, em 1968, com o massacre de Tlatelolco, no México, e o AI-5, no Brasil.

Notas

¹Além de Vasconcelos e Reyes, vale a pena mencionar Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), Antonio Caso (1883-1946), Julio Torri (1889-1970), Martín Luis Guzmán (1887-1977), Enrique González Martínez (1871-1952), Jesús T. Acevedo (1882-1918), Manuel M. Ponce (1882-1948) e Diego Rivera (1886-1957).

² Por exemplo, Justo Sierra, ministro da Educação de Porfirio Díaz, teve forte ascendência no início do grupo e mesmo o próprio Don Porfirio foi convidado a um dos atos do grupo. Ver Carlos Monsiváis, “Prólogo”, *México – Alfonso Reyes* (México: FCE, 2005, pp. 32-42).

³ Um reencontro interessante da viagem de Vasconcelos aparece em artigo de Mauricio Tenório, “A Tropical Cuauhtemoc – Celebrating the Cosmic Race at the Guanabara Bay”, em *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1994, vol. XVI, n. 65, pp. 93-137.

⁴ Ironicamente, a estátua era uma réplica do Cuauhtémoc do Paseo de la Reforma na capital mexicana, documento da longa relação entre Porfirio Díaz com a Tiffany e exemplo de arte indigenista, que desagradavam o antiamericanismo e ardente hispanismo de Vasconcelos. Em “Las estatuas y el pueblo”, Alfonso Reyes já indica que a população da cidade havia adotado o Cuauhtémoc, fazendo dele “un inmenso amuleto, una ‘mascota’, una imagen propiciatoria de la Buena suerte” (p. 64), de acordo com anedota contada a ele por Murilo Mendes.

⁵ Vasconcelos visitou Salvador, São Paulo, Campinas, Santos, Belo Horizonte, Ouro Preto, Barbacena e Juiz de Fora e insistiu em ir do Rio de Janeiro ao Uruguai de trem para “ver el país, no las olas, que son iguales en su multiplicidad innumerable” (*La raza cósmica*, pp. 131-132).

⁶ A melhor fonte de referências sobre esses anos da vida de Reyes é o livro de Fred P. Ellison, *Alfonso Reyes e o Brasil* (Rio de Janeiro: Topbooks, 2002).

⁷ José Emilio Pacheco considera *Monterrey* uma espécie de precursor dos blogues, antes da internet, e é uma das mais importantes iniciativas de contatos interamericanos nos anos 30.

⁸ *História natural das Laranjeiras* apareceu pela primeira vez em 1955 no nono volume de *Obras Completas* de Reyes, onde se encontra grande parte dos escritos brasileiros do autor.

⁹ O discurso “Ofrenda al Jardín Botánico de Rio de Janeiro” (*Obras Completas IX*, pp. 89-92), na inauguração da estátua, é dedicado a Paulo Campos Porto, diretor do Jardim Botânico de 1931 a 1938, com quem Reyes cooperou na montagem do jardim de cactus do Jardim Botânico, trazendo sementes de peyote do México, e no jardim em volta da estátua do Cuauhtémoc, no Flamengo.

¹⁰ “México en una nuez” foi publicado em livro em 1959, no *Obras Completas*, e já apareceu em várias coletâneas de texto de Reyes. Por exemplo, em 1996, o Fondo de Cultura Económica intitulou o tomo dedicado a Reyes na coleção de livros de bolso de baixo custo “Cultura para todos” de *México en una nuez y otras nueces*.

¹¹ Inicialmente chamado *El Nacional Revolucionario*, o jornal foi criado em 1929, durante a convenção nacional do recém fundado PRN (que se transformaria em PRM em 1938 e, finalmente, PRI em 1945) e tornou-se também porta-voz oficial do governo mexicano.

¹² Essa ambição era central nos projetos desenvolvidos pelos ateneístas em suas vidas como agitadores culturais. Um dos pontos principais dos ambiciosos planos educacionais do ministro José Vasconcelos era a criação de bibliotecas escolares com uma coleção de clássicos (Homero, Ésquilo, Eurípides, Platão, Dante, Goethe, Cervantes etc.) cuidadosamente retraduzidos e publicados em edições de vinte a cinquenta mil volumes.

¹³ Mario Vargas Llosa recentemente escreveu um artigo (“Un hombre de letras”) sobre as obras completas de Reyes, em que deixa clara sua impaciência com esse intelectual público de simpatias liberais, mas que parece ter orientado sua vida no sentido oposto a de Vargas Llosa, que já foi até mesmo candidato a presidente do Peru e é conhecido pela defesa veemente de suas crenças liberais.

¹⁴ Reyes publicou, em 1933, no livro *El libro y el pueblo*, suas traduções para esses fragmentos de poesia indígena pré-colonial que haviam sido traduzidos para o francês e português. Ver “Poesía indígena brasileña” (Reyes, 1959, pp. 86-88).

¹⁵ O trecho completo em espanhol diz: “Miraba esto, iba a ver lo otro, corría a contemplar lo del más allá y me atraía lo que aún me quedaba por ver. Y así recorriendo todas las calles, cautivo de un anhelo insaciado ante tanto espectáculo, exclamé extenuado: ‘¡Ojos míos, estamos vencidos!’”.

¹⁶ Ainda no período colonial, os cocos maduros eram lavrados e depois recebiam apliques de prata para a confecção de taças usadas para o consumo de chocolate, hábito nativo adotado e depois adaptado pelos colonizadores europeus. No século XIX, começaram a confeccionar cofres de moedas esculpindo os cocos em forma de peixes ou felinos (Rivero, p. 256).

¹⁷ Nesse sentido, o segundo volume de *Misión diplomática*, que contém relatórios e outras comunicações do embaixador ao governo mexicano, é um notável documento do conhecimento que tinha Reyes do contexto político brasileiro no começo dos anos 30.

¹⁸ O grupo de Reyes e Vasconcelos seria renomeado como *Ateneo de México* em 1912 e essa geração também tem sido chamada de “la generación del centenario” por causa das festividades do centenário da independência mexicana em 1910.

Referências bibliográficas

- BRADING, David A. “Prólogo – Alfonso Reyes y América”. *América*. México: FCE, 2005. pp. 7-27.
- ELLISON, Fred P. *Alfonso Reyes e o Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.
- LEAL, Luis. “Presentación”. In: REYES, Alfonso. *Visión de Anáhuac*. México: UNAM, 2004.
- MARTÍNEZ, José Luis. *El ensayo mexicano moderno I*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- MONSIVÁIS, Carlos. “Prólogo”. *México – Alfonso Reyes*. México: FCE, 2005. pp. 32-42.
- REYES, Alfonso. “Brasil en una castaña”. In: *Obras completas IX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- _____. “México en una nuez”. In: *Obras completas IX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- _____. “Poesía Indígena Brasileña”. In: *Obras completas IX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- _____. “Romances del Río de Enero”. In: *Obras completas X*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- _____. “Visión de Anahuac”. In: ROBB, James Willis (Ed.). *Prosa y Poesía*. Madrid: Cátedra, 1975.
- _____. *Misión Diplomática – Tomo II*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- RIVERO BORRELL MIRANDA, Hector (org.). *The Grandeur of Viceregal México: treasures from the Museo Franz Meyer*. Austin: University of Texas Press, 2002.
- VARGAS LLOSA, Mario. “Un hombre de letras”. *El País*, Sunday, February 20, 2005. pp. 11; 17.
- VASCONCELOS, José. *La raza cósmica – misión de la raza iberoamericana – notas de viajes a la América del Sur*. Paris: Agencia Mundial de Librería, 1925.

Resumo

O artigo discute dois ensaios de Alfonso Reyes que comparam Brasil e México. Os ensaios são vistos como exercícios intelectuais de reinvenção desses países como nações modernas em vias de industrialização.

Palavras-chave

Ensaio; identidades; América Latina; história.

Recebido para publicação em
25/08/2010

Abstract

The article is focused on two essays by Alfonso Reyes comparing Brasil and Mexico. The texts are interpreted as intellectual exercises of reinvention of these countries as modern nations in the process of industrialization.

Keywords

Essays; identities; Latin America; History.

Aceito em
17/10/2010

AVANT- E ARRIÈRE-GARDE NO CÂNON LITERÁRIO: O CASO DAS REVISÕES DE KILKERRY E SOUSÂNDRADE POR AUGUSTO E HAROLDO DE CAMPOS

Marina Corrêa

Introdução

Náufrago de si, o poeta reemerge no presente do futuro:
OLHOS NOVOS PARA O NOVO.

Kilkerry

Ouvi dizer já por duas vezes que o “Guesa errante” será lido 50 anos depois; entristeci – decepção de quem escreve 50 anos antes.

Sousândrade

Postmoderne serait à comprendre selon le paradoxe du future (*post*) antérieur (*modo*).

Lyotard

A discussão concernente à importância da coexistência paralela, ou até *sui generis*, de *arrière-garde* e *avant-garde* não é recente. A funcionalidade dessa coexistência nunca perde fatuidade no âmbito dos câmbios paradigmáticos na história da literatura e sua influência sobre o cânon. Ademais, tal discussão convém especialmente no que se refere às margens do cânon, o que resulta numa desfocalização do centro junto a uma visão paralela das margens, fato que invariavelmente leva a um *split* em múltiplos cânones. No caso do presente estudo, Haroldo e Augusto de Campos contribuem para uma multivisão canônica, partindo do seu próprio trabalho, constituído, conforme a poesia concreta, por um *paideuma* e, conforme os trabalhos críticos dos mesmos, de

uma tentativa de revisão canônica sob aspectos estéticos do *paideuma* por eles criado.

Essa espécie de recuo na história da literatura, efetuado pelos irmãos Campos através das suas “*ReVisões*”, não é necessariamente paradigmático. De acordo com as palavras de Walter Benjamin em “*Geschichte gegen den Strich zu bürsten*”, Joaquim de Sousaândrade, Pedro Kilkerry e os representantes do Modernismo foram recuperados ou reconsiderados na intenção de serem avaliados sob uma nova luz estética. Sob tal perspectiva vale examinar os elementos-chave aplicados nessas revisões: busca-se dessa forma uma inclusão legítima dos autores revisados no *paideuma* concretista ou trata-se de uma apreciação da teoria literária dos anos 60, na qual, através das “*ReVisões*”, encontram-se incluídas as visões do Formalismo Russo e do Estruturalismo de Praga. A orientação “barroca” de Sousaândrade e aquela de Haroldo de Campos (em seu poema “*Silêncio*”, por exemplo) ou os elementos isomórfico-imagistas nos poemas simbolistas de Kilkerry (“*sangue/mangue*”) e a justificada relação deste último feita aos poemas de Mallarmé e Oswald de Andrade revelam uma constelação de autores que indica uma determinada corrente de precursores. Borges relativiza essa questão ao procurar invertê-la: “En el vocabulario critico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o rivalidad. El hecho es que cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (Borges, 1995, p. 109). Já que abnegar uma possível influência significaria ter conhecimento dela, seria falso ignorar precursores em função de maior originalidade (como será dito mais adiante, através de Bloom). Cabe à crítica literária inverter o curso de um desdobramento estético a fim de avaliar seus elementos num plano menos determinado pelo decurso da história.

No caso do Pós-modernismo brasileiro, a vanguarda dos anos cinquenta teve papel importante. Representada pelo trabalho concretista do Grupo Noigandres (fundado por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari em 1952), o movimento define, em seus manifestos, sua poética não somente num ato poundiano do *make it new*, mas também num posicionamento praticamente igualitário em relação a seus

predecessores – no assim denominado *paideuma*. O teórico Peter Bürger, o qual afirma que a ruptura causada pela vanguarda europeia dos anos vinte não pode ressurgir através de uma segunda vanguarda, cria o termo *neo-avant-garde* para os movimentos europeus de vanguarda pós-45. No caso do concretismo, tanto a neo-vanguarda europeia quanto a brasileira retomaram abertamente o conceito da (pré-)vanguarda histórica. O questionamento de Hal Foster, “Are the postwar moments passive repetitions of the prewar moments, or does the *neo-avant-garde* act on the historical *avant-garde* in ways that we can only now appreciate?” (Foster, 1996, p. 4), implica uma posição da vanguarda histórica como predecessora da neo-vanguarda tal como Kenneth Goldsmith a coloca com relação à poesia pós-concreta contemporânea de caráter multimidiático: “how prescient concrete poetics was in predicting its own lively reception half a century later” (apud Perloff, s.d.). O debate sobre o posicionamento da neo-vanguarda no cânon (ou em suas margens) – em especial do conceito estético do concretismo brasileiro – tem relevância no que tange ao argumento estético dos poetas/críticos literários como reeditores dos autores Joaquim de Sousândrade e Pedro Kilkerry: trabalho que teve início nos anos sessenta, fase posterior ao ápice do movimento concretista internacional. A revisão das obras de Sousândrade e Kilkerry merece maior atenção pela posição dos concretistas como críticos: uma asseveração da própria atitude estética?

O fato de Noigandres constituir internacionalmente a rubrica de “concretismo” ou “poesia concreta” – aplicada juntamente com o cofundador do movimento de poesia concreta Eugen Gomringer – nos sugere, no âmbito da revisão crítica de Sousândrade e Kilkerry, uma posição comparatística de âmbito internacional. De forma que a recepção crítica dessas reedições corre o risco de ver considerado seu valor estético segundo critérios estritamente europeus – ainda mais em se tratando de periodização (ou categorização de gêneros). Parte da obra de Sousândrade teve e tem repercussão nos EUA, fato que se deve somente à última fase de sua produção – o texto de *Inferno de Wallstreet* é composto em várias línguas, tendo enfoque temático na sociedade e história norte-americanas. A mais recente manifestação de interesse encontra-se no terceiro volume de *Poems of the Millenium*, organizado

por Jerome Rothenberg. Este procura uma abordagem descentralizada da história literária, do Romantismo até a literatura experimental do século XX. As obras não estão subdivididas em categorias nacionais, mas selecionadas segundo critérios puramente estéticos: “the roots of *radical* and *experimental* modernism – what has been named or misnamed the *avant-garde* – lie unmistakably within a visionary and experimental Romanticism as a first and still vital point of departure. [...] we are proposing that between the most vital strain of nineteenth-century poetry and the Modernism and avantgardism of the twentieth century there exists a fundamental systemic continuity” (Rothenberg, 2009, p. 3).

O cânon literário e sua função orientativa

Análogo a qualquer outra entidade de função sistematizadora, o cânon literário, cuja implícita história da literatura está constantemente suscetível a modificações, constitui um *corpus* dinâmico. Com sua principal função de sustentar a tradição literária (memória) num contexto cronológico para orientação e estudo, o cânon, como pilar referencial, tem necessariamente de ser estável, invariável. Não seria completamente arbitrário afirmar, juntamente com os irmãos Campos, que Sousândrade, em sua última fase, tenha sido um dos precursores do Modernismo global, em outras palavras, a face encoberta da vanguarda brasileira, e que Kilkerry tenha sido, em determinados aspectos, um dos pais silenciosos do Modernismo brasileiro.

O cânon da literatura ocidental representa, além disso, o espaço onde ocorrem as crises paradigmáticas com seus reflexos epistemológicos. Ignorar criticamente o cânon ou, por outro lado, criar uma antitradição canônica significaria, nos dois casos, repudiar suas margens, atitude desnecessária, já que as margens resguardam obras de persiflage, paródia e sátira canônica – contribuições valiosas para um melhor entendimento da história da literatura, i.e., o “centro”.

A discussão gerada pelos irmãos Campos através da reedição das obras de Sousândrade e Kilkerry (ressalta-se que no caso de Kilkerry grande parte do material era até então inédito), foi aquela de questionar

a posição que esses dois autores tomam no cânon literário brasileiro. “Pode-se dizer que uma das características do movimento de renovação literária que se consolidou neste século é a de ser ele acompanhado pelo redescobrimto de poetas e fases literárias boicotados e obscurecidos pela rotina duma tradição petrificante” (Cunha e Coutinho, 1956 apud Augusto de Campos, 1985, p. 28). Nas palavras do próprio Augusto de Campos, “simplesmente escapava ao limiar de freqüências da sensibilidade de seus contemporâneos, que se definia pelas principais vertentes do Romantismo canônico” (Augusto de Campos, 2002, p. 24).

Considerando os critérios canônicos bloomianos de “anxiety of influence” e “strangeness” como modelo para uma organização cronológico-qualitativa da literatura ocidental, onde “one mark of an originality that can win canonical status for a literary work is a strangeness that we either never altogether assimilate, or that becomes such a given that we are blinded to its idiosyncrasies, Dante is the longest instance of the first possibility and Shakespeare the overwhelming example of the second” (Bloom, 1994, p. 4), procura-se estabelecer cânones segundo gêneros. A *Divina comédia*, como base para futuras obras (de caráter canônico ou não), gera leituras paralelas, sendo o cânon também “the internal relation between texts, intertextual misreading” (ibidem, p. 8), *Guesa errante* poderia ser integrado no cânon categorial dos gêneros de poesia épica de peregrinação, a que, subsequentes à *Divina comédia*, conta-se *Childe Harold’s Pilgrimage* (parcialmente parodiada em *Guesa*), a sátira *Atta Troll*, de Heinrich Heine (encontrada como referência intertextual em *Guesa* na alusão à urso dançarina que escapa dos humanos e conta sua história aos conterrâneos), os *Cantos* de Ezra Pound, entre muitos outros.

À parte a questão do gênero, os irmãos Campos reaproximam Sousândrade no que tange ao aspecto estilístico do Romantismo tardio alemão de Arno Holz (sobretudo *Phantasmus*) e a Walpurgisnacht em *Faust II*, de Goethe. A alusão interpretatória a Pound e Holz documentam as tendências estéticas às quais os reeditores de Sousândrade se atêm: as formas de condensação semântica e de compressão expressiva, que culminaram no caráter *verbivocovisual* de *Finnegan’s Wake* (incluído no cânon de Bloom) e na poesia concreta brasileira. Bloom marginaliza,

no seu cânon ocidental, a literatura latino-americana, exceptuando Borges e Neruda, a literatura africana, além de grupos minoritários cuja importância acadêmica foi atribuída pelos *culture studies*, argumentando que uma expansão diametral do cânon significaria a destruição do mesmo. De acordo com seus critérios, esses grupos teriam pouco a oferecer além do ressentimento que desenvolveram – por serem marginalizados – como parte da sua identidade. Para Bloom, não há nem *strangeness* nem *originality* nesse posicionamento e, mesmo se houvesse, não alcançaria a originalidade de Dante, Shakespeare, Cervantes ou Joyce (Bloom, 1994, pp. 6-7). De fato tal observação também está ligada a critérios linguísticos: os textos de Sousândrade e Kilkerry já seriam de princípio marginalizados (dos autores de língua portuguesa, Bloom inclui somente Fernando Pessoa e Eça de Queirós); do ponto de vista conteudístico, a viagem de um ameríndio através da América do Sul seria tão marginalizada quanto a língua na qual está escrita. A questão geográfico-linguística gera inevitavelmente uma discussão sócio-econômica-cultural, muitas vezes identificada nas entrelinhas da crítica e historiografia literárias ocidentais. Vale lembrar nesse contexto a “theory of cognitive aesthetics of third-world literature”, de Fredric Jameson, que recebeu, na ocasião, uma réplica corretiva de Haroldo de Campos (Perloff, s.d.). O que resta desse debate é a impressão de se estar a sustentar critérios de aceitação e comparabilidade de literaturas cuja orientação primordial devesse ser a europeia, ou seja: toda literatura de valor canônico (no âmbito internacional, obviamente) tem que ser no mínimo comparável ou até compatível com a literatura europeia. Tomando tais considerações como exemplo, ter-se-ia, erroneamente, de um lado, Eça de Queirós, epígono do Realismo e Naturalismo franceses e parte do cânon ocidental segundo Bloom, e, do outro, o seu contemporâneo Machado de Assis, sátira das mesmas correntes europeias, às margens do cânon.

O meio de comparação adotado pelos irmãos Campos – a expressão estética através da forma, sobretudo no caso de Sousândrade – evita uma discussão de premissas desnecessárias em função de um afastamento de ideias eurocentristas. Partindo de ideologias voltadas à renovação poética nos anos cinquenta, onde o avanço tecnológico

e o subsequente surgimento das novas mídias relegou à poesia um pequeno espaço na produção artística geral (cf. Franchetti, 2008), a neo-vanguarda transmitida pelo grupo Noigandres tinha uma posição igualitária àquela dos representantes de semelhantes reivindicações estéticas na Europa.

O debate sobre a recepção das vanguardas no âmbito estético-cultural é conhecida desde a sua primeira manifestação: que a reviravolta paradigmática das vanguardas tenha vindo acompanhada por uma virada epistemológica indica o valor intrínseco do artista/poeta agindo como crítico literário. Assim, não surpreende que a presença das vanguardas tenha um forte reflexo na historiografia literária, porém imperceptível ao cânon: duas correntes paralelas?

Com a estética das vanguardas do século XX (sendo o Concretismo na poesia inimaginável sem a iniciativa dos irmãos Campos) tem-se então o paradoxo de um movimento artístico que refuta o mecanismo comercial, encontrando-se, através de suas manifestações de exclusão do *mainstream* canoniano e epistemológico, captado pela negativa dialética adorniana. Enquanto o Simbolismo e sua ideologia *l'art pour l'art* atinge virada paradigmática canônica – corrente artística que fez escola –, as vanguardas permanecem meros movimentos de curta duração, cujo objetivo de revolver os fundamentos poetológicos de até então perenizaram-se. O movimento concretista como mera reação à estética do grupo Geração de 45 seria, no entanto, uma afirmação errônea.

Conceitos de *arrière-garde* e sua relação com a *avant-garde*

Ao observarmos as implicações dos movimentos vanguardistas internacionais, podemos compreender com mais clareza as intenções de seus formadores, ao procurarem, como críticos literários, remodelar determinados aspectos do cânon e da história literários.

William Marx define *arrière-garde* não necessariamente como um termo oposto a *avant-garde*, senão como consequência. A intenção de Marx é aquela de quebrar com a imagem persistente da *arrière-*

garde como “syntagme figé” (sintagma de bloqueio) de uma reação conservadora à vanguarda. Em realidade, a *arrière-garde* pode ser vista como uma face encoberta da modernidade. A coexistência de *avant-* e *arrière-garde*, apesar do aspecto antônomo dos termos, implica uma interdependência performática dos dois (de acordo com sua proveniência terminológica). Para o discurso da Pós-modernidade, a teoria de Marx tem grande valor, concernente sobretudo às neo-vanguardas, que, ao retomarem as iniciativas estéticas da vanguarda histórica já extinta, tomam o papel de *arrière-garde*. O trabalho de recuperação estética dos autores Sousândrade e Kilkerry por representantes duma *arrière-garde* tem, sob esse aspecto, o objetivo de relativizar os conceitos de antecipação estética de renovação (assim como a consequente reação conservadora) – vista por muitos como o *movens* da história da literatura e das artes em geral.

William Marx, que considera *arrière-* e *avant-garde* mais coadjuvantes do que oponentes, conclui que a *arrière-garde* manifesta-se subsequentemente à *avant-garde* (após esta ter sido eliminada em seu avanço). A consequência lógica seria a substituição do termo neo-vanguarda por *arrière-garde*, segundo sua função, tal como Marjorie Perloff assenta: “The proposed dialectic is a useful corrective, I think, to the usual conceptions of the *avant-garde*, either as one-time rupture with the *bourgeois art* market, a rupture that could never be repeated – the Peter Bürger thesis – or as a series of ruptures, each one breaking decisively with the one before, as in textbook accounts of *avant-gardes* from Futurism to Dada to Surrealism to Fluxus, to Minimalism, Conceptualism, and so on” (s.d.).

A prática comum do termo *arrière-garde* indica o reverso da medalha da modernidade (e da pós-modernidade), na qual os papéis se encontram invertidos: a vanguarda é transportada para um passado remoto, sendo a *arrière-garde* o seu substrato. Em termos de inversão funcional e terminológica da vanguarda do século XX (e paralelamente à transição Modernismo–Pós-modernismo), pode-se concluir, juntamente com Henri Garris e Lyotard: “Postmoderne serait à comprendre selon le paradoxe du future (post) antérieur (modo)” (Lyotard apud Marx, 2008, p. 80).

Sousândrade e Kilkerry fora do seu tempo?

Joaquim de Sousândrade, o “peregrinante” das Américas, e Pedro Kilkerry, o boêmio simbolista baiano, foram “recuperados” pelos poetas vanguardistas Augusto e Haroldo de Campos através de suas reedições. Tanto Sousândrade como Kilkerry não são considerados propriamente autores olvidados e desconsiderados pela historiografia literária brasileira. O que interessou aos irmãos Campos foi, no caso de Sousândrade, uma interpretação mais aprofundada da última fase produtiva do autor e, com base nisso, reformular sua obra partindo da síntese ou mesmo ápice de sua produção estética. Kilkerry, cuja morte precoce impediu uma presença mais perceptível junto a seus contemporâneos, compôs poemas de um simbolismo excêntrico e peculiar junto aos seus contemporâneos baianos, além de antecipar o Modernismo através da sua prosa satírica na sua assim denominada série “Kodaks”, excluída, na época, do *Jornal Moderno* por seu audacioso sarcasmo político.

Em sua contribuição ao volume de revisão de Sousândrade, Luís Costa Lima parte duma comparação entre um dos mais fortes representantes do Romantismo brasileiro e, portanto, figura central do cânon brasileiro, Gonçalves Dias, e seu conterrâneo Sousândrade, na época menos apreciado. Segundo Costa Lima, Sousândrade tem uma posição temático-estilística diferente daquela comum ao Romantismo, onde natureza e autocomiseração se misturam a uma quase completa falta de reflexão sobre a realidade, “sem nenhum aguçamento crítico [tendendo] a refletir hábitos e modas de um país econômica e culturalmente submetido” (Lima apud Campos, 2002, p. 469). Para Costa Lima, os autores da época consomem realidade ao transformá-la em função de experiências próprias sob uma visão romântica e alienada. Sousândrade, analogamente aos românticos, também se autoinsere numa realidade, com a diferença de transformá-la num mundo visualmente palpável, através de uma linguagem condensada, mostrando-se como um “canal de comunicação adequado para a expressão objetiva e combatente da realidade contemporânea” (ibidem, p. 477).

Segundo seus reeditores Augusto e Haroldo de Campos, há dois aspectos fundamentais na obra tardia de Sousândrade, congruentes a partir de

duas correntes estilísticas: o Barroco e um imagismo denso pré-moderno, sendo o primeiro um questionamento do *status quo* romântico e o último, uma forma de expressão antecipatória à vanguarda do início do século XX. No tocante ao Barroco, Sousândrade sofisticava sua linguagem lexical e sintática, utilizando-se de palavras raras e arcaicas, elipses, alusões, entre muitos outros recursos. Nas palavras do poeta Augusto de Campos, o caráter imagético se manifesta na densidade estilística, nos “impactos olho-coisa, luz-movimento (...) [no] entrecruzamento de vertentes estilísticas” (Campos, 2002, p. 44). No capítulo dedicado à comparação analógico-interpretativa de Sousândrade e Ezra Pound, Augusto traça uma apurada linha de um desenvolvimento que, segundo as características apresentadas, levaria ao Concretismo. Um exemplo (dentre muitos outros), a meu ver coincidente, encontra-se no poema “Silêncio”, de Haroldo de Campos, composto em 1956, na assim chamada fase internacional do Concretismo brasileiro, no qual se encontram condensados elementos barrocos de Sousândrade numa estrutura mallarmaica comparável ao *passus* que tem como encerramento a expressão deslocada “comme si” em *Un coup de dés* (Haroldo desloca a partícula “si” de “silêncio” da mesma maneira):

SI

marsupialamor mam
 ilos de lam
 [...]

 ps

CIO

(Barros, 2002, p. 51)

COMME SI

Une insinuation simple
 au silence enroulée avec ironie

[...]

et en berce le vierge indice

COMME SI

(Campos, 2006, s.p.)

Um poema concreto em cuja logopeia poundiana encontra-se enquadrado. Em termos estéticos, Augusto de Campos compara passos de *Inferno de Wallstreet* a estruturas dos *Cantos*, de Ezra Pound; a intertextualidade carnavalesca ao ápice da segunda Walpurgisnacht goetheana; a referência satírica ao Atta Troll de Heine:

--Que indefeso caia o estrangeiro,
Que a usura não paga, o pagão!
=Orelha ursos tragam,
Se afagam,
Mammumma, mammumma, Mammao.
(Campos, 2002, p. 386)

A ursa-mãe e o ameríndio, fugitivos à procura de abrigo – analogamente, tem-se em Heine e em Sousândrade a paródia do peregrino romântico –, em Sousândrade a paródia percorre o cânon: “Orfeu, Dante e Aeneas, ao inferno / Desceram; o Inca há de subir...” (ibidem, p. 343), proclama o Guesa logo na primeira estrofe do *Inferno*. A expressão formal-estilística do texto condensa-se de tal forma que é destacada da restante obra. Sousândrade é tido por seus reeditores como antecedência de um Modernismo livre de periodização.

O que difere Kilkerry dos seus contemporâneos simbolistas é, segundo Augusto de Campos, a “concepção nova, moderníssima, da poesia como síntese, como condensação; poesia sem redundâncias, de audaciosas crispações metafóricas e, ao mesmo tempo, de uma extraordinária funcionalidade verbal, numa época em que o ornamental predominava e os adjetivos vinham de cambulhada” (Campos, 1985, p. 29). A referência a Mallarmé e sua comparação analítica na introdução à reedição de Kilkerry indica a afinidade para com o poeta e o interesse em posicionar Kilkerry numa tradição de precursores de caráter vanguardista. Embora não sendo tão simples, no caso do Simbolismo, ter como critério de análise estética aspectos formais e estruturais – já que a maioria dos poemas são sonetos –, Augusto analisa o condensamento de expressão simbolista e pré-modernista do poeta como materializador de temas imagéticos: não somente como antecessor do Surrealismo,

mas também do Concretismo. Características conteudísticas que aproximam Kilkerry do Modernismo encontram-se nos poemas de verso livre, que advogam uma crítica social profunda (o pai do Simbolismo brasileiro, Cruz e Souza, já dera um exemplo para tal); o poema “O Verme e a estrela” compreende sátira e crítica social em forma extremamente densa para a época. A materialização semântica kilkerriana Augusto atribui à *verdichtung* poundiana, aspecto essencial da poesia concreta. As referências derivadas do *paideuma* concretista, tais como Mallarmé e Pound, utilizadas lado a lado na interpretação dos textos de Sousândrade e Kilkerry, demonstram uma atitude de reforço poetológico concretista dos irmãos Campos, que a partir de 1964 começaram a se dedicar cada vez mais aos trabalhos de crítica literária e tradução, nos quais se vê refletida a concepção do Concretismo. Em outras palavras: do ponto de vista histórico, uma interpretação recontextualizada, tal como o exige a poesia concreta, sem exceção, parece mais favorável tanto para Kilkerry como para Sousândrade.

O poema “Horas ígneas”, que Augusto de Campos enumera entre “Harpa esquisita” e “É o silêncio” como um dos textos mais maduros de Kilkerry, demonstra uma densidade incomum, sem, contudo, perder a característica imagística do Simbolismo, causando, segundo seu reeditor, um certo estranhamento, sem, no entanto, se deslocar completamente do gênero a que pertence.

Distensas, rebrilham sobre
Um verdor, flamâncias de asa...
Circula um vapor de cobre
Os montes—de cinza e brasa.
(Campos, 1985, p. 115)

As “horas distensas” representadas no poema são, na sua expressão autorreferencial, o *locus amoenus* para uma associação sinestésico-simbolista, conduzida nessa passagem sem a utilização dos atributivos (adjetivos): as cores verde e vermelha encontram-se em “verdor” e “vapor de cobre”; flamâncias de asa induzem o movimento aéreo que reflete as imagens concretizadas de vermelho “vaporizado” (concreto: nuvens

de cor avermelhada); as “horas que passam” vão mudando a qualidade da percepção na mistura de impressões cores e sensações de “quente/frio”; as horas, que primeiramente se refletem ou “rebrilham” no verdor, terminam no fim do dia em qualidades de tom cinza. Os dois verbos, rebrilhar e circular, substituem funcionalmente a qualidade atributiva do adjetivo: nesse contexto foram aplicadas no sentido de autorreferência, onde circular envolve os significantes na sua influência semântica (de sensações perceptivas) entre si e rebrilhar reflete os significantes entre si. A avaliação interpretativa das duas fases tardias desses dois poetas indicam o tipo de enfoque crítico e estético subentendido por seus reeditores.

Conclusão

O discurso da pós-modernidade a partir da justaposição de *arrière-garde* e *avant-garde* contribui, do ponto de vista teórico, para uma transparência da crítica literária, como no presente caso dos trabalhos de reedição comentada dos autores Sousândrade e Kilkerry pelos poetas da vanguarda Augusto e Haroldo de Campos. Esses trabalhos indicam que as tão frequentes “reviravoltas” paradigmáticas e seu reflexo no cânon contribuem para uma periodização mais delimitada do cânon. O câmbio paradigmático não necessariamente indica um desenvolvimento (como se pode observar no (neo-)Parnasianismo) segundo uma dialética de valor estético. A análise de um *background* estético de tais câmbios surge efeito ao inverter-se a perspectiva – do presente para um “futuro anterior” –, em se considerando o posicionamento da vanguarda (a *arrière-garde* segundo Marx) paralelamente a seus precursores (a *avant-garde* de Marx). O caráter de vanguarda, muitas vezes imanente em obras de difícil categorização, é uma efêmera negação do *status quo* estético e distingue-se por revolver o passado em atitude de avanço, poupando, criticamente, o presente. O conceito de William Marx sobre a *arrière-garde* no século XX propicia a compreensão de um afastamento de enfoque no eixo paradigmático (vanguardista ou não) para uma relativização de valores preestabelecidos, como mola propulsora do cânon a partir de

suas margens. Por outro lado, ao discutirem-se os termos modernidade e pós-modernidade em seu valor estético, acaba-se por suspendê-los da história da literatura do século XX, com suas interrupções ocasionadas pelas duas grandes guerras.

Referências bibliográficas

- BARROS, Lenora de; BANDEIRA, João. *Grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac Naify, 2002 (Série Arte Concreta Paulista, catálogo Galeria Maria Antonia/USP).
- BLOOM, Harold. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace, 1994.
- BORGES, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores”. In: *Otras inquisiciones*. Alianza Editorial: Madrid, 1995.
- BÜRGER, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. Mai: Suhrkamp, 1974.
- CAMPOS, Augusto de. *ReVisão de Kilkerry*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *ReVisão de Sousândrade*. 3 ed. rev. e aumentada. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FOSTER, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge; Massachusetts; London: The MIT Press, 1996.
- FRANCHETTI, Paulo. “Poetry and technique: concrete poetry in Brazil”. *Portuguese Studies*, Londres, v.24, n.1, 2008.
- MARX, William (org.). *Les arrièrre-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*. 2 ed. Paris: Quadriga, 2008.
- PERLOFF, Marjorie. “Writing as Re-Writing: Concrete Poetry as *Arrière-Garde*”. Disponível em: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/perloff.htm>>. Acesso em: 03 jun. 2010.
- ROTHENBERG, Jerome; ROBINSON, Jeffrey C. (ed.s). *Poems for the Millenium*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2009.

Resumo

O contínuo reajustamento do cânon literário indica o dinamismo da história da literatura em suas reflexões e reconsiderações de definições e terminologias. O seguinte artigo discute o caso específico do reposicionamento canônico dos autores Kilkerry e Sousândrade pelos vanguardistas Augusto e Haroldo de Campos segundo seus critérios e verificando a compatibilidade destes com aqueles aplicados comumente.

Augusto e Haroldo de Campos encontram-se eles mesmos à margem do cânon literário, sendo ao mesmo tempo conhecidos mundialmente no contexto do movimento de poesia concreta. Assim, as considerações internacionais utilizadas pelos concretistas brasileiros – tais como o estabelecimento do próprio *paideuma* – têm uma forte influência nos dois casos aqui apresentados.

O ato de reintegração, sob novos aspectos, de autores já posicionados na história da literatura funciona como questionamento dos critérios canônicos então vigentes. Tendo em vista a vanguarda como pano de fundo das ações de dois de seus representantes, foi aplicada a dialética de William Marx acerca da *arrière-* e da *avant-garde* no contexto brasileiro.

Palavras-chave

Avant-garde; arrière-garde; cânon literário; Pedro Kilkerry; Joaquim de Sousândrade; Augusto de Campos; Haroldo de Campos.

*Recebido para publicação em
06/07/2010*

Abstract

The continuous restructuring of the literary canon indicates how literary history is a dynamic field of reflection and reconsideration of old and new definitions and terms. This paper will discuss the specific issue of the effort of integrating the Brazilian “silent” authors, Kilkerry (1885-1917) and Sousândrade (1833-1902), into the canon as “modernists” (in the global sense of the term) by their “re-editors”, some fifty years later.

These re-editors, the *avant-garde* authors Augusto and Haroldo de Campos, were themselves at the margins of the “official” local literature, but internationally known in the concrete poetry movement. Therefore, international considerations – such as those of their own “paideuma”, created in their *avant-garde* manifestos – appear as criteria for their re-evaluation of the two “forgotten” authors. Considering this act of reintegration as a form of questioning the local vs. the global Modernism as seen by the local *avant-garde*, induces the question of the applicability of the “*arrière-garde* theory” (William Marx). Can Kilkerry and Sousândrade be considered as *arrière-garde* in relation to their later patrons, themselves actors of the *avant-garde*? What is the significance of the re-release of these authors for the current Brazilian canon, fifty years later? And are they still integrated in the canon, or did they in fact disappear soon after their recovery, and are now considered merely as a part of the legacy of the *avant-garde* actors?

Keywords

Avant-garde; arrière-garde; cânon literário; Pedro Kilkerry; Joaquim de Sousândrade; Augusto de Campos; Haroldo de Campos.

Aceito em

22/09/2010

A LITERATURA BRASILEIRA NUM MUNDO DE FLUXOS

Beatriz Resende

Parto, neste texto, de uma afirmação de Arjun Appadurai, professor da New School, em Nova Iorque, nascido e educado em Bombaim, Índia.

Em sua introdução ao volume *Globalization*,¹ por ele organizado, Appadurai começa afirmando que a globalização é uma “fonte de ansiedade” no mundo acadêmico americano. Isso em 2003, ou seja, antes da grande crise. O que interessa a Appadurai, nesse ensaio, e a nós, ao pensarmos a literatura brasileira contemporânea, é perguntar sobre a possibilidade de a globalização criar ou não um mundo sem fronteiras (“world without borders”), eliminar ou afirmar formas de diferenciação que a academia tanto afirma como recusa e, finalmente, investigar como a pesquisa e os estudos de área se situam diante da questão. Tais ansiedades são encontradas em muitas esferas públicas nacionais (inclusive as dos EUA), mas também estão presentes nos debates de *scholars* dos países mais pobres.

O pensador identifica uma forte separação, um *apartheid*, entre os debates envolvendo questões econômicas, formas de organizações multinacionais, práticas políticas internacionais e o que chama de “discursos vernaculares” envolvendo autonomia cultural, sobrevivência econômica e acordos sobre mercado, trabalho, meio ambiente, doenças e guerras, quando são discursos de países pobres e seus defensores.

O que torna o debate inevitável e a necessidade de pesquisas conjuntas evidente é sua constatação de que vivemos num mundo caracterizado por objetos em movimento. E esses objetos incluem ideologias, povos, mercadorias, imagens e mensagens, tecnologias e técnicas. É o que chama de um mundo de fluxos: “This is a world of flows”.

Mesmo aquele que pode parecer o mais estável desses objetos – o estado-nação – é frequentemente caracterizado por populações em mo-

vimento, fronteiras questionadas, configurações, habilidades e tecnologias móveis.

A inevitável mobilidade em tempos de fluxos globais inclui, evidentemente, a imaginação. E aqui já nos aproximamos da produção literária de forma mais evidente. Para Appadurai, a imaginação não é mais produto do gênio individual, forma de escape da vida cotidiana ou uma dimensão da estética. É a faculdade que dá forma à vida do homem comum de maneiras as mais diversas. É o que faz com que as pessoas pensem em emigrar ou viajar, o que as faz resistir à violência, redesenhar suas vidas, buscar novas formas de associação e colaboração, muitas vezes para além das fronteiras nacionais.

Diz o antropólogo:

I have proposed that globalization is not simply the name for a new epoch in the history of capital or in the biography of the nation-state. It is marked by a new role for the imagination in social life.²

É, portanto, a partir da constatação de vivermos num tempo em que a imaginação, a arte, a cultura, contaminam-se – positivamente ou não – com os efeitos globais, que gostaria de tratar, ainda que muito brevemente, as possibilidades da vida literária e da produção da ficção no Brasil em tempos absolutamente atuais (tentarei falar dos dois ou três últimos anos). A principal questão que aparecerá no debate será a dos limites da literatura nacional.

Evidentemente, esta não é uma questão exclusiva de países ainda periféricos, mesmo que, como é o caso do Brasil, sua interlocução em nível global tenha crescido expressivamente. O recente reconhecimento internacional da impotência do G8 (Estados Unidos, Japão, Alemanha, França, Reino Unido, Itália, Canadá e Rússia) na conferência de Áquila e a proposta de criação do G14 (o G8 mais Brasil, Índia, China, África do Sul, México e Egito), assim como a importância que vem sendo dada pelo presidente Obama a grupos como o G5, composto por países emergentes na conjuntura internacional (Brasil, China, Índia, México e África do Sul) ou o BRICs (Brasil, Rússia, Índia e China), faz com que possamos, talvez, falar, mesmo em conferências onde os estudos de

área são determinantes, de um lugar um pouco menos distante do que aquela última porta no final do corredor, que costumamos dividir com estudos latino-americanos.

Como dizia, a produção literária mundial, hoje, tem apontando para a força do debate que estamos propondo. Tomemos alguns exemplos recentes. O genial vencedor do Prêmio Nobel de 2003, J. M. Coetzee, nasceu na África do Sul, de uma família africâner. Profundo crítico do passado de *apartheid*, escreve em inglês, o que lhe permitiu receber dois (caso único) Booker Prize. Em seu mais importante romance, *Desonra* (*Disgrace*), deixa de lado certa escrita alegórica que exercera no também magnífico *À espera dos bárbaros* (de algum modo marcado por seus estudos sobre Beckett) e parte de uma questão própria de tempos do politicamente correto, uma acusação de assédio sexual por parte da família de uma aluna do protagonista, condenação que marca o fim da carreira acadêmica do personagem, para penetrar numa África do Sul violenta, onde brancos e negros continuam a se odiar. Hoje, Coetzee é cidadão australiano e não poupa a academia nas falas de sua famosa personagem Elizabeth Costello.

No ano passado, o prestigioso Prêmio Goncourt, o mais francês dos prêmios franceses, foi atribuído ao afegão Atiq Rahimi, por seu romance *Singuê sabour – A pedra da paciência*. Terceiro romance de Atiq, foi o primeiro a não ser escrito em persa, mas na língua do país que lhe concedeu asilo político. Mais do que ser escrito na língua do país onde vive, *Singuê sabour* é uma narrativa fortemente tributária da escrita de outra premiada com o Goncourt, Marguerite Duras. Mesmo ritmo, mesmas frases curtas, mesmo apelo visual, perfeitamente de acordo com um autor que é também cineasta. Mas é das mulheres de seu país, da covardia masculina, do ímpeto bélico que fala, através da voz monocórdia da mulher que habita uma casa desmoronada, acossada pela guerra fratricida, ainda que o Afeganistão não seja mencionado.

São apenas exemplos, dentre vários outros possíveis, mas significativos, porque o trânsito, o fluxo, de uma língua para outra, de uma influência ou diálogo para outros, não são determinados por condições obrigatoriamente políticas, ou por opção estética, como a feita por Beckett. Perguntado sobre a razão de optar por escrever em francês,

Samuel Beckett afirmou, certa vez, que o fazia porque “o francês é uma língua pobre”, provocativo, e evocando uma menor variedade vocabular identificada nesta língua do que no inglês. Em francês, seu texto ficaria mais seco.

Voltemos aqui às condições vividas pela literatura brasileira contemporânea. No que diz respeito ao trânsito internacional e a possíveis ampliações do público leitor, o acordo ortográfico firmado com Portugal recentemente é um esforço para que “oficialmente” tenhamos uma só língua e para facilitar iniciativas editoriais. Mas não são as novas regras que farão com que nossas pronúncias se tornem mais compreensíveis mutuamente, ou que a linguagem literária, sobretudo a coloquial, se torne mais ou menos próxima.

Como produzir, então, uma literatura que se imponha entre leitores brasileiros, seja reconhecida, primeiro pelo universo editorial e, depois, pela crítica, e, se possível, que venda? O escritor funcionário público, melhor ainda se diplomata, como Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto, que tinha sua fonte de renda garantida pelo Estado, é figura do passado, ainda que continuem existindo honrosos representantes como o embaixador do Brasil na Tailândia, o premiado escritor Edgar Telles Ribeiro, ou, em Washington, o interessante romancista João Almino.

O jornalismo talvez seja a opção profissional paralela mais frequente, mas alguns conflitos acabam se estabelecendo entre as duas funções.

Dados recentes divulgados pelo Ministério da Cultura não são nada animadores. O brasileiro lê em média 1,8 livros per capita ao ano (contra 2,4 na Colômbia e 7 na França, por exemplo); 73% dos livros estão concentrados nas mãos de apenas 16% da nossa imensa população de um pouco mais de 190 milhões de habitantes; o preço médio do livro de leitura corrente é de R\$ 25,00 (US\$ 12,40), elevadíssimo quando comparado à renda média das classes C, D e E.

Curiosamente, no entanto, apesar desse quadro, novas editoras vêm se instalando no país, especialmente espanholas e portuguesas; pequenas editoras surgem a todo momento; os prêmios literários se multiplicam e aumentam de valor a cada ano. As festas, feiras e bienais literárias crescem e um evento como a Festa Literária Internacional de Paraty

traz, todo ano, para a pequena cidade histórica os mais importantes escritores do mundo, já chegando a ter num mesmo evento dois prêmios Nobel de literatura. Paul Auster, Toni Morisson, J. M. Coetzee, Nadine Gordimer, Orhan Pamuk, Ian MacEwan e outros já passaram por lá. Tudo isso nos leva a crer que o potencial criativo dessa nossa forma de arte é alto e capaz de disputar espaços mundo afora.

O que quero analisar brevemente são tendências, recursos, opções que se colocam para nossos escritores contemporâneos. Vou me ocupar unicamente da prosa de ficção, já que o universo da produção poética tem peculiaridades próprias e é atingido, de forma ainda mais grave, pelas dificuldades de tradução.

Em 2008-2009, três de nossos importantes escritores contemporâneos encontraram-se em situação de incrível coincidência ao lançarem romances que se utilizavam basicamente da mesma estratégia narrativa. Silviano Santiago, autor do romance experimental marca do surgimento da paródia pós-moderna entre nós, o *Em liberdade*, autor de *Stella Manhattan*, publicado em 1985, no final do regime autoritário, romance passado em Nova York que fala, com ênfase política, das *performances* de um travesti brasileiro, autor dos contos *gay* de *Keith Jarett no Blue Note* e do provocativo *O falso mentiroso*, afirmação incontestada da peculiaridade do ficcional, lança, em 2008, o “romanejo” *Heranças*, onde um homem velho escreve suas memórias e repassa história, costumes, usos e cultura no Brasil a partir dos anos 30, em Minas Gerais, até os dias de hoje, na praia de Ipanema, no Rio de Janeiro. Junto com a história do homem de poucos escrúpulos, vem a história do Brasil moderno. O modelo declarado é Machado de Assis, especialmente em sua vertente irônica, além de imagens e figuras de linguagem que dele são explicitamente tomadas emprestado.

Em 2009, Chico Buarque, em sua versão romancista, publicou sua quarta obra: *Leite derramado*. O anterior fora o arrojado *Budapeste*, verdadeiro debate entre as possibilidades da escrita, da sinceridade, do plágio, possibilidade ou não do traduzível, numa narrativa que se passa em grande parte justamente em Budapeste, cidade que o autor nunca tinha sequer visitado. No romance de 2009, Eulálio d’Assumpção, com cem anos, numa cama de hospital, entre delírios e lembranças, narra a

trajetória do decadente membro de uma perversa elite brasileira, racista e arrogante, que vê sua descendência amular-se e se perder nas inabilidades de lidar com o real no país que se moderniza. Com a história do homem e da mulher que o abandonara, novamente, vem a história do país, dos costumes, dos preconceitos, dos sonhos delirantes da família que sonhava com uma Europa que, também ela, desaparecia.

O modelo, sem dúvida, é novamente o Machado de Assis de *Memórias póstumas de Brás Cubas* ou do excepcional *Memorial de Aires*.

Em recente encontro literário, Chico Buarque e o terceiro autor que cito nesta parte, Milton Hatoum, brincavam, divertidos, de acusarem-se mutuamente de plágio, diante do lançamento do autor amazonense no mesmo ano de 2009. Em *Órfão do Eldorado*, o premiado Milton Hatoum mantém seu capital regionalista que vem dando particularidade a suas narrativas de gosto mais clássico desde o festejado primeiro livro *Relato de um certo Oriente*. No último romance, um velho um tanto enlouquecido conta sua história e a da mulher que perdera, enquanto narra parte da história de fausto e tragédia de Manaus, no Amazonas, no momento em que a cidade fora considerada uma espécie de Eldorado.

No caso dos três autores – os dois primeiros tendo realizado uma forte guinada em suas trajetórias – fala-se do Brasil. As narrativas são reflexões sobre a formação do Brasil moderno, recuperam a tarefa que a crítica de base sociológica, em especial a de Roberto Schwarz, atribui à literatura de Machado de Assis. Para Schwarz, simplificando pifamente seu pensamento, o grande valor do nosso “mestre na periferia do capitalismo”, como se refere a Machado, seria ter sido, na criação ficcional, um “intérprete do Brasil”.

O modelo machadiano aparece – apesar das diferenças existentes em cada um desses autores de dicção própria – como um mesmo recurso que lhes atribui o mérito que o Schwarz vê em nosso romancista do século XIX: ser um mestre a partir das próprias condições adversas do país ou da sociedade.

A verdade é que a tradição crítica marxista, a partir, sobretudo, dos trabalhos de Antonio Candido, tem sido a mais forte legitimadora, de forma inevitavelmente canônica, da literatura brasileira.

Não posso evitar a volta ao ensaio de Appadurai, quando diz: “The many existing forms of Marxist critique are a valuable starting point, but they too must be willing to suspend their inner certainty about understanding world histories in advance”.³

Na contramão dos três romances “clássicos”, um dos mais interessantes escritores contemporâneos, Bernardo Carvalho, lançou em 2009 seu nono romance, *Filho da mãe*.

Nesse romance, o título, segundo o próprio autor, perde completamente as possibilidades de entendimento plural se traduzido para qualquer outra língua, já que filho da mãe, além do sentido linear que tem tudo a ver com a história do romance, que fala de mães lutando pela vida de seus filhos, é um xingamento um pouco mais aceito socialmente do que filho da puta. No entanto, todo o enredo entrecruzado, desdobrando-se em múltiplas narrativas, como costuma fazer, passa-se na Rússia, especialmente em São Petersburgo, e fala de um país destruído por guerras fratricidas, especialmente a guerra da Tchetchênia, pela corrupção, pelo desalento, pela vivência de fracassos pessoais e nacionais. Bernardo Carvalho segue uma trajetória de absoluto desenraizamento em suas narrativas, já consagrada em romances como *Teatro* (1998) e *As iniciais* (1999) e radicalizado em *Mongólia* (2003), romance realizado a partir de prêmio ganho em Portugal, que o levou a viajar por esse país e, depois, narrar histórias de nômades que se movem sem deixar rastros.

Em todas as suas obras trava-se um combate entre real e ficcional. A arma da ficção é o discurso, a da realidade, o estranhamento. A luta entre adversários poderosos é instigada pelo autor que, de um lado, fornece suprimentos à curiosidade do leitor interessado em relatos de viagem através de culturas tão diversas e geografias peculiares. De outro, porém, cria um enredo tão simples quando emocionante. Ao final, o que garante a vitória da ficção, é a própria construção discursiva desenvolvida em manobras precisas do escritor hábil e competente. E é, sobretudo, na afirmação dos poderes do ficcional que está a importância de suas obras originais e instigantes.

Além de premiado no Brasil, Bernardo Carvalho tem sido publicado regularmente em Portugal e na França, e traduzido em várias línguas. O escritor/jornalista garante, porém, que não dá para viver de literatura.

Uma terceira tendência tem se multiplicado com força em nossa ficção nos últimos anos. É a escritura realista das grandes cidades contemporâneas, especialmente narrativas da violência e da desigualdade. O romance *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, que foi transformado em filme e circulou mundo afora, firmou as possibilidades de romances, contos e novelas que falam dessa faceta da vida brasileira, mas que em muito se assemelha à vida de quase todas as grandes cidades do planeta.

Escritores da periferia, como Férrez, também autor de *raps*, vindo de área pobre do entorno de São Paulo, utilizam-se desses recursos ao realismo cru. O foco na realidade nacional transforma-se rapidamente numa espécie de *passé-par-tout* abrindo caminho para viagens globais e com um olho ambicioso no cinema. Apesar da dificuldade de se ser original ao se optar por essa proposta, os resultados em termos de público leitor e vendas de direitos a outras mídias têm sido satisfatórios.

Apontadas essas três tendências dominantes, todas de alguma forma exitosas, resta olharmos rapidamente para o trajeto e as possibilidades que se oferecem aos jovens autores que têm surgido com surpreendente frequência.

Em relação à literatura de autores emergentes, cabe, de saída, observar a multiplicidade de possibilidades que vem se revelando como característica principal. Ainda que com leve predomínio de um tom levemente autocentrado, preferindo frequentemente a si mesmo como tema, o que os faz com que sejam frequentemente acusados de praticar uma literatura egótica, estilos, dicções e temas os mais variados convivem na produção literária do século XXI.

Ao falar desses jovens escritores, ou outros menos jovens, mas ainda firmando suas carreiras, vale conferir as novas estratégias de divulgação, circulação e consolidação de sua participação na vida literária brasileira. Para tal, o uso das novas tecnologias disponíveis na web mostra-se uma possibilidade nova, capaz de mudar toda a relação entre autor, editor e público leitor. Os blogues de escritores e de críticos, as revistas virtuais, os *sites* especializados, além de novas ferramentas, como o Twitter, ou espaços virtuais, como o Facebook, vêm se mostrando instrumental indispensável. No *cyberspace* surge uma nova vida literária – com amizades, brigas, compadrismo ou perseguições que configuram, hoje,

novas formas de escrita, de leitura, de crítica e, sobretudo, de produção e circulação literárias. A maior vantagem que os recursos da internet têm apresentado para os autores que sabem usá-lo positivamente tem sido a independência em relação aos mediadores tradicionais, não só no que diz respeito ao processo editorial, como também ao de legitimação, detido por editores e pela crítica acadêmica. Esse processo revela um desejo de ultrapassar as instâncias mediadoras indispensáveis até o final do século XX. Ultrapassar, no entanto, não significa recusar. Toda legitimação é bem-vinda, mas os novos autores estão determinados a não esperar por ela. A diferença entre o que aponto como ultrapassar e a recusa, marca uma grande diferença entre a atitude contemporânea e aquela vivida por alguns autores dos anos 70, especialmente os da chamada “literatura marginal” dos anos de regime autoritário.

Hoje, editores “pescam” na web. Os autores, mesmo inéditos, submetem-se, imediatamente, à crítica – às vezes impiedosa – de seus pares.

A produção literária contemporânea não tem como proposta ideológica circular fora do sistema mercadológico ou midiático, mas está determinada a não esperar pela “autorização” dos representantes desse sistema. O melhor exemplo dessa possibilidade é Ana Paula Maia, que lançou o terceiro romance que escreveu, *Entre rinhas de cães e porcos abatidos*, em seu *site*, como um “folhetim *pulp*”. Com a recepção e os comentários recebidos, a autora foi convidada a publicar o segundo romance, até então sem editora, pelo selo Língua Geral e, logo depois, o terceiro romance que citamos, acrescido de uma excelente novela, “O trabalho sujo dos outros”, pela editora *major* Record, firmando-se como uma das mais originais escritoras contemporâneas.

Essas novas formas de circulação vêm impondo à produção literária e artística novos formatos, tributários, várias vezes, da linguagem própria à internet. Assim como os quadrinhos (HQ), os espaços virtuais deixam marcas na própria estética literária, até mesmo quando os escritos migram da internet para o papel.

Mesmo o sistema de premiação vem encontrando no espaço da internet versões originais, como a Copa de Literatura, já em sua segunda “edição”, com participação de escritores e críticos funcionando como jurados da produção literária do ano. Organizado à maneira das copas

de futebol, a Copa de Literatura tem como grande prêmio circular no *cyberspace* e simplesmente: ganhar a copa.

Num país de dimensões continentais como o Brasil e onde a jovem democracia ainda não diminuiu de forma expressiva a desigualdade social, a circulação através da web, capaz de neutralizar as grandes distâncias e o afastamento dos tradicionais centros produtores de cultura (São Paulo e Rio de Janeiro, em especial, Belo Horizonte, Recife e Porto Alegre, em seguida, cada um com seu perfil) impõe uma nova cartografia literária, ao mesmo tempo em que estabelece novos fluxos de circulação artística na relação entre a produção artística local e global. E para viajar até a Europa não é preciso pagar passagem.

Notas

¹ APPADURAI, Arjun. “Grassroots Globalization and the Research Imagination”. In: _____. (ed.) *Globalization*. Duke University Press, 2001, p. 5.

² *Ibidem*, p. 14.

³ *Ibidem*, p. 19.

Resumo

O texto discute o conceito de Appadurai de um “mundo de fluxos” e coloca a questão de como produzir uma literatura brasileira neste mundo. Examina romances que falam do Brasil, como os de Silviano Santiago, Chico Buarque e Milton Hatoum, opondo-os ao mais recente romance de Bernardo de Carvalho sobre as guerras atuais na Rússia. E finaliza discutindo textos do *cyberspace*.

Palavras-chave

Ficção contemporânea; fluxos; *cyberspace*.

Recebido para publicação em

28/08/2010

Abstract

The text discusses Appadurai’s concept of a world of flows and asks the question of how to produce a Brazilian literature in this world. It examines novels that thematize Brazil, by Silviano Santiago, Chico Buarque and Milton Hatoum and opposes those to Bernardo de Carvalho’s novel about the recent wars in Russia. It concludes by discussing texts in *cyberspace*.

Keywords

Contemporary fiction; flows; *cyberspace*.

Accepted em

20/10/2010

POR UM CONCEITO DE LITERATURA AFRO-BRASILEIRA¹

Eduardo de Assis Duarte

No alvorecer do século XXI, a literatura afro-brasileira passa por um momento rico em realizações e descobertas, que propiciam a ampliação de seu *corpus*, na prosa e na poesia, paralelamente ao debate em prol de sua consolidação acadêmica enquanto campo específico de produção literária – distinto, porém em permanente diálogo com a literatura brasileira *tout court*. Enquanto muitos ainda indagam se a literatura afro-brasileira realmente existe, a cada dia a pesquisa nos aponta para o vigor dessa escrita: ela tanto é contemporânea, quanto se estende a Domingos Caldas Barbosa, em pleno século XVIII; tanto é realizada nos grandes centros, com dezenas de poetas e ficcionistas, quanto se espalha pelas literaturas regionais. Nesse caso, revela-nos, por exemplo, um escritor do porte do maranhense José do Nascimento Moraes, autor, entre outros, do romance *Vencidos e degenerados* (1916), cuja ação tem início em 13 de maio de 1888 e se estende pelas décadas seguintes a fim de narrar a permanência da mentalidade derivada da escravidão. Enfim, essa literatura não só existe como se faz presente nos tempos e espaços históricos de nossa constituição enquanto povo; não só existe como é múltipla e diversa.

Desde a década de 1980, a produção de escritores que assumem seu pertencimento enquanto sujeitos vinculados a uma etnicidade afro-descendente cresce em volume e começa a ocupar espaço na cena cultural, ao mesmo tempo em que as demandas do movimento negro se ampliam e adquirem visibilidade institucional. Desde então cresce, da mesma forma, mas não na mesma intensidade, a reflexão acadêmica voltada para esses escritos, que, ao longo do século XX, foram objeto quase que exclusivo de pesquisadores estrangeiros como Bastide, Sayers, Rabassa e Brookshaw, entre outros.

Para tanto, contribuiu enormemente o trabalho seminal de poetas e prosadores de organizações como o Quilombhoje, de São Paulo, a que se somaram grupos de escritores de Salvador, Rio de Janeiro, Porto Alegre e outras capitais. E, a partir de intensa busca pela ampliação de seu horizonte recepcional, a literatura afro-brasileira adquire legitimidade crescente, tanto nos cursos de graduação e pós-graduação e nas listas dos vestibulares de universidades públicas e privadas, quanto no meio editorial. A série *Cadernos Negros* ultrapassou três décadas de publicação ininterrupta e um romance voltado para o resgate da história não oficial dos escravizados e suas formas de resistência, como o épico *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves (2006), foi publicado por uma editora de grande porte e, em seguida, consagrado vencedor do Prêmio Casa de las Américas.

Não há dúvida de que, por um lado, a ampliação da chamada classe média negra, com um número crescente de profissionais com formação superior buscando lugar no mercado de trabalho e no universo do consumo; e, por outro, a instituição de mecanismos como a lei 10.639/2003 ou as ações afirmativas, vêm contribuindo para a construção de um ambiente favorável a uma presença mais significativa das artes marcadas pelo pertencimento étnico afrodescendente. Tais constatações escapam, para muitos, aos propósitos de uma crítica propriamente literária e também, admito, aos objetivos deste artigo. Menciono-as apenas como pano de fundo e para lembrar que, ampliados o público e a demanda, ampliam-se igualmente as responsabilidades dos agentes que atuam nos espaços voltados para a pesquisa e produção do conhecimento, em especial nas instituições de ensino superior.

O momento é, pois, propício à construção de operadores teóricos com eficácia suficiente para ampliar a reflexão crítica e dotá-la de instrumentos mais precisos de atuação. Nesse sentido, cabe avaliar o “estado da arte” de dois desses instrumentos, a saber, os conceitos de *literatura negra* e de *literatura afro-brasileira*.

A publicação dos *Cadernos* contribui em muito para a configuração discursiva de um conceito de *literatura negra*. A série vem mantendo, desde 1978, uma produção marcada predominantemente pelo protesto contra o racismo, tanto na prosa quanto na poesia, na linha

da tradição militante vinculada ao movimento negro, como demonstra Florentina da Silva Souza (2005). E, ao lado dessa perspectiva, sobressai o tema do negro, enquanto individualidade e coletividade, inserção social e memória cultural. E, também, a busca de um público afrodescendente, a partir da formalização de uma linguagem que denuncia o estereótipo como agente discursivo da discriminação. A propósito, Ironides Rodrigues, um dos mais destacados intelectuais da geração anterior ao Quilombhoje, declara em depoimento a Luiza Lobo:

A literatura negra é aquela desenvolvida por autor negro ou mulato que escreva sobre sua raça dentro do significado do que é ser negro, da cor negra, de forma assumida, discutindo os problemas que a concernem: religião, sociedade, racismo. Ele tem que se assumir como negro (apud Lobo, 2007, p. 266).

Ao longo de sua existência, os *Cadernos* pouco se distanciaram dessa postura incisiva – que se transformou em sua marca registrada – e que termina por afastá-los de uma linha menos empenhada em termos de militância, como, por exemplo, a dos poetas Edimilson de Almeida Pereira e Ronald Augusto, de prosadores como Muniz Sodré, Nei Lopes, Joel Rufino dos Santos ou, no campo da escrita infanto-juvenil, Júlio Emílio Braz, Rogério Andrade Barbosa, o próprio Joel Rufino dos Santos, além de Heloisa Pires de Lima, para citarmos alguns contemporâneos.

Por outro lado, se retrocedermos nossas observações à primeira metade do século XX, não poderemos descartar a tradição do *negrismo* modernista², de que são exemplos Jorge de Lima, Raul Bopp, Menotti Del Pichia, Cassiano Ricardo ou os escritores do grupo mineiro Leite Criôlo, entre outros. E, nesse caso, não teremos como compará-los à escrita de Cuti, Miriam Alves ou Conceição Evaristo: o que existiria de semelhante, sob qualquer ângulo de abordagem, entre Ponciá Vicêncio e a Nega Fulô? O ponto de vista que conduz a perspectiva dos *Poemas negros*, de Jorge de Lima, é bem outro, externo e folclórico, na linha do que Oswald de Andrade cognominou de “macumba para turistas”. E, por mais que *Urucungo*, de Raul Bopp, se aproprie de ritmos e entonações oriundas de uma oralidade afro-brasileira, não há como negar que a *literatura negra* desses autores é outra.

Na linha do legado modernista, Benedita Gouveia Damasceno (1988) também confere ao conceito um sentido distinto e até mesmo oposto ao praticado pelo Quilombhoje: um sentido marcado pelo reducionismo temático, sem levar em conta o pertencimento étnico e a perspectiva autoral. Para Damasceno, o “menos importante” é a “cor do autor” (1988, p. 13), o que a faz incluir Jorge de Lima, Ascenso Ferreira e Raul Bopp entre os poetas estudados. Em geral, esta tem sido uma tendência em nossa crítica e a supremacia do critério temático demonstra mais uma vez a força da herança modernista na cultura brasileira. Embora reconheça as divergências e dificuldades para o estabelecimento de uma “estética negra”, já que “não existe uma ‘estética branca’” (1988, p. 13), ao final, conclui Benedita Damasceno que “há sensíveis diferenças entre a poesia negra escrita por afro-brasileiros e a escrita por brancos” (1988, p. 125).

Cioso das limitações do critério temático, Domício Proença Filho busca uma solução conciliatória entre as duas vertentes e propõe um duplo sentido para o termo:

À luz dessas observações, será *negra*, em sentido restrito, uma literatura feita por negros ou descendentes assumidos de negros, e, como tal, reveladora de visões de mundo, de ideologias e de modos de realização que, por força de condições atávicas, sociais e históricas, se caracteriza por uma certa especificidade, ligada a um intuito claro de singularização cultural.

Lato sensu, será a arte literária feita por quem quer que seja, desde que reveladora de dimensões peculiares aos negros ou aos descendentes de negros (Proença Filho, 1988, p. 78, grifos do autor).

O crítico retoma sua reflexão em escrito posterior, acrescentando que, no primeiro caso, tem-se “o negro como sujeito, numa atitude compromissada” e, no segundo, “a condição negra como objeto, numa visão distanciada”. Desse modo, o conceito comportaria tanto a “literatura do negro” quanto a “literatura sobre o negro” (1997, p. 159). Tal dicotomia compromete a operacionalidade do conceito, uma vez que o faz abrigar tanto o texto empenhado em resgatar a dignidade social e cultural dos afrodescendentes quanto o seu oposto – a produção des-

compromissada, para ficarmos nos termos de Proença, voltada muitas vezes para o exotismo e a reprodução de estereótipos atrelados à semântica do preconceito.

Os trabalhos de Zilá Bernd (1987; 1988) compartilham o posicionamento conciliador de Proença Filho. Seu livro *Introdução à literatura negra* analisa tanto o discurso “do negro” quanto “sobre o negro” e aborda as poesias de Castro Alves e Jorge de Lima, a fim de ressaltar suas diferenças em relação a Luiz Gama e Lino Guedes. Com isso, emprega o critério temático, ao mesmo tempo em que o relativiza. Centrado na poesia, o estudo estabelece as “leis fundamentais” da literatura negra, a saber: a “reversão dos valores”, com o estabelecimento de uma “nova ordem simbólica” oposta aos sentidos hegemônicos; a “construção da epopeia negra”; e, sobretudo, a “emergência de um eu enunciator”:

A montagem da poesia negra faz-se a partir da (re)conquista da posição de sujeito da enunciação, fato que viabiliza a re-escritura da História do ponto de vista do negro. Edificando-se como espaço privilegiado da manifestação da subjetividade, o poema negro reflete o trânsito da alienação à conscientização.

Assim, a proposta do *eu lírico* não se limita à reivindicação de um mero reconhecimento, mas amplifica-se, correspondendo a um ato de reapropriação de um espaço existencial que lhe seja próprio (Bernd, 1988, p. 77, grifos da autora).

Bernd não se atém à cor da pele do escritor, mas à enunciação do pertencimento. Em seguida, detalha com propriedade o alargamento da voz individual rumo à identificação com a comunidade, momento em que o “eu-que-se-quer-negro” se encontra com o “nós coletivo” (ibidem, p. 77). Sem discordar da pertinência do reconhecimento dessa voz, cumpre ressaltar sua circunscrição ao texto poético, o que relativiza em muito sua aplicabilidade quanto ao discurso ficcional, dada a complexidade que envolve a instância do narrador e dadas as múltiplas possibilidades de disfarce do autor empírico. Já para Luiza Lobo, “[essa] definição parece implicar que qualquer pessoa poderia se identificar existencialmente com a condição de afrodescendente – o que de modo algum é verdadeiro no atual estágio sociocultural em que nos encontramos, pelo menos no Brasil” (2007, p. 328). Lobo defende que o conceito não deve incluir a pro-

dução de autores brancos e, juntamente com Brookshaw (1983), entende ser tal literatura apenas aquela “escrita por negros”.

Como se pode constatar, a questão é controversa e como tal tem se mantido nas reflexões e debates levados a cabo nas últimas décadas. Mas tem-se, ainda, um outro agravante, formulado pelo segmento de sentido que diz respeito ao texto *negro* como sinônimo de narrativa detetivesca de mistério e suspense, na linha do *roman noir* da indústria editorial. No Brasil, tal vertente faz sucesso com Rubem Fonseca e outros, chegando-se mesmo ao estabelecimento de nuances diferenciadoras entre os conceitos de *romance negro* e *romance policial*. Vejamos a propósito a definição dada por Peter Winner, o personagem escritor do *Romance negro*, de Rubem Fonseca:

“Acabamos de dizer que o romance negro se caracteriza pela existência de um crime, com uma vítima que se sabe logo quem é; e um criminoso, desconhecido; e um detetive, que afinal descobre a identidade desse criminoso. Assim, não existe o crime perfeito, não é verdade?” (Fonseca, 1992, p. 151, aspas do autor).

No conto, em que o protagonista é um famoso escritor de histórias policiais, a pontificar num evento reunindo outros autores do gênero, Fonseca entrelaça ação e metalinguagem para esboçar a genealogia do *roman noir* desde o século XVIII, passando por Edgar Allan Poe e outros fundadores: “roman noir, novela negra, kriminal roman, romance policial, romance de mistério ou que nome possua, teve suas regras simples estabelecidas por Poe ao publicar *Os crimes*, nessa mesma revista que temos à nossa frente” (ibidem, p. 161). Ao que complementa o escritor fictício de Fonseca: “um crítico afirmava que meus livros, com seu conteúdo de violência, corrupção, conflitos sociais, miséria, crime e loucura, podiam ser considerados verdadeiros textos do romance negro” (ibidem, p. 164).

Assim, já por esse pequeno sumário da questão, pode-se deduzir que, da militância e celebração identitária ao negrismo descomprometido e tendente ao exótico, passando por escritos distantes tanto de uma postura como de outra, *literatura negra* são muitas, o que, no mínimo, enfraquece e limita a eficácia do conceito enquanto operador teórico e crítico. E isso sem entrar na cadeia semântica do adjetivo que, desde as páginas da

Bíblia, carrega em praticamente todas as línguas faladas no ocidente as marcas de negatividade, inferioridade, pecado, morte e todo tipo de sortilégio, como já apontado por Brookshaw (1983), dentre outros.

Já o termo *afro-brasileiro*, por sua própria configuração semântica, remete ao tenso processo de mescla cultural em curso no Brasil desde a chegada dos primeiros africanos. Processo de hibridismo étnico e linguístico, religioso e cultural. De acordo com um pensamento conservador, poder-se-ia dizer que afro-brasileiros são também todos os que provêm de ou pertencem a famílias mais antigas, cuja genealogia remonta ao período anterior aos grandes fluxos migratórios ocorridos desde o século XIX. E, como este, outros reparos poderiam ser arrolados, dado o caráter não essencialista do termo. Para Luís Silva (apud Cuti, 2002), ele funciona como elemento atenuador que diluiria o sentido político de afirmação identitária contido na palavra *negro*. É certo que, por abraçarem toda a gama de variações fenotípicas inerentes à mestiçagem, termos como afro-brasileiro ou afrodescendente trazem em si o risco de assumirem sentido homólogo ao do signo “pardo”, tão presente nas estatísticas do IBGE, quanto execrado pelos fundamentalistas do orgulho racial traduzido no *slogan* “100% negro”.

Deixando de lado polêmicas de fundo sociológico, político ou antropológico, também é certo que não há, sobretudo no Brasil, uma literatura 100% negra, tomada aqui a palavra como sinônimo de africana. Nem a África é uma só, como nos demonstra Apiah (1997), nem o romance, o conto ou o poema são construções provindas unicamente do Atlântico Negro. Num universo cultural como o nosso – onde verdadeiras constelações discursivas, localizadas tanto regionalmente, quanto no que Nora denomina “lugares de memória”, se dispõem ao constante reprocessamento –, insistir num viés essencialista pode gerar mais polêmicas do que operadores teórico-críticos eficientes para o trabalho pedagógico de formar leitores.

A discussão envolve outras variantes. Luiza Lobo confere um perfil mais incisivo ao conceito:

Poderíamos definir literatura afro-brasileira como a produção literária de afrodescendentes que se assumem ideologicamente como tal, utilizando um sujeito

de enunciação próprio. Portanto, ela se distinguiria, de imediato, da produção literária de autores brancos a respeito do negro, seja enquanto objeto, seja enquanto tema ou personagem estereotipado (folclore, exotismo, regionalismo) (Lobo, 2007, p. 315).

A definição articula o sujeito de enunciação proposto por Bernd com a exigência de pertencimento e compromisso ideológico formulada por Ironides Rodrigues. E prossegue:

Para arrancar a literatura negra do reduto reducionista da literatura em geral que a trata como tema folclórico, exótico, ou como estereótipo, é preciso que ela seja, necessariamente, uma literatura afro-brasileira (ibidem, p. 331).

É inegável que a afro-brasilidade, aplicada à produção literária enquanto requisito de autoria e marca de origem, configura-se como perturbador suplemento de sentido apostado ao conceito de literatura brasileira, sobretudo àquele que a coloca como “ramo” da portuguesa. Mas tão relevante quanto o “sujeito de enunciação próprio”, em que um eu lírico ou um narrador se autoproclama negro ou afrodescendente, é o *ponto de vista* adotado. Um bom exemplo pode estar na produção de autores do século XIX remanescentes de africanos, submetidos à hegemonia do embranquecimento como vacina contra a morte social. E, ainda, submetidos a um pensamento científico que praticamente os proibia de se declararem negros ou mulatos, a exemplo de Maria Firmina dos Reis. Autores impelidos a uma negrícia ou negrura abafadas e tendo na literatura uma forma de expressão do retorno do recalçado, como no caso de Machado de Assis. Em ambos, não há uma voz autoral que se assuma negra, como no texto do *Orfeu de Carapinha, a trajetória de Luiz Gama na imperial cidade de São Paulo*. Daí a dificuldade de enquadrar “Pai contra mãe” ou *Úrsula* como *literatura negra*, e não apenas devido à sobrecarga de sentidos políticos ou folclóricos agregados ao conceito. Todavia, os escritos de ambos – e são inúmeros os exemplos – não podem ser classificados como dotados de um ponto de vista externo ou descomprometido. O texto machadiano fala por si, e assim como em Firmina, explicita um olhar não branco e não racista. Nem um nem ou-

tro deve, portanto, ser enquadrado como negrismo ou literatura sobre o negro. Desse modo, tão relevante ou mais que a explicitação da origem autoral é o *lugar* a partir do qual o autor expressa sua visão de mundo.

Nesse contexto, vejo no conceito de *literatura afro-brasileira* uma formulação mais elástica (e mais produtiva), a abarcar tanto a assunção explícita de um sujeito étnico – que se faz presente numa série que vai de Luiz Gama a Cuti, passando pelo “negro ou mulato, como queiram”, de Lima Barreto –, quanto o dissimulado lugar de enunciação que abriga Caldas Barbosa, Machado, Firmina, Cruz e Sousa, Patrocínio, Paula Brito, Gonçalves Crespo e tantos mais. Por isso mesmo, inscreve-se como um operador capacitado a abarcar melhor, por sua amplitude necessariamente compósita, as várias tendências existentes na demarcação discursiva do campo identitário afrodescendente em sua expressão literária.

Acredito, pois, na maior pertinência do conceito de *literatura afro-brasileira*, presente em nossos estudos literários desde o livro pioneiro de Roger Bastide (1943), com os equívocos, é certo, que aquele momento não permitia a ele superar, em especial no tocante a Cruz e Sousa. E também presente nas reflexões de Moema Augel e, mais enfaticamente, de Luiza Lobo (2007). Adotado, enfim, por praticamente todos os que lidam com a questão nos dias de hoje, inclusive pelos próprios autores do Quilombhoje, seja nos subtítulos dos *Cadernos Negros*, seja no próprio volume teórico-crítico lançado pelo grupo, em 1985, com o título de *Reflexões sobre a literatura afro-brasileira*.

Nesse contexto, seria relevante atentar para as reflexões do poeta e crítico Edimilson de Almeida Pereira, que aponta o risco dos critérios étnico e temático funcionarem como “censura prévia” aos autores. Sua preocupação se aproxima daquela manifestada por Proença Filho quanto ao “risco terminológico” (1988, p. 77) implícito à expressão, que poderia confinar ainda mais essa escritura ao gueto, afastando-a, conseqüentemente, das instâncias de canonização. De sua parte, Pereira defende a adoção de um “critério pluralista”, a partir de uma “orientação dialética”, que “possa demonstrar a literatura afro-brasileira como uma das faces da literatura brasileira – esta mesma sendo percebida como uma unidade constituída de diversidades” (1995, pp. 1035-6). O crítico inverte a conhecida postulação de Afrânio Coutinho e considera

a literatura brasileira como constituinte de uma “tradição fraturada” típica de países que passaram pelo processo de colonização. É, portanto, no âmbito dessa expressão historicamente múltipla e desprovida de unidade que se abre espaço para a configuração do discurso literário afrodescendente em seus diversos matizes.

Em resumo, que elementos distinguiriam essa literatura? Para além das discussões conceituais, alguns identificadores podem ser destacados: uma voz autoral afrodescendente, explícita ou não no discurso; temas afro-brasileiros; construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido; um projeto de transitividade discursiva, explícito ou não, com vistas ao universo recepcional; mas, sobretudo, um *ponto de vista* ou *lugar de enunciação* política e culturalmente identificado à afrodescendência, como fim e começo. Alertando para o fato de que se trata de um conceito em construção, passamos a examinar mais detidamente cada um desses elementos.

A temática

Riram dos nossos valores
 Apagaram os nossos sonhos
 Pisaram a nossa dignidade
 Sufocaram a nossa voz
 Nos transformaram em uma ilha
 Cercada de mentiras por todos os lados

Carlos de Assumpção

O tema é um dos fatores que ajudam a configurar o pertencimento de um texto à literatura afro-brasileira. Para Octavio Ianni, trata-se de abordar não só o sujeito afrodescendente, no plano do indivíduo, mas como “universo humano, social, cultural e artístico de que se nutre essa literatura” (1988, p. 209). Assim, pode contemplar o resgate da história do povo negro na diáspora brasileira, passando pela denúncia da escravidão e de suas consequências, ou ir à glorificação de heróis como Zumbi dos Palmares. A denúncia da escravidão já está no citado *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, em *Motta coqueiro*, de José do Patrocínio, na obra de

Cruz e Sousa e em alguns romances, contos e crônicas de Machado de Assis, bem como em outros autores dos séculos XIX e XX. Por sua vez, os feitos gloriosos dos quilombolas estão presentes tanto no *Canto dos Palmares*, de Solano Trindade (1961), quanto no *Dionísio esfacelado* (1984), de Domício Proença Filho. E ainda em diversos outros textos empenhados em reconstituir a memória de lutas dos que não se submeteram ao cativo, como a obra de Oliveira Silveira e a biografia romanceada do líder palmarino, de Joel Rufino dos Santos. Tais escritos polemizam com o discurso colonial que, conforme salienta Fanon (1983), trabalha pelo apagamento de toda história, cultura e civilização existentes para quem ou além dos limites da sociedade branca dominante.

A temática afro-brasileira abarca ainda as tradições culturais ou religiosas transplantadas para o Novo Mundo, destacando a riqueza dos mitos, lendas e de todo um imaginário circunscrito quase sempre à oralidade. Autores como Mestre Didi, com seus *Contos crioulos da Bahia*, ou Mãe Beata de Yemonjá, com as narrativas presentes em *Caroço de dendê* e *Histórias que minha avó contava*, figuram nessa linha de recuperação de uma multifacetada memória ancestral. Além disso, elementos rituais e religiosos são presença constante em inúmeros autores. Exus e Pombagiras povoam *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, enquanto os Orikis transportados pelo Atlântico Negro fazem-se presentes na poesia de Edimilson de Almeida Pereira, Ricardo Aleixo e tantos mais. Já a peça *Sortilégio*, de Abdias Nascimento, traz para o palco não apenas o terreiro e o Peji como cenário, mas o culto afro-brasileiro e a memória ancestral como fundamentos do processo de identificação do personagem negro, um dos pontos fulcrais da trama. E, para além da temática propriamente religiosa, observa-se a recorrência de textos em que se celebram vínculos com a ancestralidade africana, como em “Elo”, de Oliveira Silveira: “Aqui meu umbigo túmido / receptor de seiva / neste lado do mar, / nesta longe placenta. / E África lá está / na outra extremidade do cordão” (Silveira, 1981, p. 3).

Outra vertente dessa diversidade temática situa-se na história contemporânea e busca trazer ao leitor os dramas vividos na modernidade brasileira, com suas ilhas de prosperidade cercadas de miséria e exclusão. De Lima Barreto e Nascimento Moraes a Carolina Maria de Jesus; de Lino Guedes, Adão Ventura e Oswald de Camargo a Eduardo de

Oliveira, passando pelos poetas e ficcionistas reunidos na série *Cadernos Negros*, muitos são os que se debruçam sobre o estigma do 14 de maio de 1888 – o longo *day after* da abolição, que se prolonga pelas décadas seguintes e chega ao século XXI. Como decorrência desse processo, surgem nos textos o subúrbio, a favela, a crítica ao preconceito e ao branqueamento, a marginalidade, a prisão, e figuras como Di Lixão, Ana Davenga, Natalina, Duzu-Querença, personagens dos contos de Conceição Evaristo, como a empregada Maria, linchada pelos passageiros de um ônibus urbano após escapar de assalto em que estes são vítimas, simplesmente por ser ex-companheira de um dos bandidos.

No entanto, a abordagem das condições passadas e presentes de existência dos afrodescendentes no Brasil não pode ser considerada obrigatória, nem se transformar numa camisa de força para o autor, o que redundaria em visível empobrecimento. Por outro lado, nada impede que a matéria ou o assunto negro estejam presentes na escrita dos brancos. Desde as primeiras manifestações das vanguardas estéticas do século XX, uma forte tendência negrista parte das apropriações cubistas do imaginário africano e se estende a outras artes e outros países, em especial no Modernismo brasileiro. Dessa postura decorrem textos hoje considerados clássicos. Desse modo, a adoção da temática afro não deve ser considerada isoladamente e, sim, em sua interação com outros fatores, como a autoria e o ponto de vista.

A autoria

Há o tema do negro e há a vida do negro...
Mas uma coisa é o negro-tema, outra o negro vida.

Alberto Guerreiro Ramos

Conforme já visto, a instância da autoria é das mais controversas, pois implica a consideração de fatores biográficos ou fenotípicos, com todas as dificuldades daí decorrentes e, ainda, a defesa feita por alguns estudiosos de uma literatura afro-brasileira de autoria branca. No primeiro caso, há que se atentar para a abertura implícita no sentido

da expressão *afro-brasileiro*, a fim de abarcar as identidades compósitas oriundas do processo miscigenador. No segundo, corre-se o risco de reduzir essa produção ao negrismo, entendido como utilização, por quem quer que seja, de assuntos atinentes aos negros. Superando-se o reducionismo temático e vendo-se a questão de outra perspectiva, pode-se, por exemplo, reler Castro Alves e concluir que, apesar do epíteto de “poeta dos escravos”, sua obra não se enquadra na literatura afro-brasileira.

No extremo oposto ao negrismo, existem autores que, apesar de afrodescendentes, não reivindicam para si tal condição, nem a incluem em seu projeto literário, a exemplo de Marilene Felinto e tantos outros.³ Isso nos indica a necessidade de evitar também a redução sociológica, que, no limite, levaria a interpretar o texto a partir de fatores externos a ele, como a cor da pele ou a condição social do escritor. No caso presente, é preciso compreender a autoria não como um dado “exterior”, mas como uma *constante discursiva* integrada à materialidade da construção literária. Por essa via se descobrem ângulos novos tanto na poesia de Cruz e Souza quanto na obra de Machado de Assis, em especial, nas crônicas publicadas sob pseudônimo.

No caso do poeta catarinense, um acesso, por ligeiro que seja, a dados de sua biografia, indicará a existência de outras possibilidades de interpretação distintas daquela obsessão pela branquitude que muitos enxergam como dominante em seu projeto poético. A confissão angustiada presente no “Emparedado” explicita não ser Cruz e Sousa um “negro de alma branca”, apesar da formação europeizante que recebeu e do refinado conhecimento que possuía da poesia e da cultura ocidentais. O emparedamento a que está submetido pelo fato histórico da escravidão, reforçado pelos estigmas com que são rebaixados os de pele escura mesmo após o término formal do regime, repercute em seus escritos construindo novas possibilidades de leitura. Como no caso de Machado e tantos outros, há que se levar também em conta a produção jornalística do poeta, inclusive no que tem de confessional, para conhecer seu profundo desprezo pela elite que fazia do trabalho escravizado fonte de lucro e poder. A partir de então, ter-se-á uma dimensão mais ampla do conjunto da obra.

A instância da autoria como fundamento para a existência da literatura afro-brasileira decorre da relevância dada à interação entre *escritura* e

experiência, que inúmeros autores fazem questão de destacar, seja enquanto compromisso identitário e comunitário, seja no tocante à sua própria formação de artistas da palavra. No primeiro caso, saltam aos olhos os impulsos coletivistas que levam diferentes autores a quererem ser a voz e a consciência do grupo, de acordo com a tradição africana dos *griots*. Guardiães do saber ancestral circunscrito à oralidade, bem como dos usos e costumes das nações que deram origem à população afrodescendente no Brasil, os *griots* são referência para intelectuais militantes como Abdias Nascimento, Solano Trindade, Carlos de Assumpção, Cuti e tantos mais.

Por outro lado, a inscrição da experiência marcada por obstáculos de toda ordem tem sido uma constante na produção afrodescendente de diversos países. O impulso autobiográfico marca as páginas de inúmeros autores do passado e do presente, a entrelaçar a ficção e a poesia com o testemunho, numa linha que vem de Cruz e Sousa e Lima Barreto a Carolina Maria de Jesus e Geni Guimarães, entre outros. No momento, quem mais explicita o veio documental de sua obra é Conceição Evaristo, que reivindica para seus textos o estatuto de *escrevivência*: “na origem da minha escrita, ouço os gritos, os chamados das vizinhas debruçadas sobre as janelas, ou nos vãos das portas, contando em voz alta umas para as outras as suas mazelas, assim como suas alegrias” (Evaristo, 2007, p. 19). A exiguidade de espaço dos barracos da favela e a proximidade entre uns e outros, estreita os caminhos dos becos e também das vidas que ali se cruzam, fixando tais experiências na memória da futura escritora:

Creio que a gênese da minha escrita está no acúmulo de tudo o que ouvi desde a infância. (...) Eu fechava os olhos fingindo dormir e acordava todos os meus sentidos. O meu corpo por inteiro recebia palavras, sons, murmúrios, vozes entrecortadas de gozo ou dor dependendo do enredo das histórias. De olhos cerrados, eu construía as faces de minhas personagens reais e falantes. Era um jogo de escrever no escuro. No corpo da noite (ibidem, p. 19).

E conclui:

A nossa *escrevivência* não pode ser lida como histórias para “ninar os da casa grande” e sim para incomodá-los em seus sonos injustos (ibidem, p. 21, grifo da autora).

Desse modo, a autoria há que estar conjugada intimamente ao ponto de vista. Literatura é discursividade e a cor da pele será importante enquanto *tradução textual* de uma história própria ou coletiva.

O ponto de vista

À África

Às vezes te sinto como avó,
outras vezes te sinto como mãe.
Quando te sinto como neto
me sinto como sou.
Quando te sinto como filho
não estou me sentindo bem eu,
estou me sentindo aquele
que arrancaram de dentro de ti.

Oliveira Silveira

O ponto de vista adotado indica a visão de mundo autoral e o universo axiológico vigente no texto, ou seja, o conjunto de valores que fundamentam as opções, até mesmo as vocabulares, presentes na representação. Diante disso, a ascendência africana ou a utilização do tema são insuficientes. É necessária ainda a assunção de uma perspectiva identificada à história, à cultura, logo a toda problemática inerente à vida e às condições de existência desse importante segmento da população. Em suas *Trovas burlescas*, publicadas em 1859, Luiz Gama, autoproclamado “Orfeu de Carapinha”, explicita a afrodescendência de seus textos ao apelar à “musa da Guiné” e à “musa de azeviche” para, em seguida, promover uma impiedosa carnavalização das elites. Já em seu romance *Úrsula*, também de 1859, Maria Firmina dos Reis adota a mesma perspectiva ao colocar o escravo Túlio como referência moral do texto, chegando a afirmar, pela voz do narrador, que Tancredo, um dos brancos mais destacados na trama, possuía “sentimentos tão nobres e generosos como os que animavam a alma do jovem negro” (2004, p. 25) Mais adiante, faz seu texto falar pela voz de Mãe Suzana, velha cativa que detalha a vida livre na África,

a captura pelos “bárbaros” traficantes europeus e o “cemitério” cotidiano do porão do navio negreiro. Numa época em que muitos sequer concediam aos negros a condição de seres humanos, o romance e a perspectiva afroidentificada da escritora soam como gestos revolucionários que a distinguem do restante da literatura brasileira da época.

Já o caso de Machado de Assis é emblemático. Menino pobre, nascido no Morro do Livramento, filho de um pintor de paredes e de uma lavadeira, jovem ainda ganha destaque no mundo das letras. Cronista, crítico literário, poeta e ficcionista, em nenhuma página de sua vasta obra se encontra qualquer referência a favor da escravidão ou da pretensa inferioridade de negros ou mestiços. Muito pelo contrário. E, mesmo descartando a retórica panfletária, a ironia, por vezes sarcástica, e a verve carnavalizadora com que trata a classe senhorial dão bem a medida de sua visão de mundo. O lugar de onde fala é o dos oprimidos e este é um fator decisivo para incluir ao menos parte de sua obra no âmbito da afro-brasilidade. Apesar de fundador da Academia Brasileira de Letras e de ter sido canonizado como escritor branco, Machado escapa ao papel normalmente destinado aos homens livres na ordem escravocrata: o de ventríloquo e defensor das ideias hegemônicas, provenientes das elites senhoriais. E, conforme demonstra Chalhoub (2003), ao contrário da leitura de Schwarz (1977), a crítica machadiana não visa apenas ao “aprimoramento” do paternalismo, mas à sua denúncia.

Como funcionário do governo imperial, Machado ostenta uma postura irrepreensível ao propiciar a libertação de inúmeros cativos. E como escritor, adota em seus textos um ponto de vista coerente com seu procedimento de cidadão (Chalhoub, 2003). A acusação de omissão que muitos tentaram lhe impingir cai por terra diante das centenas de matérias abolicionistas publicadas pela *Gazeta de Notícias*, órgão do qual era um dos sócios. E mais: em suas crônicas, sempre que aborda o cativo, acrescenta elementos judicativos, que ora lamentam a condição dos escravos, ora louvam a filantropia dos que os libertam, ora criticam os que apoiam ou se beneficiam do sistema, conforme podemos ler em Raimundo Magalhães Júnior (1957). No terreno da poesia, encontramos obras como “Sabina” ou os versos satíricos publicados nos jornais, onde obtinham repercussão mais ampla.

E seguem-se contos como “Virginius”, “Mariana”, “O Espelho”, “O caso da vara” ou o contundente “Pai contra mãe”, calcados numa postura nitidamente afro-brasileira. Já nos romances, o olhar que organiza as ações e comanda a pintura das figuras nunca é o olhar do branco explorador, menos ainda escravista.

Entrando no século XX, damos como exemplo inicial o poeta Lino Guedes. Em 1938, ele publica *Dictinha*, um volume inteiro dedicado a exaltar a mulher negra e, ao mesmo tempo, estabelecer um confronto praticamente inédito com a estereotipia vigente na sociedade em torno dessa camada feminina vitimada tanto pelo racismo quanto pelo sexismo. Ouçamos uma estrofe:

Penso que talvez ignores,
Singela e meiga Dictinha,
Que desta localidade
És a mais bela pretinha:
Se não fosse profanar-te,
Chamar-te-ia... francesinha!
(Guedes, 1938)

A elevação da mulher negra faz-se presente ainda em outros poetas da primeira metade do século XX, como Solano Trindade ou Aloísio Resende. Eles publicam em pleno apogeu modernista e fazem um interessante contraponto com a “Nega Fulô”, de Jorge de Lima. No caso de Guedes, destaca-se a opção do poeta de inverter o sentido do discurso moralista do branco, utilizando-se para tanto das próprias armas deste, ou seja, do estereótipo sexual com que ingleses e alemães, sobretudo, estigmatizavam as francesas. Diante da “francesinha”, tomada pelo viés do sentido pejorativo, a “pretinha” surge valorizada e engrandecida. É o recurso da apropriação paródica, que utiliza a linguagem do preconceito contra o preconceito. Correm-se, no caso, os riscos já sabidos, pois se vai estar sempre na esfera da exclusão própria ao pensamento segregacionista. Mas a paródia do discurso colonial já é, em si, um avanço frente à assimilação pura e simples que marca o trabalho de outros, dotados de alma e estética brancas.

A assunção de um ponto de vista afro-brasileiro atinge seu ponto culminante com a série *Cadernos Negros*. A apresentação do primeiro número soa como manifesto e ilustra a afirmativa:

Estamos no limiar de um novo tempo. Tempo de África, vida nova, mais justa e mais livre e, inspirados por ela, renascemos arrancando as máscaras brancas, pondo fim à imitação. Descobrimos a lavagem cerebral que nos poluía e estamos assumindo nossa negrura bela e forte. Estamos limpando nosso espírito das ideias que nos enfraquecem e que só servem aos que querem nos dominar e explorar (*CN I*, 1978).

A metáfora do renascimento remete à adoção de uma visão de mundo própria e distinta da do branco, à superação da cópia de modelos europeus e à assimilação cultural imposta como única via de expressão. Ao superar o discurso do colonizador em seus matizes passados e presentes, a perspectiva afroidentificada configura-se enquanto *discurso da diferença* e atua como elo importante dessa cadeia discursiva.

A linguagem

Quando o escravo
surrupiou a escrita
disse o senhor:
– precisão, síntese, regras
e boas maneiras!
são seus deveres

Cuti

A literatura costuma ser definida, antes de tudo, como linguagem, construção discursiva marcada pela finalidade estética. Tal posição ancora-se no formalismo inerente ao preceito kantiano da “finalidade sem fim” da obra de arte. Todavia, outras finalidades para além da fruição estética, são também reconhecidas e expressam valores éticos, culturais, políticos e ideológicos. A linguagem é, sem dúvida, um dos fatores instituintes

da diferença cultural no texto literário. Assim, a afro-brasilidade tornar-se-á visível também a partir de um vocabulário pertencente às práticas linguísticas oriundas de África e inseridas no processo transculturador em curso no Brasil. Ou de uma discursividade que ressalta ritmos, entonações e, mesmo, toda uma semântica própria, empenhada muitas vezes num trabalho de ressignificação que contraria sentidos hegemônicos na língua. Isto porque, bem o sabemos, não há linguagem inocente, nem signo sem ideologia. Termos como *negro*, *negra*, *crioulo* ou *mulata*, para ficarmos nos exemplos mais evidentes, circulam no Brasil carregados de sentidos pejorativos e tornam-se verdadeiros tabus linguísticos no âmbito da “cordialidade” que caracteriza o racismo à brasileira.

Alguns exemplos: quem não se lembra dos versos de Manuel Bandeira (1990), “Irene preta, Irene boa, Irene sempre de bom humor”? Ou da mulata assanhada, que nunca é mulher diurna, só noturna; nunca é espírito, só carne; nunca é família ou trabalho, só prazer? E bem conhecemos o complemento masculino dessa fantasia: o mulato malandro, chegado à festa e aos vícios, fator de degeneração e de desequilíbrio social. Esses e tantos outros fantasmas emergem de nosso passado escravista para ainda hoje habitarem o imaginário social brasileiro, onde fazem companhia a figurações como a do “bom senhor” ou do “bom patrão”; do “escravo contente” ou do seu oposto, o marginal sanguinário e psicopata, naturalmente voltado para o crime. Essas e tantas outras deturpações inscrevem-se em nossas letras, tanto quanto no cinema, na TV ou nos programas popularescos que se espalham pelas ondas do rádio. São estereótipos sociais largamente difundidos e assumidos inclusive entre suas vítimas, signos que funcionam como poderosos elementos de manutenção da desigualdade.

Nesse contexto, o discurso afrodescendente busca a “ruptura com os contratos de fala e escrita ditados pelo mundo branco”, objetivando a configuração de “uma nova ordem simbólica”, que expresse a “reversão de valores”, conforme analisa Zilá Bernd (1988, pp. 22; 85; 89). E o tom carinhoso impresso à linguagem de Henrique Cunha Júnior (1978) no momento em que trata de um dos principais ícones do preconceito racial dá bem a medida do esforço de reterritorialização cultural empreendido pela literatura afro-brasileira. Ouçamos o poeta:

Cabelos enroladinhos enroladinhos
 Cabelos de caracóis pequeninos
 Cabelos que a natureza se deu ao luxo
 de trabalhá-los e não simplesmente deixá-los
 esticados ao acaso
 Cabelo pixaim
 Cabelo de negro
 (*Cadernos Negros 1*, 1978).

O signo cabelo enquanto marca de inferioridade – cabelo duro, cabelo ruim, “qual é o pente que penteia?”, repete-nos a música ouvida há tantas décadas – é recuperado pelo viés da positividade expressa na linguagem: o diminutivo “enroladinhos” em conjugação fônica (e semântica) com “pequeninos” remete ao “luxo” dos “caracóis” trabalhados pela natureza, ao contrário do cabelo liso, inscrito como fruto do “acaso”. Nessa linha há inúmeros exemplos, como “Outra Nega Fulô”, de Oliveira Silveira (1998, pp. 109-110) ou “Minha cor não é de luto”, de Márcio Barbosa (2004, p. 106), em que se evidencia a reversão paródica do discurso hegemônico.

E no tocante às particularidades de ritmo e de entonação, são inúmeros os casos em que o texto expressa sonoridades outras, marcadas pelo rico imaginário afro-brasileiro. Entre tantos, podemos lembrar os sons guerreiros do poeta Bélsiva – “Irmão, bate os atabaques / Bate, bate, bate forte/ Bate que a arte é nossa” (1978) –, em que o desdobramento anagramático do instrumento musical africano faz com que a poesia assumo o sentido de ritual coletivo e libertador. Outros exemplos poderiam ser arrolados, a partir mesmo da forte presença de vocábulos de idiomas africanos incorporados ao português do Brasil, como em “Tristes maracatus”, de Solano Trindade: “Baticuns maracatucando / na minh’alma de moleque / Buneca negra de minha meninice / de ‘negro preto’ de São José / Nas águas de calunga / a Kambinda me inspirando amor / o primeiro cafuné no mato verde / Da campina do Bodé” (Trindade, 1981, p. 74).

Assim, a assunção de uma linguagem descomprometida com os “contratos de fala” dominantes ganha sentido político, conforme conclui Conceição Evaristo:

Em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. Insubordinação que se pode evidenciar, muitas vezes, desde uma escrita que fere as “normas cultas” da língua, caso exemplar o de Carolina Maria de Jesus, como também pela escolha da matéria narrada (Evaristo, 2007, p. 21).

O público

Escrevo porque há que se despertar
a consciência adormecida e preguiçosa do nosso povo,
porque há que se cutucar com punhais/palavras
os marginalizados que são meus personagens
e que provavelmente
– não por falta de empenho de minha parte –
nem venham a ler meus textos.

Paulo Colina

A formação de um horizonte recepional afrodescendente como fator de intencionalidade próprio a essa literatura distingue-a do projeto que norteia a literatura brasileira em geral. A constituição desse público específico, marcado pela diferença cultural e pelo anseio de afirmação identitária, compõe a faceta algo utópica do projeto literário afro-brasileiro, sobretudo a partir de Solano Trindade, Oliveira Silveira e dos autores contemporâneos. Esse impulso à ação e ao gesto político leva à criação de outros espaços mediadores entre texto e receptor: os saraus literários na periferia, os lançamentos festivos, a encenação teatral, as rodas de poesia e *rap*, as manifestações políticas alusivas ao 13 de Maio ou ao 20 de Novembro, entre outros. No caso, o sujeito que escreve o faz não apenas com vistas a atingir um determinado segmento da população, mas o faz também a partir de uma compreensão do papel do escritor como porta-voz da comunidade. Isto explica a reversão de valores e o combate aos estereótipos, procedimentos que enfatizam o papel social da literatura na construção da autoestima. Acrescente-se

o fato de que títulos como *Axé*, *Cadernos Negros* ou *Quilombo de palavras* explicitam de imediato um público-alvo a cujas expectativas o escritor espera atender.

A tarefa a que se propõem é ambiciosa e nada desprezível. Trata-se de intervir num processo complexo e num campo adverso, dada a dificuldade de se implantar o *gosto* e o *hábito* de leitura, sobretudo entre crianças e jovens, em sua maioria pobres, num cenário marcado pela hegemonia dos meios eletrônicos de comunicação. Para ilustrar, recorde uma reflexão de Ezequiel Teodoro da Silva, datada dos anos 1980, a respeito do que então se denominava “crise de leitura”. Segundo o autor, essa crise é alimentada pela “lei-dura” – um conjunto de restrições que impede a fruição da leitura e que a coloca numa situação de crise. Para ele, o primeiro parágrafo da “lei-dura” estabelece que somente a elite dirigente deve ler; o povo deve ser mantido longe dos livros. Porque livros bem selecionados e lidos estimulam a crítica, a contestação e a transformação – elementos esses que, segundo o teórico, colocam em risco a estrutura social vigente (Silva, 1997).

Num contexto tão adverso, duas tarefas se impõem: primeiro, a de levar ao público a literatura afro-brasileira, fazendo com que o leitor tome contato não apenas com a diversidade dessa produção, mas também com novos modelos identitários; e, segundo, o desafio de dialogar com o horizonte de expectativas do leitor, combatendo o preconceito e inibindo a discriminação sem cair no simplismo muitas vezes maniqueísta do panfleto.

A busca do público leva à postura do grupo Quilombhoje, de São Paulo, de ir “onde o povo negro está”, vendendo os livros em eventos e outros circuitos alternativos ao mercado editorial. E explica a multiplicação de sites e portais na Internet, nos quais o receptor encontra formas menos dispendiosas de fruir o prazer da leitura. Resta, então, trabalhar por uma crescente inclusão digital para que se concretize nessa estratégia a saída frente às dificuldades existentes, tanto no âmbito da produção editorial, quanto na rarefação de um mercado consumidor de reduzido poder aquisitivo.

Concluindo

A partir, portanto, da interação dinâmica desses cinco grandes fatores – temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público – pode-se constatar a existência da literatura afro-brasileira em sua plenitude. Tais componentes atuam como constantes discursivas presentes em textos de épocas distintas. Logo, emergem ao patamar de critérios diferenciadores e de pressupostos teórico-críticos a embasar e operacionalizar a leitura dessa produção. Impõe-se destacar, todavia, que nenhum desses elementos propicia o pertencimento à literatura afro-brasileira, mas sim o resultado de sua interrelação. Isoladamente, tanto o tema, como a linguagem e, mesmo, a autoria, o ponto de vista, e até o direcionamento recepcional são insuficientes.

Literatura Afro-brasileira: processo, devir. Além de segmento ou linha, componente de amplo encadeamento discursivo. Ao mesmo tempo “dentro e fora” da literatura brasileira, como já defendia, na década de 1980, Octavio Ianni (1988, p. 208). Uma produção que implica, evidentemente, redirecionamentos recepcionais e suplementos de sentido à história literária estabelecida. Uma produção que está *dentro* porque se utiliza da mesma língua e, praticamente, das mesmas formas e processos de expressão. Mas que está *fora* porque, entre outros fatores, não se enquadra no ideal romântico de instituir o advento do espírito nacional. Uma literatura empenhada, sim, mas num projeto suplementar (no sentido derridiano) ao da literatura brasileira canônica: o de edificar uma escritura que seja não apenas a expressão dos afrodescendentes enquanto agentes de cultura e de arte, mas que aponte o etnocentrismo que os exclui do mundo das letras e da própria civilização. Daí seu caráter muitas vezes marginal, porque fundado na *diferença* que questiona e abala a trajetória progressiva e linear de nossa história literária.

Notas

¹ Uma versão reduzida deste texto está publicada em *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, (UnB, Brasília, n. 31, jan.-jun. 2008).

² Em seu *Vanguardas latino-americanas*, Jorge Schwartz (1995) contrasta criticamente os conceitos de *negrismo* e de *negritude* e discorre sobre suas manifestações, tanto na literatura brasileira quanto nas literaturas hispano-americanas, ressaltando as distinções que caracterizam os movimentos entre si e nos diversos países. Já para Oswaldo de Camargo, o *negrismo*, enquanto discurso do branco, se equipara ao indianismo dos românticos, em que o nativo surge reduzido a objeto da fantasia do colonizador.

³ Ver a propósito *Literatura, política, identidades*, p. 120.

Referências bibliográficas

- APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ASSUMPCÃO, Carlos de. *Protesto*. Franca: UNESP, 1988.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1990.
- BARBOSA, Márcio. “Minha cor não é de luto”. In: RIBEIRO, E.; BARBOSA, M. (orgs.) *Cadernos Negros*, vol. 27. São Paulo: Quilombhoje, 2004.
- BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1943.
- _____. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- _____. (org.). *Poesia negra brasileira*. Porto Alegre: AGE/IEL, 1992.
- BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- CAMARGO, Oswaldo de. *O negro escrito*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura-Imprensa Oficial, 1987.
- Cadernos Negros*, nº 1. São Paulo: Edição dos Autores, 1978.
- Cadernos Negros*, nº 2. São Paulo: Edição dos Autores, 1979.
- CUTI, Luiz Silva. *Sanga*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2002.
- DAMASCENO, Benedita Gouveia. *Poesia negra no modernismo brasileiro*. Campinas: Pontes Editores, 1988.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura, política, identidades*. Belo Horizonte: FALE-UFGM, 2005.
- EVARISTO, Conceição. “Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita”. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Maria Adriana da Silva Caldas. Salvador: Livraria Fator, 1983.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- FONSECA, Rubem. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- GAMA, Luís. *Primeiras trovas burlescas de Getulino*. 2 ed. Rio de Janeiro: Typographia Pinheiro & Cia., 1861.
- GUEDES, Lino. *Dictinha*, separata de *O canto do cisne negro*. São Paulo: Cruzeiro do Sul, 1938. (Coleção Hendi.)
- IANNI, Octavio. "Literatura e consciência". In: *Estudos Afro-asiáticos*: publicação do CEEA da Universidade Candido Mendes, Rio de Janeiro, nº 15, jun. 1988, pp. 208-217.
- JÚNIOR, R. Magalhães. *Machado de Assis desconhecido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.
- LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*. 2 ed. revista. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- PROENÇA FILHO, Domicio. "O negro na literatura brasileira". In: *Boletim bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, Biblioteca Mário de Andrade, v. 49, n. 14, jan./dez. 1988.
- _____. "A trajetória do negro na literatura brasileira". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 25 (org. Joel Rufino dos Santos), 1997.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. "Panorama da literatura afro-brasileira". *Callaloo*, v. 18, n. 4, John Hopkins University Press, 1995.
- RABASSA, Gregory. *O negro na ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.
- SAYERS, Raymond. *O negro na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958.
- REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. 4 ed. Atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.
- SCHWARTZ, Jorge. Negrismo e negritude. In *Vanguardas latino-americanas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 1995.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- SILVA, Ezequiel Theodoro da. *Leitura e realidade brasileira*. 5 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.
- SILVEIRA, Oliveira. "Outra Nega Fulô". In: Quilombhoje (org.) *Cadernos Negros: os melhores poemas*. São Paulo: Quilombhoje, 1998.
- _____. *Roteiro dos tantãs*. Porto Alegre: Edição do autor, 1981.
- TRINDADE, Solano. *Cantares ao meu povo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

Resumo

O presente artigo discute os conceitos de *literatura negra* e *literatura afro-brasileira* a partir das reflexões existentes em nossa história e crítica literárias, tomando como referência a produção de autores afrodescendentes dos séculos XIX e XX. Em seguida, busca estabelecer um conjunto de elementos que, uma vez reunidos, possam estabelecer parâmetros de distinção que estabeleçam a especificidade da literatura afro-brasileira frente à literatura brasileira *tout court*.

Palavras-chave

Literatura; etnicidade; mente afro-brasileira.

Recebido para publicação em
20/08/2010

Abstract

The present article debates the concepts of *black literature* and *afro-brazilian literature* from the existent debates in our history and literary critics. Taking as a reference the production of afro-descendent authors from the XIX and XX centuries. Also, tries to establish a group of elements that, once reunited, may present references of distinction that provides the specificity of the afro-brazilian literature along with the brazilian “tout court” literature.

Keywords

Literature; ethnicity; Afro-Brazilian-Mind.

Aceito em
17/10/2010

DILEMAS NA TRADUÇÃO DE *MUSE & DRUDGE* ("MUSA E MULA"), DE HARRYETTE MULLEN: NEGRITUDE, DISSONÂNCIA E MISCIGENAÇÃO

Lauro Maia Amorim

Sétimo poema da obra *Muse & Drudge*¹
(Tradução/adaptação de Lauro Amorim)

*what you do to me
got to tell it
sing it shout out
all about it*

o que você me faz
tinha que contar
cantar bem alto
a toada toda

*ketchup with reality
built for meat wheels
the diva road kills
comfort shaking on the bones*

kertchup a realidade
feita pros rodízios de carne
a diva cruz à estrada
conforto rói do cocsexy até o pescosso

*trouble in mind
naps in the back
if you can't stand
sit in your soul kitsch*

rolo na cabeça
pezinho na cozinha
se vê que não dá pé
senta o seu soul kitsch

*pot said kettle's mama must've
burnt them turnip greens
kettle deadpanned not missing a beat
least mine ain't no skillet blonde*

o café se diz com leite
o feijão se diz com arroz
o café respinga com um pingado
o feijão no embalo eu é que num

[sou amargo

Emular a Musa, imolar a Mula: os (dis)sabores do real

Harryette Mullen tem um interesse particular pelo poder mnemônico da rima e do ritmo, dos *jingles* de propaganda, letras de música, declamação de poesia, canções e rimas infantis. Ela concebe sua relação com a poesia como um projeto de reciclagem ou de recuperação da língua padronizada; no entanto, posiciona conscientemente seu trabalho não contra, mas *em relação* aos discursos mnemônicos da tecnologia contemporânea e da cultura do *commodity*. [...] Mullen satiriza o status sobredeterminado do clichê e do estereótipo por meio da recitação *nonsense*. [...] Ela realça efeitos irônicos ao produzir leves alterações em expressões e palavras familiares. O trabalho de Mullen performa as dissonâncias da língua e do som, provocando a investigação das convenções poéticas da coerência e das construções culturais da identidade.

(Kate Percy, “A Poetics of Opposition?: Race and the *Avant-Garde*”)

“Ketchup/ Catch up with reality”. “Ketchup com a realidade”, mas também, “alcance a realidade”. Eis o primeiro verso da segunda estrofe que compõe um dos poemas (acima reproduzido) da obra *Muse & Drudge*, da poeta afro-americana Harryette Mullen. A obra inclui ainda outros 79 poemas, formalmente compostos como quatro quartetos.

Como é a realidade com *ketchup*? É mais saborosa? Será a realidade comestível? É possível evitar que se coma a realidade? Somos forçados a comê-la (de modo semelhante ao gesto de se beber um remédio ruim)? Ou somos impulsionados a buscar essa mesma realidade (como quem busca o que se deseja comer)? O poema diz “ketchup with reality/ built for meat wheels” [*ketchup* com a realidade (alcance a realidade)/ feita para as rodas de carne]. Seríamos então forçados a alcançar continuamente a realidade para torná-la nosso “pedaço de carne”, para logo descobrir que, do fim ao começo, ela está fora desse mesmo controle? E o que nos força ou nos impulsiona? As convenções? A(s) língua(s)? Repressões e opressões de caráter político, social, racial, (in)consciente? Não seria a própria realidade o que de fato nos devora? E quem define “esse pedaço de carne consumível” que a nós é atribuído? Afinal, quem é esse “nós” de que falo?

O trocadilho que Harryette Mullen constrói com os homófonos *ketchup* e *catch up*, e sua justaposição com *reality*, desencadeia questões

sobre subjetividade, identidade e discurso: ser sujeito é se sujeitar a forças, regras sociais e impulsos, mas, também, é se encontrar na condição de (suposta) origem de uma ação. O sujeito, no entanto, não pode evitar a condição de objeto de sua própria subjetividade, jamais intocada ou imutável. Poderíamos talvez ler o título *Muse & Drudge* como referência à Musa, que oferece o sonho concreto de uma identidade pura, mas não alcançável, e que inspira poetas, escritores, compositores e *blues men*, mas também como referência à serviçal, à mula (*the Drudge*), como a passividade que dá chão ao sonho. É o caminho “mastigado”, batido, que conduz ao sonho inalcançável da Musa. Mas a Musa é ela mesma a serviçal, a mula, e algo além disso. Em conexão com esse argumento, os poemas de Harryette Mullen deslocam os limites que frequentemente conferem forma à identidade da poética afro-americana como discurso em busca da essência de uma estética fundadora da negritude. Em artigo intitulado “The cracks between what we are and what we are supposed to be: stretching the dialogue of African-American poetry” [As rachaduras entre o que somos e o que se supõe que sejamos: ampliando o diálogo da poesia afro-americana], Mullen ressalta que

o discurso sobre “outras negritudes” [other blackness] (e não sobre a “alteridade negra” [black otherness]) tem se deslocado recentemente para uma discussão mais ampla em torno da multiplicidade e da dissonância – a outra face da unidade ou da homogeneidade – das identidades e culturas afro-americanas. [...] A interrogação exploratória da identidade negra como uma formação discursiva, cultural e social suscita questões críticas acerca das representações convencionais da identidade negra, permitindo que os significados da negritude proliferem e se expandam, ampliando a identidade negra e tornando-a mais inclusiva; mas, também, permitindo a instabilidade na definição do que seja negritude (Mullen, 2002, p. 2).²

Essa relação entre inclusão e instabilidade permeia a textualidade alusiva de *Muse & Drudge*. E, de acordo com Elizabeth Frost,

As composições associativas de Harryette Mullen iluminam não a aleatoriedade, mas a inesperada similitude – entre significantes, os conceitos

que eles representam e as experiências que constroem. [...] Em seus textos profundamente lúdicos, Mullen deixa a língua revelar uma miríade de formas inesperadamente afins (Frost, 2002, p. 406).

Harryette Mullen refamiliariza expressões idiomáticas e referências culturais do universo afro-norte-americano no contexto dos sabores e dissabores da globalização. Seu trabalho de experimentação poética revitaliza as discussões acerca das dimensões estéticas da negritude e os lugares da sujeição, mas, também, da visibilidade do sujeito. Sua poesia inclui retratos das tensões estéticas, sociais e raciais, mas também as infindas possibilidades crítico-poéticas de se relerem as relações entre linguagem e realidade e de como identidades são formadas, deslocadas e instituídas. O trabalho de Mullen, tanto como poeta, tanto como pesquisadora, torna ainda mais complexos os intervalos que constituem o próprio campo discursivo da estética literária afro-americana, ao enfatizar sua hibridez e ao ampliar suas próprias fronteiras.

Em vista das complexidades culturais, linguísticas e estéticas da poesia de Mullen, a sua tradução/adaptação também significa entrelaçar-se em ambiguidades linguísticas e referências culturais não menos inesperadas. Embora minha tradução/adaptação de um de seus poemas tenha por objetivo relacionar-se com o texto original de modo recíproco, ela necessariamente evoca outras relações interpretativas. Tanto o texto original quanto a tradução/adaptação acarretam interpretações que são construídas por meio de leituras informadas; isto é, as referências culturais e linguísticas não são simplesmente ou previsivelmente recuperadas, mas dependem efetivamente da formação e experiência cultural do leitor no processo de engajamento criativo com a leitura.

Ao propor a tradução/adaptação de alguns poemas de *Muse & Drudge*, um dos quais sendo objeto deste ensaio, é fundamental ressaltar a complexidade das fronteiras entre o traduzir e o adaptar nos seus mais diversos contextos de realização, tema que discuto com maior amplitude no livro *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade*. Toda tradução implica alguma forma de adaptação, que se efetiva na própria relação entre sujeitos, línguas e culturas. Não há tradução possível sem que ela mesma seja minimamente assimilativa, ou seja, a

tradução efetiva a adaptação de textos, escritos em uma outra língua, sob condições culturais diferentes, para uma língua de chegada, que, por sua vez, é informada por outros valores. Dito de outro modo, a adaptação é a face necessariamente assimilativa da tradução (embora não seja a sua única face). Essa relação de inseparabilidade entre os dois conceitos não deve significar, no entanto, o apagamento das diferenças que são construídas e atribuídas a esses termos, do ponto de vista social, ideológico e discursivo. Essa condição relacional, em que a diferença e a identidade se conjugam (paradoxalmente) na construção dos dois conceitos, é o que desejo ressaltar. Nesse sentido, matenho os dois termos em conjunção, separados por uma barra, não para indicar um limite que os separe *universalmente*, mas para indiciar sua relação de contiguidade e reelaboração, conduzida sob critérios determinados, em contextos particulares.

Os desafios de se traduzir, para o português, uma poesia altamente lúdica e intertextual, como a de Harryette Mullen, e que também se constrói em face da tradição literária/cultural americana e afro-americana, ao meu ver, apontam para essa conjunção tradução/adaptação, que posiciona o tradutor diante de questões cruciais sobre o papel das possíveis referências culturais brasileiras e afro-brasileiras na reconstrução da identidade híbrida de sua poesia. Passo agora à discussão das opções de tradução/adaptação realizadas e, em seguida, concluo com algumas perguntas de pesquisa que o presente projeto tem suscitado.

“Do cocsexy até o pescoço”: do que somos (re)feitos?

O poema, que se inicia com o verso “what you do to me”, condensa, especialmente na segunda e quarta estrofes, as condições conflitantes em que a subjetividade é concebida através dos usos da sensualidade negra feminina. Como desejado *commodity*, ela é “construída para as rodas de carne” (“built for meat wheels”), para ser digerida, produzida e infinitamente reproduzida, mas não sem algum conforto (tanto para aquele que digere, quanto para quem é digerido). Um conforto que se dá na ausência da paz: em inglês, o trocadilho “the diva road kills”

é tanto “a estrada da diva que mata” quando “os animais atropelados na estrada (da diva)”. A tradução/adaptação para o português mantém a palavra *ketchup*, mas discretamente alterada com a inserção da letra “i” na primeira sílaba, tendo como implícita a frase: “quer te chupe a realidade”. A frase permanece inacabada e sugere a frustrante relação com uma realidade avassaladora, mas, também, a busca por um ideal de satisfação permanente, no qual se deseja que a realidade possa oferecer um sexo oral metaforicamente interminável.

O verso “Built for meat wheels” foi traduzida/adaptada por “feita pros rodízios de carne”. O popular churrasco brasileiro é trazido à tona para representar a imagem dos garçons que se aproximam com o espeto de carne, em rodízios, movendo-se como numa roda, em cujo centro encontra-se o freguês, para ser servido. O verso “the diva road kills”, já mencionado, joga com a multiplicidade da morte – a do animal, mas também a da diva (ou de quem quer que assuma, com ela, a estrada). Considerei a condição trágica desse lugar, em sua associação com a vida conturbada das grandes divas/musas da cultura pop (em especial, da história do *jazz*), como um argumento para minha tradução/adaptação, embora lançando mão de um trocadilho necessariamente diferente, isto é, “a diva cruz à estrada”, que se refere tanto à imagem da própria mulher cruzando a estrada, quanto à figura da cruz à beira da estrada, demarcando a memória das fatalidades do tráfego. É possível ainda que a leitura de “diva cruz” ressoe, inesperadamente, a “divina cruz” – uma divindade partida, incompleta, na palavra “diva”.

O verso “comfort shaking on the bones” pode sugerir, ao leitor, a expressão “meat on the bone(s)”, que tanto se refere à carne servida com osso, quanto a uma pessoa (geralmente mulher) corpulenta e sexy. *Shaking* apresenta certa ambiguidade, na medida em que tanto pode denotar o “balanço” de quem dança, quanto o “abalo” de uma estrutura. É interessante que Mullen confere ao (suposto) conforto (da estrada da diva, da musa) a ação de *shaking*, ou seja, de sacudir, de abalar, de balançar. Além disso, *bone*, como gíria, é também expressão chula para “pênis”. A tradução/adaptação, em português, “conforto rói do cocsexy até o pescosso” foi baseada no álbum *Do cóccix até o pescosso*, da cantora afro-brasileira Elza Soares, cujas canções mesclam samba com *soul mu-*

sic. O título é inspirado nos versos “dói da flor da pele ao pó do osso/ rói do cóccix até o pescoço”, oriundos da canção “Dor de cotovelo”, de Caetano Veloso. Fiz uso da palavra-valise “cocsexy” com o intuito de jogar com a sensualidade, mas também com a presença implícita de “cóccix”. O verso como um todo intertextualmente ressoa a expressão idiomática “roer o osso” que, entre outras coisas, denota contextos em que se é encarregado de realizar a pior parte de uma tarefa.

Os dois versos “if you can’t stand/ sit in your soul kitsch” podem ser lidos como uma versão modificada de “if you can’t stand the heat, get out of the kitchen”, expressão que significa “não persista com uma tarefa se a pressão é demais para você” (cf. www.phrases.org.uk). A própria cozinha como figura que invariavelmente encontra-se mais aos fundos da casa e que pode representar a noção de trabalho não visível, tradicionalmente conferido às empregadas domésticas, e às mulheres em geral, é também reverberada na expressão “naps in the back(room)”, que poderia ser traduzida como “sonecas no quartinho dos fundos”. A tradução/adaptação de “naps in the back” por “pezinho na cozinha” é uma alusão a “ter o pé na cozinha”, expressão geralmente empregada para denotar a ascendência africana de alguém, apesar de seus fenótipos “caucasianos”. Como a maioria das escravas ou negras livres trabalhavam como domésticas na cozinha do senhorio e como, até hoje, a profissão de cozinheira ou de doméstica ainda é majoritariamente desempenhada por negras e mulatas, a frase “ter o pé na cozinha” é utilizada também em relação a esse lugar, em geral, marcado pela invisibilidade à qual a maioria dos afro-descendentes tem sido sujeitada no Brasil.

Na última estrofe, Mullen brinca com a expressão idiomática “pot calling the kettle black”, que, de acordo com o *The New Dictionary of Cultural Literacy*, significa “criticar outros por falha ou defeito de que o próprio crítico é portador”. Sem fazer qualquer referência a expressões idiomáticas com sentido semelhante em português, a expressão traduzida seria: “a panela chamando a chaleira de preta”. A expressão, naturalmente, pressupõe que tais utensílios domésticos tenham a coloração preta. A expressão também tem implicações de natureza étnico-racial, em que à cor preta é atribuída um sentido pejorativo, ainda que a expressão possa ser empregada sem que os próprios falantes de língua inglesa se aperce-

bam disso, em vista de seu uso consagrado em diferentes contextos, que podem ou não ter qualquer implicação discriminatória. “Skillet blonde” é gíria empregada para se referir a uma mulher de pele bem negra, e tende a ser utilizada com tons discriminatórios (especialmente entre afro-americanos). Mullen desmembra a expressão idiomática, em sua condição de unidade linguística consagrada pelo uso, mas também a mantém viva, em memória, ao dramatizar o argumento entre a “chaleira” (*kettle*) e a panela (*pot*), indiciando, no poema, a disputa entre os dois utensílios de cozinha, que trocam ofensas à suas mães para apontar quem é o mais negro dos dois. Vale ressaltar a presença de “turnip greens”, ou nabíça, um ingrediente tradicional da cozinha afro-americana.³

A tradução/adaptação proposta para a estrofe também se lança ao jogo de expressões idiomáticas marcadas por novas figuras. Os dois primeiros versos da quarta estrofe, “o café se diz com leite” e “feijão se diz com arroz”, são versões modificadas de expressões idiomáticas populares no Brasil e que implicam alguma forma de “mistura”, tal como “café com leite” (também empregado para descrever a cor morena) e “feijão com arroz”, usualmente tido como um prato simples, básico, mas talvez a combinação culinária mais bem-sucedida da cozinha brasileira, apreciada por diferentes camadas sociais. Na tradução/adaptação proposta, considere que o conflito presente no diálogo em inglês deveria ser mantido na tradução, bem como o aspecto culinário e, o que é mais importante, a relação que se constrói entre o branco e o negro. Entretanto, a tradução/adaptação, de modo inesperado, desencadeia leituras diversas, e mesmo controversas, acerca da questão racial no Brasil. Embora o diálogo/conflito em português se dê entre o feijão e o café, pode-se ler, por exemplo, que a disputa entre os dois não é para saber quem é mais negro ou mais claro, mas quem é o mais hábil em se misturar, seja com o leite, no caso do café, ou com o arroz, no caso do feijão. A própria resposta do café ao feijão é respingar com um “pingado”, mas o feijão lhe retruca, “no embalo”, “eu é que não sou amargo”. Na realidade, o café é amargo quando servido “puro” – sem misturas.

Essa linha de interpretação pode gerar perspectivas sociológicas diferentes e até mesmo conflitantes, dependendo, por exemplo, de como o leitor avalia os significados da miscigenação no contexto brasileiro. A

noção de miscigenação é tradicionalmente considerada um dos aspectos centrais que teriam participado da transformação do Brasil em uma suposta “democracia racial”, e que teriam contribuído positivamente para a construção do caráter híbrido da cultura brasileira. Por outro lado, o discurso oficial de encorajamento da miscigenação por parte do governo brasileiro, a partir de fins do século XIX até a primeira metade do século XX, é identificado como o discurso do “branqueamento”, segundo o qual a presença dos afro-descendentes na população brasileira seria gradualmente dissipada com a miscigenação (cf. Livingston-Isehour, p.19). Ambas as interpretações, no entanto, pressupõem uma concepção essencialista do que seja ser “branco,” ser “negro” ou mesmo de “miscigenação”, sem levar em conta aspectos ideológicos e discursivos que produzem esses conceitos, adquirindo sentidos e valores em diferentes contextos. A complexidade da dimensão conceitual e social desses termos pode ser, em parte, exemplificada por Livio Sansone, em seu estudo das comunidades participantes dos bailes *funk*, tanto nas favelas do Rio de Janeiro, quanto nos subúrbios de Salvador:

Alguém que nos Estados Unidos ou no Canadá é simplesmente *black*, poderia ser “negro” durante o Carnaval ou quando tocando e dançando nas rodas de samba; “escuro” para seus colegas de trabalho; “moreno” ou “negão” com seus amigos de bar; “neguinho” com a sua namorada; “preto” para as estatísticas oficiais, e pardo na sua certidão de nascimento (Sansone, 2003, p. 23).

Considerações finais: globalização, cânones e os sentidos da negritude/*blackness* em tradução

É possível entrever que as condições históricas que produzem diferenças discursivas de cunho sócio-racial, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, desempenham um papel fundamental na construção de significações e valores no interior do que se concebe como literatura afro-americana e afro-brasileira. A poesia de Harryette Mullen engendra uma escrita crítico-experimental que tenderia a ser excluída do espaço

canônico da literatura afro-americana, já que transborda os limites do que tradicionalmente se espera de uma estética centrada em um realismo sem maiores experimentações com a linguagem cotidiana e com as representações convencionais da vivência dos afrodescendentes. Em conexão com a preocupação de Harryette Mullen em possibilitar certa instabilidade na definição de *blackness*/negritude, Aldon Lynn Nielsen, em seu livro *O canto negro: linguagens do pós-modernismo afro-americano* [*Black Chant: Languages of African-American Postmodernism*], declara que

Uma consequência nos estudos literários norte-americanos, a julgar pelos conteúdos das mais recentes antologias multiculturais, é a de que autores negros devem se ater ao requisito do "realismo" na prática lingüística se desejarem ser canonizados como apropriados representantes literários da experiência da marginalidade social (Nielsen, 1997, p. 8).

A poesia de Harryette Mullen vai além de certo modo de se abordar a oposição entre *black* e *white*, no contexto das relações sociais americanas, ao revolver a hibridade cultural como um dos aspectos mais salutaros de sua poesia, mas também da sociedade norte-americana contemporânea. Mullen também desloca as expectativas do leitor quanto ao que se deve esperar de uma estética afro-americana fundada no realismo, o que nos leva a refletir sobre determinados aspectos da tradução/adaptação em face de sua divulgação no contexto literário brasileiro. Apesar de ser uma poetisa premiada, com seis obras publicadas, Harryette Mullen ainda é pouco conhecida no cenário literário norte-americano, se comparada, por exemplo, a autoras como Toni Morrison. Deverá a tradução/adaptação de sua poesia aproximá-la, em português, do que há em comum entre sua poesia e o trabalho de outros autores afro-americanos canônicos no campo da literatura traduzida no Brasil? Por outro lado, a visibilidade que se quer construir para a tradução/adaptação e, em consequência, para a autora em língua portuguesa, deve passar pelo crivo das significações e do público leitor construídos em torno da literatura afro-brasileira?

Ressalta-se ainda outro ponto relevante: os sentidos da origem étnica de um autor não parecem desempenhar um papel significativo no

sistema literário brasileiro vigente. Em face disso, deverá um projeto de tradução/adaptação, como o proposto, concentrar esforços para a construção de um público leitor em conexão com as abordagens de perfil não étnico que caracteriza o sistema de recepção literária dominante no Brasil? Ou o tradutor deve buscar meios para associar seu trabalho com os leitores mais identificados com as causas da literatura afro-brasileira, para os quais a identificação étnica, não somente do autor, mas de suas propostas estéticas, é um aspecto de maior relevância? Em que sentidos a experimentação de Harryette Mullen com as fronteiras da negritude (ou seria uma negritude sem fronteiras?), poderia ser traduzida e publicada no Brasil em vista das lutas travadas pelas ações afirmativas na busca de consolidação e reconhecimento da literatura afro-brasileira no universo acadêmico e editorial? Seria essa ação afirmativa literária conduzida por uma noção de negritude (esteticamente) mais inclusiva, semelhante ao que Harryette Mullen propõe, ou por uma concepção mais restrita de negritude, sintonizada com uma política de identidade ainda mais particular e comparativamente mais próxima do campo canônico da literatura afro-americana (da qual Mullen parece se distanciar em certa medida)?

Essas questões vinculam-se a indagações mais amplas sobre o papel do tradutor na construção de identidades e de seus sentidos em face dos conflitos, seduções e transformações nos intercâmbios culturais sob a égide da globalização. Com a internacionalização das culturas negras, têm-se construído espaços em que a semelhança, a aproximação e a identificação culturais são cada vez mais ressaltadas, mas a diferença construída, o que se faz local, o que não se reduz facilmente à identificação também são trazidos à tona. As fronteiras entre a tradução e a (re)construção da alteridade requerem uma reflexão sobre uma ética das relações entre identidade e diferença, mas, também, sobre esse “inesperado” que, na tradução, na reconstrução de trocadilhos, na recriação de expressões idiomáticas e referências culturais, escapa a qualquer “cálculo” (mesmo em nome de uma certa concepção de fidelidade a que todo tradutor necessariamente se inscreve), e que, inadvertidamente, participa da configuração de identidades.

Notas

¹ *Muse & Drudge*, publicado em 1995 pela Singing Horse Press, foi relançado, em 2006, na coletânea *Recyclopedia* (Graywolf Press), que contém ainda outras duas obras poéticas, *Trim-mings* e *S*PeRM**K*T*, anteriores a *Muse & Drudge*. A obra mais recente de Harryette Mullen é *Sleeping with the Dictionary*, lançada pela University of California Press em 2002.

² N. do E.: As traduções de trechos deste e de outros artigos que figuram em inglês nas "Referências bibliográficas" foram realizadas pelo autor.

³ Eis uma outra versão para a última estrofe: "a panela disse que a mãe da chaleira deve ter queimado nabiça/ a chaleira na cara de pau e sem perder o embalo/ pelo menos a minha não é frigideira loira".

Referências bibliográficas

AMORIM, L. M. *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade*. São Paulo: Editora da Unesp, 2006.

FROST, E. "Harryette Mullen's *Recyclopedia*". In: RANKINE, C.; SPAHR, J. (ed.s) *American women poets in the 21st century: where lyric meets language*. Middletown Connecticut: Wesleyan University Press, 2002.

LIVINGSTON-ISENHOUR, T.; GARCIA, T. *Choro: a social history of a Brazilian popular music*. Indianapolis: Indiana University Press, 2005.

MULLEN, H. *Recyclopedia*. Los Angeles: University of California Press, 2002.

_____. *The cracks between what we are and what we are supposed to be: Stretching the dialogue of African-American Poetry*. 2000. Disponível em: <<http://epc.buffalo.edu/authors/mullen>>. Acesso em: 12 jun 2005.

NIELSEN, A. L. *Black chant: languages of African-American postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

PEARCY, K. "A poetics of opposition?: race and the *avant-garde*". *Modern American Poetry*. Disponível em: <http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/m_r/mullen/about.htm>. Acesso em: 20 jan 2006.

SANSONE, L. *Blackness without ethnicity: constructing race in Brazil*. New York: Palgrave MacMillan, 2003.

THE NEW DICTIONARY of cultural literacy. Disponível em <<http://www.bartleby.com/59/>>. Acesso em: 28 mar 2007.

Resumo

O trabalho discute um projeto de tradução, para o português brasileiro, de um dos poemas da obra *Muse & Drudge* (“Musa e Mula”) da premiada poeta afro-americana Harryette Mullen. Em *Muse & Drudge*, Mullen entrelaça crítica cultural com humor, lirismo e trocadilhos que desdobram as fronteiras entre identidade cultural e racial, além de redimensionar os limites da oposição entre cultura popular e erudita. Pretende-se discutir em que medida a tradução proposta produz outras relações intertextuais que culminam com efeitos de sentido inesperados. Pretende-se também avaliar de que modo os interstícios desse “inesperado” revela o “encontro” entre as chamadas categorias raciais *black* e *white*, dominantes na cultura norte-americana, e a noção de miscigenação e “democracia racial” no Brasil.

Palavras-chave

Tradução; poesia afro-americana; miscigenação; dilemas.

Recebido para publicação em
19/08/2010

Abstract

This paper aims to discuss a project of translating part of the work *Muse & Drudge*, by the award-winning African-American poet Harryette Mullen, into Brazilian Portuguese, with focus on a single poem. In *Muse & Drudge* Mullen combines cultural critique with humor, lyricism and punning, which has unfolded the frontiers between cultural and racial identity, and has put into question the opposition between popular and high culture. This work analyzes to which extent the proposed translation produces a new set of intertextual relations that might culminate in “unexpected” meanings. It is a goal to understand how the effects of such “unexpected” meanings reveal the “encounter” between the so-called racial “black/white” dichotomy, predominant in the US culture, and the notion of “miscegenation” and “racial democracy” in Brazil.

Keywords

Translation; African-American poetry; miscegenation; dilemmas.

Aceito em

23/10/2010

WALTER BENJAMIN, LEITOR DAS FLORES DO MAL¹

Dolf Oehler

Um dos últimos projetos de Baudelaire era escrever a história de suas *Flores do mal*. História que teria justificado toda sua vida de homem e de poeta, de seus inícios no hotel Pimodan até seu exílio econômico-político em Bruxelas. Se tivesse realizado esse projeto e redigido esse texto, a posteridade aí teria podido ver o poeta lutando com a sociedade burguesa de seu tempo, vítima da má-vontade da crítica, da incompreensão do público, vítima também da censura, da justiça que o condenou, lutando, enfim, com sua própria dificuldade criadora, que resultava, sem dúvida, das condições materiais e sociais impostas àquele que pensava desempenhar o papel disponível de um poeta da modernidade. Enfim, o percurso do autor das *Flores do mal* se revelaria conforme a expressão benjaminiana: “o caminho da cruz do melancólico”.² Além do que, como sabemos, graças a Benjamin, que foi, sob esse aspecto, seu primeiro leitor, a história das *Flores do mal* está intimamente ligada à grande História, a história das revoluções e contrarrevoluções do século XIX, a história catastrófica do capitalismo moderno, do qual Baudelaire, novo Josué, teria querido, sempre segundo Benjamin, deter o curso com a única força da poesia. “Interromper o curso do mundo (“Den Weltlauf zu unterbrechen”) – esse era o desejo mais profundo em Baudelaire. O desejo de Josué”.³ É evidente, para quem sabe ver, que Benjamin, quando inscreve essa intuição nas notas intituladas *Zentralpark*, pensa também em si mesmo e em seu próprio desejo de interromper o curso da história. Interrompê-lo, propondo, a um mundo que corre para sua ruína, uma leitura diferente de um poeta, nessa circunstância, o de *Flores do mal*. Depois de ter expedido o manuscrito de seu ensaio baudelairiano de Copenhagen para Nova Iorque, Benjamin volta a falar, numa carta a Adorno, datada de 4 de outubro de 1938, sobre as condições nas quais elaborou e terminou seu texto: “Foi uma corrida contra a guerra; e, apesar de todo o medo que me estrangulava, tive um

sentimento de triunfo no dia em que coloquei ao abrigo do declínio do mundo (o abrigo frágil de um manuscrito!) o capítulo sobre o *flâneur*, projetado desde quase quinze anos”.⁴ Por mais patética que seja, essa frase de Benjamin ratifica apenas pela metade seu desejo mais profundo, que é o desejo de que seu frágil manuscrito possa renovar o milagre das trombetas de Jericó, à maneira de um texto profético, e mudar o curso do mundo, efetuando o que Benjamin chama de um “despertar histórico”. Adivinha-se que a não aceitação que o comitê de redação da *Revista para Pesquisa Social*, pela boca de Adorno, oporá ao seu manuscrito será decisiva na grave depressão que impedirá Benjamin, durante o inverno de 1938/1939, de retomar seu trabalho sobre Baudelaire,⁵ uma depressão que prefigura a de Marselha e seu suicídio.

Voltando ao meu propósito inicial concernente ao projeto baudelairiano de uma *História das Flores do mal*, diria que **a história da leitura** das *Flores do mal* por Benjamin não é menos apaixonante do que a história que o próprio Baudelaire teria querido contar. Ela é certamente tão reveladora para a história das ideias no século XX quanto aquela das próprias *Flores do mal* o é para a história cultural do XIX, igualmente tão rica, senão mais rica ainda em peripécias de todos os tipos. Os inícios da relação Benjamin/Baudelaire remontam aos inícios da primeira Guerra Mundial. Com efeito, desde 1914 ou, no mais tardar, desde 1915, o estudante de filosofia de Berlim aborda as *Flores do mal* não como exegeta, mas como tradutor. Trabalho que culminará, depois de muitos sobressaltos, no final de 1923, na primeira edição alemã dos *Quadros parisienses*, dos quais Stefan George e outros haviam traduzido apenas pedaços escolhidos. Sem sorte, essa tradução, criticada por Stefan Zweig, cujo ataque violento apareceu coberto pelo anonimato, aplaudida em privado por Hofmannsthal, aparece em pleno marasmo econômico e trará apenas um meio sucesso, apesar de seu alto teor poético e de sua brilhante introdução, o ensaio sobre “A tarefa do tradutor”. Dez anos mais tarde, em 1933, já exilado do Terceiro Reich, Benjamin vai comprar de seu editor Weissbach um lote de suas traduções não vendidas. Depois de 1924 e das agitações ligadas à recepção dos seus *Quadros parisienses* nos países germanófonos – as raras críticas favoráveis provinham da Áustria e da Suíça – não será mais questão de retomar Baudelaire antes

de 1935. Isto é mais surpreendente ainda, pois Benjamin pensa, a partir de 1927, em um livro sobre as passagens parisienses. *As Flores do mal* não figuram nas notas conservadas da primeira fase da concepção do *Passagen-Werk*, o nome de Baudelaire é citado apenas uma vez em relação com os *Paraisos artificiais*, ainda que Benjamin já vá meditando sobre o tipo de *flâneur* que será encarnado, ele pensa nesse momento, por E. T. A. Hoffmann!⁶ Contudo, quando Benjamin retornar, em 1935, sobre o projeto do *Passagen-Werk*, que ele tivera que deixar abandonado por causa de imperativos jornalísticos, dará um lugar de relevo à poesia baudelaireana, dedicando a ela um dos seis capítulos previstos no seu texto intitulado *Paris, capital do século XIX*.

O texto de 1935 é destinado ao Instituto de Pesquisa Social, a fim de obter uma bolsa de pesquisa. O capítulo V da exposição, “Baudelaire ou as ruas de Paris”, já esboça, com uma limpidez admirável, uma dialética dos aspectos principais da postura desse poeta face à grande cidade e dá uma ideia dos vastos horizontes filosófico-históricos que o olhar benjaminiano vai abraçar: é um resumo surpreendente de uma leitura cuja novidade afeta tudo o que se acreditava saber até então sobre o sentido das *Flores do mal* e seu estatuto na literatura do século XIX. Benjamin não vai exagerar, de modo algum, nas cartas, em que definira sua diferença com a crítica baudelaireana em voga até então: “O que caracteriza a literatura sobre Baudelaire é que ela teria podido ser concebida em todas as suas partes essenciais da mesma maneira, se Baudelaire não tivesse nunca escrito as *Flores do mal*. Com efeito, ela é essencialmente inspirada por seus escritos teóricos, pelos textos autobiográficos e, sobretudo, pela crônica escandalosa. Isso tem a ver com o fato de que é preciso ter ultrapassado os limites do pensamento burguês, assim como certos modos de reagir burgueses, não para apreciar tal ou qual poema, mas para se sentir em casa no interior das *Flores do mal*”,⁷ escreverá ele, em janeiro de 1938, a Horkheimer. Constatação capital: o olhar melancólico de Baudelaire, esse mestre da alegoria, é o olhar de um homem alienado de sua própria classe.

Fica-se estupefato ao ver que esse breve texto de duas páginas do capítulo “Baudelaire ou as ruas de Paris” já contém a maior parte dos conceitos-chave da leitura benjaminiana do ensaio que vai escrever sobre o

poeta das *Flores do mal* em 1938 e que ele terminará por descobrir que já contém a matéria de um livro. Esses conceitos se compõem em parte de motivos baudelairianos, como a melancolia, a alegoria, o *flâneur* e a multidão, a boemia, o *spleen*, a prostituta e a morte, a modernidade, a moda e a novidade; outros conceitos provêm do materialismo dialético, como a noção do fetichismo da mercadoria e da arte como mercadoria, a da fantasmagoria introduzida pelo jovem Marx, a da alienação etc. Enfim, certas noções como a imagem dialética ou a relação entre a dialética em suspensão e a ambiguidade (“Zweideutigkeit ...ist das Gesetz der Dialektik im Stillstand”) pertencem ao próprio pensamento benjaminiano. Os motivos baudelairianos foram, na maioria, senão descobertos, ao menos decifrados na sua importância histórica e contextualizados novamente por esse leitor verdadeiramente fraternal que é Benjamin, o leitor nos antípodas daquele, hipócrita, ao qual se dirige o poema liminar da coleção. Fraternal porque vivendo, pobrememente, em condições análogas: como Baudelaire, Benjamin é um desclassificado, um despossuído sem eira nem beira (ele é daqueles que se chamavam deserdados no século XIX, “aqueles que das lágrimas bebem qual loba voraz!”, diz “O cisne”), particularmente sensível ao fato de que o boêmio Baudelaire não tinha nem domicílio fixo nem os meios de produção os mais elementares para o escritor ou o intelectual: a biblioteca e o escritório.⁸ Privado pela História de seu domicílio, de sua biblioteca, da companhia de seus amigos, de uma posição social, Benjamin é por isso mesmo capaz de perceber o sentido profundo da poesia baudelairiana, de o perceber literalmente *in extremis* e até à incandescência. É porque tantas das observações que ele faz a propósito de Baudelaire – eu deveria dizer quase todas – se aplicam ao próprio Benjamin. Citemos apenas duas dentre elas, escolhidas um pouco ao acaso: “A beleza particular dos primeiros versos de tantos poemas de Baudelaire: emergir do abismo”. Isso lembra as palavras célebres de Adorno sobre Benjamin: “Was er sagte, klang, als käme es aus dem Geheimnis” (“O que ele dizia parecia sair diretamente do mistério”). Eu acrescentaria que o abismo do qual saem tantos dos versos de Baudelaire e tantas das observações de Benjamin é o do desespero, o abismo da melancolia, desespero e melancolia inspirados pelo esquecimento coletivo, esquecimento do qual se tor-

nam culpadas as pessoas felizes ou simplesmente conformistas, recalque coletivo que marginaliza e isola todo aquele que se recusa a consenti-lo: “A solidão de Baudelaire e a solidão de Blanqui”, anota Benjamin, sem outro comentário em *Zentralpark*. É claro que o peso de uma tal constatação tem a ver com o fato de que a solidão é também a condição daquele que a anotou. Em uma de suas últimas cartas, dirigida, no início de julho de 1940, de Lourdes à Hannah Arendt, que saía do campo de Gurs, ele admite, com um toque de humor, que uma tal identificação é um alívio para o melancólico: “Eu estaria mergulhado numa depressão mais negra ainda [...], se [...] não tivesse encontrado no único [livro que me resta, D.O.] a divisa que se aplica mais magnificamente à minha condição atual: ‘A preguiça o sustentou com glória, durante vários anos, na obscuridade de uma vida errante e escondida’ (La Rochefoucauld falando de Retz)”.⁹

Em lugar de esboçar as diferentes etapas de elaboração do projeto baudelairiano, que são marcadas pelas cartas de janeiro e de abril de 1938 a Horkheimer e a carta de 1º de agosto de 1939 ao mesmo, assim como a de 6 de agosto de 1939 a Adorno, cartas que os especialistas conhecem bem, eu gostaria de ilustrar o procedimento de Benjamin, leitor de *Flores do mal*, com um exemplo que todo mundo conhece também, mas que vale a pena ser olhado de um pouco mais perto, sobretudo na sua evolução do primeiro ensaio, “O *flâneur*”, ao segundo, “Sobre alguns temas em Baudelaire”, o último texto concluído, consagrado ao poeta. Eu falo de sua leitura do soneto “A uma passante”. Se o livro sobre Baudelaire, que Benjamin pensava que devia servir de “modelo em miniatura” ao *Passagen-Werk*, seu comentário desse soneto pode servir de modelo em miniatura a seu *Baudelaire*.

Antes de tudo, é a configuração histórica e literária na qual Benjamin coloca esse soneto que dá a sua leitura o valor de uma verdadeira revelação. Lendo “A uma passante” como uma experiência dupla, a saber, aquela que o *flâneur* faz da multidão, assim como aquela que ele faz do amor, Benjamin vai bem além das explicações tautológicas, como a de Albert Thibaudet, a autoridade da época, que se diverte citando, na sua inaniidade: estes versos “só podiam despontar no centro de uma cidade grande”. À diferença de obviedades desse gênero, Benjamin se

põe a comparar textos contemporâneos que falam cada um a seu modo da experiência da multidão: a começar pelas fisiologias, que praticam uma visão pequeno-burguesa da cidade como de um panorama de imagens curiosas, até Victor Hugo, que se dirige à multidão como à massa de seus leitores, que partilha seu próprio credo político, passando pela multidão tal como a concebe a *detective novel* inventada por Poe, a multidão como asilo do criminoso. É sobre esse fundo que Benjamin inscreve sua leitura do soneto, o que faz ressaltar a diferença baudelaireana, “a violência com a qual a experiência da multidão transtornou Baudelaire”. Portanto, ele coloca já em 1938 sua leitura de “A uma passante” sob o signo do choque, termo-chave que se encontra no próprio Baudelaire, para caracterizar a existência na modernidade. Face à onda de associações servindo para melhor cercar a experiência da multidão evocada pelo soneto em particular e pelas *Flores do mal* em geral, não é de se admirar que à argumentação de Benjamin falte clareza em certos pontos. Assim, a oposição que fecha o ensaio “O flâneur” entre Hugo, que, como cidadão, se misturará à multidão, e Baudelaire, que, como herói, se desprende dela, só parece clara por necessidades retóricas. A antítese esquece não apenas a leitura do soneto “A uma passante”, mas ainda a história da revolução, durante a qual foi o cidadão Hugo que se separou do povo em 1848, enquanto Baudelaire foi um dos raros poetas a abraçar sua causa, para o que eu chamei atenção no meu livro *O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de Junho de 1848 em Paris*. Por outro lado, esse final de “O flâneur” está em contradição com a conclusão do ensaio “A modernidade”, que apresenta a ação de Blanqui como a irmã do sonho de Baudelaire.

Apenas seis semanas antes que a guerra estoure, em 12 de julho de 1939, Benjamin envia um telegrama a Horkheimer, lhe prometendo um texto de 30 a 40 páginas para o fim do mês. Desta vez, ele se concentrará sobre “o motivo da multidão a fim de desenvolvê-lo na sua estrutura teórica”, como ele vai especificar numa carta enviada pouco depois ao mesmo destinatário.¹⁰ E, no mesmo movimento, ele anunciará a Adorno, amigo e crítico implacável, que seu novo “Baudelaire” estará munido da armadura teórica que este havia reclamado em nome do Instituto inteiro. E, para acrescentar, quase num tom de agrado:

“Faço subir ao céu meu Baudelaire cristão levado por anjos puramente judeus”.¹¹ Esses anjos judeus, por circunstância, se chamam Bergson e Proust, Freud, Simmel e Marx e se acham reunidos, sem dúvida alguma, pela primeira vez num tal empreendimento. Graças à sua cooperação, o segundo ensaio sobre Baudelaire ganha em precisão, não somente do ponto de vista teórico, mas também do ponto de vista da análise literária. Presença e função da multidão em “A uma passante” – pois vamos nos limitar a esse soneto – são apreendidas de modo absolutamente magistral. Baudelaire, segundo Benjamin, seria o primeiro dos modernos a jamais *descrever* a multidão, pela simples razão de que ela constitui para ele uma realidade por demais interior, como ele não descreveria jamais os objetos que fossem para ele os mais importantes. Por consequência, a multidão, se bem que invisível em “A uma passante”, seria na verdade a causa profunda do encontro: “É ela, no entanto, que move todo o poema como o vento impele o veleiro”; e ainda: “Bem longe de ser um elemento adverso, para a aparição que fascina o habitante da cidade grande, é a multidão que a apresenta ao poeta”. Seguem-se as frases magníficas que resumem o sentido do soneto inteiro: “O arrebatamento desse habitante da cidade não é tanto um amor à primeira vista quanto à última vista. É um adeus para sempre, que coincide no poema com o instante do enfeitiçamento. O soneto nos apresenta a imagem do choque, que estou dizendo? A da catástrofe”. Observações poéticas que vão ser aprofundadas com a ajuda das teorias freudianas e bergsonianas da memória e mesmo da experiência traumática.

Benjamin é aquele que meditou mais profundamente sobre o gênio alegórico do poeta das *Flores do mal*, eu diria mesmo que ele descobriu sua importância. “Ele [Baudelaire] retoma alegorias em abundância, mas transforma radicalmente seu caráter graças ao ambiente linguístico dentro do qual ele as coloca”, constata Benjamin no ensaio *A modernidade*. O uso dessas alegorias novas surgindo bruscamente, como relâmpagos, num contexto urbano, seria um elemento integral de uma técnica do *putch* própria a Baudelaire: “Este ataque surpresa que para ele se chama poesia”. É surpreendente, então, que Benjamin não tenha visto que o soneto da passante convida, a ele também, a uma leitura dupla: empírica e alegórica. No primeiro caso, descrevendo o encontro

com uma desconhecida na nova Paris do Segundo Império, o poema constituiria efetivamente o documento da experiência de choque, no segundo, seria mais o caso de um poema da memória. Outro exemplo dessa ambiguidade (*Zweideutigkeit*) constatada por Benjamin. Explicome. Concentrando sua atenção sobre o *flâneur* citadino que relata seu encontro, Benjamin não presta mais atenção à evocação da mulher, cuja majestade, cujos atributos (sua “perna de estátua”, seu olho “céu lívido onde germina o furacão”), em suma: seu caráter sagrado, aureolado, sugerem que ela também é de proveniência alegórica. E se pensamos que é a multidão que a traz, a empurra para o citadino, essa multidão que é evocada – contrariamente ao que pensa Benjamin, desde a **primeira palavra** do soneto (*La rue* [A rua], “no sentido de sede das manifestações populares, das guerras civis” e, por metonímia, “o povo capaz de se insurgir”¹²) – a desconhecida do soneto lembra estranhamente a alegoria republicana: a da Liberdade, a da República, ou, se quiserem, a do *flâneur* parisiense. Lida como uma alegoria camuflada, a catástrofe evocada pelo poema seria de ordem política: o encontro faltoso do Parisiense com a História. A tradução do soneto pelo jovem Benjamin, transformando o “Ó tu que eu teria amado” do último verso por “O du die mir bestimmt” (“Ó tu que me seria destinada”), toca de perto a nostalgia revolucionária que esse poema respira. É um fato curioso que Benjamin, fixado que era no Barroco, não tivesse jamais levado em conta nas suas leituras baudelairianas a importância da alegoria política, da qual a caricatura contemporânea – a de um Daumier – fez um uso tão grande.¹³ E não só a caricatura: basta pensar na *Liberdade sobre as barricadas*, de Delacroix, verdadeiro ícone revolucionário.

Paralelamente, na sua leitura de *O Cisne*, do qual ele citou com destaque um hemistíquio, no texto de 1935, insistindo sobre a fragilidade da grande cidade, Benjamin não vê que a Praça do Carrossel, face ao Louvre, onde se debate a ave de um modo tão estranho, é um lugar de memória, como são lugares de memória a Plaza de Maio, em Buenos Aires, ou a Praça Tienanmen, em Pequim, e que o poeta empresta a seu caro cisne os gestos de uma multidão insurrecional.

“Foi uma corrida contra a guerra”, diz Benjamin da produção de seu *Baudelaire*, corrida repetida por duas vezes, em 1938 e em 1939.

Internado no outono de 1939 no campo de Nevers, ele pede as provas de seu segundo ensaio para corrigi-las, no único texto literário, como ele mesmo dirá, que consegue escrever no campo, uma carta a Gretel Adorno contando um sonho de prisioneiro, carta recentemente comentada por Derrida. A Silvia Beach ele falará de “ironia do destino”,¹⁴ o que faz com que um fragmento de seu *Baudelaire* vá sair no momento em que seu autor está internado no campo, e de seu desespero de não ser capaz de corrigir as provas. A ironia do destino era ainda bem mais cruel, haja vista o fim, um ano mais tarde, desse leitor único e o desaparecimento dos manuscritos, confiscados pela Gestapo, entre os quais se encontrava, muito provavelmente, a sequência do *Baudelaire* com as considerações sobre o eterno retorno do mesmo (segundo Blanqui, Baudelaire e Nietzsche) e sobre a obra de arte enquanto mercadoria. Para não falar da mochila enigmática que Benjamin teria levado consigo a Port-Bou, carregada de manuscritos, segundo a lenda. Walter Benjamin ou: retrato do leitor enquanto herói e mártir, de um leitor inspirado pelo pesadelo da História, do qual ele não conseguirá sair.

Notas

¹ N. do E.: Conferência apresentada em 18 de novembro de 2010, na Faculdade de Letras da UFRJ, durante o VII Simpósio de Ciência da Literatura. Tradução do francês: Vera Lins.

² Cf. Benjamin, W. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994. Baudelaire resumiu muito brevemente esse texto, que ficou no estado de projeto: a primeira vez, numa nota de *Meu coração desnudado* (XXV): “História de *As flores do mal*. Humilhação pelo equívoco, e o meu processo” (trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira). A segunda, mais explicitamente, num projeto de prefácio para a terceira edição de sua compilação, da qual não viu o aparecimento: “Oferecida várias vezes seguidas a diversos editores que o recusavam com horror, perseguido e mutilado em 1857, em seguida a um equívoco muito bizarro, lentamente restaurado, acrescido e fortificado durante alguns anos de silêncio, desaparecido de novo, graças a minha negligência, este produto discordante da Musa dos últimos anos, ainda avivado por alguns novos toques violentos, ousa afrontar hoje pela terceira vez o sol da tolice”.

³ Cf. W. Benjamin, op. cit., p.160. É quase certo que a associação, por Benjamin, de Baudelaire com Josué não provém diretamente da Bíblia, mas que ela foi inspirada por uma reminiscência revolucionária, aquela que Benjamin cita ele próprio na décima quinta das “Teses o conceito de história” e que data de julho de 1830: “Qui le croirait! On dit qu’irrités contre l’heure/ De

nouveaux Josués, au pied de chaque tour,/ Tiraient sur le cadran pour arrêter le jour.” (citado em francês em Benjamin, W. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 230).

⁴ Adorno, T. W.; Benjamin, W. *Correspondance 1928-1940*. Trad. P. Ivernel; G. Petitemange. Paris: Gallimard, 2006, p. 317.

⁵ Ver sua carta a G. Scholem, de 4 de fevereiro de 1939, em W. Benjamin/G.Scholem *Correspondência*. Trad. Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 324.

⁶ Ver Benjamin, W. *Passagens*. Trad. Irene Aron. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, pp. 494-495, onde considera o último conto de Hofmann, “A janela de esquina do primo” (“Des Vetters Eckfenster”), como o “testamento do flâneur!”. Que diferença com “Sobre alguns temas baudelaireanos”, que oporá ao flâneur parisiense o observador *biedermeier*, o qual olha a multidão de uma posição excessivamente elevada através de um binóculo de teatro.

⁷ Benjamin, W. *Gesammelte Briefe*, v. VI – 1938-1940. Frankfurt: Suhrkamp, 2000.

⁸ A ausência de um escritório é um motivo recorrente em sua correspondência, depois de seu divórcio e da emigração – ele tem um em Skovbostrand (ver as cartas a Gretel Adorno e a Kitty Marc-Steinschneider, de 20.07.1938, *Gesammelte Briefe*, v. VI, pp. 135-147), onde redige, durante o verão de 1938, os três ensaios cujos originais serão encontrados por Ernst Fischer em Berlim-Leste e que serão publicados apenas em 1969, o ano em que Adorno morre. Compara-se esse perfil do *flâneur*: “A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. [...] Muros são a escrivaninha onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas” etc. (*Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, p. 35).

⁹ Benjamin, *Gesammelte Briefe*, v. VI, op.cit., p. 468.

¹⁰ *Ibidem*, p.313.

¹¹ Adorno, T. W.; Benjamin, W. *Correspondance 1928-1940*, op.cit., p. 363. No original alemão: “Ich lasse meinen christlichen Baudelaire von lauter jüdischen Engeln in den Himmel heben”.

¹² Cf. *Le Grand Robert de la Langue Française*. Paris, 1958. Artigo “Rue”, vol. VIII, p. 502.

¹³ Isso é ainda mais espantoso porque Benjamin transcreve em vários momentos das *Passagens* a alegoria da República do “Chant du vote” de Pierre Dupont, assim como a da deusa Liberdade evocada por um poema em prosa de Baudelaire, “Le crépuscule du soir”.

¹⁴ Cf. *Gesammelte Briefe*, v.VI, op. cit., p. 346.

Resumo

O texto conta a história da leitura de Baudelaire por Benjamin. Desde as traduções mal recebidas ao projeto das *Passagens*. Leitor fraterno, Benjamin vive as mesmas condições do poeta – sem domicílio, sem biblioteca, sem posição social. Assim consegue apreender profundamente a poesia baudelaireana.

Palavras-chave

Benjamin; Baudelaire; poesia; cidade.

Recebido para publicação em

15/10/2010

Abstract

The text tells the story of the work of Benjamin about Baudelaire. Since the first translations to the *Passagenwerk* Project. As a fraternal reader, Benjamin lives the same conditions of the poet – without a home, without a library, without a social position. These similarities make possible to him to understand profoundly Baudelaire's poetry.

Keywords

Benjamin; Baudelaire; poetry; city.

Aceito em

30/10/2010

MARCUSE E A CRÍTICA ESTÉTICA DA MODERNIDADE – UMA NOVA EDUCAÇÃO ESTÉTICA?

Ricardo Barbosa

A forma da liberdade não é apenas autodeterminação e auto-realização, e sim mais ainda determinação e realização de fins que elevam, protegem e pacificam a vida sobre a Terra. E essa autonomia expressar-se-ia não só no modo de produção e nas relações de produção, mas também nas relações individuais entre os homens, em sua linguagem e no seu silêncio, nos seus gestos e olhares, em sua sensibilidade, no seu amor e no seu ódio. O belo seria uma qualidade essencial de sua liberdade.

Marcuse, *Versuch über die Befreiung*, in *Schriften*,
v. 8, p. 279.

O título de minha exposição exige uma explicação inicial sobre os seus termos – uma explicação que, como veremos, me permitirá justificar o que a pergunta do subtítulo parece insinuar. A convicção de que a arte poderia restituir à cultura sua unidade perdida na secularização das imagens do mundo anima a crítica estética da modernidade desde as suas origens. Ao que pesasse a instabilidade de uma autonomia recém conquistada, a arte estaria em condições de desempenhar uma função análoga à que fora exercida pela religião – a de um novo “poder unificador”, de uma nova “paideia”, de um novo princípio formativo e civilizador –, mas em proveito do ideal histórico burguês: a instituição da liberdade. Essa espécie de “redenção intramundana” pelo estético tomou a forma de visões revolucionárias abertas ao futuro. Que se pense no *Hipérion* de Hölderlin ou no fragmento de “O mais antigo programa de sistema do idealismo alemão”, mas, sobretudo, na obra que está direta

ou indiretamente à base de todas essas visões: *Sobre a educação estética do homem. Numa série de cartas* (1794-95), de Friedrich Schiller. Com razão, Habermas a viu como o “primeiro escrito programático para uma crítica estética da modernidade”.¹ Mas se Schiller foi o primeiro a fazer da beleza a via para a liberdade, Marcuse foi de certo modo o último: sua obra se encontra no extremo de um arco histórico tensionado de tal modo que uma ponta toca a outra, o fim encontra a origem. Marcuse foi, por assim dizer, o Schiller de nossa época. A educação estética, que para Schiller deveria confluir numa “revolução total” da “maneira de sentir”² e ser, assim, o fundamento “da maior de todas as obras de arte, a construção de uma verdadeira liberdade política”,³ é radicalizada nas reflexões de Marcuse sobre a emergência de uma “nova sensibilidade”, em cujo nome a “dimensão estética” reivindica uma posição político-revolucionária soberana. Esse é o motivo pelo qual gostaria de associar a comemoração dos 50 anos da publicação de *Eros e civilização* à lembrança dos 200 anos da morte de Schiller. Creio que assim poderemos refletir não só sobre um problema que atravessa a história do discurso filosófico da modernidade até o presente – o dos fundamentos normativos do conceito de razão em suas relações com a teoria estética –, como também sobre certas dificuldades que ainda cercam a recepção do pensamento de Marcuse, até porque algumas dessas dificuldades são inseparáveis daquele problema.

Creio que a principal questão *filosófica* que atravessa toda a obra de Marcuse desde *Eros e civilização*, fazendo de sua *crítica* da modernidade uma crítica *estética*, recai sobre a possibilidade de fundamentar a razão e a liberdade sobre a sensibilidade. Como será visto, a resposta de Marcuse a essa pergunta implica a “naturalização” da razão e da liberdade. Tentarei mostrar que suas reflexões sobre a “nova sensibilidade” projetam a ideia de uma estética *integral* – uma *gaya scienza*, como disse Marcuse. Essa estética tem como base um materialismo antropológico, no qual já não há mais lugar para a clássica hierarquia das faculdades humanas. De acordo com esse materialismo antropológico, a razão e a liberdade se ancoram de tal modo na sensibilidade que esta se revela como o fundamento normativo do pensamento e da ação humana. Essa convicção de Marcuse foi confrontada e criticada por Habermas em

diversas ocasiões, mas nunca de uma forma tão viva como no diálogo que manteve com ele em 1977.⁴ Nessa ocasião, Habermas afirmou que a proeminência do estético no pensamento de Marcuse seria antes um sintoma de uma dificuldade na determinação dos fundamentos normativos do conceito de razão. Ao enraizar a razão na sensibilidade, tomando a arte como o *organon* de sua filosofia e de sua crítica da modernidade, Marcuse teria fundamentado a razão como que fora dela mesma. Voltarei a esse problema ao final de minha exposição, pois creio que ele pode ser reformulado para além do que me parece unilateral na crítica de Habermas a Marcuse.

Esse motivo crítico levou Habermas a confrontar Marcuse com as mudanças no seu pensamento sobre a arte, desde o ensaio “Sobre o caráter afirmativo da cultura”, de 1937, onde é levantada a hipótese de uma possível superação da arte, ao seu último livro, cujo título afirma a tese dialeticamente oposta: *A permanência da arte* (1977). Se considerarmos o itinerário de Marcuse ao longo desses quarenta anos, veremos que a crítica da modernidade em sentido enfático encontra-se como que no momento intermediário entre aqueles dois pólos: se o seu marco teórico é sem dúvida *Eros e civilização* (1955), seu ponto alto é *Um ensaio sobre a libertação* (1969). Agora já não mais se trata do fim da arte, como no ensaio de 1937, nem de sua permanência, como só será o caso no último Marcuse, mas de uma reflexão radical sobre o caráter histórico da arte e a possibilidade de sua autossuperação como uma potência capaz de conformar a realidade vivida como um todo.

Essa reflexão foi precedida pela tomada de consciência de um impasse relativo à produção e a recepção artísticas e é em boa medida uma resposta a esse impasse. Se a hipótese de um fim da arte ainda se prendia à remota possibilidade de uma vitória do movimento operário sobre as forças totalitárias que submetiam a Europa, a eclosão da Segunda Guerra aniquilaria essa hipótese. Essa convicção se impôs de tal modo que nos trabalhos escritos entre 1941 e 1945 já se destacam aspectos importantes de suas análises posteriores sobre a arte e a cultura no capitalismo tardio. Tanto quanto eu saiba, Marcuse se refere explicitamente pela primeira vez à cultura de massas como o ambiente determinante daquele impasse: “A assimilação progressiva de todos os conteúdos ao

da cultura monopolista de massas pôs o artista diante de um problema específico. A arte, como instrumento de oposição, depende da força alienadora da criação estética: de seu poder em permanecer estranha, antagônica, transcendente à normalidade e, ao mesmo tempo, ser o reservatório das necessidades, faculdades e desejos reprimidos do homem, de permanecer mais real do que a realidade da normalidade”.⁵ É precisamente aqui que Marcuse recorre às palavras do filósofo inglês Whitehead como expressivas do potencial de negatividade e liberdade das obras de arte: “A ‘verdadeira relevância das proposições não-verdadeiras para cada ocasião real é revelada pela arte, pelo romance e pela crítica em referência aos ideais. A verdade de que alguma proposição referente a uma ocasião real seja não-verdadeira pode expressar a verdade vital relativa à sua realização estética. Expressa a ‘grande recusa’ que é sua característica primordial’ (Whitehead, 1926, p. 228). Em meio aos mecanismos da cultura de massas, que tudo assimilam, como poderia a arte recuperar sua força alienadora, continuar a expressar a grande recusa?”.⁶ Segundo Marcuse, essa era a questão que se impunha ao presente, especialmente depois do fracasso das vanguardas francesas dos anos 20 e início dos anos 30: o choque e o escândalo, neutralizados e absorvidos pelo mercado, já não mais chocavam nem escandalizavam ninguém.

Em *O homem unidimensional* (1964), Marcuse analisa os mecanismos de integração sistêmicos aos quais a arte teria virtualmente sucumbido, mas essa análise permanece como que paralizada pela própria aporia constatada: a da busca de uma *nova linguagem*, capaz de comunicar o poder da negatividade artística. “O espectro que assombrou a consciência artística desde Mallarmé – a impossibilidade de falar uma linguagem não reificada, de comunicar o negativo – deixou de ser um espectro. Ele se materializou. As obras literárias verdadeiramente de *avant-garde* comunicam o rompimento com a comunicação. Com Rimbaud e depois com o Dadaísmo e o Surrealismo, a literatura rejeita a própria estrutura do discurso que, através da história da cultura, ligou as linguagens artística e comum”.⁷ Marcuse não vislumbra qualquer alternativa a esse impasse que se assemelhe à utopia estética de *Um ensaio sobre a libertação*. Mais uma vez, ele se limita a insistir – recorrendo a exemplos diversos, como o teatro de Brecht e a poesia de Valéry – no

conteúdo normativo da arte autêntica, o que termina resultando na oposição entre um “dever ser” como que já carente da força de toda espontaneidade comunicativa, de toda “evidência”, porque tornado acessível apenas à consciência filosófica, e o mero “ser”, o implacável estado de coisas contra o qual ele se volta. Em outras palavras, a oposição entre a arte e a sociedade tecnológica toma o aspecto de uma oposição mais *abstrata*, vazada em tom de protesto e desespero.

No entanto, é ao final de *O homem unidimensional* que Marcuse mais se aproxima dos motivos utópicos de *Eros e civilização*, antecipando um aspecto central da crítica estética da modernidade contida em *Um ensaio sobre a libertação*. O papel emancipatório da arte é visto no âmbito mais amplo de uma “nova ideia de Razão”, colhida na obra de Whitehead: “A função da Razão é promover a arte da vida”.⁸ Segundo Marcuse, a arte desempenha aqui a função de “elemento de negação determinada”.⁹ Ela absorve o conteúdo de um conceito de racionalidade para além das cisões históricas que baniram a arte e a filosofia da esfera da imaginação e da fantasia, reduzindo a razão à racionalidade científico-tecnológica. A unidade de ciência, arte e filosofia num conceito não mais instrumental de razão implicaria, assim, como Whitehead sugerira, o reconhecimento do momento de verdade das “proposições metafísicas”. Para Marcuse, a tensão nelas presente entre o real e o possível, o ser e o dever-ser, adquiriria um novo sentido sob as condições históricas da sociedade tecnológica. Marcuse estava convencido de que as “especulações” sobre uma vida boa, justa e bela, desqualificadas pela razão dominante como “irrealistas” e “metafísicas”, encontravam no próprio desenvolvimento da racionalidade tecnológica as condições objetivas para a realização do seu conteúdo de verdade. “Na fase avançada da civilização industrial, a racionalidade científica, traduzida no poder político, parece ser o fator decisivo no desenvolvimento das alternativas históricas. Surge então a questão: esse poder tende para a sua própria negação – isto é, para a promoção da ‘arte da vida’?”.¹⁰

Num giro provocativo, Marcuse inverte os termos da lei dos três estágios da civilização, formulada por Saint-Simon e popularizada por Comte, sob o argumento de que a “fase metafísica” deveria ser antes vista como a consumação da “fase científica”, como a sua negação determi-

nada. “Se a conclusão do projeto tecnológico envolve um rompimento com a racionalidade tecnológica prevalecente, o rompimento depende, por sua vez, da existência continuada da própria base técnica. [...] A mudança qualitativa assenta na reconstrução dessa base – isto é, em seu desenvolvimento visando a fins diferentes”.¹¹ O ponto de convergência desses fins é a ideia de uma “existência pacificada”, tornada possível pelo “*logos da técnica*”: “um universo de relações qualitativamente diferentes entre homem e homem, entre homem e natureza”.¹² A “função da razão” e a “função da arte” convergem na realização daquele fim, uma vez que a racionalidade estética converter-se-ia no *a priori* da técnica. “A racionalidade da arte, sua capacidade para ‘projetar’ a existência, para definir possibilidades ainda não realizadas poderia ser então vista como *validada pela transformação científico-tecnológica do mundo e funcionando nela*”.¹³ Nessa fusão de arte e técnica, a ênfase é deslocada da produção da “bela aparência” para a configuração de uma *bela realidade* – uma realidade cuja beleza seria a expressão da institucionalização da liberdade. Essa possibilidade implicaria a radical *dessublimação da arte* – uma hipótese que Marcuse começa a investigar nos seus escritos seguintes, especialmente nos ensaios *A sociedade como obra de arte* e *Arte na sociedade unidimensional*, ambos de 1967. Eles podem ser lidos como um elo entre a crítica do capitalismo tardio e suas formas de consciência, elaborada em *O homem unidimensional*, e *Um ensaio sobre a libertação*, o livro mais radical e utópico de Marcuse, no qual aquela crítica rompe o tabu que manteve a teoria crítica afastada da práxis revolucionária, lança raízes em novos movimentos sociais de protesto, como o dos estudantes, ao mesmo tempo em que se deixa ler como o verdadeiro epílogo político de *Eros e civilização*. A oposição entre “ser” e “dever-ser” perde o seu caráter abstrato na medida mesma em que as *mediações* entre o progresso da racionalidade tecnológica e o desenvolvimento artístico são determinadas.

Um ensaio sobre a libertação foi escrito sob o signo de uma nova, ainda que frágil, esperança – as ações e movimentos de resistência surgidos nas diversas partes do mundo – e com o objetivo bem determinado de refletir sobre as condições de possibilidade *subjetivas* da revolução. Se Marcuse se permite falar de uma nova “esperança”, personificada

na ação de indivíduos e grupos, é porque esses indivíduos e grupos começariam a encarnar algo qualitativamente diferente: as exigências e os valores de uma *nova subjetividade*. Essas exigências, por sua vez, realçavam a verdadeira dimensão da dificuldade a ser ultrapassada, pois se o desenvolvimento das forças produtivas humanas torna a utopia uma possibilidade real, o crescente bem-estar dos indivíduos termina por promover a identificação de suas necessidades com a satisfação dos imperativos funcionais. Como é então possível uma individuação e uma socialização que já não mais reproduzam uma repressão tornada historicamente desnecessária pelo nível atingido pelo desenvolvimento das forças produtivas e que é mantida apenas em proveito da conservação de um quadro institucional que impede a organização de novas relações de produção? Marcuse responde a essa pergunta afirmando a necessidade de uma transformação qualitativa na “infraestrutura do homem”.

Uma tal mudança seria a base “pulsional” [*triebmäßige*] para a liberdade bloqueada durante a longa história da sociedade de classes. Ela surgiria como o circunambiente de um organismo não mais em condições de se adaptar aos desempenhos competitivos como o bem-estar sob a opressão exige dela; que não é mais capaz de suportar a agressividade, brutalidade e fealdade do modo de vida estabelecido. A rebelião teria então raízes na verdadeira natureza, na ‘biologia’ do indivíduo; e nesse novo solo os rebeldes redefiniriam seus fins e a estratégia da luta política, na qual unicamente os fins concretos da libertação podem ser determinados.¹⁴

A prática política radical, comprometida com a revolução do “sistema dos carecimentos”, assume a figura de uma “revolta pulsional”. Ela se opõe ao caráter “obsceno” da sociedade da abundância fazendo valer uma *moralidade* “biológica”, voltada para “as promessas humanísticas traídas pela velha cultura. O radicalismo político implica, assim, o radicalismo moral: a emergência de uma moral que poderia pré-formar o homem para a liberdade. Esse radicalismo ativa o fundamento elementar, orgânico, da moral no ser humano”.¹⁵

Em sintonia com as teses de *Eros e civilização*, Marcuse funda a moralidade na estrutura pulsional humana.

Anterior a todo comportamento ético de acordo com padrões sociais específicos, a toda manifestação ideológica, a moral é uma “disposição” do organismo, que tem sua origem no impulso erótico, para reagir contra a agressividade, para criar e conservar “unidades cada vez maiores” de vida. Teríamos então, para aquém de todos os “valores”, um fundamento psicológico-pulsional para a solidariedade entre os homens – uma solidariedade que foi efetivamente reprimida de acordo com as exigências da sociedade de classes, mas que aparece agora como pré-condição da libertação.¹⁶

A solidariedade, tema do último capítulo de *Um ensaio sobre a libertação*, é entendida como uma espécie de substrato orgânico da intersubjetividade, a forma natural de uma moralidade em que se expressa a pulsão de vida, Eros.

Na medida em que esse fundamento é ele mesmo histórico e a formabilidade da “natureza humana” atinge a profundidade da estrutura pulsional do homem, as mudanças da moral podem “mergulhar” nas dimensões “biológicas” e modificar o comportamento orgânico.¹⁷

Esse fundamento biológico não remete às ciências biológicas, como a fisiologia, mas à base a partir da qual Marcuse projeta uma revolução do “sistema dos carecimentos”, como uma espécie de “transvaloração” dos valores dominantes. Assim, o uso de termos tais como “biológico” e “biologia” serve para

designar o processo e a dimensão em que as inclinações, os modos de comportamento e desejos se tornam carecimentos vitais que, não satisfeitos, causariam a disfunção do organismo. [...] Se definirmos carecimentos “biológicos” como aqueles que têm de ser satisfeitos e para os quais não pode ser criado nenhum substituto adequado, certos carecimentos culturais podem “mergulhar” na “biologia” do homem.¹⁸

É nesse sentido que Marcuse se refere ao “carecimento biológico de liberdade” ou a “carecimentos estéticos” radicados na “estrutura orgânica do homem”.¹⁹ Nisso consiste o fundamento “natural” da moralidade

e, como veremos, da razão. A transformação qualitativa que deve preceder a revolução da sociedade coincide com a emergência de uma nova subjetividade, cujos valores orgânicos são os de uma segunda natureza tornada em primeira. Assim, o que está em jogo é uma transformação radical da sensibilidade dominante, na medida em que os seus valores são os da própria ordem social dominante e lançaram suas raízes na “biologia” dos indivíduos integrados.²⁰ Insinua-se aqui uma das teses centrais de *Contra-revolução e revolta* (1972): como a reprodução da sociedade não se dá apenas no plano da consciência, mas antes de tudo na própria sensibilidade, é preciso começar por dissolver as condições sob as quais os sentidos se tornaram refratários à ação das forças capazes de torná-los livres. Como veremos, o potencial emancipatório da experiência estética incide precisamente sobre essa possibilidade.

Mas se *Um ensaio sobre a libertação* foi escrito sob o signo de uma nova “esperança”, a fragilidade dessa esperança estava justamente na eficácia do mecanismo sistêmico pelo qual os imperativos funcionais da sociedade são assimilados pelos indivíduos como suas próprias necessidades. Marcuse descreveu a dinâmica desse mecanismo como um “círculo vicioso” que, como veremos, é análogo ao que Schiller enfrentara em suas cartas sobre a educação estética:

[...] a ruptura com o conservador contínuo dos carecimentos, que se move automaticamente para adiante, tem de *preceder* a revolução que deve desembocar numa sociedade livre; mas uma tal ruptura só pode ser tida em vista no curso de uma revolução – numa revolução que seria conduzida pelo carecimento vital de ser libertado do conforto administrado e da produtividade destrutiva da sociedade exploradora (libertado da heteronomia sem atritos); numa revolução que, por força dessa base “biológica”, teria a chance de transportar o progresso técnico quantitativo para formas de vida qualitativamente distintas [...].²¹

É precisamente nesse sentido que as reflexões de Marcuse sobre a necessidade de uma nova e urgente *gaya scienza* fazem desta uma nova educação estética – a do homem do capitalismo tardio.

Para Marcuse, as possibilidades objetivas da liberdade estavam enraizadas no potencial tecnológico e científico da sociedade industrial

desenvolvida, mas também a ciência e a técnica teriam de sofrer uma transformação substancial e

ser reconstruídas de acordo com uma nova sensibilidade. Então poder-se-ia falar de uma tecnologia da libertação, produto de uma imaginação científica livre para esboçar e planejar as formas de um universo humano sem exploração e fadiga. Mas essa *gaya scienza* só é concebível após a ruptura histórica com o contínuo da dominação – como expressão dos carecimentos de um novo tipo de homem.²²

Esse novo tipo humano seria o indivíduo emancipado, embora não no sentido em que ele é vislumbrado por Marx em *A ideologia alemã*, nem em sua acepção posterior, segundo a qual o reino da necessidade permanece à base do reino da liberdade como algo ineliminável. Em contrapartida, Marcuse imagina um desenvolvimento tal das forças produtivas que a liberdade far-se-ia dentro do reino da necessidade.²³ Essa possibilidade implicava a exigência de um tipo humano qualitativamente distinto – “homens que ergueram uma barreira contra a crueldade, a brutalidade, a fealdade. Uma tal transformação pulsional só é então concebível como fator da mudança social se penetra na divisão social do trabalho, nas próprias relações de produção. Estas seriam formadas por homens e mulheres com verdadeira consciência de serem humanos, que não mais se envergonham de si mesmos; pois “Qual é o selo da liberdade atingida? – Não se envergonhar de si mesmo”.²⁴

Eis aqui o marco que baliza a crítica estética da modernidade: uma ordem livre é aquela em que a razão e a imaginação se aliam na transformação do “processo de produção” num “processo de criação”:

Esta é a concepção utópica do socialismo que tem em vista o ingresso da liberdade no reino da necessidade e a união entre a causalidade pela necessidade e a causalidade pela liberdade. Aquela significaria passar de Marx a Fourier; esta, do realismo ao surrealismo.²⁵

Essa passagem de Marx a Fourier tem antes um valor simbólico que um significado teórico mais profundo: Marx – e não Fourier – seguiu

sendo uma referência *teórica* essencial para Marcuse. Nesse contexto, mais relevante é a passagem ao “surrealismo”, cujo conteúdo libertário Marcuse reencontra nas ruas da França de maio de 1968. É a passagem ao surrealismo que dá o tom do que Marcuse entende como a “nova sensibilidade” e sua mais radical exigência: a de que a revolução seja estendida à *natureza* interna e externa ao homem.

Fiel ao ímpeto utópico ao qual a teoria crítica não mais deveria renunciar, Marcuse esboça os contornos de um mundo transfigurado à luz dos imperativos da nova sensibilidade: uma nova organização da sociedade e do trabalho, da ciência e da técnica, criaria as condições para o surgimento de um novo princípio de realidade e de um novo *ethos*, capazes de reunir numa totalidade estética o que fora cindido no processo da civilização.

A consciência libertada fomentaria o desenvolvimento de uma ciência e de uma técnica livres para descobrir e realizar as possibilidades das coisas e dos homens para a proteção e o gozo da vida no jogo com as possibilidades da forma e da matéria para o alcance desse fim. A técnica tenderia então a tornar-se arte, e esta, a forma da realidade: a oposição entre imaginação e razão, faculdades superiores e inferiores, pensamento poético e científico seria inválida. Apareceria um novo princípio de realidade, sob o qual uma nova sensibilidade e uma inteligência científica dessublimada unir-se-iam para um *ethos* estético. O conceito “estético”, nos seus dois significados de “relativo aos sentidos” e “relativo à arte”, pode servir para designar a qualidade de um processo criativo num mundo da liberdade. Assumindo os traços característicos da arte, a técnica traduziria a sensibilidade subjetiva em forma objetiva, em realidade.²⁶

Essa é talvez uma das mais vivas passagens nas quais Marcuse procura fixar uma imagem da sociedade como obra de arte. Nela, o estético se torna uma força social produtiva na medida mesma em que a distância entre arte e vida é abolida: do devir real da arte e do devir artístico da vida emerge um mundo segundo um novo princípio de realidade: o da forma artística dessublimada. A autossuperação histórica da arte implica assim a autossuperação da ciência, do “projeto” científico: ambos

os movimentos convergem num mesmo *ethos* – que é pós-artístico, mas estético, pós-científico, mas racional.

Nesse novo *ethos*, a imaginação produtiva assume o poder. Com Kant – e para além dele –, Marcuse retoma o motivo do duplo condicionamento da liberdade da imaginação: por um lado, ela é condicionada pela sensibilidade, que lhe fornece material empírico; por outro, pelo entendimento, que disciplina seu desempenho.

Por ambos os lados, [...] a história entra nos projetos da imaginação; pois o mundo dos sentidos é um mundo histórico, e a razão se prova na penetração conceitual e na interpretação desse mundo histórico. A ordem e a estrutura de organização da sociedade de classes, que modelaram a sensibilidade e o entendimento do homem, também cunharam a liberdade da imaginação. Seu jogo controlado tem lugar nas ciências – puras e aplicadas –, seu jogo autônomo, na poesia, na prosa e nas artes. Entre os ditames da razão instrumental, por um lado, e uma experiência sensível mutilada pelas realizações dessa razão, por outro lado, o poder da fantasia foi reprimido [...].²⁷

Entretanto, Marcuse via nas “formas surrealistas de protesto e recusa” praticadas pelos movimentos da juventude a expressão do desejo de emancipar a imaginação. Esses movimentos estariam realizando uma espécie de crítica prática – surrealista – à crítica kantiana da razão, pois é como uma faculdade soberana que a imaginação exerce a sua função mediadora entre a sensibilidade e a razão.

A grandiosa concepção que anima as *Críticas* de Kant destrói o quadro filosófico em que ele as encerrou. Unindo a sensibilidade e a razão, a faculdade de representação torna-se “produtiva” conforme se torna prática: uma força condutora na reconstrução da realidade – reconstrução com a ajuda da *gaya scienza*, de uma ciência e uma técnica que não mais estão a serviço da destruição e da exploração, estando por isso livres para as exigências libertadoras da fantasia. A transformação racional do mundo poderia então conduzir a uma realidade que é formada pelo sensorium estético do homem. Um tal mundo poderia (literalmente!) abarcar e incor-

porar em si as capacidades e os desejos humanos em tal medida que eles apareceriam como parte do determinismo objetivo da natureza – uma coincidência da causalidade pela natureza e da causalidade pela liberdade. André Breton fez desta idéia o centro do pensamento surrealista: o seu conceito do *hasard objectif* designa o ponto nodal onde as duas cadeias causais se encontram e produzem o acontecimento.²⁸

O que Marcuse chama aqui e em outras passagens de *gaya scienza* corresponde ao que chamei de uma estética *integral*: ela abriga em seu núcleo, por assim dizer, a verdade do surrealismo, tornada no mais forte motivo da crítica estética da modernidade. A dessublimação das esferas culturais que devieram autônomas – ciência, moral e arte –, implica assim sua desdiferenciação num mundo da vida esteticamente reconformado. Na soberania do estético, a beleza vigora como a mais alta de todas as ideias. A nova técnica, a nova ciência da natureza e a nova moral estão articuladas sob essa ideia, à qual corresponde uma nova estética: uma estética integral, posto que seria a negação determinada de suas duas acepções tradicionais – a de teoria da sensibilidade, do conhecimento sensível, e a de ciência da arte – reunidas sob o princípio da liberdade da imaginação produtiva. Para Marcuse, o estético em sentido *amplo* devem finalmente no estético em sentido *próprio*. Num estado de coisas em que a própria forma da realidade seria a de uma obra de arte:

[...] a arte teria mudado o seu lugar tradicional e sua função na sociedade: ela ter-se-ia tornado uma força produtiva tanto da transformação material como da cultural. Como uma tal força, ela seria um fator integral na configuração da qualidade e a “aparência” das coisas, da realidade, da forma de vida. Isto significaria a *Aufhebung* da arte: o fim da separação entre o estético e o real, mas também o fim da união comercial de negócio e beleza, exploração e alegria.²⁹

A dessublimação da arte implicaria, assim, a revalorização de componentes que pertencem à história do seu conceito, como as habilidades manuais, artesanais, técnicas, tais como “a arte de preparar (culinária!),

de cultivar as coisas emprestando-lhes uma forma que não fira nem a sua matéria nem a sensibilidade [...]”.³⁰ Numa ordem em que o reconhecimento e a satisfação das necessidades estéticas são a expressão direta da liberdade dos indivíduos, é de se supor que a arquitetura e o urbanismo, a jardinagem e o *design*, a produção de utensílios diários e das roupas, e mesmo – senão sobretudo – a experiência estética da natureza, se fizessem mais vitais do que o prazer da alienação na “bela aparência” das “obras de arte”. Numa palavra: menos “obras de arte”, mais arte-ambiente.

A convicção de Marcuse, segundo a qual “a construção de uma sociedade livre *pressupõe* uma ruptura com a experiência usual do mundo, com a sensibilidade mutilada”,³¹ remete a dois problemas fundamentais. O primeiro – o do “círculo vicioso”, já assinalado – evoca a objeção que Fichte levantara contra Schiller. Ao justificar o caráter aparentemente extemporâneo de sua investigação sobre o belo e a arte, Schiller advertia que ela devia ser entendida em sintonia com a mais alta exigência revolucionária do tempo: a instituição da liberdade. Diante da degeneração da Revolução Francesa no *Terreur* e de uma *Aufklärung* restrita ao plano da razão teórica, Schiller defendia a educação estética do homem como a *condição* de sua emancipação. Em “Sobre espírito e letra na filosofia”, Fichte mostrou-se cético diante desse primado do estético. Para ele, a liberdade (inclusive a liberdade política) conquistada pelo domínio da natureza era a condição de possibilidade de uma cultura do gosto.

É por isso que as épocas e os países da servidão são ao mesmo tempo os da falta de gosto; e se, por um lado, não é aconselhável deixar os homens livres antes que o seu sentido estético tenha se desenvolvido, por outro lado é impossível desenvolvê-lo antes que sejam livres; e a idéia de elevar os homens mediante a educação estética à dignidade da liberdade, e com ela à liberdade mesma, nos leva a um círculo se não encontramos previamente um meio de despertar nos indivíduos da grande massa a coragem de não ser senhores nem escravos de ninguém.³²

Não se trata aqui de discutir em detalhes as objeções que Fichte e Schiller fizeram de parte a parte, mas apenas de matizar essa objeção de

circularidade. Afinal, Fichte deixa claro que o círculo só se fecha *se se* renuncia ao impulso de infundir nos indivíduos o amor pela autodeterminação. Portanto, não se trata de um mero círculo “lógico”, mas, antes, de uma questão prática. O que a aparente circularidade “lógica” deixa ver é muito mais a tensão inscrita na realidade e a necessidade de superá-la de tal modo que aquele círculo de fato não se feche. É nesse sentido que a “revolução total” do “modo de sentir” é postulada por Schiller como condição da verdadeira liberdade. A exigência com a qual Marcuse se defronta é análoga: a ruptura com a “sensibilidade mutilada” é o pressuposto de uma sociedade livre – e não sua consequência. E assim como Schiller criticava o intelectualismo da *Aufklärung* em nome de um esclarecimento radical e integral, tornado possível pela educação estética como educação para a liberdade, Marcuse criticou o marxismo em nome de um materialismo para o qual as exigências da razão convergem com as da sensibilidade.

Já o segundo problema foi também tratado em *Contra-revolução e revolta*. Ele diz respeito à “sensibilidade radical”, que Marcuse contrapõe à “sensibilidade mutilada”.³³ De modo semelhante a Schiller, Marcuse faz da “nova sensibilidade” o fundamento da nova ordem social. Mas se se admite esse caráter ativo da sensibilidade e sua relevância para a nova subjetividade, então é preciso uma nova *teoria* da sensibilidade. Essa teoria já não mais poderia estar contida nos limites da teoria kantiana da sensibilidade, a “estética transcendental”; deveria superá-la, investigando a *formação* de uma outra ordem de estruturas *a priori* constituintes da experiência. Marcuse fala assim de um *a priori* empírico, histórico, da experiência, erguendo a suposição de que este estaria à base de outras sínteses, pré-conscientes, responsáveis pela constituição qualitativa da experiência do mundo como objeto total de todos os sentidos.³⁴ Uma nova teoria da sensibilidade deveria ser, portanto, não uma estética transcendental, mas histórico-materialista. Marcuse procurou reunir os elementos para essa teoria mediante uma espécie de leitura transcendental de Marx e uma leitura materialista de Kant, mediatizada pelos resultados de sua reinterpretação da metapsicologia de Freud. Essa estratégia é parte essencial de sua busca de uma estética *integral* – ou de uma *gaya scienza* como uma nova teoria da sensibilidade.

A ênfase na emancipação da sensibilidade como uma emancipação individual é tamanha, que Marcuse não hesita em afirmar que ela é o pressuposto da “libertação *universal*”. Trata-se, assim, de uma completa transformação do sistema dos carecimentos, o que remete a uma pergunta tão decisiva quanto a dedução do imperativo categórico em Kant ou de sua reformulação pragmático-linguística por Apel e Habermas:

[...] a sociedade livre tem que se fundar sobre novos carecimentos pulsionais. Como isso é possível? Como pode a “humanidade”, a solidariedade humana como um “universal concreto” (e não como valor abstrato), como força real, nascer como “práxis” da sensibilidade individual? Como pode a liberdade objetiva nascer das mais subjetivas faculdades do homem? Temos de nos haver aqui com a *dialética* do universal e do particular: como pode a sensibilidade humana, o *principium individuationis*, gerar um *princípio universalizante*?³⁵

A resposta de Marcuse a essa pergunta está longe de ser satisfatória. Ele mais uma vez volta ao idealismo alemão e localiza na crítica de Hegel a Kant o ponto decisivo: é no caminho da consciência à autoconsciência que o “eu” descobre-se como um “nós” – um “nós” antagônico, pois seu conteúdo é a vida social e o que Hegel descreve como a luta pelo reconhecimento entre senhor e servo.

Este é o ponto decisivo num caminho que leva do esforço de Kant para reconciliar homem e natureza, liberdade e necessidade, universal e particular, à solução materialista de Marx. A *Fenomenologia* de Hegel rompe com a concepção transcendental de Kant: história e sociedade ingressam na teoria do conhecimento (e na própria estrutura do conhecimento) e eliminam a “pureza” do apriori; começa a materialização da idéia de liberdade. Mas uma consideração mais detalhada mostra que essa tendência já estava presente na filosofia de Kant. Ela se torna clara se se observa o desenvolvimento da primeira para a terceira *Crítica*.³⁶

O que se segue a essa afirmação é uma leitura bastante esquemática e implausível desse desenvolvimento, seja pelo lugar assinalado à

liberdade na primeira Crítica, seja pela concepção de natureza na terceira Crítica, levada em conta por Marcuse apenas no que diz respeito à consideração estética da natureza. O marxismo, dirá Marcuse, guarda consigo “o elemento crítico, transcendente, do idealismo”, ao mesmo tempo em que fixa a base sobre a qual a união de liberdade e necessidade torna-se finalmente possível.

Essa união pressupõe libertação: a *práxis* revolucionária que deve abolir as instituições do capitalismo e substituí-las por instituições e relações socialistas. Mas, nessa transição, a emancipação da consciência tem de acompanhar a dos sentidos, tem de abarcar a *totalidade* da existência humana. As pulsões e sentidos individuais como tais têm de se transformar antes de os indivíduos serem capazes de construir em comum uma sociedade qualitativamente diferente. Mas por que essa acentuação dos carecimentos *estéticos* nessa reconstrução?³⁷

A ênfase nas qualidades estéticas se explica e justifica pela necessidade de dessublimação do “estético”, ou seja, de trazê-lo do céu da cultura superior à prática cotidiana. Para Marcuse, o termo “estético”, no seu uso repressivo, consagra essa ruptura:

A revolução eliminaria essa repressão e mobilizaria os carecimentos estéticos novamente como força subversiva capaz de reagir contra a agressividade dominante que formou o universo social e natural. A faculdade de ser “receptivo”, “passivo”, é uma pré-condição da liberdade: designa a capacidade de ver as coisas no seu próprio direito, de experimentar a alegria inscrita nelas, a energia erótica da natureza – uma energia que quer ser libertada: também a natureza espera pela revolução.³⁸

Essa versão radical da crítica estética da modernidade, na qual o programa surrealista de uma *Aufhebung* da arte na vida é levado às suas últimas consequências, foi revista por Marcuse já no último capítulo de *Contra-revolução e revolta* (“Arte e revolução”) e em *A permanência da arte*. Não se pode dizer que a crítica se tenha feito menos radical; afinal, Marcuse não abandona inteiramente o ímpeto de uma dessublimação

da arte. No entanto, a insistência no caráter transcendente da arte, em sua insuperável tensão com a vida, é o que desponta agora como o novo e decisivo matiz do pensamento do último Marcuse. Aparentemente mais distante de Schiller, Marcuse nunca esteve tão próximo dele, o que contrasta com a imagem de Schiller em *Eros e civilização*, na qual predominam os traços do próprio Marcuse. Por isso, é necessário distinguir entre as afinidades objetivas e aquelas projetadas pela própria interpretação.

Para Marcuse, as cartas sobre a educação estética “visam à reconstrução da civilização em virtude da força libertadora da função estética: esta é considerada como contendo a possibilidade de um novo princípio de realidade”.³⁹ Se essa função foi *assim* considerada, o foi antes pelo próprio Marcuse do que por Schiller. Em outras palavras, Marcuse atribui a Schiller propósitos bem mais radicais do que os que Schiller fixara para si mesmo. Schiller figura aqui – e com razão – como um crítico penetrante do fenômeno da alienação, como aquele que melhor percebeu a ascensão do princípio de desempenho nos inícios da modernidade. Marcuse retoma o cerne da concepção schilleriana dos impulsos, a tensão essencial entre selvageria e barbárie, para mostrar que o impulso lúdico é propriamente aquele capaz de fechar a ferida aberta pela civilização no cerne da natureza humana e ser o princípio de uma nova ordem.

O impulso não visa a jogar “com” alguma coisa; ele é antes o jogo da própria vida para além de carências e compulsões externas – a manifestação de uma existência sem medo nem ansiedade e, assim, a manifestação da própria liberdade. [...] Essas idéias representam uma das mais avançadas posições do pensamento. Deve-se entender que a libertação da realidade aqui visada não é transcendental, “interna” ou meramente uma liberdade intelectual (como Schiller explicitamente enfatiza), mas liberdade *na* realidade.⁴⁰

O que surpreende nessa passagem é que tudo se passa como se Schiller escapasse por completo dos sortilégios da “cultura afirmativa”, como se o primado do impulso lúdico pudesse promover o total vir-a-ser

estético da vida e o total vir-a-ser vital do estético – enfim, uma dissolução da cultura na vida material, uma reconciliação completa de arte e vida. No entanto, esse é o Schiller de Marcuse, cuja utopia se deixa ver claramente no seguinte passo: “Assim que realmente tiver ganho ascendência como um princípio da civilização, o impuso lúdico transformará literalmente a realidade”.⁴¹ Essa transformação literal da realidade afetaria simultaneamente a constituição do mundo objetivo e do mundo subjetivo, agora ludicamente liberados um para o outro.

Em suas diversas alusões à última carta de *Sobre a educação estética do homem*, Marcuse deixa escapar dois aspectos essenciais: a conclusão final de Schiller e a noção de “bela comunicação”. No desfecho dessa carta, é nítido o tom de resignação próprio ao que o próprio Marcuse analisara brilhantemente como um traço do caráter “afirmativo” da cultura. Schiller escreve:

No Estado estético, todos – mesmo o que é instrumento servil – são cidadãos livres que têm os mesmos direitos que o mais nobre [...]. No reino da aparência, portanto, realiza-se o Ideal da igualdade, que o fanático tanto amaria ver realizado também em essência; e se é verdade que o belo tom madura mais cedo e com maior perfeição próximo ao trono, seria preciso reconhecer também aqui a bondosa providência, que por vezes parece limitar o homem na realidade somente para impeli-lo a um mundo ideal. Existe, entretanto, tal Estado da bela aparência, e onde encontrá-lo? Como carência, ele existe em todas as almas de disposição refinada; quanto aos fatos, iremos encontrá-lo, assim como a pura igreja e a pura república, somente em alguns poucos círculos eleitos, onde não é a parva imitação de costumes alheios, mas a natureza bela e própria que governa o comportamento, onde o homem enfrenta as mais intrincadas situações com simplicidade audaz e inocência tranqüila, não necessitando ofender a liberdade alheia para afirmar a sua, nem desprezar a dignidade para mostrar graça.⁴²

Lukács viu nas palavras de Schiller – e de certo modo na própria ideia de uma educação estética – a “miséria alemã” sublimada. Marcuse – que certamente gostaria de ver o “ideal da igualdade” realizado,

embora não pudesse ser por isso considerado um “fanático” – não era de todo insensível à nota “afirmativa” da utopia estética de Schiller, mas enfatizava outro aspecto: “As sublimações idealistas e estéticas que predominam na obra de Schiller não viciam suas implicações radicais”.⁴³ De fato, na famosa conferência “O conceito de progresso à luz da psicanálise”, lida em 1956, em Heidelberg, por ocasião do grande congresso internacional organizado por Horkheimer, “Freud no presente”, Marcuse retomaria as linhas centrais de seu recém publicado *Eros e civilização* e, mais uma vez, evocaria Schiller não só como aquele que vira a “hipótese de uma cultura sob um princípio de progresso não-repressivo”, mas que também insistira em que

essa idéia pode ser realizada unicamente num estado da cultura, no qual o mais alto desenvolvimento das capacidades intelectuais e espirituais se dê ao mesmo tempo em que a existência dos meios e bens materiais para a satisfação dos carecimentos humanos.⁴⁴

Ora, mesmo na primeira versão de *Sobre a educação estética do homem* – ou seja, na correspondência mantida por Schiller em 1793 com o Príncipe de Augustenburg, onde a crítica aos limites da *Aufklärung* é acompanhada de um diagnóstico severo sobre as precárias condições de vida das classes inferiores – Schiller não vai tão longe assim. Apesar de sua notável sensibilidade materialista ao rastrear a gênese do sentido estético humano na dinâmica mesma da libertação dos constrangimentos naturais, descrevendo a formação do gosto como a mais nobre manifestação de uma liberdade conquistada pelo progressivo domínio da natureza externa e interna, Schiller não vincula a emancipação humana à transformação das condições materiais sobre as quais a vida é socialmente reproduzida. O “Estado estético” de Schiller não lança suas raízes no solo das relações materiais de vida e sim na dedução de um conceito racional puro da beleza.

Por outro lado, o exagero da interpretação de Marcuse contrasta justamente com um aspecto no qual sua leitura de Schiller não foi radical o bastante. Refiro-me ao segundo aspecto que apontei acima: a noção de “bela comunicação”. Ela figura no centro da concepção do “Esta-

do estético” – aquele terceiro reino que, segundo Schiller, emerge entre os poderes das leis da natureza e das leis morais, libertando o homem das coerções de ambas no *medium* do jogo e da aparência. Como notou Habermas, diante do enfraquecimento da religião como um poder já não mais capaz de unificar as esferas da cultura tornadas autônomas, diante do crescente afastamento dessas esferas da vida cotidiana, a arte é vista por Schiller como um

[...] poder unificador, já que é entendida como uma “forma de comunicação” que intervém nas relações intersubjetivas dos homens. [...] Se a arte deve cumprir a tarefa histórica de reconciliar a modernidade em conflito consigo mesma, não pode atingir apenas os indivíduos. Tem, antes, de transformar as formas de vida compartilhadas por eles. Por isso, Schiller aposta na força comunicativa, solidária, fundadora de comunidade, e no *caráter público* da arte.⁴⁵

Esse é o ponto que me parece essencial. Contra a cultura unilateral de uma razão teórica reduzida ao entendimento e de uma razão prática tornada hostil à sensibilidade, Schiller vê na cultura estética uma instância capaz de harmonizar as faculdades humanas, de intervir nas malhas esgarçadas do sentido comunitário e fortalecê-las. A tensão entre os domínios da natureza e da moral, que oprime a todos e a cada um, é aliviada sem que esses domínios sejam suprimidos: a razão, cindida em seus momentos, recobra sua unidade no *medium* do estético. É precisamente nesse contexto que Schiller se refere à “bela comunicação”.

Todas as outras formas de comunicação dividem a sociedade, pois relacionam-se exclusivamente com a receptividade ou com a habilidade privada de seus membros isolados; somente a bela comunicação unifica a sociedade, pois refere-se ao que é comum. Fruímos as alegrias dos sentidos apenas como indivíduos, sem que delas participe a espécie que habita em nós. [...] Fruímos as alegrias do conhecimento apenas como espécie e à medida que em nosso juízo afastamos cuidadosamente todo vestígio do indivíduo [...]. Somente a beleza fruímos a um tempo como indivíduo e como espécie, isto é, como *representantes* da espécie.⁴⁶

A bela comunicação mostra-se assim como “a forma ideal de intersubjetividade”, pois rompe tanto com a tendência ao “isolamento” quanto com a “massificação”: “Sem dúvida, a utopia estética de Schiller não visa estetizar as relações de vida, mas revolucionar as relações de entendimento recíproco”.⁴⁷ Assim, ao contrário do que supunha o Marcuse de *Eros e civilização*, o que estava em jogo para Schiller não era a dessublimação da arte tornada uma esfera autônoma de aparência e jogo, mas o desbloqueamento da prática comunicativa cotidiana mediante o potencial socializador da “bela comunicação”. Mas, para isso, a autonomia da arte como pura aparência não poderia ser rompida. O último Marcuse insistiu brilhantemente nessa exigência, em nítida afinidade objetiva com Schiller. Habermas chamou atenção sobre isso, embora sem notar o contraste entre essa afinidade e a implausível imagem do Schiller libertário presente em *Eros e civilização*.

De modo análogo a Schiller, Marcuse definirá mais tarde a relação da arte com a revolução. Visto que a sociedade não se reproduz apenas na consciência dos homens, mas também em seus sentidos, é preciso que a emancipação da consciência se enraíze na emancipação dos sentidos [...]. Todavia, a arte não deve efetuar o imperativo surrealista, não deve se converter, dessublimada, em vida [...]. O último Marcuse repete a advertência de Schiller diante de uma estetização não mediada da vida: a aparência estética desdobra a força reconciliadora apenas enquanto aparência [...].⁴⁸

Schiller compreendeu o *sensus communis* como uma estrutura de comunicação e o gosto, como promotor de uma intersubjetividade fundada em relações de livre reconhecimento. Não acredito que Marcuse tivesse isso em mente quando disse a Habermas que se tivesse de escrever de novo o ensaio de 1937 atenuaria o caráter “afirmativo” da arte em proveito do momento “crítico-comunicativo”, segundo ele abolido pelas vanguardas artísticas; mas esse seu comentário integra-se perfeitamente nesse contexto, pois Schiller nos fala da permanência da arte (não do seu fim) e do potencial comunicativo da experiência estética como o potencial emancipatório da arte em tensão com a vida. Como vimos,

as reflexões de Marcuse sobre a “nova sensibilidade”, que se estendem até os seus últimos escritos, são talvez a última *Gestalt* histórica da ideia de uma “educação estética”, o que nos levou a considerar mais de perto sua leitura de Schiller. Creio que essa leitura resulta numa imagem de Schiller na qual Marcuse projeta sua própria fisionomia, e que as mais fortes afinidades entre ambos encontram-se não em *Eros e civilização*, onde as cartas *Sobre a educação estética do homem* são interpretadas, mas no último Marcuse, tantas vezes acusado de manter-se num precário equilíbrio entre conservadorismo estético e radicalismo político.

De Schiller a Marcuse, a ênfase nas condições subjetivas para a institucionalização da liberdade persiste como um dos problemas centrais da história do discurso filosófico e da crítica estética da modernidade. Para Schiller, a possível solução desse problema seria uma tarefa para mais de um século. Marcuse, por sua vez, insistia na complexidade da duração da transformação da sociedade. Ao aproximar-se do que Schiller efetivamente afirmou, o último Marcuse como que corrigiu implicitamente sua antiga interpretação do significado e do alcance da “educação estética”. Mas se se admite a educação estética como uma educação para a liberdade que não pode prescindir da formação daquele sentido comunitário, da arte como uma forma de comunicação, o problema da “revolução total” do “modo de sentir” e da “nova sensibilidade” retorna sob um novo aspecto. Ele nos permite retomar a principal questão pendente da tentativa de Marcuse de fundamentar a liberdade na sensibilidade – a questão da possibilidade de um princípio universalizante – à luz de um aspecto central da discussão entre Habermas e Marcuse – o dos fundamentos normativos do conceito de razão.

Creio que o argumento de Habermas contra Marcuse, segundo o qual este fundamenta a razão num meio estranho a ela – as pulsões – é tão unilateral quanto a tese contrária – a de que fundamentar a razão na linguagem seria o mesmo que fundamentá-la num meio estranho a ela. Quando se observa a discussão entre Habermas e Marcuse para além do aspecto unilateral das teses em confronto, o problema muda de figura, pois o nexos entre a estrutura pulsional e a linguagem se deixa ver de um outro modo. Concluo, portanto, com uma hipótese de trabalho: a de que a linguagem seja vista como a *mediação* que propriamente

articula o enraizamento da razão na estrutura pulsional, da moralidade na sensibilidade, promovendo o irrigamento recíproco de ambas. É preciso que se pense a dialética do momento racional das pulsões e do momento pulsional da linguagem. Enquanto aquele expressa a possível universalidade de um interesse ou de um carecimento, este se ancora na dignidade de uma individualidade insubstituível. Se se admite – como Habermas concede a Marcuse – que “na estrutura pulsional está ancorado o que ao final reconhecemos como as nossas reais necessidades”,⁴⁹ então o uso da linguagem voltado para o entendimento mútuo tem de estar em sintonia com a estrutura pulsional e manifestar-se como um carecimento radical, “biológico”. Essa é a condição vital de uma *Sittlichkeit* democrática. A recorrente necessidade de nos entendermos aqui e agora acerca do “já sabemos” não torna a estrutura pulsional mera fornecedora dos materiais aos quais são aplicadas as formas da linguagem e da comunicação. Nessa necessidade de entendimento recíproco, a própria estrutura pulsional como que se desdobra reflexivamente, voltando-se sobre si mesma: a linguagem se mostra, assim, como um *medium* de automediação de nossa “natureza mista”, “racional” e “sensível”. O momento “erótico” da razão e o momento “racional” de Eros convergem no *telos* desse impulso ao entendimento recíproco pela força normativa mesma do que sempre, necessariamente, antecipamos com ele: a solidariedade como o substrato orgânico de uma intersubjetividade não lesada. Sob esse aspecto, a sensibilidade, *principium individuationis*, se deixa ver como a fonte de um princípio *universalizante* e como o fundamento normativo de um conceito de razão imanente ao uso linguístico solidário.

Notas

¹ HABERMAS, J. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 65.

² SCHILLER, F. *A educação estética do homem. Numa série de cartas*. São Paulo: Iluminuras, 1990. p. 139.

³ *Ibid.*, p. 25.

⁴ HABERMAS, J. “Gespräch mit Herbert Marcuse”, in *Philosophisch-politische Profile*. Frankfurt: Suhrkamp, 1987.

⁵ MARCUSE, H. “Algumas considerações sobre Aragon: arte e política na era totalitária”, in *Tecnologia, guerra e fascismo*. São Paulo: Unesp, 1998. p. 270.

⁶ Ibid.

⁷ Idem, *One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon Press, 1968. p. 68.

⁸ Ibid., p. 228. Apud Whitehead, A. N. *The Function of Reason*. Boston: Beacon Press, 1959. p. 5.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid., p. 230.

¹¹ Ibid., p. 231.

¹² Ibid., p. 235.

¹³ Ibid., p. 239.

¹⁴ Idem, *Versuch über die Befreiung*, in *Schriften*, vol. 8. Frankfurt: Suhrkamp, 1984. p. 245.

¹⁵ Ibid., p. 250.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid., p. 250-1.

¹⁸ Ibid., nota 1.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid., p. 257-8. O mesmo impasse foi claramente formulado em *O homem unidimensional*: “Racional é a imaginação que pode tornar-se o *a priori* da reconstrução e da redireção do aparato produtivo para uma existência pacificada, uma vida sem temor. E essa nunca pode ser a imaginação dos que estão possuídos pelas imagens de dominação e morte. Libertar a imaginação de modo que lhe possam ser dados todos os seus meios de expressão pressupõe a repressão de muito do que é agora livre e que perpetua uma sociedade repressiva. E tal inversão não é um assunto da psicologia ou da ética, mas da política, no sentido em que este termo foi usado continuamente aqui: a prática na qual as instituições sociais básicas são desenvolvidas, definidas, mantidas e modificadas. É a prática dos indivíduos, independentemente do quão organizados possam estar. Assim, a questão deve ser encarada de novo: como podem os indivíduos administrados – que levaram a sua mutilação às suas próprias liberdades e satisfações e, assim, reproduzem-na em escala ampliada – libertar-se tanto de si mesmos como de seus senhores? Como se poderá sequer pensar que o círculo vicioso possa ser rompido?” Cf. *One-Dimensional Man*, p. 250-1.

²² Idem, *Versuch über die Befreiung*, p. 258.

²³ Cf. tb. “Freiheit und Notwendigkeit. Bemerkungen zu einer Neubestimmung” (1968), in *Schriften*, v. 8.

²⁴ Idem, *Versuch über die Befreiung*, p. 260. Marcuse cita aqui um passo de Nietzsche em *A gaia ciência*, livro III, aforismo 275.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid., p. 261-2.

²⁷ Ibid., p. 266.

²⁸ Ibid., p. 267.

²⁹ Ibid., p. 268.

³⁰ Ibid.

³¹ Idem, *Konterrevolution und Revolte*. Frankfurt: Surhkamp, 1973, p. 76. Marcuse reporta-se aqui explicitamente a *Um ensaio sobre a libertação*.

³² FICHTE, J. G. “Über Geist und Buchstab in der Philosophie. In einer Reihe von Briefe”, in *Gesamtausgabe*, I/6. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1981. p. 348.

³³ Marcuse, *Konterrevolution und Revolte*, p. 76-7.

³⁴ “Segundo Kant, existem *a priori* formas puras da sensibilidade que são comuns a todos os homens. Apenas espaço e tempo? Ou existe talvez também uma forma constitutiva mais material, uma forma das distinções primárias entre o belo e o feio, o bom e o mau – anterior a toda racionalização e ideologia, uma distinção encontrada pelos sentidos (que são produtivos em sua receptividade), que distingue o que fere a sensibilidade do que a satisfaz?” Idem, *Versuch über die Befreiung*, p. 268.

³⁵ Idem, *Konterrevolution und Revolte*, p. 87.

³⁶ Ibid., p. 88.

³⁷ Ibid., p. 89. Cf. tb. *Versuch über die Befreiung*, p. 264-5.

³⁸ Ibid., p. 90.

³⁹ Idem, *Eros and Civilization*. Londres: Sphere Books, 1969. p. 148.

⁴⁰ Ibid., p. 152-3.

⁴¹ Ibid., p. 153.

⁴² Schiller, *A educação estética do homem*, p. 145-6.

⁴³ Marcuse, *Eros and Civilization*, p. 155.

⁴⁴ Idem, “Die Idee des Fortschritts im Licht der Psychoanalyse”, in *Psychoanalyse und Politik*. Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt, 1980. p. 50.

⁴⁵ Habermas, *O Discurso filosófico da modernidade*, p. 65-6.

⁴⁶ Schiller, *A educação estética do homem*, p. 144.

⁴⁷ Habermas, *O Discurso filosófico da modernidade*, p. 70.

⁴⁸ Ibid., p. 71.

⁴⁹ Idem, “Gespräch mit Herbert Marcuse”, p. 289.

Resumo

O artigo examina a leitura que Marcuse faz de Schiller, em relação à necessidade de uma educação estética. Para ambos a razão precisa estar ancorada na sensibilidade. Introduz-se também aqui a noção da linguagem como mediadora.

Palavras-chave

Experiência estética; razão; sensibilidade; linguagem.

Recebido para publicação em

15/10/2010

Abstract

The article examines the various ways in which Marcuse interpretes Schiller in relation to an aesthetic education. For both reason must be anchored upon sensibility. Here the question of language as mediator is introduced.

Keywords

Aesthetic experience; reason; sensibility; language.

Aceito em

30/10/2010

SOBRE OS AUTORES

Beatriz Resende Professora do Departamento de Teoria do Teatro da Escola de Teatro da UNIRIO (resende.beatriz@gmail.com).

Dolf Oehler Professor Emérito de Literatura Comparada da Universidade de Bonn (j.piechatzek@yahoo.de).

Eduardo de Assis Duarte Professor Colaborador do Programa de Pós-graduação em Letras (Estudos Literários) da UFMG (assis.duarte@terra.com.br).

Friedrich Frosch Professor de Romanística da Universidade de Viena (friedrich.frosch@univie.ac.at).

Lauro Maia Amorim Professor Substituto de Teoria da Tradução da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP (laurinhomaia@gmail.com).

Luiza Franco Moreira Professora de Literatura Comparada da Binghamton University (lmoreira@binghamton.edu).

Marina Corrêa Professora do Departamento de Estudos Românicos da Universidade de Viena (ellendcorrea@gmail.com).

Paulo Moreira Professor Assistente do Departamento de Espanhol e Português da Universidade de Yale (paulo.moreira@yale.edu).

Ricardo Barbosa Professor do Departamento de Filosofia da UERJ (ricjcb@terra.com.br).

Vera Lins Professora de Teoria Literária do Departamento de Ciência da Literatura da UFRJ (vl.lins@uol.com.br).

Walter Cohen Professor de Literatura Comparada da Cornell University (walter.cohen@cornell.edu).

CHAMADA DE ARTIGOS PARA O PRÓXIMO NÚMERO
Submissões via e-mail: ciencialit@gmail.com

Ano XV, N. 24, Jan.-Jun. 2011

LITERATURA E CINEMA

Editora convidada: Danielle Corpas

Desde as primeiras décadas do século XX, o vínculo entre literatura e cinema foi reconhecido como dado fundamental para a reflexão sobre a composição fílmica. O realismo de Dickens foi apontado como fonte comum pelos tão diferentes D.W. Griffith e Sergei Eisenstein. Luis Buñuel considerava o cinema como “instrumento de poesia”.

Cedo também os desafios da *mimesis* cinematográfica foram compartilhados por prosadores e poetas. Estratégias narrativas e metafóricas elaboradas para película impactaram a escrita. “A literatura moderna está saturada de cinema. Reciprocamente, esta arte misteriosa muito assimilou da literatura” – observou Jean Epstein, em 1921, no artigo “O cinema e as letras modernas”.

Para além de juízos a respeito de adaptações de obras literárias à forma de filme, as imbricações entre os dois campos podem lançar luz sobre aspectos complexos da estética e da história nos tempos da imagem em movimento. Tomados em conjunto, ensaios que Walter Benjamin escreveu nos anos 1930 já assinalam isso.

No âmbito teórico, na criação artística, em exercícios críticos, as relações entre cinema e literatura vêm abrindo via de mão dupla e de longo alcance, dão margem a discussões sobre modos de relatar e de figurar, sobre o estatuto da arte e as funções que ela desempenha, sobre formação do público, as condições (e efeitos) da produção, difusão e recepção da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica e da indústria cultural.

O número 24 da *Terceira margem* reunirá ensaios e resenhas que contribuam para se tratar de literatura e cinema por ângulos diversos como esses.

Prazo para envio de artigos: 31 de março de 2011.

Ano XV, N. 25, Jul.-Dez. 2011

MÚSICA E LINGUAGEM

Editor convidado: Antonio Jardim

Prazo para envio de artigos: 30 de junho de 2011.

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE TRABALHOS

Terceira Margem recebe artigos e resenhas inéditos em língua portuguesa enviados para o e-mail ciencialit@gmail.com. O Conselho Editorial encaminha a pareceristas *ad hoc* os trabalhos propostos, excluindo os dados de identificação.

Padronização

1) *Extensão (contagem de caracteres incluindo espaços)*

- Artigos: entre 20.000 e 50.000 caracteres.
- Resenhas: entre 5.000 e 20.000 caracteres.

2) *Sequência de itens*

- Título do trabalho em caixa alta, centralizado.
- Nome do(s) autor(es) em caixa alta e baixa, alinhado à esquerda.
- Dados do(s) autor(es), incluindo departamento, instituição e e-mail, em caixa alta e baixa, alinhados à esquerda.
- Corpo do texto com notas ao fim do documento.
- Subtítulos (se houver) em negrito, alinhados à esquerda, com 3 entrelinhas acima e 2 entrelinhas abaixo.
- Referências bibliográficas (opcional).
- Resumo de aproximadamente 6 linhas.
- Palavras-chave (de 3 a 5 termos separados por ponto-e-vírgula).
- *Abstract* de aproximadamente 6 linhas.
- *Key words* (de 3 a 5 termos separados por ponto-e-vírgula).
- Nota sobre o(s) autor(es) contendo nome, titulação, cargo, instituição, atividades e publicações mais importantes.

3) *Formatação*

- Arquivo Word (.doc); página A4; margens laterais 3,0 cm; entrelinha 1,5; alinhamento à esquerda; fonte Times New Roman; corpo 12.
- Adentramento 1 para assinalar parágrafo.

- Citações com até 3 linhas no corpo do texto e entre aspas, citações com mais de 3 linhas destacadas com adentramento 1, corpo 11 e 2 entrelinhas acima e abaixo.
- Notas em corpo 10, no fim do documento.
- Referências bibliográficas podem ser apresentadas de duas maneiras. 1) Caso não conste no texto o item “Referências bibliográficas”, as referências completas das obras mencionadas vêm em notas ao fim do documento. 2) Caso se opte por incluir o item “Referências bibliográficas”, as menções às obras citadas ao longo do texto devem resumir-se, nas notas, à indicação de sobrenome do autor, título e página (por exemplo: Compagnon, *O demônio da teoria*, p. 149).

4) Referências bibliográficas conforme as normas da ABNT (NBR 6023)

- Livro
 BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas, v. 3).
 BARTHES, Roland et al. *Literatura e realidade (que é o realismo)*. Apresentação Tzvetan Todorov. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.
- Capítulo de livro
 LAFETÁ, João Luiz. Três teorias do romance: alcance, limitações, complementaridade. In: _____. *A dimensão da noite e outros ensaios*. Organização Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004. p. 284-295.
- Artigo em coletânea
 LIPPARD, Lucy R. Trojan Horses: Activist Art and Power. In: WALLIS, Brian (Ed.). *Art after Modernism: Rethinking representation*. New York: The Museum of Contemporary Art; Boston: Godine, 1984. p. 341-358.
- Artigo de jornal
 FISCHER, Luís Augusto. Nobreza do samba. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 05 jul. 2009. Mais!, p. 3.

- Artigo em revista impressa

HIRT, André. Le retrait et l'action (Marx et Hölderlin). *Alea: estudos neolatinos*: revista do Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas da UFRJ, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 304-324, jul.-dez. 2008.

- Artigo em meio eletrônico

DUARTE, Livia Lemos. O narrador do romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. *Revista Garrafa*: revista virtual do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, Rio de Janeiro, n. 5, jan.-abr. 2005. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/index_revistagarrafa.htm>. Acesso em: 10 jul. 2007.

- Trabalho apresentado em evento

SANTIAGO, Silviano. O intelectual modernista revisado. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA FACULDADE DE LETRAS DA UFRJ, 1., 1987, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1989. Palestra. p. 79-87.

- Trabalho apresentado em evento em meio eletrônico

ANDRADE, Paulo. Travessia e impasse: a tradição modernista na poesia de Sebastião Uchoa Leite. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: TRAVESSIAS, 11., 2004, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: ABRALIC; UFRGS, 2004. 1 CD-ROM.

- Dissertação e tese

TELLES, Luís Fernando Prado. *Narrativa sobre narrativas: uma interpretação sobre o romance e a modernidade (com uma leitura da obra de António Lobo Antunes)*. 2009. 526 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2009.

