



Neamp

Revista Aurora 6, 2009

AURORA: Revista digital de Arte, Mídia e Política – NEAMP – Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política, Programa de Estudos Pós Graduated em Ciências Sociais, PUC-SP.

Nº 1 (dezembro – 2007). –São Paulo: o Programa, 2007 – Trimestral.

1. Ciências Humanas – Periódicos. 2. Arte 3. Mídia. 4. Política.

I. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós Graduated em Ciências Sociais.

ISSN 1982 6672

Conselho Editorial

Ana Amélia da Silva (PUC-SP)
Celso Fernando Favaretto (USP)
Fernando Antonio de Azevedo
(Universidade Federal de São Carlos)
Gabriel Cohn (USP)
José Luis Dader García (Universidad
Complutense)
Laurindo Lalo Leal (USP)
Maria do Socorro Braga (Universidade
Federal de São Carlos)
Maria Izilda Santos de Matos (PUC-SP)
Miguel Wady Chaia (PUC-SP)
Raquel Meneguelo (UNICAMP)
Regina Silveira
Silvana Maria Correa Tótora (PUC-SP)
Yvone Dias Avelino (PUC-SP)
Venício Artur de Lima (UnB)
Vera Lucia Michalany Chaia (PUC-SP)
Victor Sampedro Blanco (Universidad Rey
Juan Carlos)

Comitê Editorial

Andréa Reis
Ari Macedo
Bruno Carriço Reis
Cláudio Luis de Camargo Penteado
Cristina Maranhão
Eduardo Luis Viveiros de Freitas
Miguel Wady Chaia
Marcelo Burgos
Rosemary Segurado
Syntia Pereira Alves
Vera Lucia Michalany Chaia

Editores

Rafael de Paula Aguiar Araújo
Silvana Gobbi Martinho

AURORA é uma publicação do NEAMP – Núcleo de Estudos Pós Graduated em Ciências Sociais da PUC-SP. Coordenadoras: Vera Lucia Michalany Chaia.



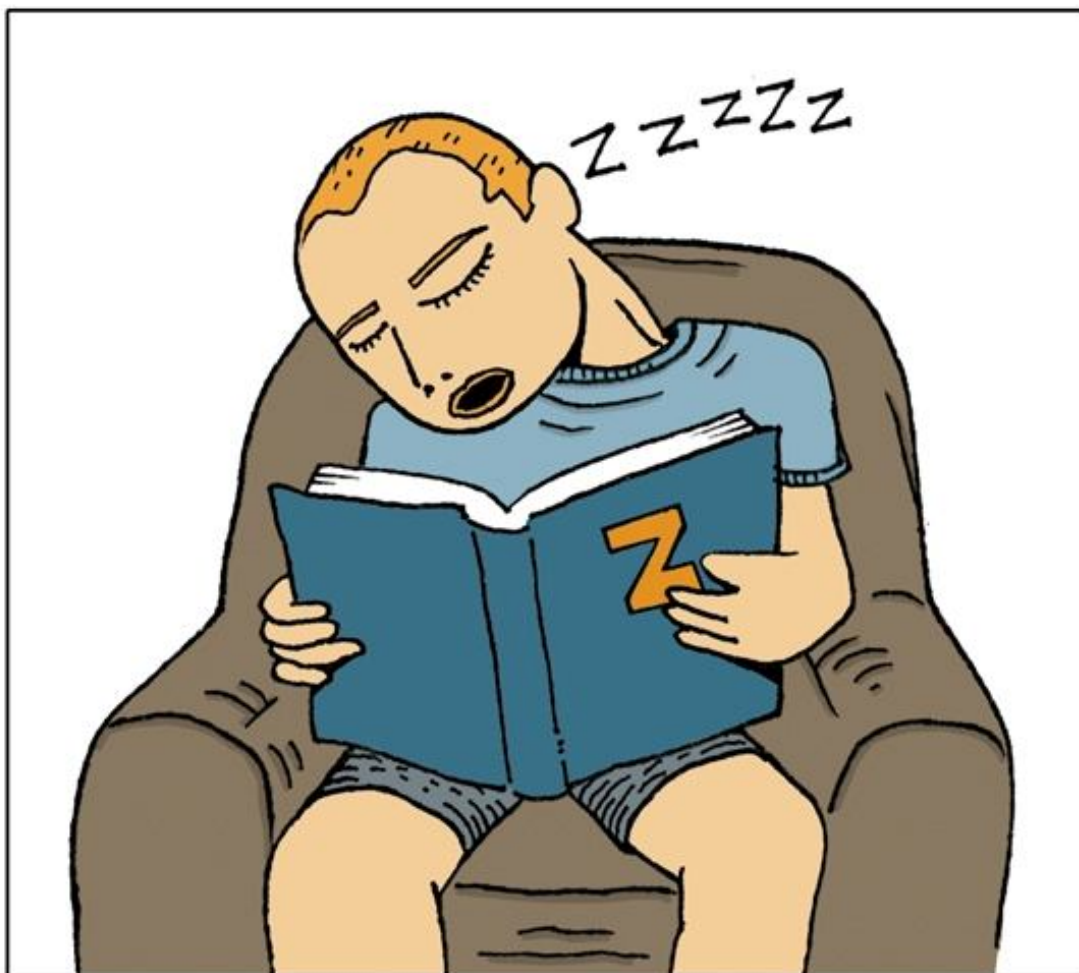
AURORA

A Revista AURORA nasce no período em que as profundas transformações tecnológicas se intensificam, tanto nos campos da arte, da mídia e da política. Tempos em que os termos ciberespaço e ciberdemocracia modificam as relações interpessoais e ampliam a difusão de informações.

Se apresenta como uma ferramenta auxiliar das discussões que se fazem presentes entre os pesquisadores do Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política (Neamp), do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Aliás, germina como proposta das comemorações dos 10 anos de criação do próprio Neamp.

AURORA também tem como objetivo a divulgação e difusão da produção dos pesquisadores do NEAMP, mas também da produção de pesquisadores, artistas e profissionais, de forma geral, que atuam nas áreas comuns da arte, da mídia e da política. Situa-se no campo da política, buscando ampliar essa área de conhecimento com interfaces na mídia e na arte.

Assim, diante das diferentes modalidades da produção, disseminação e consumo da informação, a análise e o debate voltados aos meios de comunicação de massa e a cultura tornam-se relevantes para explicitar as tramas que envolvem os indivíduos e as instituições na contemporaneidade.



Tiago judas

Sumário

Nota dos Editores	5
Tragédia e comédia no rastro do rei palhaço, Ariano Suassuna	7
Entrevista: Um café em Madri com Ian Gibson, prato principal: Federico Garcia Lorca..	13
Entrevista: literatura e política	21
A menoridade das ecologias, uma perspectiva irradiante.....	31
Os papéis do Inglês, de Ruy Duarte de Carvalho, e a desconstrução do romance de aventura.....	37
As aventuras de Cornélio Pires	51
Picasso: das questões políticas a subjetividade	68
“Viva Oxalá” e a subversão do discurso imagético-cultural neopentecostal e católico na TV.....	85
Os Dois Leopardos: política, literatura e cinema em Lampedusa e Visconti	96
<i>O Turista Aprendiz</i> : breves notas e observações sobre a viagem de formação de Mário de Andrade.....	110
Ariano Suassuna e o mito do cabreiro	125
Práticas contemporâneas de ação cultural - literatura e edição.....	137
A crise cambial brasileira de 1999, a literatura de seus protagonistas e a compreensão do fato.....	147
A literatura como mercadoria em <i>Budapeste</i> , de Chico Buarque	168
Fósforos	189
Sorriso.....	193

Nota dos Editores

Rafael Araújo
Silvana Martinho

A sexta edição de *Aurora* acolhe um dos temas mais candentes para a política. A relação entre arte e política guarda uma dívida especial para com a literatura. O surgimento da escrita se confunde com o surgimento da própria humanidade, quando o homem encontrou um meio seguro para partilhar sua subjetividade e registrá-la. A comunicação pelo corpo, primária aos homens, e a comunicação pelas imagens na parede das cavernas vêm na escrita uma maneira de vencer o tempo e de fazer conhecer todo o universo simbólico que habita a subjetividade humana. Se o viver junto requisitava a comunicação, a partir da escrita a comunicação se potencializa e amplia-se o espaço para a política.

Foi a partir da escrita que filósofos e cientistas políticos pensaram as formas de governo, registraram as leis, avaliaram as conseqüências do poder e ponderaram os limites da liberdade. A formação e manutenção do Estado, a relação entre governantes e governados e tudo aquilo que podemos chamar de literatura política dialoga com uma outra forma de escritura, artística, que acrescenta às linhas as devidas entrelinhas que envolvem o leitor e reclamam sua participação. É nesse sentido que podemos dizer que a literatura por si só é política, porque envolve os leitores, estabelece vínculos entre eles, exige o pensamento e contribui para a formação da opinião.

A Revista *Aurora* publica nesse número uma série de artigos que envolvem a literatura e a política. O texto de Carlos Melo a respeito da crise cambial brasileira de 1999 é um exemplo de análise de conjuntura realizada a partir de uma literatura específica, memórias e documentos a respeito da época em questão. De acordo com o autor esse tipo de literatura permite ao cientista político tecer interpretações, desvelar o processo histórico e dele extrair o conhecimento da realidade vivida.

Márcia Iwai analisa a obra do angolano Ruy Duarte de Carvalho, *Os papéis do inglês*, evidenciando a literatura como uma forma de questionamento político do sistema colonial e como forma de aflorar aspectos da identidade de um povo a partir de sua recente independência. Se aqui encontramos na literatura uma oportunidade de se aprofundar o conhecimento do sistema de exploração colonial e suas conseqüências para a formação da identidade do povo angolano, no texto de Arlete Fonseca de Andrade, a obra de Cornélio Pires explicita como a literatura é um meio seguro para o conhecimento das peculiaridades da cultura regional paulista. Nos dois textos o leitor encontrará a confirmação da literatura como fonte de saber sobre o cotidiano da sociedade.

De outra perspectiva, Marcelo Burgos P. dos Santos analisa a obra *O Turista Aprendiz* como uma forma de se compreender o processo empreendido por Mário de Andrade, que lhe permitiu um olhar bastante peculiar sobre a brasilidade. Mario de Andrade pode ser incluído no grupo dos pensadores que retomaram o Brasil a fim de compreendê-lo. Sua interpretação do Brasil abandona as construções do romantismo e aponta a brasilidade a partir de suas viagens pelo país, colhendo contos, músicas, memórias e formas singulares de existir. A literatura como fonte de conhecimento da cultura nacional ainda vai merecer a reflexão de Maria Aparecida Lopes Nogueira ao se propor a análise do mito do cabreiro. Ariano Suassuna trata o povo brasileiro a fim de evidenciar sua riqueza. A autora mostra em seu artigo como o mito tem muito a dizer sobre o povo e sobre o próprio autor. Suassuna também é tema da coluna *Arte e Política*, nesse número escrita pelo pesquisador Eduardo Viveiros.

Rosemary Segurado e Rodrigo Estramanzo de Almeida analisam o romance de Lampedusa, *O Leopardo*, comparando-o ao filme homônimo de Luchino Visconti. Os autores evidenciam como a arte, seja através da literatura, seja através do cinema, permite uma leitura da realidade política, nesse caso, a forma como o *risorgimento* tornou possível uma Itália unificada.

O artigo do escritor Ademir Demarchi analisa algumas das práticas contemporâneas de ação cultural como forma de resistência ao mercado de consumo. O texto levanta a questão da arte como mercadoria e avalia seu papel como ferramenta de mudança social. Carlos Rogério Duarte Barreiros analisa a obra *Budapeste*, de Chico Buarque avaliando como a mesma questão aparece no referido romance. Perseguindo o conceito de *arte crítica* de Miguel Chaia, o autor investiga a trama colhendo aspectos que problematizam a função política da arte.

Aurora traz ainda o artigo de Luis Fernando Zuliatti, pelo qual analisa as últimas 156 gravuras de Pablo Picasso apontando-as como uma forma de se aproximar do artista político, e o artigo de Marcus Ramúsy de Almeida Brasil, que aborda o conceito de *bios virtual* a partir da análise do programa televisivo religioso *Viva oxalá*. Por fim, o artigo de Silvana Tótora e Joana Egypto, a partir da genealogia de Foucault, problematizam o discurso ecológico e suas apropriações no capitalismo, realizando ainda uma experimentação poética.

A revista publica nesse número duas entrevistas que versam sobre literatura e política e dialogam entre si ao abordarem as obras de Shakespeare e Lorca. A primeira entrevista é com a professora e pesquisadora Maria Silvia Betti, da Universidade de São Paulo, que reflete sobre a relação entre Literatura e Política a partir das obras de Shakespeare, Antonio Candido e Artur Azevedo, e a segunda entrevista foi realizada com o hispanista Ian Gibson, importante e reconhecido estudioso de Lorca. A resenha nessa edição é de Edson Lopes sobre o livro de Ana Godoy, *A menor das ecologias*. Esperamos que *Aurora* atenda às expectativas de seus leitores ao reunir um grupo tão rico e diverso de autores e temas. Entendemos que literatura e política não se separam e esperamos que as análises aqui publicadas possam contribuir para explicitar essa relação.

Tragédia e comédia no rastro do rei palhaço, Ariano Suassuna

Eduardo Luiz Viveiros de Freitas *

Ariano Suassuna apresentou, em princípios dos anos 70 do século XX, seu Plano da Trilogia de Romances, a Maravilhosa Desventura de Quaderna, o Decifrador e a Demanda Novelosa do Reino do Sertão. Os dois primeiros volumes foram publicados pela Livraria José Olympio Editora, em 1971 (Romance D'A **Pedra do Reino** e o Príncipe do Sangue do Vai-E-Volta), **(PR)** e em 1977 (História D'O **Rei Degolado** nas Caatingas do Sertão), **(RD)**. O terceiro volume, O Romance de **SINÉSIO, O ALUMIOSO**, Príncipe da Bandeira do Divino do Sertão, resta por ser publicado. N'A **Pedra do Reino**, o autor empenhou doze anos de trabalho, de 1958 a 1970. **O Rei Degolado** foi publicado, inicialmente, em folhetins semanais, entre novembro de 1975 e maio de 1976.

Atribui-se certa visão trágica do mundo presente na obra do autor (poesia, teatro, romances), principalmente, à perda do pai quando Suassuna tinha apenas três anos de idade. João Suassuna governou a Paraíba de 1924 a 1928 e foi assassinado no Rio de Janeiro, em 9 de outubro de 1930, vítima dos enfrentamentos políticos ligados à Revolução de 30. Nos dois primeiros volumes da trilogia de **Quaderna, o Decifrador** Ariano utiliza a técnica da picaresca para construir uma saga que não pode ser traduzida num único gênero literário, mas de que sobressai uma sátira dos costumes brasileiros. Sátira essa que radicaliza a crítica à vida pública nas décadas de 20 e 30 do século passado.

Sabe-se do gosto amargo que a farsa deixa na boca do narrador Quaderna, e o delicioso sabor da ironia e da crítica que os leitores desfrutam ao ler o grande depoimento desse

* Doutorando em Ciências Sociais e pesquisador do Neamp, Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política



Neamp

pícaro, a partir de momentos como os abaixo reproduzidos em forma de aforismos. Antes, cumpre reproduzir estes trechos da Nota do Autor que aparece ao final do segundo volume da trilogia, selecionados pelo crítico Wilson Martins, para artigo publicado nos Cadernos de Literatura Brasileira do Instituto Moreira Salles (nº 10, p. 127, 2000):

...é um romance só, uma só novela, fundamentalmente épica – um livro dividido em três partes, sendo *A Pedra do Reino* uma espécie de rapsódia introdutória dos temas. *O rei degolado* é mais épico, trágico e sertanejo-terrestre, como a Guerra do Sertão Paraibano narrada através de seus três episódios principais – 1912, 1926 e 1930. A última parte, *Sinéio, o Alumioso*, será mais mítica, de amor e marinha – se é que, como já escrevi certa vez, isso, de fato, significa alguma coisa. [...] Mas uma Epopéia como a concebe um brasileiro sertanejo – uma Epopéia que não se limitasse a examinar somente os Heróis saídos das famílias poderosas mas que estendesse o conceito de Herói e das famílias trágicas e épicas às famílias ilustres pertencentes à aristocracia do Povo; e também uma Epopéia e Novela de Cavalaria que, examinando a sociedade a todos os níveis, partisse das casas-fortes da “Aristocracia do couro”, do Sertão, para chegar às mulheres, os almocreves e tangerinos de gado das empoeiradas estradas sertanejas, isto é, que unisse aos outros já referidos o espírito realista, crítico e satírico das novelas picarescas.

Assim, e ao modo do romance picaresco, acompanhar o Narrador de tão gigantesca obra, faz da análise um empreendimento quixotesco (termo, aliás, apropriado para a ocasião...), sendo necessário ressaltar que o intelectual Ariano Suassuna também é um objeto difícil de ser definido ou delimitado em conceitos ou categorias. Múltiplo em suas criações artísticas, o romancista, teatrólogo, poeta, conferencista (suas aulas-espetáculo são conhecidas em vários Estados do Brasil, e foram incorporadas à política de cultura do Estado de Pernambuco), bacharel em Direito e em Filosofia, professor de estética na UFPE, secretário da cultura no Recife (1975) e de estado da cultura no segundo governo Arraes (1995-1998), atual Secretário Especial da Cultura do governo de Pernambuco (Eduardo Campos, 2006-2010), ilustrador e gravador, imortal da Academia Brasileira de Letras desde abril de 1990, é também múltiplo em suas opiniões e posturas políticas.

Atualmente filiado ao PSB (Partido Socialista Brasileiro), confessa que a atuação político-administrativa atrapalhou seu trabalho de escritor. Já se disse arrependido de ter participado dessas atividades no período anterior a 1980, mas com a volta de Arraes ao poder em Pernambuco, engajou-se no trabalho político-cultural. Pediu para que não lhe demandassem para que pudesse retomar o romance que escreve por toda a vida, mas



cedeu e aceitou o convite do atual governo de Pernambuco e, com sua equipe de artistas-assessores desenvolve o programa “A Onça Malhada, a Favela e o Arraial – Novo projeto Cultural Pernambuco - Brasil”, circuito de aulas-espetáculo que percorre o Estado, levando dança, teatro, música, canto e literatura ao público¹.

Suassuna purga a culpa por pertencer ao “Brasil privilegiado” e critica a cultura oficial, acadêmica, afastada dos mais pobres, que possuem a sua própria cultura, sua pintura, sua gravura, sua música, seu teatro, sua poesia, produzidos no “Brasil real”. Como bom machadiano, sua crítica dirige-se ao “Brasil oficial”, que “tem alguma coisa que presta; pessoas dentro dele que têm consciência dessa dilaceração terrível que o país vive. O Brasil oficial, ao qual nós pertencemos, tem a obrigação de chamar a atenção para essa realidade. Eu, por exemplo, procuro fazer uma fusão desses dois países” (Cadernos de Literatura do Instituto Moreira Salles, 10, 2000, p. 39).

Ariano coloca, assim, a questão do intelectual orgânico, apesar de achar que Gramsci pode “ter exagerado um pouquinho no sentido político”. O “sentido político”, no caso do escritor, é mesmo difícil de se definir. Pensava em Canudos quando falou em “monarquia de esquerda”, nunca foi marxista (“tenho a maior antipatia por Marx”) e diz que seu socialismo vem dos apóstolos, do catolicismo, mas não da Igreja. Diz ter sido levado a um erro de interpretação sobre a monarquia, “por conta da minha atitude diante da morte do meu pai”, que em poemas e personagens assume a figura de um Rei do Sertão. Mesmo assim, numa espécie de autocrítica política-mística-poética, se dizia, em 2000, “do lado da república”.

Mas o melhor, para talvez compreender (no sentido que atribui Fernando Pessoa à compreensão) esse múltiplo artista, literato e político, é ler seu pensamento através de seu personagem nessa gigantesca epopéia iniciada em 1958. **Quaderna**, da linhagem “aristocrática popular” criada pelo autor, descende de João Grilo, Chicó e outros personagens criados por Ariano. O “amarelinho”, homem do povo, que luta contra as

¹ É possível ter mais informações sobre esse projeto em: <http://200.238.107.167/web/porta1pe/secretarias?id=307>



Neamp

adversidades com astúcia, livrando-se ora da fome, ora da prisão, sempre da opressão e da arrogância de classe, no histórico choque entre povo e elite, classes populares e classes médias/burguesia, os de baixo e os de cima, trabalhadores e burgueses ou que outros nomes se possa dar aos protagonistas da tragicomédia representada na luta entre o Brasil-real e o Brasil-oficial.

“Sim! Nesse estranho processo, a um tempo político e literário, ao qual estou sendo submetido por decisão da Justiça, este é um pedido de clemência, uma espécie de confissão geral, uma apelação – um apelo ao coração magnânimo de Vossas Excelências”. **(PR, p. 6)**

“...aqui no Sertão quem não cuidar nas Onças pode muito bem acabar sendo comido por elas. (...) Por exemplo, aquele ditado que diz 'Quem banca o Carneiro, e não o homem, a Onça chega por trás e come'. Ou então aquele outro: 'Depois da Onça estar morta, qualquer um tem coragem de meter o dedo no Cu dela'.” **(PR, 12)**

“Não é preciso dizer que Samuel entrou imediatamente para a Ação Integralista Brasileira (...) Quanto a Clemente, aderira furiosamente à Aliança Nacional Libertadora (...) Acontece que a luta ideológica travada entre os dois estendera-se do campo puramente político até o literário, o histórico, o filosófico e até o religioso, se posso falar assim.” **(PR, 195)**

“De modo semelhante, tomavam, furiosamente, partido em tudo. A Sociologia era da Esquerda, e a Literatura, fortemente suspeita de direitismo. O 'riso satírico e a realidade' eram da Esquerda, a 'seriedade monolítica e o sonho' da Direita. A Prosa era da Esquerda e a Poesia, da Direita.” **(PR, 196)**

“O Vaqueiro ouvia seu próprio sangue latindo, pedindo, suplicando que ele corresse e se afastasse do Bicho amaldiçoado. Ao mesmo tempo, porém, que ele sentia o horror, sentia também o fascínio do Bicho e da Desordem desmedida, obrigando-o a procurar ver, ver sempre mais, pois é destino sem fim, nosso, querer, como diz Clemente 'decifrar todo o Bicho deste Mundo'.” **(PR, 330)**

“...na descoberta de que o mundo era um Bicho sarnento e os homens os piolhos e carrapatos chupa-sangue que erram por entre seus pelos pardos, sobre seu couro chagado, escarificado e ferido, marcado de cicatrizes e peladuras, e queimado a fogo lento pelo Sol calcinante e pela ventania abrasadora do Sertão.” **(PR, 444)**

“Por causa das vicissitudes que eu tinha passado sempre em minha 'atribulada existência', eu era muito relacionado entre o Povo – cabras-do-rifle, Cangaceiros, tangerinos, Vaqueiros, Mulheres-Damas, Cantadores etc. Aqueles dois (Clemente e Samuel), apesar de viverem falando e filosofando sobre o Povo, viviam eternamente fechados entre o mofo de suas respectivas casas, a poeira e as teias-de-aranha da Biblioteca, enfim, no 'mofo dos capões intelectuais' (...) Não sabiam nem falar com a gente do Povo e tinham um secreto pavor e um secreto mal-estar diante de tudo o que ao Povo era ligado.” **(PR, 508)**

“Para Joaquim Nabuco e seus seguidores, o Brasil é, e deve se esforçar por ser cada vez mais um prolongamento da Península Ibérica. No fundo, todos esses são traidores da nossa luta, saudosos da Europa, exilados e desenraizados aqui! Nosso caminho deve ser outro. Temos que aprofundar e ampliar a picada aberta por Sylvio Romero e Euclides da Cunha.” **(PR, 521)**

“Imperceptivelmente, sem que eu quisesse ou notasse isso, o aspecto real e político de todos aqueles acontecimentos foi ficando de lado e cedendo passo ao aspecto poético-literário, muito mais *real* e embandeirado do que o outro.” **(PR, 622)**

“- Homero, se acalme! Em Política, a gente tem que ceder muita coisa e engolir muito sapo!” **(RD, 17)**

“- Calma, João! Calma, meu primo! - disse Carlos Pessoa, bem humorado. - Em Política é assim mesmo, ganha mais quem mais espera!” **(RD, 37)**

“...e vamos adiante porque, neste século de eficientes, eu sou apenas um Cantador arcaico que, em seu *novelário de malassombros*, tem mil e uma histórias para contar.” **(RD, 49)**

“Se tenho procurado rir e organizar minha vida como um espetáculo de Circo, foi porque sempre me considerei como 'um cruzamento de Rei e de Palhaço', sendo que, talvez, a parte mais valente, a parte que talvez venha a me salvar, seja a da coroa de flandres, a da roupa estrelada e esburacada do Palhaço de circo-pobre que sou eu. Foi o jeito que achei para neutralizar o infortúnio!” **(RD, 73)**

“E não sei se não será mais triste do que minha Tragédia, o Drama daqueles que têm uma vida triturada, desde a geração anterior, pela mesquinhez, pela mediocridade, pela falta de sentido da vida.” **(RD, 85)**

“Muitas vezes fui, e ainda sou, covarde, ruim, mentiroso, tentado pela solução mais fácil, porque acredito (...) que nenhum de nós está à altura da terrível tarefa de ser homem.” **(RD, 86)**

“... a Vida é uma Fera, governada pela desordem;” **(RD, 87)**

“...como seu eu devesse saber, desde logo, que tanto a dor quanto o prazer são causa de sofrimento, porque ambos, ao alargarem o campo de fruição do conhecimento e da beleza, alargaram também e necessariamente, as zonas sensíveis ao infortúnio. Parece (...) que as mais ardentes fruições já trazem em si um elemento de solidão e desespero, marca de sua verdade e sinal de sua duração porque somente as sensações que conduzem dentro de si essas marcas de brasa e sangue vivo, recebem alguma garantia e são mais duradouras do que as outras.” **(RD, 94)**



Neamp

Entrevista: Um café em Madri com Ian Gibson, prato principal: Federico Garcia Lorca

Syntia Pereira Alves

Ian Gibson, irlandês, mas desde 1984, cidadão espanhol. Hispanista internacionalmente reconhecido por seus trabalhos biográficos, principalmente sobre Federico García Lorca a quem se dedica a estudar desde a década de 60. Sobre o poeta, publicou mais de uma dezena de livros, sendo os títulos mais recentes “Vida, pasión y muerte de Federico Garcia Lorca”, “El hombre que detuvo a Garcia Lorca” e o mais recente “Lorca y el mundo gay”. Gibson publicou também biografias sobre Salvador Dalí, Antonio Machado e outros nomes importantes da cultura espanhola. Além de sua obra literária, realiza intensa atividade jornalística, televisiva e radiofônica. E somado a tudo isso, teve a generosidade de conceder em um café de Madri a entrevista abaixo:

Revista Aurora: De fato a obra de Lorca foi proibida na Espanha?

Ian Gibson: A primeira edição da Aguilar das Obras Completas saiu em 1954. Não era exatamente toda a obra de Lorca, havia na época censura, mas o próprio Franco deu permissão em 54, para a publicação do livro, e mesmo sendo um livro muito caro, teve um grande êxito. Franco deu sua permissão porque Lorca já representava um problema para o regime franquista, já havia muito turismo na Espanha e não se podia seguir negando a existência de um poeta chamado Federico Garcia Lorca. Os assessores de Franco perceberam que isso criava uma má imagem do país no exterior. A fama de Lorca fora da Espanha não parava de crescer, mas internamente não se publicava nada. Essas “Obras Completas” venderam muitíssimo e a cada nova edição se acrescentava algo mais, e algo mais e algo mais até que as “Obras Completas” ficaram com dois volumes, ao invés de



um, e com muito material novo. Eu diria que as obras de fato completas saíram há 10 anos, mais ou menos, porque claro que não apenas pela censura, mas também reorganização de todo o material, sobretudo os escritos juvenis, que ainda não tinham sido publicados. Mas tudo isso veio com a transição democrática, depois da morte de Franco.

RA: E atualmente, como pensa estar a imagem de Lorca na Espanha?

IG: Bem, a Espanha é um país que lê muito pouco, os índices de leitura são baixíssimos, mas quem na Inglaterra lê os poetas atuais, ou os anteriores?! Uma minoria! O teatro de Lorca sim, tem uma aceitação muito boa no país atualmente, as pessoas têm ido ao teatro... muita gente não lê, mas vai ao teatro de vez em quando e Lorca é um nome famosíssimo aqui, mas ler a fundo a poesia, muito pouca gente lê. Os espanhóis não conhecem a obra de Lorca em sua totalidade, assim como os ingleses não conhecem a obra de Byron em sua totalidade. Mas se vai conhecendo pouco a pouco... há ainda muita incultura, houve aqui 40 anos de ditadura que, claro, não é uma época favorável para a leitura, para a cultura. Agora estamos numa democracia, mas as pessoas seguem lendo muito pouco. Meus próprios netos estão o dia todo com os jogos de computador, ler um livro é muito chato.

RA: Pensando na dramaturgia de Lorca, na sua opinião, qual o motivo de Lorca escolher mulheres como suas protagonistas?

IG: Tudo na obra de Lorca gira em torno da repressão e da frustração, mas ele não podia por em cena a questão da homossexualidade, falar disso abertamente era impossível. Mesmo em sua obra “O Público”, que é uma peça importante na obra de Lorca, peça escrita no ano 30, nela Lorca expõe toda a problemática da homossexualidade, mas ele não pode colocar isso em toda sua obra. Assim, as mulheres simbolizam todos os que não podem viver sua vida. Ele tinha um grande problema com sua homossexualidade, não podia falar abertamente disso, em público... quando lhe perguntavam porque mulheres, ele respondeu uma vez que era porque não há bons atores na Espanha, que só há boas atrizes,



Neamp

que os homens eram ruins, mas é uma resposta irônica, pra sair da situação. Acredito que ele viveu sua vida sabendo que em qualquer momento alguém lhe faria uma pergunta muito difícil de responder e para se prevenir ele respondeu isso, uma resposta muito pouco satisfatória. Ele tampouco escreveu só sobre o tema gay, claro, mas ele não podia viver sua vida e isso ele expressa através de sua obra, e as mulheres das peças expressam mulheres de carne e osso, mas também trazem uma carga simbólica de todos sofrem, que não podem viver sua vida.

RA: A imprensa de direita, na ocasião da estréia de “Yerma”, chamou a obra de “anti-espanhola”. Quais outras obras de Lorca foram vistas como perigosas para as idéias tradicionais da Espanha da época?

IG: Obviamente “O Público”, mas ninguém conhecia a peça na época, além do que “O Público” tem uma linguagem surrealista, de difícil compreensão, assim “Yerma” é a mais perigosa. Além do que “Yerma” estreou aqui no ano de 34, quando a direita estava no poder, e claro que eles viram a peça como um ataque aos valores tradicionais católicos da Espanha. Há uma velha na peça que diz a Yerma “quando te darás conta que Deus não existe?”, imagine isso no ano 34! Houve um protesto no teatro e os fascistas trataram de interromper a estréia, com Margarita Xirgu no papel de Yerma, e esse foi um ato muito importante. Este é um país pequeno, Madri tinha na época meio milhão de habitantes, todo mundo conhecia todo mundo, e assim Lorca, a partir daquele momento, foi considerado um inimigo da Espanha tradicional. Eu vejo Lorca, através de sua obra, absolutamente comprometido com a sociedade e com a situação social, sempre lutando a favor da liberdade.

RA: A liberdade e a morte são dois temas recorrentes na obra de Lorca. Você crê que isso se deve a situação social da Espanha, antes da Guerra Civil, ou seria uma possível capacidade profética de Lorca?



Neamp

IG: Talvez sim uma capacidade profética, mas não sei até que ponto, até porque dizem que ele tinha um forte sexto sentido. Há algo de arrepirante em alguns poemas de Lorca, parece que ele sentia a presença da morte em tudo. Lorca veio de uma cidade pequena, sua mãe era católica, ele tinha muito da liturgia católica, dos mortos da cidade, de ver os funerais, ele tem uma obsessão com a morte muito profunda, um temor muito forte da sua própria morte, quase uma obsessão. Além disso, a liberdade está muito presente, por exemplo na peça “Mariana Pineda”, a imagem da bandeira da liberdade... essas coisas Lorca tem muito interiorizado. E Granada era uma cidade em constante clima de Guerra Civil. Talvez haja algo de promunição, talvez ele já se sentia uma vítima... não tenho certeza, mas não duvido nada de que haja algo de premonitório em sua obra.

RA: Em sua opinião, quais foram os motivos que desencadearam o assassinato de Federico Garcia Lorca?

IG: Primeiro, Federico era um homem muito conhecido, não estamos falando de um poeta que está começando, estamos falando de um homem famosíssimo, inclusive internacionalmente. No ano de 1933, estive na Argentina, com “Bodas de Sangue” em cartaz, temporada de alguns meses de teatro lotado, e Lorca envia a seu pai uma quantia astronômica de dinheiro. E isso cria inveja, de modo que primeiro, Lorca era muito conhecido, entre os poetas jovens era o mais conhecido. Inclusive já tendo fama internacional, começando pela América do Sul, mas também em Nova York onde estavam preparando a apresentação de “Bodas de Sangue” em inglês, ou seja, ele estava no auge e as pessoas sabiam disso. Além disso, estava totalmente identificado com a República, com a República progressista, e ligado a Frente Popular fez muitas declarações, assinou manifestos anti-fascistas, leu o “Romanceiro da Guarda Civil” em público... isso foi um ato político, estava totalmente identificado com a Frente Popular. Ou seja, a fama, a identificação, a inveja, o fato de Lorca ser homossexual — fato ao qual a imprensa de direita faz diversas alusões — ou seja, todos esses fatores. Além desses motivos ligados, também havia muita inveja da família, seu pai teve um passado político pelo partido liberal, era um latifundiário em La Veja de Granada, mas estava ao lado da República.



Tudo isso junto foi mais que suficiente para que lhe matassem, porque mataram muitos outros do bando republicano, mas ele era uma pessoa muito conhecida e com uma obra que foi considerada como revolucionária e “roja”.

RA: Não é de conhecimento geral a autoria da denuncia contra Garcia Lorca...

IG: Bem, não se sabe o autor da denúncia. Eu tenho a declaração oral do irmão José Rosales, dois dias antes de morrer, ele me falou sobre a denúncia. Claro, é a declaração de um falangista, décadas depois, mas acredito que ele não mentiu, e segundo José, a denúncia teria saído do Partido da CEDA, também poderia ter saído da Falange, mas acredito que quem colocou tudo em ação foram os do partido católico de direita, a CEDA. E Ruiz Alonso, principal responsável pela prisão de Lorca, era um dos ex-deputados da CEDA, amargado, e praticamente fascista.

RA: E oficialmente, quais os motivos para prisão de Lorca, quais foram os motivos da denúncia?

IG: Que Lorca tinha uma obra subversiva, perigosa, que era amigo de Fernando de los Rios, — ministro socialista —, que era homossexual, e que tinha uma rádio clandestina... era um momento no qual se acreditava em tudo, uma denúncia dessas já bastava para ir ao “paredão”. É preciso imaginar aquele momento, a direita organizou um motim e poderia perder a qualquer momento. Os franquistas já vinham com um plano de matar pessoas e Lorca era um inimigo, não há a menor dúvida de que Lorca era um dos principais inimigos e além disso “rojo, maricón” e famoso. Lorca tinha tudo contra ele naquele momento. Bem, depois de alguns meses talvez alguém tenha percebido o perigo de matar-lo, mas nos primeiros momento havia uma espécie de regime de terror, ninguém sabe o que vai acontecer, havia muita insegurança.

RA: E além de Ruiz Alonso, quem mais esteve diretamente relacionado à morte de Garcia Lorca?

IG: O Governo Civil. Houve uma usurpação do poder. Quando chega alguém, toma o governo, impõe outro governo e este outro é chamado de Governo Civil, isso é uma usurpação e quem dirige este governo é um usurpador. Valdés, José Valdés Guzmán — governador civil rebelde, de direita — era também falangista, “camisa vieja”, como diziam, ou seja, dos antigos falangistas, também militar, quem mandava ali sobretudo, eram os militares e eles que decidiam. Provavelmente consultaram quem decidia, Granada não era capitania geral, era comandância, não tinha a força que tinha Sevilha naquele momento... mas há muito mais que não saberemos nunca, não sabemos como foi porque ninguém contou e não contará nunca, havia muita gente que sabia e isso eu não perdôo, o silêncio! Como em “Bernarda Alba”, “silêncio, aqui minha filha morreu...”, bem, talvez isso também seja uma premonição, silêncio sobre a tumba, silêncio sobre a verdade, silêncio! E ainda não sabemos onde está o corpo de Lorca!

RA: Mudando um pouco o assunto, em seu livro “Lorca y el mundo gay”, você diz que Lorca tem uma dívida com Shakespeare. Qual seria essa dívida?

IG: Ah sim, Lorca tem uma dívida muito grande com Shakespeare. Quando jovem, adolescente, Lorca leu Shakespeare, principalmente “Sonho de uma noite de verão” e acredito que isso lhe impacta profundamente. Shakespeare lhe impacta profundamente pelo humanismo, a mistura de tragédia, de comédia, o que Shakespeare escreveu sobre o amor... o amor é um tema recorrente, o amor que pode acontecer a qualquer momento, que não se pode escolher, tudo isso faz parte da maneira de Lorca de ver o mundo, a vida. Lorca leu Shakespeare em espanhol, não sabia inglês, mas isso não fez diferença porque Lorca era um gênio e soube captar os matizes da obra de Shakespeare.

RA: A homossexualidade de Lorca foi um tema tabu na Espanha até pouco tempo...

IG: Bem, isso ainda é um tema tabu, mas agora menos que antes. O debate aqui na Espanha ainda está imaturo, não se fala de homossexualidade. Já se fala de ser gay, mas



Neamp

isso não quer dizer muita coisa, é algo muito mais complicado, com muitos matizes, e isso ainda não se debate aqui. Mas já está começando... Bem, em 30 anos de democracia não se pode mudar completamente um país, mas o país tem avançado, tem uma legislação com relação aos gays muito avançada e isso é admirável. Ou seja, o país tem avançado, mas também não se pode mudar a mentalidade geral, ainda falta muitos livros, muitos estudos e muita aprendizagem. Poder dizer que Lorca era gay é um passo a frente, mas também não sabemos muito sobre sua vida íntima.

RA: E por que não se fala de Lorca como um agente político?

IG: Imagino que por ignorância. Imagino que seja por falta de conhecimento, e não por ser um tabu, como o tema da homossexualidade. Todos sabem que Lorca era republicano, se identificava com Fernando de los Rios, com o socialismo liberal. O que acontece é que as pessoas não sabem o que foi a Guerra Civil Espanhola, os jovens não sabem o que foi a República, não se ensina isso no colégio, há muita ignorância de como foi a República e essa é a base do problema. Não se pode nem chamar de amnésia, porque não foi dito, os jovens receberiam de seus pais, pessoas da época da guerra, uma visão parcial, todo o tema da Guerra Civil foi um tabu. Os filhos de fuzilados não falaram muito com seus filhos porque era muito terrível pensar no que aconteceu e só agora os netos é que querem saber o que aconteceu, porque seus pais não explicaram nada.

RA: O corpo de Lorca até hoje não foi exumado. Qual a importância da exumação do corpo de Lorca? E quando você acredita que isso pode acontecer?

IG: Eu acredito que em breve algumas coisas vão acontecer. Estamos em setembro de 2009, e a Junta da Andalucia diz que vai começar isso em novembro, e isso certamente vai acontecer. Há outros mortos na mesma fossa de Lorca, antes diziam que eram quatro, agora apareceu mais um nome, dizem então que são cinco e a família quer procurar o corpo. De repente apareceram duas famílias que até hoje não tinham dito nada e agora estão dizendo há mais corpos. Eu não sei porque não vi o material, mas a qualquer



Neamp

momento se deve abrir a fossa porque há duas famílias pedindo a abertura. E estamos para conhecer a opinião da família de Lorca sobre a abertura da fossa e isso é importantíssimo, porque a família disse anteriormente que não queria que se tirasse os restos de Lorca de onde está, mas depois disseram que não se opõem, e agora pode ser que digam novamente que se opõem, não sei... Mas digam o que queiram, a Junta da Andalucia vai abrir a fossa, porque isso está caindo muito mal para a Junta diante da opinião mundial. Mas a coisa está difícil porque a família de Lorca já disse que não ajudará em nada com a identificação dos restos do corpo do poeta, foi o que disseram, que não ajudaram com DNA... isso me parece grotesco!...

Entrevista: literatura e política

Eduardo Viveiros
Silvana Martinho

Maria Silvia Betti é professora do Departamento de Letras Modernas e do Programa de Pós-graduação em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês da FFLCH-USP, atualmente licenciada para elaboração do texto de sua Livre-Docência. Pesquisadora do Neamp, ela é autora de *Vianinha*, da série Artistas Brasileiros (nº 6), da Editora da Universidade de São Paulo, e tradutora de *O Método Brecht*, de Frederic Jameson, publicado pela Editora Vozes, dentre outros estudos.

Nesta entrevista, Maria Silvia Betti analisa a relação entre arte e política (literatura e política), a partir dos estudos que fez sobre dramaturgia e teatro, do seu relacionamento com grupos de teatro como Folias D'Arte e Tapa, entre outras atividades.

Revista Aurora: Como você analisa a relação entre Arte e Política, Literatura e Política?

Maria Silvia Betti: Eu acho que elas são inseparáveis... elas são inseparáveis sem um grau considerável de distorção. Quando você discute um soneto de Shakespeare você tem um fio de reflexão para determinadas perspectivas, também políticas, que estão ali. Acho que nesse sentido, o trabalho do Terry Eagleton - no contexto brasileiro, o trabalho de Antonio Candido, e não é à toa que ultimamente o trabalho de Antonio Candido tem sido antagonizado por setores consideráveis. O trabalho de Antonio Candido, o trabalho do Roberto Schwarz, o trabalho de Terry Eagleton, *O inconsciente político*, do Frederic Jameson, acho que são trabalhos fundamentais nesse sentido, porque eu acho que quando trabalhamos com literatura e, no meu caso particularmente, imagine você trabalhar com literatura estrangeira, ter que dar aulas em língua estrangeira. Quer dizer, o que estamos



Neamp

fazendo aqui? O mínimo que se espera é que haja em alguma medida uma forma de pensamento crítico sendo colocado em jogo, sendo trabalhada e compartilhada. Não estamos aqui para transmitir determinados conteúdos, mas para pensar formas de pensamentos. De repente a literatura é um instrumento preciosíssimo nesse sentido. Eu acho que às vezes, em muitos sentidos, têm coisas que são ditas ou expressadas artisticamente, que se tivessem que ser ditas academicamente elas se transformariam em coisas extremamente longas e, de repente, em uma linha, em um verso você tem coisas que são maravilhosas...

Por isso que eu gosto também da poesia, embora eu não seja uma pesquisadora da poesia. Quando eu trabalho com poesia eu sempre falo para os alunos o seguinte: a poesia é um arquivo zipado que você tem que descomprimir, porque se você não descomprimir você abre aquilo e é cheio de sinaizinhos indecifráveis, você não faz nada com aquilo. Eu acho que a poesia é um arquivo zipado e, de certa forma, o teatro também. Ele não é lembrado na formação das pessoas; ele não é lembrado nem na escola média nem nos cursos superiores de Letras. Eu tive uma orientanda que teve bolsa e por conta da bolsa ela teve um projeto chamado PAE – Programa de Apoio à Pesquisa e ao Ensino, alguma coisa assim. E ela fez uma pesquisa, entre outras coisas, sobre o que se ensina de teatro norte-americano nos cursos de Letras. Entrevistou vários coordenadores, e é mínimo o que se lê, o que se estuda. Literalmente você está diante de alguma coisa em que ninguém, ou pouquíssima gente, está sequer interessado em participar. Eu acho que é uma questão fundamental.

RA: No teatro de Shakespeare as tensões entre vida e política, indivíduo e poder se manifestam em várias peças. Em qual delas você percebe mais claramente essas tensões e em que momento da peça elas estão presentes?

MSB: Bom, não sendo uma pesquisadora de Shakespeare, eu estou cercada por pessoas que pesquisam, estudam e fazem trabalhos extremamente detalhados e minuciosos como José Roberto O'Shea (UFSC), Marlene Soares dos Santos (UFRJ) e Bárbara Heliodora, pesquisadora e divulgadora de Shakespeare no Brasil. A minha perspectiva com



Neamp

Shakespeare surgiu pelo lado do teatro, quando o Folias D'Arte – que é um dos grupos com os quais eu tenho uma interlocução, um acompanhamento de pesquisa; o Folias D'Arte, em 2002, montou um projeto que veio a ser contemplado com um fomento (Programa de Fomento ao Teatro da Prefeitura de São Paulo) e esse projeto era a montagem de Otelo. E Otelo é a única das peças de Shakespeare, das grandes tragédias, cujo protagonista não é um nobre, nem um príncipe nem um rei. E quem é Otelo? Otelo é o general mouro, é o vencido que serve ao vencedor. O general mouro que é o braço direito da *sereníssima* república de Veneza, que, não casualmente, era o grande poder econômico, e político, do mundo mercantil da época, que hegemonizava, tinha suas colônias no Mediterrâneo, das quais Chipre era uma delas. E é justamente nesse sentido que Otelo foi lido, discutido e encenado pelo Folias. Isso eu acho extraordinário, porque esse olhar que o Folias fez sobre Shakespeare não é um olhar padrão...

Nós temos muito a aclimação do Shakespeare para as linhas de pesquisa vigentes nas universidades de grande porte internacionais. Você tem o Shakespeare das minorias, o Shakespeare feminista, o Shakespeare pós-colonial, multicultural, transcultural, o Shakespeare dos *gay studies* etc. E, de repente, você tem uma abordagem que é uma miríade de possibilidades que, não nos iludamos, elas estão todas atreladas, de um lado na academia e de outro lado no mercado. Porque Shakespeare além de ter sido transformado em um macrocânone de todas as épocas – a ponto de ele ter sido chamado, pelo Harold Bloom, de o *inventor do humano*. Você quer maior processo de canonização do que isso? Quer dizer, você se permitir lidar com Shakespeare dessa maneira é extremamente gratificante. Eu tive a oportunidade de assistir, dentro do Projeto Teatro Vocacional, da Prefeitura, no ano de 2004, no momento em que estava se encerrando o Projeto Teatro Vocacional, eu fui ao CEU Veredas e vi duas peças montadas por adolescentes. Coisas que eles fizeram com direção de dois artistas orientadores do Projeto. Um deles era o Luis Mármora da Cia São Jorge de Vareiedades e a outra era Magali Biff da Cia Coisa Boa. Eles foram ler Shakespeare no original – traduzido, claro, para o português, mas não era versão facilitada para adolescentes, ninguém falou para eles: “- Olha, isto é Shakespeare!” Eles foram estudar, ler, pegaram o dicionário, foram procurar as palavras e montaram um pedaço do *Hamlet*. Duas turmas, uma no período da manhã,



Neamp

outro no período da tarde. Puseram música de Rap e fizeram um trabalho absolutamente entusiasmante, apaixonante. Ninguém falou para eles “- Isto é Shakespeare, vocês tem que respirar fundo antes de se debruçarem sobre isto”. Isso eu acho extraordinário e eu sou bastante entusiasmada por essa perspectiva: da descanonização dos cânones. Fazer esses cânones se transformarem em coisas ricas, em coisas vivas.

Eu tive a oportunidade de fazer - aí fora, ironicamente, do teatro - em 2002... a fundação Perseu Abramo, queria muito fazer um livro na coleção Pensamento Radical, sobre o Mark Twain. Ele é um grande cânone na literatura norteamericana. O Mark Twain teve uma participação fundamental como uma figura pública em entidades de militância antiimperialista e esse lado foi sumariamente apagado de todas as obras que foram colocadas em grande circulação acadêmica e editorial sobre o trabalho dele. A Fundação Perseu Abramo, principalmente através da dona Zilah e do Luiz Dulci, na época, tinha tido contato com uma antologia espanhola chamada *Las Tres Erres* (Raça, Revolução e Religião) e um trabalho que estava começando a sair, de um pesquisador da Universidade de Siracusa, nos Estados Unidos, chamado James Zwick, que tinha um extraordinário portal na Internet, onde ele disponibilizou os escritos de Mark Twain. E aí eles me convidaram, eu disse que não era pesquisadora de ficção, mas acabei me apaixonando pelo trabalho e fiz uma compilação que saiu pela coleção Pensamento Radical. Isso foi um trabalho que tive um enorme prazer em fazer e grande parte daqueles textos eu acabei pegando do portal do James Zwick. A remissão para esse portal está na primeira página, e eu faço questão porque ele lamentavelmente faleceu em janeiro deste ano, prematuramente aos 52 anos de idade... Eu acho que ele foi uma figura extraordinária e generosíssima, porque ele foi pesquisar, colocou isso no portal e disponibilizou, e praticamente 80% daqueles textos foram colhidos do portal. Eles foram sumariamente tirados de circulação.

RA: A internet não tem só a função de publicar novidades, ele tem milhares de oportunidades para explorar.



MSB: Ele generosamente usou de uma forma incomum, na minha avaliação. Colocou não só textos, mas também charges políticas. Na ocasião eu fiz todo um levantamento, queria muito que o livro viesse a ter também as charges. Mas infelizmente não pudemos ter, porque todas elas têm direitos autorais, e editorialmente não são viáveis. Foi um trabalho que eu tive um enorme prazer em fazer, que eu tenho um grande orgulho de ter sido convidada para fazer esse trabalho. Depois, para essa mesma coleção eu vim a fazer a introdução de um trabalho que existia, publicado, que nunca tinha sido discutido aqui, mas que veio a ser traduzido pela Fundação Perseu Abramo e eles me chamaram para fazer um estudo introdutório, que foi *O Povo do Abismo*, do Jack London. *O Povo do Abismo* foi uma reportagem que ele escreveu na época da coroação do rei George. Em 1905. Ele ia fazer outra coisa, era para ir à África do sul cobrir a Revolução dos Boxers. Ia para Londres, de Londres para a África do Sul... Chegando em Londres recebeu um telegrama que dizia: “- Volta que acabou o dinheiro”. Em Londres estavam acontecendo os festejos da coroação do novo rei e ele resolve ficar e cobrir, mas faz isso do ponto de vista da população, daquele bolsão de miséria absoluta. Dentro do coração do Império Britânico você tem um bolsão de miséria. E ele se hospeda naqueles albergues e vai inclusive vestir, comer e viver o dia a dia, e faz um trabalho muito interessante, não desprovido de contradições. E eu tinha sido convidada para fazer essa introdução e estava indo fazer a minha pesquisa do teatro norte-americano em Nova Iorque. E disse: “ - olha, só se eu puder entregar quando voltar”; eles deixaram e me vi lá em Nova Iorque na biblioteca da MiU e fiz uma pesquisa que pegou carona na outra. Foi muito interessante porque Jack London é apaixonante...

RA: Esse texto tem uma característica muito interessante dos escritores-jornalistas americanos, isso é uma imagem que temos dos intelectuais americanos muito interessante.

MSB: Jack London e Mark Twain, os dois com um lado performático. Mark Twain percorria o país dando conferências sobre suas viagens. Quando ele chegava numa cidade para fazer uma conferência, uma *lecture*, parava a cidade com faixas etc. Isso seria impensável no mundo atual, mas naquela época... Ele tinha percorrido o mundo, e



percorria os Estados Unidos de costa a costa desde a adolescência, subindo e descendo o Rio Mississippi, de onde vem o pseudônimo dele, *by the Mark Twain*. Ele não se chamava Mark e sim Samuel. A indústria da literatura estava se expandindo ombro a ombro com a própria literatura. O Edgar Allan Poe era outro, morreu na miséria. São figuras extraordinárias, nesse sentido.

RA: A indústria foi a reboque desses autores. Hoje a indústria fabrica, encomenda autores.

MSB: a indústria pegou impulso neles, pois é...

RA: Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária* (1976) diz que a integridade de uma obra literária não permite dissociação entre aspectos internos (estrutura) e externos (sociais, políticos, etc) do ponto de vista da análise. A obra literária incorpora o externo (político) como elemento de sua “ própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo”. Com isso, saímos ‘ dos aspectos periféricos da sociologia (...) para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator da arte”. O paradoxo, diz Antonio Candido, ocorre quando “ o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica”. A seu ver, essa análise do professor Antonio Candido é válida para o teatro e a literatura que reivindicam, ainda hoje, o político como um dos pontos centrais dessas expressões artísticas?

MSB: Eu acho que é mais oportuna do que nunca, inclusive porque atualmente estamos num momento em que esta perspectiva de pesquisa não é aquilo que condiz com os interesses da grande máquina publicitária - editorial de um lado e, de outro lado, no lado que nós estamos na academia, ela não tem um grande interesse para as linhas hegemônicas das grandes universidades etc. Eu acho que ela é mais oportuna do que nunca. Agora, por que ela é tão incômoda? Por vários motivos. Em primeiro lugar, porque não está atrelada a esse tempo produtivista e acelerado. Em segundo lugar porque ela tem uma interface com aquilo que também o Paulo Freire fez e propôs, você não tem uma perspectiva de



Neamp

pensamento e de transformação se você não se permite fazer isso de uma forma com um mínimo de respiro humano, e é isso que a gente não tem. Eu costumo falar brincando, para o Eduardo Tolentino, diretor do grupo Tapa, que é um grupo com o qual eu tenho uma grande amizade e afinidade de pesquisa... eu costumo falar brincando: as mesas de botequim das décadas de 50 e 60 tinham mais respiro intelectual e crítico do que os bancos da universidade da nossa era, porque as coisas eram compartilhadas com prazer, elas eram vivas. Antes de qualquer coisa, elas eram algo que concernia às pessoas.

Algum tempo atrás eu mandei um e-mail para uma pesquisadora, de fora de São Paulo, avisando que uma determinada peça ia estreiar e achei que iria ser de interesse dela. Ela realmente se interessou e agradeceu respondendo: “- Pode dar um bom paper”. Então essa é a minha questão: parece que tudo o que Academia toca vira *paper*. Eu recebo, mensalmente, dezenas de revistas de programas de pós-graduação de várias partes. Eu não tenho espaço físico para acomodar o que eu recebo. Cada vez mais eu tenho dificuldade de doar esse material para bibliotecas, porque elas não aceitam doações. E é terrível pensarmos que, no momento em que estamos, não temos a obra do Vianinha publicada. Se você procurar o *Rasga Coração*, de 1979, edição do SNT (Serviço Nacional de Teatro), você não encontra. A antologia que Fernando Peixoto organizou e publicou é maravilhosa, de 1983... 1983, nós estamos em 2009! São gerações e gerações que não conseguem ter acesso e, no entanto, temos publicações e publicações de revistas que não conseguimos que as bibliotecas aceitem. Que sentido tem isso? A CAPES nos diz: “- Não, o importante é colocar na internet, porque na internet você tem um grande alcance”. Eu acho que realmente é importante, mas eu acho que temos que lembrar que a internet é para quem está em São Paulo. Se você sair de São Paulo e olhar a realidade do país, isso não tem significado nenhum. Eu trabalhei no Projeto Formação de Público entre 2001 e 2003, e tentei colocar coisas na internet com o seguinte pensamento: se de cada 100 professores do ensino público, 1 conseguir acessar, isso já será interessante. E nem isso nós conseguimos.

RA: Artur Azevedo, na Revista “O Rio de Janeiro em 1877” mostra duas alegorias, a “Arte” e a “Política” discutindo em cena, na presença do personagem “Zé povinho”. A



“Arte” apresenta a “Zé povinho” uma enorme tela (Batalha de Avaí) e diz: ARTE – Zé Povinho, vou-te mostrar um trabalho digno do teu apreço! Olhe e admira! Ao que a “Política” responde, à esquerda da cena: Política – Ora! Tem defeitos. E a “Arte” retruca: ARTE: Poderá não os achar a política! A seu ver essa distância intelectual entre o Zé Povinho, a arte e a Política ainda predomina no cenário artístico, assim como certo discurso moralista de artistas com relação a política? Essa cena ainda é possível de ser vista na discussão sobre a relação entre arte, política e cultura popular, por exemplo?

MSB: O Artuz Azevedo criou essa personagem, que é o Zé povinho. Agora, no que nos diz respeito, nós temos que dar nomes aos bois e os bois são as classes de que estamos falando, porque o que eu acho é o seguinte, pensando qual relação entre o povo e os intelectuais na política, quando falamos “o povo” temos que pensar de que classe estamos falando. Se estamos falando da classe trabalhadora, temos uma questão muito curiosa que é a seguinte: os intelectuais geralmente não se veem como trabalhadores. E é muito curioso porque isso apareceu nas últimas greves na universidade. Quer dizer, qual é a categoria que se mobiliza, qual é a categoria que tem um avanço, no sentido político? É a categoria dos funcionários, porque a categoria docente e mesmo a dos estudantes se impregnam de outras formas. Esse é um dos problemas e quando lidamos com isso, isso aparece das formas mais distorcidas possíveis no nosso trabalho. Eu acho que uma das coisas mais difíceis é tentar ter um olhar para isso que permita que não embarquemos nesse pensamento, que não considere que é natural que seja assim, que é desejável que seja assim, que esse é um padrão de excelência, de pesquisa, de pensamento. Eu acho que o mais desafiador é fazermos isso quando ficamos diante de várias “saías juntas” porque não podemos falar as coisas abertamente, porque temos colegas que vão se sentir depreciados e vão se sentir atingidos. Tem várias coisas que temos que falar com 20 luvas de pelica em cada mão e fazendo certas ginásticas porque, enfim... acho que uma das coisas mais fáceis do mundo é encontrar defeito em trabalho alheio. É complicado porque, ou saímos por aí atirando pedra na vidraça de todo mundo ou então ficamos meio que tendo que lidar com a invisibilidade. Porque é engraçado: você se torna invisível, você é invisibilizado pelo sistema. Tem muitas pessoas que enfrentam isso de maneira crucial. A



Iná Camargo Costa é uma dessas pessoas. Ela tem um trabalho extraordinário, extremamente coerente. E esse trabalho extraordinário e coerente está acontecendo da forma mais viva e produtiva possível fora dos muros da academia.

RA: E ele se torna invisível porque a academia... Quando a mídia cita, cita sempre “especialistas” da mesma instituição ou assimilados pelo sistema. Isso acontece muito com a Política.

MSB: Ele se torna invisível do lado da mídia e do lado da academia. Quer dizer, é o lado que reproduz o pensamento do sistema. E é isso que nós fazemos também. Não podemos nos iludir.

RA: Como situa na temática geral dessa entrevista a obra do poeta e autor teatral Federico Garcia Lorca?

MSB: Eu sou apaixonada pelo Lorca como amadora, como leitora. O Lorca poeta chegou para mim antes do Lorca dramaturgo, embora eu ouvisse falar das montagens, da Casa de Bernarda Alba, Yerma. Eu pertenço à geração que viu muito teledramaturgia. Eu vi tele-teatros, tv de vanguarda, tele-teatro do Canal 2, li várias adaptações de Lorca para teledramaturgia. O Lorca me chegou por essa via antes de eu ser pesquisadora, professora, o que quer que seja. O que eu acho extraordinário no Lorca, por um lado, é a forma como ele constrói o lírico, quer dizer, o lírico fica numa lâmina que ele constrói entre o popular, daquele popular de mulher do povo, de lavadeira, de tocadora de rebanhos, de pastor. E como ele olha, contempla uma coisa que é um pouco o lado popular da tragédia.... isso eu acho extraordinário. Eu acho que ele trabalha, ele olha para a tragédia com a perspectiva da classe trabalhadora, e ele magnifica a tragédia com esse material da classe trabalhadora. Tem linhas do Lorca que são inesquecíveis... aquele poema dele *“mãe quero ser de prata/ filho terás muito frio/ mãe quero ser de água/ filho terás muito frio/ mãe porta-me em tua almofada/ isto sim, agora mesmo”*.



Neamp

Tem um teatro nessa poesia, eu acho que ele caminha nessa linha o tempo todo, eu tenho uma grande paixão pelo *Poeta em Nova Iorque*. Pretendo ainda, inclusive já estou sabendo que no ano que vem vou dar Tópicos da Poesia e estou pensando em incluir, porque eu tenho feito essas inserções de autores. De teatro eu faço constantemente, não me prendo aos de língua inglesa. O Lorca, o *Poeta em Nova Iorque*, é um trabalho que eu acho apaixonante, eu teria muita vontade de inserir. Essa lâmina na qual ele se coloca, entre o lírico e o popular, essa paixão por esse aspecto da tragédia, mas não a tragédia como o destino humano, o fado humano, mas como aquela carga de sofrimento que essa gente trabalhadora carrega e compartilha, nos seus laços de sangue e no seu peso da ancestralidade familiar que ele está expondo de uma maneira primorosa. O mundo das mulheres de Lorca, da Casa de Bernarda Alba, aquelas mulheres de preto, (a personagem) Martírios... são...eu acho que cada ângulo para o qual você olha você flagra aspectos que podem se desdobrar em outros, sem se falar do lado da trajetória do Lorca como pessoa, toda a inquietação dele. Ao mesmo tempo que ele foi um autor bem nascido, que freqüentou os círculos da intelectualidade etc, como ele se permitiu não ser amordaçado por isso e pisar no chão que o povo pisa, que a classe trabalhadora pisa e se enxergar também como um trabalhador do verso. Como alguém que diz “eu sou de vocês, eu sou um de vocês”.

A menoridade das ecologias, uma perspectiva irradiante.

Edson Lopes*

Ana Godoy. *A menor das ecologias*. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2008.

O livro, *a menor das ecologias*, provoca uma leitura povoada de literaturas em que persistem a proximidade de um elemento selvagem traidor das estruturas, codificações e organizações da civilização, à maneira de máquinas filosófico-literárias, singulares, que não pertencem nem à literatura e nem à filosofia. Máquinas que trazem à tona ou “uma natureza primeira” que rompe com algum modelo de realização ou materialidade (Thoreau); ou a “selvagem e ilimitada pasiagem” (Faulkner), dispersa por toda parte fazendo com que o elemento selvagem esteja bem próximo, persistindo por onde tudo passa, traindo as edificações da civilização por todos os lados e ampliando uma aventura coletiva de rejeição à proteção; ou que inventa línguas e o apagamento das referências geográficas (Guimarães Rosa); ou cujos vetores desfazem territórios fazendo com que a inquietude domine inteiramente (Cortázar); ou à maneira de John Cage rejeitando a organização militar e governamental da sintaxe — que só pode ser obedecida — em nome da desmilitarização da linguagem, cruzando os limites de duas ou mais linguagens, inaugurando o transbordamento do domínio musical pelo silêncio.

A menor das ecologias, sugere a experiência da perda da referência em nome da perspectiva, uma maneira de habitar. Perder solo, perder imagem de uma terra firme, racionalizada, unificadora e medida dentro de uma lógica, de uma lei, de uma propriedade e de um organismo que organiza coletivos e a Terra. Experimenta-se uma perspectiva não em nome de uma idealização, nem em nome de uma terra a ser descartada, reatualizada

* Cientista Social e mestrando do Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais da PUC-SP.



Neamp

entre o desgaste de suas matérias. Perspectiva, que toma para si uma forma do desamparo habitado por forças de mobilidade, de violenta traição, de um espaço propriamente intensivo.

A Ecologia abrange estratégias políticas, proezas idealizadas — e premiadas enquanto idealizações — do âmbito infantil dos bancos escolares aos encontros mundiais de especialistas, representantes de governo e cientistas acerca de uma conservação, riscos iminentes e catastróficos e conceitos unificadores de gestos retóricos e estratégicos em torno da conservação das espécies, de seus códigos genéticos — capazes de serem recriados como uma ficção fantástica e idealizadora de um passado das espécies e da genealogia da hereditariedade e condicionamento futuro —, da coleção do maior número de víveres a título de prevenção ante a destruição anunciada. Portanto, esta Ecologia organiza ao mesmo tempo a categorização, identidade e conservação das formas da vida como das culturas toleradas e toleráveis em nome das diversidades. A ecologia é uma representação da verdade do mundo e da coletividade do mundo, representação que perdura como conteúdo transdisciplinar na vida escolar e acadêmica, corporativa, política e estética, cuja rota traça-se de um ponto de desespero a outro, de um risco a outro, ou de um risco a uma proteção e prevenção. Esta ecologia majoritária é maior pela sua qualidade reativa e pela potência negadora, embora fale em nome da vida ou de sua segurança mínima e nuclear das células às formas complexas em suas coexistências.

O livro de Ana Godoy, compõe-se de duas partes: continente e arquipélago — atravessados por rotas e derivas —, que não são categorias absolutas que em mera oposição signifiquem e caracterizem dois estados de coisas. Mas conceitos que a título da deriva, ao lado de Deleuze, embatem forças no conceito. A Maioridade configura a certeza de findo o embate da terra e o mar, considerando ali residir a segurança, persuadindo-se de que este combate já não ocorre. Mas a minoridade instala-se acusada de seus “fracos teores científicos”, de emergência lenta, desaparecimento abrupto sem que haja tempo de anexá-las, territorializá-las, inscrevê-las nas cartas marítimas das navegações estriadas. A propósito das ilhas continentais e oceânicas, Deleuze, refere-se:



Neamp

“dão testemunho de uma oposição profunda entre o oceano e a terra. Umas nos fazem lembrar que o mar está sobre a terra, aproveitando-se do menor decaimento das estruturas mais elevadas; as outras lembram-nos que a terra está ainda aí, sob o mar, e congrega suas forças para romper a superfície”². O homem da segurança humana filosoficamente aliada ao direito fia-se seguro onde julga o embate não existir para arrazoar sua justiça sobre as coisas, justa distribuição das espécies, da vida e da tolerância da diversidade. São estas matrizes com que Ana Godoy lida, sabendo que a existência das ilhas, que as existências menores “são a negação de um tal ponto de vista, e de um tal esforço e de uma tal convicção”³.

Ana Godoy, problematiza a referência das disciplinas ecológicas e atualizadoras das ciências naturais, suas construções de leis da natureza e apreensões dos objetos sistêmicos, “como conceitos operacionais, unidades de cálculo para modelizações (...) despidos de qualquer fundo místico ou religioso em proveito da verdade científica, isto é, da verdade da natureza revelada.” (p.97). Trata-se segundo Ana Godoy de disciplinas que legislam segundo as leis que o conhecimento dá à vida, limitando-a, medindo-a, modelando-a segundo modalidades e funções, “preenchendo, dessa maneira, as tarefas de conservação da vida, de adaptação e utilidade, de regulação e reprodução.” (p. 100) Para Ana Godoy, “problematizar a ecologia é abrir espaços de vida por ela interditados pela idealização da vida como algo possível de ser apreendido pelo conhecimento.” (p.23)

A perspectiva da menor das ecologias é uma proposta de viagem de exploração — e pela relação que se estabelece com a terra, o estriado e o território —, referências móveis, em que se experimenta sobressaltos, regiões de turbulência e regiões de prazeres inusitados. “Inventa-se uma menor ecologia para uma terra a ser descoberta, em vez de procurar a verdadeira ecologia para uma terra verdadeira.” (p.29)

² Gilles Deleuze. “Causas e razões das ilhas desertas” [manuscrito dos anos 50] in *A ilha deserta* (org. David Lapoujade). São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 17.

³ Id.



Neamp

A ecologia maior, para Ana Godoy, domina a variação como única garantia possível de vida sob o ponto de vista da superioridade da conservação, matriz da razão política moderna e da modalidade de verificação do fragmentário pelo predicado da diversidade. Reporta à noção de biodiversidade cunhada nos anos 1980. Palavra simples e marcante que abarca não só todos os tipos de seres vivos como é deslocada para dar conta da totalidade da variação hereditária em toda a organização biológica, capital cultural para educação e capital para a mercantilização e governamentalização de todos os estoques, variabilidade, hereditariedade da vida. Não só as relações de produção e a cultura das populações humanas em seus ecossistemas se tornaram um valor para tolerância, como o fragmento da vida de todo ecossistema em seu conjunto e totalidade em sobreposição se tornaram um valor de continuidade, conservação, permanência e possibilidade de recriação de suas características originárias em diferentes ecossistemas artificializados. A relação capital natural, tolerância e futuro, equacionam uma racionalidade em torno da segurança do valor capital desde o século XX: a vida, transmutada como vida na terra, de um organismo mensurável, controlável, equilibrável na totalidade de seu organismo coletivo, de sua biodiversidade; equivalente desbloqueado cuja referência é a população, coletivo sobre o qual a biopolítica exercitou o esforço da unificação do fragmentário no coletivo, no organismo. Transposição do corpo como espécie para o corpo totalizado da biodiversidade, no corpo englobante da Terra. Vida e risco de vida cuja manipulação, organização, perfazem a disciplina e ciência da ecologia. Projetores da noção de segurança que extrapola a vida humana, para ser depositária do núcleo primário e herança biológica de todas as formas de vida.

Qual o espaço para ecologia menor como abertura do mundo à variação, à potência da invenção? Individualizado, perspectivo. Espaço para a vida não-idealizada, que não reconhece os limites molares do conhecimento, do modelo de toda vida e do pensamento. A liberação do pensamento e da vida permeiam a exploração, a experimentação da menoridade proposta ao longo de *a menor das ecologias*. Experimentação de uma vida insubmissa, das traições e das paisagens selvagens que a mobilizam. Ana Godoy não



Neamp

prescinde da ecologia, não a descarta, mas se afasta dela a ponto de não tomar o conhecimento globalizante — maior — da vida, da Terra, como referência. Ela varia os percursos de acordo com as diversas conexões estabelecidas, de Nietzsche a Faulkner.

Um arquipélago é sempre um processo de invenção. Para isso a autora lança mão da arte, como espaço não do modelo a ser transposto para a vida, mas do acento de desvio, expressão do desdobramento, das dobras que a vida cria sobre si mesma, movimentando ecologias. O que se pode experimentar? Nada perdura. Há vidas e experiências transbordantes — a que se possa acusar de fracos teores científicos — furtando-se do corpo-espécie redirecionado para biodiversidade e enunciador comum, para a “reafirmação do processo vital que não está restrito a um organismo”, seja ele o Estado, ou a Casa Terra, subproduto da política internacional e de sua jurisprudência da conservação e conluio dos Estados e dos organismos civis que falam em seu nome a propósito da Ecologia.

Não há terra a ser descartada. Que outra experiência senão apropriar-se do corpo? “A indiferença às proposições apresentadas como incontestáveis e indiscutíveis é a afirmação do estado de coisas não ser o comum que une todos, mas o movimento por meio do qual uns rompem com uma discursividade que nos atravessa e confere identidade” (p.285).

“A ecologia é fraca quando só pode ser pensada na relação entre conservação e estado terminal do mundo. O esforço de estabelecer quem veio antes — a ecologia ou o estado terminal — é irrisório, pois, ao se colocar a conservação em primeiro lugar, consideram-se perdidas as forças de expansão e invenção.” (273). Não há retorno à natureza que não passe pelo estado impessoal da liberação das coerções. Condição selvagem experimentável em qualquer lugar. Uma ecologia pode ser menos a defesa da vida do que sua afirmação e “na borda, na constante relação entre ecologia maior e menor, sobressai a menor como intensidade.” (199)



Os papéis do Inglês, de Ruy Duarte de Carvalho, e a desconstrução do romance de aventura

Marcia Iwai⁴

Resumo : Neste artigo, pretendo discutir brevemente alguns aspectos da literatura pós-colonial, tendo como base o romance *Os papéis do inglês* (2000), do angolano Ruy Duarte de Carvalho. Por meio da comparação deste romance com o romance de aventuras *The lost world* (1912), de Sir Arthur Conan Doyle, desejo discutir como esse romance angolano desconstrói o gênero romance de aventuras. Levando-se em consideração que esse gênero romance de aventuras está, a meu ver, relacionado ao sistema colonial do século XIX, *Os papéis do inglês*, ao desconstruir o gênero, acaba também por questionar esse sistema colonial. E mais ainda, faz uma reflexão, por meio da literatura, sobre as identidades num país recentemente independente como Angola.

Palavras-chave: Os papéis do inglês; Ruy Duarte de Carvalho; *The Lost World*; Arthur Conan Doyle; romance de aventura; literatura pós-colonial; literatura colonial.

Abstract : In this article, I intend to briefly discuss some aspects of post-colonial literature, based on the novel *Os papéis do inglês*, by the Angolan writer Ruy Duarte de Carvalho. Through the comparative analysis of this novel and the adventure novel *The lost world* (1912), by Sir Arthur Conan Doyle, I would like to discuss how that Angolan novel deconstructs the literary genre adventure novel. If we take into account that adventure novels are, in our point of view, related to the colonial system in the 19th century, we can affirm that not only does *Os papéis do inglês* deconstruct the adventure novel, but it also questions the colonial system to which the genre is related, and makes reflections through literature about the identities of a newly-independent country such as Angola.

Key-words: Os papéis do inglês; Ruy Duarte de Carvalho; *The lost world*; Sir Arthur Conan Doyle; adventure novel; Post-Colonial literature; Colonial literature.

O romance *Os papéis do inglês*, escrito em 2000 pelo angolano Ruy Duarte de Carvalho, é um bom exemplo da variedade da produção africana e, mais especificamente, angolana, neste momento pós-colonial. Neste romance cerebral, intrincado, altamente metalingüístico e metanarrativo, mas também bem-humorado, um antropólogo, o Narrador em primeira pessoa, nos conta sobre a sua viagem por Angola para pesquisar

⁴ Mestranda em Ciências Sociais no Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC – SP e bolsista do CNPq. E-mail: marciaiwai@uol.com.br



Neamp

sociedades tradicionais do interior do país. Em meio a essa viagem, ele toma conhecimento da existência de um diário escrito por um certo Perkins, caçador de elefantes inglês que viveu e se suicidou em Angola no anos 1920. Esse diário, após o suicídio do inglês, pode ter pertencido ao avô do assistente do Narrador e, mais tarde, ao próprio pai do Narrador. A sua viagem, portanto, passa a ser mais que apenas um trabalho de campo de cunho etnográfico – passa a ser também uma viagem em busca desse outro tesouro, os papéis do inglês. Ao mesmo tempo, o Narrador reconstrói a estória desse inglês, inventando, por assim dizer, os seus detalhes, ou reinventando-a com base nos poucos dados conhecidos.

Ao longo da narrativa, o autor toca também em questões importantes da identidade angolana. Ele tece retratos de colonizados e colonizadores. De portugueses que decidiram assumir a nacionalidade angolana após sua independência – como o próprio Narrador. De colonizadores nascidos em solo angolano que decidiram fugir de Angola após a independência. De jovens europeus com um novo olhar sobre a África, um olhar simpático, pós-moderno, mas ao mesmo tempo ingênuo, idealizado, mistificado. De antigos colonizadores europeus que exploravam uma sombria Angola-colônia em busca de riquezas – como o inglês do título, Archibald Perkins, personagem da estória inventada pelo Narrador. Finalmente, de angolanos vivendo uma vida tribal, tradicional, longe da cidade, numa “Angola profunda” – como os guias, assistentes, informantes do Narrador.

Assim, Ruy Duarte de Carvalho põe em discussão os contatos e os embates entre Colonizado e Colonizador, entre Angola e Portugal, e mais amplamente entre Angola e a Europa. Com isso também põe em pauta os conflitos entre o Tradicional e o Moderno (ou o Pós-Moderno), entre o Tribal e o Mundializado:

Da sorte, do destino até mesmo mais imediato, destas “comunidades”? Entrarão no século XXI sem que as dinâmicas de uma economia fundamentada na gestão dos equilíbrios se tenha alterado profundamente. Mas o fenômeno maior dos séculos XIX e XX, do ponto de vista social, terá, em meu entender, sido a chamada de todo o espaço planetário à aceitação, com resistência ou sem ela, à adoção vital perante toda a ordem de pressões, dos modelos ocidentais de prática e configuração ideológica da vida.
(Carvalho, 2007: 150)

No que diz respeito aos temas e à estrutura narrativa, pode-se dizer que *Os papéis do inglês* revisita gêneros discursivos muito próprios do contexto colonial, sobretudo o diário de viagem, as crônicas de viajantes, colonizadores e exploradores, e o romance de aventura. Dentre esses (todos muito importantes na tessitura do romance), gostaríamos de nos concentrar no romance de aventura: narrativas em que um grupo de homens valentes e honrados, geralmente europeus, empreende uma arriscada viagem a um território desconhecido, isolado e selvagem, com a intenção de conhecê-lo, explorá-lo e dominá-lo; após grandes obstáculos e perigos, eles voltam para casa vitoriosos, de posse de uma recompensa, que pode ser um grande tesouro e riquezas incontáveis, uma genial descoberta científica, fama, glória e sucesso de âmbito nacional, ou até mesmo uma descoberta ou revelação de âmbito íntimo e pessoal. Alguns autores podem ser mencionados como grandes nomes do gênero: Jules Verne, Robert Louis Stevenson, Henry Rider Haggard, Rudyard Kipling, John Meade Falkner, Joseph Conrad...

De todo modo, mais além dessa sinopse generalizada, o romance de aventura é, de uma certa maneira, e entre outras coisas, uma forma de falar da conquista colonial de territórios pelos grandes impérios coloniais. Assim, ele tematiza de uma maneira altamente ideologizada as relações entre os colonizadores e os colonizados – sempre do ponto de vista do colonizador e, em geral, em defesa de suas ações. José Paulo Paes sintetiza como os diversos romances de aventura da segunda metade do século XIX e primeiras duas décadas do século XX exploraram cenários em todos os cantos do mundo:

O que se impõe notar é o exotismo deles (dos cenários geográficos do romance de aventura) em relação ao modelo europeu de civilização. Esse exotismo, repetidamente explorado pelo romance de aventuras para satisfazer a necessidade de evasão de seus leitores, paraleliza, no tempo histórico, a expansão do colonialismo ocidental. Tanto que o contato do colonizador branco com outras culturas é tematizado com frequência nesse tipo de ficção, quer direta, quer obliquamente. (Paes, 1987: 74)

Já Elaine Showalter é bem explícita quanto a essa questão do colonialismo e sua relação com o romance de aventura, ao qual ela dá o nome de “rei romance”:

... Em primeiro lugar, a ficção para meninos era a cartilha do colonialismo. Menininhos que lêem irão tornar-se meninões que dominam, e a ficção de aventura representa um treinamento importante. ‘A literatura saudável para meninos deveria formar homens...’ observou o crítico



Edward Salmon, ele próprio um ardoroso imperialista. ‘Ao escolher os livros que os meninos deverão ler, é necessário lembrar que estamos escolhendo o alimento intelectual para os futuros chefes de uma grande raça’.
(Showalter, 1993: 114)⁵

Mas por que *Os papéis do inglês* pode ser relacionado com o romance de aventura?

Em primeiro lugar, porque o Narrador menciona claramente alguns autores a ele relacionados. Joseph Conrad é um nome várias vezes repetido ao longo do romance, e *Heart of Darkness* ecoa na narrativa constantemente. Também *The snows of Kilimanjaro*, de Ernest Hemingway é citado – uma releitura da viagem do herói, do Bwana, da Mensahib, para o território desconhecido e selvagem. O Narrador, bem-humoradamente, chega até a evocar Indiana Jones – o cientista aventureiro que é uma leitura no fim do século XX do herói do século XIX, que migrou da literatura de massa para o cinema de massa, provando o quanto o tema continua apreciado:

...Parece remeter a climas de Indiana Jones, não é? Também isso me ocorreu na altura e, é claro, sorri. Para além do que, desastrado sou e entendo que o direito ao disparate é um dos direitos fundamentais do homem.
(Carvalho, 2007: 38-39)

Mas, em segundo lugar, e mais importante ainda, é o fato de que *Os papéis do inglês* parece retomar temas fundamentais do romance de aventura – a viagem do herói para o interior mais distante e isolado tanto do território quando de si mesmo; a existência de um segredo passado de boca em boca que revela uma grande descoberta; a crença na existência de um tesouro a ser conquistado; e a volta do herói de sua aventura para contar a sua história. O romance, então, recupera esses temas, desconstrói a estrutura do romance de aventura e o remonta de um novo modo.

Podemos tomar como exemplo do gênero de aventura o romance *The lost world* (1912), de Sir Arthur Conan Doyle, Nele, quatro ingleses partem para a floresta

⁵ Já José Paulo Paes, evocando duas obras de H Rider Haggard nos alerta: “Que este exemplo nos previna do equívoco de, pela circunstância de o fastígio do romance de aventuras na segunda metade do século XIX e nas décadas iniciais do nosso, haver coincidido de certo modo com o fastígio do colonialismo europeu, ver aquele como um mero reflexo ideológico deste. Tanto não é bem assim que se podem encontrar lances de crítica social nuns poucos autores como Julio Verne(...)” (Paes, 1987: 74)



Neamp

amazônica em busca de um platô onde acreditam haver grandes maravilhas jamais vistas por homem algum, e onde crêem haver enormes descobertas científicas, glórias de guerra e histórias para narrar. A partir desse romance modelar, podemos estabelecer comparações que ajudem a compreender melhor os procedimentos e sentidos de *Os papéis do inglês*.

Desde logo notamos que, se em *Os papéis do inglês* há um contraste entre Angola e a Europa, em *The lost world* há um conflito entre Primitivos e Civilizados, entre Selvagens e Civilizados – evidentemente, segundo a crença evolucionista que permeia todo o romance, sobretudo na figura da personagem principal, o cientista Professor Challenger. Na prática, essa crença legitimou o colonialismo e favoreceu a ação colonial, pois possibilitou que se afirmasse que os ditos civilizados levariam a civilização aos selvagens, enquanto na verdade os colonizadores exploravam a nova possessão. Já literariamente, em *The lost world*, por exemplo, isso se traduz no fato de que os quatro ingleses se sentem no direito de exterminar, numa guerra sangrenta, um grupo de seres meio homens meio animais, favorecendo, aparentemente (e só aparentemente), os belos e corajosos e conquistadores índios Accala, para implantar a soberania do homem no platô:

Challenger's eyes were shining with the lust of slaughter.

'We have been privileged', he cried, strutting about like a game-cock, 'to be present at one of the typical decisive battles of history – the battles which have determined the fate of the world. (...) By this strange turn of fate we have seen and helped to decide even such a contest. Now upon this plateau the future must ever be for man.'

(Conan Doyle, 1995: 141)

Porém, em ambos os romances, o tema da viagem é fundamental. Em ambos, a viagem se desenrola em territórios desconhecidos, isolados, despovoados, onde os heróis se perdem, se desorientam, se reencontram, tropeçam em perigos e maravilhas alternadamente. Em *Os papeis do inglês*:

Saí sozinho, logo que cheguei, para fotografar pedras à volta do acampamento, no regresso atravessei uma linha de água em sítio errado e desfiz o rumo, mantive as cabeças dos morros à esquerda mas ultrapassei a zona, internei-me em mata sempre baixa mas cada vez mais densa, deixei de ver à volta, fui ter muito à frente, quer dizer, perdi-me. Subi a uma pedra, vi a antiga pedreira de mármore já assim tão perto, do acampamento só se lhe vê é a cabeça branca. Retrocedi. Agarrei então o curso de uma outra mulola, havia de vir ter até o rio, rodeei um sombrio cemitério entalei no cinto um ramo de folhas verde, e aí apanhei um caminho de bois que acabou por trazer-me a estas nascentes aqui ao lado. Andei às voltas por me julgar bastante, em terreno alheio.



Neamp

(Carvalho, 2007: 11)

Já em *The lost world*:

For a fairyland it was- the most wonderful that the imagination of man could conceive. The thick vegetation met overhead, interlacing into a natural pergola, and through this tunnel of verdure in a golden twilight flowed the green, pellucid river, beautiful in itself, but marvelous from the strange tints thrown by the vivid light from above filtered and tempered in its fall. Clear as crystal, motionless as a sheet of glass, green as the edge of an iceberg, it stretched in front of us under its leafy archway, every stroke of our paddles sending a thousand ripples across its shining surface. It was a fitting avenue to a land of wonders. All sign of the Indians had passed away, but animal life was more frequent, and the tameness of the creatures showed that they knew nothing of the hunters. (...)

(Conan Doyle, 1995: 60)

Mas, uma vez que toda viagem para for a de casa é também uma viagem para dentro de si mesmo, a aventura dos heróis acaba se tornando uma jornada interior. Em *The lost world*, isso se mostra especialmente verdadeiro para o jovem jornalista Edward Malone, o narrador em primeira pessoa do romance. Ao longo de toda a viagem, com seus perigos e encantos, sua jornada interior lhe revela aquilo que ele acredita ser sua natureza: a virilidade, a coragem, a lealdade aos companheiros, a liberdade, o amor pela aventura, de tal modo que a viagem funciona simbolicamente como sua iniciação ao mundo adulto (bem entendido: dentro do sistema colonial).

Já em *Os papéis do inglês*, a viagem do Narrador em busca de documentos e diários de viagem e pessoais de Perkins (que eram, de certa forma, papéis de seu pai) se torna uma forma de busca pelo próprio pai – e, portanto, por suas origens, seu passado, e até sua identidade. Não por acaso, essa viagem remexe memórias de família que se confundem profundamente com a História recente de Angola, e leva o Narrador a um sério questionamento sobre sua posição em Angola e no mundo, como cientista, antropólogo, branco, urbano, angolano nascido em Portugal... Trata-se de uma reflexão sobre sua própria identidade e sobre a identidade de Angola de modo geral. Essa viagem interior acontece também para o inglês Archibald Perkins, o herói da estória inventada pelo Narrador. Afinal, é ela que lhe oferece outra forma de existência, e talvez de uma possível felicidade – ainda que não realizada – após sua fuga e decepção com a vida londrina, acadêmica e conjugal.

Assim, a perambulação pelo território desconhecido tem sentidos diferentes em um e em outro romance. Em *The lost world*, o território serve para ser dominado, domado, domesticado pelos heróis. Conhecer esse território significa tomar posse dele, e reduzir esse Outro a uma possessão do Eu. Em *Os papéis do inglês*, para esse Narrador-personagem, que é, ele mesmo, um antropólogo (e em tempo: também o autor Ruy Duarte de Carvalho é antropólogo), viajar pelo interior de Angola é uma forma concreta de tentar encontrar essa identidade híbrida de um país novo, de uma ex-colônia como é Angola. Afinal, como afirma Stuart Hall:

Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em transição, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado.
(Hall, 1999: 88)

Assim, o Narrador-personagem de *Os papéis do inglês* parece estar também em parte, em busca de si mesmo dentro dessa cultura híbrida, já que ele mesmo, como angolano vindo de Portugal, se identifica como uma dessas pessoas que...

... não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias “casas” (e não a uma “casa” particular).
(Hall, 1999: 89)

O segundo tema que se repete em ambos os romances é a existência de um segredo que passa de uma personagem para outra. Em *The lost world*, o americano Maple White deixa, mesmo depois de morto – na forma de um diário de viagem – o segredo da existência do platô e seus seres pré-históricos para o Professor Challenger, que o reconta para o narrador, seu amigo Edward Malone... Em *Os papéis do inglês*, essa corrente de segredos e sobreposição de vozes é ainda mais complexa. Ela se inicia com o cronista português em Angola Henrique Galvão, na década de 1920, e primeiro a contar a história de Perkins. Depois, ela é recontada pelo próprio Narrador a seus companheiros de viagem, após o que seu assistente Paulino acrescenta dados à história, sugerindo que seu avô fora o guia de caça do tal Perkins. O Narrador, então, descobre que os papéis do

inglês podem ter passado pelas mãos de seu próprio pai, que pedira ao Narrador que saísse em busca desses documentos. E por fim, o Narrador reconta seu segredo – agora esvaziado e sem serventia – para o leitor.

Curiosamente, dentro da estória encaixada de Archibald Perkins, há também um segredo, contado de pai para filho. Afinal, o que tanto desperta o encanto de Perkins pela África é uma história que seu pai contava sobre a existência de um grande tesouro enterrado às margens de um rio africano – segredo esse que motiva várias personagens a empreenderem uma viagem em busca de tal tesouro.

E aqui, surge o terceiro tema – o tesouro. Em *The lost world*, o tesouro, de início, é uma descoberta científica. O que motiva as personagens em sua viagem é, antes de tudo, comprovar a existência de seres pré-históricos, dinossauros e elos perdidos nas profundezas da floresta selvagem e desconhecida. Entretanto, ao fim da aventura, os exploradores descobrem que, no território que conquistaram, existe uma grande e rica mina de diamantes. Assim, cada um deles se torna dono de um bom punhado de diamantes. Essa riqueza é descrita, no romance, como inesperada. Mas a recompensa financeira não deve ser vista com ingenuidade – afinal, como afirma Albert Memmi, o motivo econômico é fundamental nos empreendimentos coloniais (Memmi, 2007). O mesmo se dá no universo do romance de aventura, em que a descoberta do tesouro é fundamental: em *As minas do rei Salomão*, os heróis escapam de uma emboscada nas minas secretas com as algibeiras cheias de diamantes do tamanho de ovos; em *A ilha do tesouro*, o pequeno Jim e seus amigos voltam para casa com o Hispaniola abarrotado de barras de ouro e moedas valiosas dentro de sacos de pão; em *Moonfleet*, John Trenchard aprende a fazer bom uso do diamante do temível e legendário pirata Barba Negra; em *A ilha misteriosa*, os democratas e abolicionistas americanos do norte herdaram o tesouro do Capitão Nemo e do Nautilus. Em *The lost world*, Challenger, Summerlee, Roxton e Malone são portanto duplamente vitoriosos: tanto eles provam a descoberta científica do século quanto descobrem uma mina de diamantes tão fértil quanto aquelas da África do Sul.

Mas e em *Os papéis do inglês*? O que acontece aos tesouros de Angola? Os segredos contidos nas lendas do pai de Archibald, dos quais ele se torna o único



Neamp

depositário, falam de um antigo potentado africano que teria enterrado um grande tesouro em um lugar secreto às margens do rio Kwando. Tal segredo provoca uma corrida pelo tesouro da parte de outras personagens. Mas ele se revela vazio: o tesouro não existe como ouro e pedras, e não passa de uma invenção, ainda que, na verdade, haja em seu lugar um tesouro arqueológico – e portanto científico, do qual Archibald não colhe as glórias (diferente do Professor Challenger).

No entanto, antes de se suicidar, Perkins, ajudado por seu guia de caça, enterra uma enorme quantidade de marfim – fato revelado ao Narrador nos diários e papéis desse inglês. Portanto, um tesouro verdadeiro e financeiro passa a existir, e o Narrador se vê subitamente detentor desse novo segredo. Porém, a única pessoa que saberia sua localização exata – o guia de caça de Perkins, ou seja, o avô do assistente Paulino – já está morto, e, por isso, o tesouro está perdido para sempre em segredos sem solução.

Encontrar ou não encontrar o tesouro material é agora um fato importante para a caracterização dos heróis nos romances. Em *The lost world*, os heróis se realizam por meio do sucesso de suas façanhas. Eles se caracterizam como heróis viris, conquistadores, dominadores, homens de ação que conquistam e dominam a terra e seus habitantes. Ou como diria José Paulo Paes, são também ‘espelho de coragem, retidão, amor à justiça e gosto do perigo’ (Paes, 1987: 66). Em suma, são vitoriosos. Já Archibald Perkins, o ambíguo herói da estória encaixada de *Os papéis do inglês*, é bem diferente. Ele não está em busca de tesouro nenhum; ao contrário, sua presença na África é consequência de ‘uma grande fadiga’ (Carvalho, 2007: 112), e a existência possível desse tesouro e suas consequências lhe causam um grande mal-estar. Por sinal, tal tesouro nem mesmo existe, e a derrota de Perkins é sempre tão grande que o suicídio vem apenas coroá-la. A África se torna, então, um lugar de morte para ele. Finalmente, o Narrador tem também sua visão peculiar sobre o que é o tesouro a ser encontrado. Se algum tesouro houver, ele certamente não é, para ele, um amontoado de ouro ou pedras, mas sim uma descoberta de foro íntimo, de reflexão, de questionamento, de identidade. De tal maneira que, quando ele se dá conta da existência real de um tesouro, ele chega a rir dele:

Deveria dizer agora ao Paulino que se o seu avô e o meu pai se tivessem reencontrado poderíamos um dia, pelo menos uma breve vez na vida, ter ficado ricos os dois? Era esta a



Neamp

desprezível moral possível, a extrair desta estória, num mundo tão desprezível como este em que eu e o Paulino andávamos a viver? Clamar horror, horror, como faz Kurt no *The Heart of Darkness*?
(Carvalho, 2007: 178)

Afinal, o tesouro está definitivamente perdido.

Assim, do romance de aventura colonial *The lost world* para o romance pós-colonial *Os papéis do inglês*, acontece também a desconstrução do herói aventureiro. Se, de início, ele era o conquistador determinado e vitorioso, agora ele é um viajante que põe em questão, que duvida, que contesta tudo ao seu redor e até a si mesmo. E se isso acontece com a imagem do aventureiro-viajante-conquistador, o mesmo ocorre com a imagem do cientista, pois, nos dois romances, a Ciência e o cientista têm um espaço privilegiado. Em *The Lost world*, o zoólogo especialista em Anatomia Comparada Professor George Edward Challenger tem uma crença absoluta e positivista na Ciência. Para ele, a Ciência, bem como a Razão, os seus valores mais positivos, traz luz às trevas, dessacraliza e desmistifica o mundo até então irracional e caótico, e o explica racionalmente, dando-lhe ordem. A Ciência se torna uma forma de controlar a Natureza, dominar suas forças e domesticar seus fenômenos – portanto, a Ciência é uma forma de tomar posse do mundo (e, por que não dizer, dos territórios colonizados). O antropólogo Archibald Perkins, personagem ficcional criada pelo Narrador, como diz o subtítulo do romance – *narrativa breve e feita agora (1999/2000) da invenção completa da estória de um Inglês que em 1923 se suicidou no Kwando depois de ter morto tudo à sua volta segundo uma sucinta crônica de Henrique Galvão* – é um outsider da Ciência. Apesar de ter sido discípulo de Sir James Frazer, suas discordâncias profundas, quanto ao uso e a função da Antropologia no início do século XX, da comunidade científica como um todo, e em especial seu conflito com Radcliffe-Brown, o levam à frustração com relação à ciência racionalista e etnocêntrica no qual se vê mergulhado. Enfim, sua fuga para a África é, de certa forma, também uma revolta contra essa academia. Finalmente, quanto ao Narrador, também antropólogo, sua atitude crítica com relação à História da Ciência fica clara em suas reflexões, o que o diferencia fundamentalmente do Professor Challenger. Ao contrário dele, o Narrador não tem certeza absoluta na eficiência de sua ciência, e nem na sua posição como cientista – daí seus questionamentos constantes. Além



Neamp

disso, o fato de ele inventar uma estória cuja personagem principal é um antropólogo, e cujas personagens secundárias são Frazer, Radcliffe-Brown, Malinowski, Rivers, já dá pista sobre sua atitude epistemológica crítica – além de criar um espelhamento entre narrador e personagem.

Mas, ainda, independente de ouro, diamantes ou marfim terem sido ou não encontrados, independente de o herói se realizar ou não, ou de o cientista se crer eficiente ou não, um fato prevalece: a viagem pelo território desconhecido dá ao viajante a capacidade de contar suas histórias. Walter Benjamin nos lembra que:

A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. ‘Quem viaja tem muito que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através de seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário e outro pelo marinheiro comerciante. Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores.
(Benjamin, 1994: 198-199)

No romance de aventura, estamos então claramente diante de narradores viajantes – não é de se estranhar que muitos deles sejam justamente marinheiros comerciantes, como Charles Marlow de *Heart of Darkness*, com sua espantosa sobreposição de vozes. Também em *O homem que queria ser rei*, de Kipling, Peachey Carnehan reconta ao jornalista em Bombain suas terríveis aventuras no Kafiristão; em *Vinte mil léguas submarinas*, é o cientista Pierre Aronnax que nos conta com admiração e temor sobre essa ambígua figura que é o Capitão Nemo; em *Ela e Ayesha*, é Horace Holly que narra suas aventuras junto de seu filho adotivo Leo em busca de uma misteriosa e sedutora mulher; em *As minas do rei Salomão*, o caçador de elefantes Allan Quatermain, de Durban, traz além de diamantes uma boa história para contar; em *Viagem ao centro da Terra*, o jovem Axel narra suas jornadas tectônicas... Assim, em *The lost world* e em *Os papéis do inglês*, não é de se espantar que os contadores das histórias sejam também narradores viajantes: Maple White, o americano andarilho que deixa seu diário de viagem; Edward Malone, o jornalista que se torna o cronista da grande aventura e que envia suas crônicas de viagem para seu jornal em Londres; Archibald Perkins, que escreve um diário que toma cores cada vez mais pessoais. Mas o mais interessante é mesmo o Narrador de *Os papéis do*

inglês. De início, ele expõe seus diários pessoais, reconta sua viagem e inventa a estória de Archibald Perkins. Mas com isso, ele mesmo desconstrói o herói, criando em Archibald um herói fora dos moldes. Dessa maneira, o Narrador se vê dentro de um jogo de desmontagem e reestruturações. De fato, o importante é que em *Os papéis do inglês* os gêneros de discurso coloniais são desconstruídos e reestruturados.

Então, o que podemos dizer desse intrincado jogo entre a literatura colonial, aqui destacado o romance de aventura, e a literatura pós-colonial? Sabemos que o romance de aventura não só refletia e defendia, mas também legitimava e perpetuava o colonialismo no século XIX e início do XX. *Os papéis do inglês*, por sua vez, ao desconstruir esse gênero romanesco, traz à tona questões fundamentais num âmbito sócio-político para o mundo após as descolonizações. Ao desconstruir – e portanto questionar – um formato de romance colonial altamente popular, *Os papéis do inglês* também questiona a estrutura social, política e econômica que se liga a esse tipo de romance. E ao reformular o gênero, ao remontá-lo, também parece propor questionamentos para uma reconstrução social do jovem país há pouco tempo independente e vindo de uma guerra civil. Que a colonização e a guerra fizeram de Angola o que é, esse é um fato indelével. Mas agora, após a independência e a guerra, como se pode pensar, conceber, reconstruir o país, a terra, o povo? Assim, ao retrabalhar o romance de aventuras, desconstruí-lo, e remontá-lo de maneira alternativa, *Os papéis do inglês* pode ser visto, então, como uma metáfora e uma proposta para a reconstrução desse país, desse povo, e sobretudo dessa identidade.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter (1994). “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”.

In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*.

Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

CARVALHO, Ruy Duarte de (2007). *Os papéis do inglês*. São Paulo: Companhia das Letras.

CONAN DOYLE, Arthur (1995). *The lost world & other stories*. Ware: Wordsworth.



Neamp

HALL, Stuart (1999). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A.

MEMMI, Albert (2007). *Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador*. Trad. de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

PAES, José Paulo (1987). As dimensões da aventura. In: ZILBERMANN, Regina (Org.): *Os preferidos do público*. Petrópolis: Vozes.

SHOWALTER, Elaine (1993). O Rei Romance. In: *Anarquia sexual – Sexo e cultura no Fin-de-siècle*. Trad.: Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco.

TODOROV, Tzvetan (2006). *As estruturas narrativas*. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva.

Outros romances e contos mencionados:

CONRAD, Joseph (1994). *Heart of darkness*. London: Penguin.

FALKNER, John Meade (2006). *Moonfleet – O tesouro do Barba Negra*. Trad. de Heloisa Seixas. Rio de Janeiro: Record.

HAGGARD, H. Rider (2004). *Ela*. Trad.: Heloisa Seixas. Rio de Janeiro: Record.

_____ (2004b). *Ayesha – O retorno de Ela*. Trad. de Heloisa Seixas. Rio de Janeiro: Record.

_____ (s/d). *As minas do rei Salomão*. Trad. de Eça de Queiroz. Rio de Janeiro: Ediouro.

HEMINGWAY, Ernest (2003). The snows of Kilimanjaro. In: *The complete short stories*. New York: Scribner.



Neamp

KIPLING, Rudyard (2006). O homem que queria ser rei. In: *O homem que queria ser rei e outros contos selecionados – Edição bilíngüe*. São Paulo: Landmark.

STEVENSON, Robert Louis (2004). *A ilha do tesouro*. Trad. de Alves Callado. Rio de Janeiro: Record.

VERNE, Jules (2007). *Vinte mil léguas submarinas*. Trad. de José Gonçalves Villanova. São Paulo: Martin Claret.

_____ (2002). *Viagem ao centro da Terra*. Trad. de Renata Cordeiro. Porto Alegre: L&PM.

_____ (2006). *A ilha misteriosa*. Trad. e adaptação de Carlos Heitor Cony. Rio de Janeiro: Ediouro.

As aventuras de Cornélio Pires

Arlete Fonseca de Andrade *

Resumo

Este artigo pretende apresentar ao leitor a produção cultural de Cornélio Pires, considerado grande divulgador da cultura regional paulista e a importância de seu legado para a memória e identidade desses cidadãos.

Palavras-Chave: cultura caipira, folclore paulista, história do Brasil, história de São Paulo

Abstract

This article presents to the reader the Cornélio Pires' cultural production, considered the one who makes known the regional culture of São Paulo and the importance of your legacy to the memory and identity of this citizens.

Key Words: country culture, São Paulo folklore, Brazil history, São Paulo history

“Meio escritor, meio ator, meio animador; generoso, combativo, empreendedor, simpático – a sua maior obra foi a ação nos palcos nas palestras na literatura falada que perde bastante quando é lida. Como os oradores, como certo tipo de poetas, como os repentistas

*

é Bacharel em Ciências Políticas e Sociais pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo – FESPSP, Mestre em Psicologia Social pela PUC/SP e Doutoranda no programa de pós-graduação em Ciências Sociais pela PUC/SP.

Trabalha no Serviço Nacional de Aprendizagem Rural de São Paulo - SENAR/SP há 12 anos e tem experiência profissional e de pesquisa na área de sociologia, com ênfase no desenvolvimento de programas e projetos socioculturais direcionados à população rural do Estado de São Paulo.

e os velhos glosadores de mote, a dele foi uma literatura de ação e comunhão direta, eletrizante, com o público”.⁶

As palavras de Antônio Cândido definem bem quem foi Cornélio Pires, defensor e divulgador do folclore e da cultura paulista.

Cornélio Pires nasceu na cidade de Tietê, interior de São Paulo, no dia 13 de julho de 1884 e faleceu aos 73 anos em 17 de fevereiro de 1958.

Sua vida de contador de causos e no cenário humorístico inicia-se desde cedo, a começar por seu nascimento. Sua mãe, Dona Nicota, havia escorregado em uma casca de banana no final da gravidez e entrou em trabalho de parto dando a luz o menino Cornélio.



Casa onde Cornélio Pires nasceu. Tietê/São Paulo - sem data. (Foto doada pelo Sr. Saladino – Fotógrafo e morador de Tietê)

A graça e o riso estiveram sempre presentes na sua trajetória de vida. Outro fato ocorreu no seu batizado. O padre ao invés de entender Rogério, nome escolhido por uma de suas tias, entendeu Cornélio, devido à sua surdez, e assim ficou.

⁶

Dantas, M., Cornélio Pires Criação e Riso - ed. Duas Cidades. Prefácio de Antonio Candido



Igreja onde Cornélio Pires foi batizado no município de Tietê – SP. (Foto doada pelo Sr. Saladino – Fotógrafo e Morador de Tietê)

Homem de personalidade ímpar, esse paulista carrega na sua história muito da vida do caipira que, ao retratá-lo em inúmeras cidades pelo Brasil afora, acabou tornando-se conhecido e admirado.

Foi escritor, compositor, conferencista, jornalista, contador de “causos”, poeta e folclorista, trabalhando com afinco para divulgar a cultura caipira.

Cornélio Pires não havia dedicado-se aos estudos. Apesar da origem humilde, sua família dispunha de condições financeiras para que ele pudesse ter uma educação formal, mas seu interesse estava em vivenciar/observar o cotidiano do povo do interior paulista.

Na juventude teve a intenção de cursar faculdade de farmácia, mas não foi aprovado na seleção, então decidiu escrever artigos para jornais, atividade que realizou por muito tempo.

No princípio escreveu no semanário “O Tietê”, depois na redação do jornal “O Comércio de São Paulo”, onde aprendeu muito, e após, tornou-se revisor nos Jornais “O São Paulo” e “O Estado de São Paulo”.

Apreciava escrever poemas também, e em 1905, publica seu primeiro soneto no semanário “O Tietê” cujo tema referia-se ao amor.

Sua carreira literária inicia-se a partir dos anos de 1910, quando da publicação de “Os Sertões”, de *Euclides da Cunha*, tornou-se sucesso, valorizando a vida sertaneja, até então desconhecida.

Nessa mesma época lança sua primeira coletânea de poesias intitulada *Musa Caipira*. Essa obra obteve atenção da crítica por seu conteúdo originalmente brasileiro. Dentre elas, essa é a mais famosa até os dias de hoje.

Sobre o conjunto de seu trabalho, o poeta Martins Fontes escreveu que Cornélio Pires “é um bandeirante puro, um artista incansável, enobrecedor da pátria e enriquecedor da língua”⁷, e o escritor Sílvio Romero, foi um dos seus mais importantes críticos.

Além da literatura, Cornélio Pires tinha o dom de furtar o riso das pessoas, principalmente em apresentações públicas que realizou nas diversas cidades dos estado de São Paulo, Minas Gerais e Goiás chamadas de cafés concerto ou shows humorísticos.



Café Concerto de Cornélio Pires em Praça Pública – sem data. (Foto doada pelo Sr. Saladino)

⁷

Leite, S. H. T. de Almeida. *Chapeús de Palha, Panamás, Plumas, Cartolas* – ed. UNESP

Rir “deflagra um estado de contenção, dribla o nervosismo, os autoritarismos e a pose. Instaure o insólito, o bizarro, o anormal”⁸ escreveu Oswald de Andrade, e Cornélio Pires despertava exatamente essa sensação naqueles que o via.

A falta de uma formação acadêmica não o impediu de interagir com seus projetos de arte popular no circuito intelectual e ser reconhecido, pois sensibilidade, originalidade e perseverança ele possuía para continuar a criar e produzir seus projetos.

Partimos agora para a década de 1920, período de grande produção artística e cultural no país devido ao movimento modernista. O nacional e o popular de nossa cultura foram exaltados nas artes rendendo à Cornélio Pires uma maior abertura de expressão e de grande produção nas décadas de 20 e 30.

Importante notar que nomes como: Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Manoel Antônio de Almeida, Alexandre Machado, Menotti del Pichia, Augusto Frederico Schmidt, Guilherme de Almeida, Graça Aranha, entre outros representantes do modernismo, Cornélio Pires transitava nesse universo e agradava alguns escritores e críticos e desagradava outros que contestavam seu estilo porém sua popularidade já estava consagrada.

O escritor Paulo Duarte, por exemplo, em carta a Mário de Andrade faz crítica a obra literária de Cornélio Pires no texto a seguir:

“Quererá você que eu compare, por exemplo, o Câmara Cascudo com o Cornélio Pires? Não, não consigo. Mas o engraçado e analfabeto Cornélio está consagrado como o melhor romancista do mundo...E o Cascudo, apesar das irremediáveis lacunas do autodidatismo e falta de cultura humanística de base, quase supre tudo com intuição, observação honesta e até talento.”⁹

⁸ Andrade, O. A Sátira na Literatura Brasileira - conferência na Biblioteca Mário de Andrade in Fonseca, C. Juó Bananére o abuso em blague - ed. 34

⁹ Leite, S. H. T. de Almeida. Chapeús de Palha, Panamá, Plumas, Cartolas – ed. UNESP



Neamp

Outra característica de Cornélio Pires era a criação de personagens nos artigos que escrevia em revistas e alguns jornais regionais.

Nas revistas “O Pirralho” (1911-1917) e “O Sacy” (entre 1926 -1927), utilizava os pseudônimos de: Fidêncio e Vadosinho Cambará.

Oswald de Andrade também tinha o seu, Anibale Scipione, que aparece em muitos diálogos com Juó Bananére, pseudônimo de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado.

Temos um exemplo a seguir de Cornélio Pires comentando sobre Juó Bananére, em “Cartas de um Caipira”, satirizando o ítalo-paulista.



Cartas de um caipira



Amigo seo Redatô, vorto escrevê no <i>Pirraio</i>... Puis justei p'ra professô o Jota-Jota Carvaio, que só in treis meis me insinô fazê verso sem trabaio.	E' o causo que o tar sojeito, no seu cachimbo pitano, na cara da minha fia, as fumaça ia sortano, injoano o estamo da pobre o marvado carcamano!	Disque vem o Saturnino, Nho Pordo, o Arfere Brotero, o Barjona, o Vencelão, Nho Cancio que é tudo ostéro Dis que vem um tar Redondo, que tanto conhecê quero.
Diz nho Freita que só vale no meio da sucidade, quem no verso co' elle igualê... É eu pidi p'ra nho Piadade (Dexe que a verdade eu fale) caza pra vim na cidade.	Eu virei disse p'ra elle, — «o catinguento animá! Num vê que aqui tem fama? Vire seu pito p'ra lá! — Num amolle — elle falô — Num só pedra de amollá!	Tá um arvoroco aqui in caz...! Tudo assanhada, nha Chica, arranca as teia de aranha; e a minha fia Tudica mandô fazê ropa nova cumo num ai in Xiririca.
Agora tô de morada, p'ras banda do Belemzinho, perto da Quarta Parada; eu, a véia, o Toniquinho e a Tudica, — Essa cambada num quiz ficá no sitinho	Garremo na discussão, que quage dava im porquera, quano chegô-se um mocinho! co seu geito de capoera, e disse p'ro tar taliano, vê tmbora Juó Bananera!	Fizero um vestido esturdio, c'oa cintura no sovaço, imbaxo muito fechado... vistido in forma de sacco; diz Tudica que é capricho das muiê; do sêcho fraco
De modo que vassuncê, cum tudá sua cumpania, se quizê pode vim vê, a mea véia e as duas famia, que só querem conhecê, os moço sem suberbia.	Ahi é que eu sube quem era o intaliano atrevidão! Mais porem comigo é nove; num só nenhum Capitão, nem Piadade, nem Brotero que num sabem chegá a mão!	A diaba da custurera, intalianinha bunita, me cumeu um dinherão, para os rendado e pras fita, e inda troxe esse vistido de moda tão esquizita!
Antonte nois já saimo dá ãa vorta na cidade; eu fui mostrá pro meu povo, tudo o que era nuvidade, e a pobre da Chica veia, dizia: — barbaridade!	Vassuncê faça o favô de dizê prêsse canaia, que eu só cabocro valente, que eu num só fogo de paia, e que eu faço a barba delle c'o facão feito navaia!	O Toniquinho tamem só pra aparecê p'ro povo, chorô, gritô, feis o diabo por querê um pareio novo, e eu que só molle pros fio no cauzo num puis estrovo.
O meu povo tá assustado cum tamanho movimento, e eu vô ie expricano a coiza, vô mandano tomá tento... Só no primero passeio gastemo treis i quinhento!	Puis adonde já se viu um home sabelizado, i num treato de luxo, c'o caximbo pindurado, sortano sarro na cara dos que tão avisinhado!	Já mandei buscá no sitio quatro arquere de batata, p'ra servi meus bigitante, que fazem parte da nata, dos sabido desta terra, e num é gente barata...
Fomo assistir um cinema, que num ai na Xiririca, mais quage dei num taliano sô p'ra mór de mea Tudica, que vive tudo nervoza, e cum quage tudo imprica.	Lá p'ra somana que vem Nho Freita me vae trazê ũa porção de letrado que querem me conhecê; e eu tô aprontano um festão para os home arrecebê.	Termino aqui minha carta, (cumo dizia o Furgencio) desejano pra vanceis, muita pais, muito selencio, e aqui fica ao seu dispô o vosso amigo FIDÊNCIO



Artigo da Revista O Pirralho. Criação de Oswald de Andrade – Acervo da Biblioteca
Mário de Andrade

Nesse cenário privilegiado, a atuação de Cornélio Pires garante um espaço sobre a expressão falada e sobre o modo de vida do caipira, assim como Juó Bananére com o seu ítalo-paulista, estabelecendo dessa forma, uma abertura para expressões lingüísticas e culturais desconsiderados neste período, sempre com a presença do humor e da caricatura. Ambos tinham imensa popularidade conforme descreve Sud Mennucci.

“Cornélio Pires e Juó Bananére são os dois mais legítimos representantes de duas correntes do falar paulista: a do tipo indígena...e a do tipo alienígena.

E Cornélio Pires e Juó Bananére são humoristas. Literatos lidos com a avidez por toda a população de São Paulo, com diversos livros publicados ambos.”¹⁰

A contribuição cultural que Cornélio Pires trouxe para o estado de São Paulo e para o país, foi de grande valia, pois difundiu a cultura do interior paulista nos seus diversos segmentos artísticos.

Como escritor de contos, prosas e poesias, soma-se um total de 22 livros publicados e colaborador também em diversos jornais e revistas.

Além do aspecto literário, idealizou dois filmes documentários registrando nossa grandeza cultural. São eles: “Brasil Pitoresco” – 1923 e “Vamos Passear” – 1934.

Segundo o folclorista João Chiarini, “Vamos Passear” é o 1º filme sonoro produzido de forma independente.¹¹

Entre 1926 e 1928, viajou em diversas tournées pelo Brasil combinando músicas caipiras e anedotas, e também, espetáculos musicais com a **“Turma Caipira Cornélio Pires”**.

¹⁰ Leite, S. H. T. de Almeida. Chapeús de Palha, Panamás, Plumas, Cartolas – ed. UNESP

¹¹ www.violatropeira.com.br

Compositor e divulgador deste estilo musical, foi responsável por seu registro em 1929 através do selo Columbia Records, representado no Brasil por Byington & Company.

Nesse ano, Cornélio Pires pediu ao seu sobrinho, Capitão Furtado, que intermediasse na Columbia com Alberto Jackson Byington Jr., proprietário da empresa propondo gravações de músicas e anedotas caipiras.

Quando Byington Jr. ouviu sua proposta achou uma piada pois para ele não havia mercado, mesmo assim, Cornélio Pires insistiu e propôs pagar a gravação e as cópias com seu próprio recurso. Conseguiu o dinheiro emprestado e pagou à vista o valor de cinco mil cópias superando o pedido do proprietário que solicitou mil cópias. Byington ficou espantado pois nessa época não se fazia prensagens iniciais nessa quantidade. Cornélio Pires então superou suas próprias expectativas e de Byington também, e disse: “Cinco mil de cada, porque já no primeiro suplemento vou querer cinco séries diferentes e portanto são 25 mil discos”,¹² no total.

Por este projeto, é considerado o primeiro produtor independente de discos no Brasil.

Em 1946, criou o Teatro Ambulante de Cornélio Pires. Neste seu projeto havia dois carros, um destinado para biblioteca e outro para discoteca percorrendo o interior paulista apresentando-se em praças públicas.

Após essa aventura cultural e artística, Cornélio Pires deixa-nos em 1958 vítima de câncer, porém podendo orgulhar-se do caminho que abriu para os programas de música caipira nas rádios de todo país. Antes de sua morte, no mesmo ano, saboreou mais uma conquista: a apresentação de um espetáculo caipira no Teatro Municipal de São Paulo, templo sagrado da música clássica.

¹²

www.violatropeira.com.br

Finalizo este artigo da forma que mais se aproxima do grandeCornélio Pires com um trecho de seu livro “Conversas ao Pé do Fogo” que ilustra a vida simples e bem-humorada dele e de sua cultura.

“Aí, seu moço, eu só quiria p’ra minha filicidade
Um bão fandango por dia, e um pala de qualidade.
Porva espingarda e cutia, um facão fala verdade,
e ú a viola de harmonia p’ra chorá minha sodade.
Um rancho na bêra d’água. Vara de anzó, pôca
Mángua, pinga boa e bão café...fumo forte de sobejo,
p’ra compretá meu desejo, cavalo bão – e muié...”¹³



Cornélio Pires Jovem
Foto do Museu Cornélio Pires - Tietê

¹³

Pires, C. Conversas ao Pé do Fogo – ed. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo



Cornélio Pires

Foto do Museu Cornélio Pires - Tietê

Bibliografia Consultada:

Fonseca, C.; Juó Bananére O Abuso em Blague - Ed. 34

Veiga, J. M.; A Vida Pitoresca de Cornélio Pires - Ed. O Livreiro

Dantas, M.; Cornélio Pires, Criação e Riso – ed. Duas Cidades

Leite, S. H. T. de Almeida; Chapéus de Palha, Panamás, Plumas, Cartolas – Ed. UNESP

Andrade, O.; A Sátira na Literatura Brasileira - Conferência na Biblioteca Mário de Andrade

Pires, C. ; Conversas ao Pé do Fogo – Ed. Imprensa Oficial

Pires, C.; Meu Samburá – Ed. Companhia Editora Nacional

Sites Consultados:

www.violatropeira.com.br

www.jangadabrasil.com.br

Cornélio Pires: Bibliografia, Discografia e Filmografia

Bibliografia:

- Musa Caipira, 1910, Livraria Magalhães;
- Monturo, poemeto, 1911, Editores: Pocai-Weiss;
- Versos, 1912, Empresa Gráfica Moderna;
- Tragédia Cabocla (novela), 1914;
- Quem Conta um Conto..., 1916, Seção de Obras de "O Estado de S. Paulo";
- Cenas e Paisagens da Minha Terra, Monteiro Lobato & Cia. Editores;
- Conversas ao Pé do Fogo, 1921, Tipografia Piratininga;
- As Estrambóticas Aventuras do Joaquim Bentinho (O Queima Campo), 1924, Imprensa Metodista;
- Patacoadas, Livraria Alves, 1926;
- Seleta Caipira, Irmãos Ferraz;
- Mixórdia, 1927, Companhia Editora Nacional;
- Meu Samburá, 1928, Companhia Editora Nacional;
- Continuação das Estrambóticas Aventuras do Joaquim Bentinho (O Queima Campo), 1929, Companhia Editora Nacional;
- Tarrafadas, 1932, Companhia Editora Nacional;
- Sambas e Cateretês, 1932, Gráfica-Editora Unita Ltda;
- Chorando e Rindo, 1933, Companhia Editora Nacional;
- Só rindo, 1934, Civilização Brasileira;
- Tá no Bocó, 1934, Companhia Editora Nacional;
- Quem Conta um Conto... e Outros Contos;
- Coisas d'Outro, 1944;
- Onde Estás, o Morte?, 1944, Edição do Autor;
- Enciclopédia de Anedotas e Curiosidades, 1945, Editora Cornélio Pires;

DISCOGRAFIA:



Série Caipira "Cornélio Pires"
Gravadora Colúmbia

MAIO DE 1929

- ANEDOTAS NORTE AMERICANAS e ENTRE ITALIANO E ALEMÃO - Anedotas - Cornélio Pires.
- REBATIDAS DE CAIPIRAS e ASTÚCIA DE NEGRO VELHO - Anedotas - Cornélio Pires.
- SIMPLICIDADE e NUMA ESCOLA SERTANEJA - Anedotas - Cornélio Pires.
- COISAS DE CAIPIRA e BATIZADO DO SAPINHO - Anedotas - Cornélio Pires.
- DESAFIO ENTRE CAIPIRAS e VERDADEIRO SAMBA PAULISTA - Turma Caipira Cornélio Pires.
- ANEDOTAS CARIOCAS - Cornélio Pires.
- DANÇAS REGIONAIS PAULISTAS- Cana-Verde-Cururu - Turma Caipira Cornélio Pires.

OUTUBRO DE 1929

- COMO CANTAM ALGUMAS AVES - Imitações - Arlindo Sant'Anna.
- JORGINHO DO SERTÃO - Moda de Viola - Mariano & Caçula (da Turma Caipira Cornélio Pires).
- A FALA DOS NOSSOS BICHOS - Imitações - Arlindo Sant'Anna.
- MODA DO PEÃO - Moda de Viola - Cornélio Pires e Turma Caipira Cornélio Pires.
- OS CARIOCAS E OS PORTUGUESES - Anedota - Cornélio Pires.
- MECÊ DIZ QUE VAI CASÁ - Moda de Viola -(de Nitinho Pinto) - C/ Zico Dias e Sorocabinha (da Turma Caipira Cornélio Pires).
- TRISTE ABANDONADO - Moda de Viola, com Zico Dias e Sorocabinha.
- NO MERCADO DOS CAIPIRAS - Anedota - Cornélio Pires.



Neamp

- AGITAÇÃO POLÍTICA EM SÃO PAULO e CAVANDO VOTOS - Aneotas - Cornélio Pires.

SEM DATA

- UM BAILE NA ROÇA e UMA LIÇÃO COMPLICADA -Cornélio Pires & Arruda.
- AS TRÊS LÁGRIMAS-(Declamação) - Campos Negreiros.
- PUXANDO A BRASA - Aneota - Cornélio Pires & Arruda.
- A MODA DA REVOLUÇÃO - Moda de Viola - Cornélio Pires e Arlindo Sant'Anna,
- VIDA APERTADA - Aneota -Cornélio Pires & Arruda.
- CATERETÊ PAULISTA- Cornélio Pires e Arlindo Sant'Anna.
- NITINHO SOARES - Moda de Viola - Cornélio Pires, Mariano & Caçula (TCCP).
- O BONDE CAMARÃO - Moda de Viola.
- SÔ CABOCRO BRASILEIRO - Moda de Viola.
- CP e Mariano & Caçula (TCCP)

ABRIL 1930

- NAQUELA TARDE SERENA - Contra-Dança Mineira - CP, com Antônio Godoy e sua Mulher.
- TOADA DE CURURU - Contra-Dança Paulista - CP, com Mariano & Caçula (TCCP).
- SABIÁ ME FAIZ CHORÁ - Contra-Dança Mineira - CP, com Antônio Godoy e sua Mulher.
- A BRIGA DOS VÉIO - Moda de Viola - CP, com Mariano & Caçula (da TCCP).
- TRISTE APARTAMENTO - Moda de Viola Mineira, e PORFIANDO - Desafio, com Antônio Godoy e sua Mulher.
- BATE PALMA - Contra-Dança Mineira.
- NAS ASAS DE UM BEJA-FLÔ - Moda de Viola - CP, com A. Godoy e sua Mulher.



Neamp

- TOADA DO CATERETÊ e TOADA DE SAMBA - CP, com Mariano & Caçula (da TCCP).
- SITUAÇÃO ENCRENCADA - Moda de Viola.
- ESCOIENO NOIVA - Moda de Viola, com Caipirada Barretenses .

JUNHO DE 1930

- BIGODE RASPADO - Moda de Viola, com Mariano e Caçula (da TCCP).
- ESTRAGUEI A SAPAIADA - Anedota -CP.
- A MINHA GARCINHA BRANCA - Toada - Com Antônio Godoy e sua Mulher.
- TOADA DE CANA-VERDE - Com Mariano e Caçula (da TCCP).
- RECORTADO - Caipirada Barretense.
- A FESTA DO GENARO - CP
- UMA SESSÃO SOLENE e NAS TOURADAS - Anedotas -Cornélio Pires.

JULHO DE 1930

- O ZEPELIM - Moda de Viola.
- O SUBMARINO - Moda de Viola - CP com João Negrão.
- CABOCLA MALVADA (Declamação) - Campos Negreiros.
- A PLATAFORMA DO PREFEITO - Anedota - Com Arruda.
- MODA DO RIO TIETÊ- Moda de Viola - CP, com João Negrão.
- CORAÇÃO MAGUADO - Moda de Viola - Com A. Godoy e sua Mulher.
- CAMPO FORMOZO - Moda de Viola - CP, com Antônio Godoy e sua Mulher.
- MODA DA MARIQUINHA - Moda de Viola - CP, com João Negrão.
- O LEILÃO DAS MOÇAS - Moda de Viola.
- JARDIM FLORIDO - Moda de Viola - CP, com João Negrão.

AGOSTO DE 1930

- A INCRUZIADA - Canção (de Angelino de Oliveira) - Com Maracajá e Os Bandeirante.
- BOIADA CUIABANA - Com José de Messias e Os Parceiros.



Neamp

- AGÚENTA MANECO - Com Maracajá e Os Bandeirantes.
- FOLIA DE REIS - Com Foliões do Zé Messias.
- CANTANDO O ABOIO (de CP e Angelino de Oliveira) - Com Maracajá e Os Bandeirantes.
- TOADA DE MUTIRÃO - Com Zé Messias e Os Parceiros.
- O CABOCLO APANHA e PASSA MORENA - Contra-Dança - Com Zé Messias e Os Parceiros

SETEMBRO DE 1930

- O JOGO DO BICHO - Moda de Viola, e ARMINDA - Com Mariano & Caçula.
- O SALIM FOI NO EMBRULHO - Anedota - Com Luizinho.
- FUTEBOL DA BICHARADA - Moda de Viola - Com Mariano & Caçula.
- MULHER TEIMOSA - Com Arruda.
- NOITES DE MINHA TERRA - Valsa - Com José Eugênio Campanha e Seu Quinteto.
- CAIPIRA VELHACO - Anedota-Com Arruda.
- O SONHO DE MARIA - Valsa - José Eugênio e Seu Quinteto.
- O MEU BURRO SAUDOSO - Moda de Viola.
- SERÁ OS IMPOSSÍVEIS - Com Mariano & Caçula (da TCCP)

OUTUBRO DE 1930

- SERENATA - Choro - Com Canário e Seu Grupo.
- QUANDO AS MISSES DESFILAVAM - Anedotas - Com Luizinho.
- BEATRIZ - Valsa - Com Canário e Seu Grupo.
- O SALIM TOREADOR - Anedota - C/Luizinho

SEM DATA

- GALO SEM CRISTA - Batuquinho do Norte - Com Bico Doce e Sua Gente do Norte.



Neamp

- COMPARAÇÕES - Anedota -Cornélio Pires.
- QUANDO O ZIDORO VORTÔ e OS DESCONTENTES -Anedotas - Cornélio Pires.
- GAVIÃO DE PENACHO - Embolada.
- QUE MOÇA BONITA - Variação de Samba - Com Bico Doce e Sua Gente do Norte.
- RECOLUTANDO - Samba do Norte - Com Bico Doce e Sua Gente do Norte.
- BOM REMÉDIO - Anedota - Cornélio Pires.
- O MEU VIVA EU QUERO DÁ - Moda de Viola.
- SE OS REVORTOSOS PERDESSE - Moda de Viola - Com Mariano& Caçula.
- LEGIONÁRIOS, ALERTA! - Marcha - Com José Eugênio e Seu Grupo.
- QUI-PRO-QUÓ - Anedota - Cornélio Pires.
- TRISTE ABANDONADO - Moda de Viola.
- MECÊ DIZ QUE VAI CASÁ - Moda de Viola - Com Zico Dias e Sorocabinha (da TCCP).
- MODA DA REVOLUÇÃO - Moda de Viola.
- BIGODE RASPADO - Moda de Viola - CP e Mariano & Caçula.
- VOU ME CASÁ COM CINCO MUIÉ - Moda de Violas .
- VANCÊ É UM PANCADÃO - Moda de Viola - Com a TCCP

FILMOGRAFIA:

- **1923 - Brasil Pitoresco**

Documentário em colaboração com o cineasta Flamínio de Campos Gatti. Aspectos de cidades Brasileiras. Joffre dá a data de 1923 e Maynard a de 1922. Foi realmente feito em 1923. Em sua carta a B. J. Duarte, Joffre diz que a película foi "rodada em janeiro de 1923, por Flamínio Campos Gatti e pelo próprio Cornélio Pires, focalizando aspectos de Santos, Rio, Bahia e outros Estados do Norte e Nordeste".

- **1934 - Vamos Passear**



Neamp

Filme sonoro, produzido após ter feito pequenos documentários. Vamos Passear focaliza cenas do folclore paulista com participação de violeiros, cantadores e sertanejos.

FOTOS:

- Fotos doadas pelo Sr. Saladino, fotógrafo e morador do município de Tietê.
- Revista **O Pirralho** - Oswald de Andrade – Acervo da Biblioteca Mário de Andrade.

Picasso: das questões políticas a subjetividade

Luis Fernando Zulietti*

Resumo: Com base na série das 156 últimas gravuras de Picasso, este artigo pretende enfatizar o artista político e suas lembranças mais íntimas gravadas nesta série. Nela Picasso apresenta o prazer do mistério, por considerar a gravura como uma arte privilegiada à qual confiava de bom grado suas reflexões pessoais, seus pensamentos mais íntimos de política, liberdade e independência artística.

Abstract: Based on the series of Picasso's last 156 engravings, this article questions whether a work of art is enough to save us and give us our inner freedom back. On his last 156 etching engravings, Picasso presents the pleasures of mystery, considering engraving a privileged art to which he willingly trusted his personal reflections, his most intimate thoughts on politics, freedom and artistic independence.

Introdução

“O que é que você acredita que seja um artista? Um imbecil que só tem olhos, se for pintor; ouvidos, se for músico; ou uma lira em todos os andares do coração, se for poeta; ou, mesmo, se for boxeur, somente músculos? Muito pelo contrário. O artista é, basicamente, um ser político, constantemente alerta perante os dilacerantes, ardentes ou doces acontecimentos do mundo, moldando-se inteiramente à sua imagem. Como seria possível desinteressar-se dos outros homens, e em virtude de que uma vida que eles nos

* Doutor em Ciências Sórias pela PUC-SP. Prof. da Faculdade FMA(Anhanguera), Faculdade IBTA e do Colégio Objetivo, zulietti@directnet.com.br



Neamp

trazem tão abundantemente? Não, a pintura não foi feita para decorar as habitações. É um instrumento de guerra, ofensivo e defensivo, contra o inimigo”. (PICASSO em JONIO, 1972).

A função da Arte é fugaz como a função do sagrado, que é ao mesmo tempo uma necessidade necessária para o nosso eu interior.

Na verdade, uma obra de arte é por si uma criação de laços. Laços que proliferam a capacidade de expor questões políticas, questões subjetivas.

“O artista que vive e trabalha de acordo com seus valores não pode e não deve ficar indiferente aos conflitos internos onde os valores mais importantes da humanidade e da civilização estão em risco” (PICASSO em JONIO, 1972).

O artista deve e pode pintar uma obra a partir do seu sentimento, ou apenas as imagens que o atraem como indivíduo, mas, ele tem que ser mais, tem que expor sua época, seus conflitos políticos, seus conflitos sociais, tudo isso é essencial para a arte. O artista na essência é puro sentimento em relação ao mundo que vive, além de suas relações pessoais, familiares, amorosas, sociais e políticas. O artista é como um arquivo que guarda e repassa as informações, acontecimentos e fatos que estão em curso em nossa sociedade, expressando cada um de sua maneira.

Para Picasso “a pintura não é para decorar paredes, é um instrumento de guerra para ataque e defesa contra o inimigo”. “ Mesmo que eu não tenha pintado politicamente, o significado político está presente ali, quer você tenha conscientemente pensado nisso, quer não”. Como relata para Jerome Seckler em conversa sobre Guernica 1945¹⁴ :

Lembrei a Picasso que muitas pessoas estavam dizendo que agora, com sua nova filiação política, ele tinha se tornado um líder cultural e político do povo, que sua influência em favor do progresso poderia ser tremenda. Picasso assentiu seriamente com um movimento de cabeça e disse: “ sim, compreendo isso.” Disse-lhe como o havíamos discutido com frequência em Nova York, especialmente o mural *Guernica*.

¹⁴ Trecho de uma entrevista com Jerome Seckler, “Picasso Explains”, New Masses (Nova York), LIV, 11 (13 de março de 1945),p.4-7.



Neamp

Falei da significação do touro, do cavalo, das mãos com as linhas, etc. e da origem dos símbolos na mitologia espanhola. Picasso continuou sacudindo a cabeça enquanto eu falava. “Sim”, disse ele, “ o touro representa a brutalidade; o cavalo, o povo. Sim, ali usei o simbolismo, mas não nos outros”.

Expliquei minha interpretação de dois de seus quadros na exposição, um dos quais mostrava um touro, uma lâmpada, uma paleta e um livro. O touro, disse eu, deve representar o fascismo; a lâmpada, pelo seu forte brilho, a paleta e o livro representavam a cultura e a liberdade, as coisas pelas quais lutamos, e o quadro mostrava a luta feroz entre os dois.

“Não”, disse Picasso. “O touro não é o fascismo, mas é a brutalidade e as trevas”.

Disse- lhe que agora esperávamos talvez uma modificação, um simbolismo mais simples e mais claramente compreensível dentro de seu estilo pessoalíssimo.

“Meu trabalho não é simbólico”, respondeu ele. “Só o mural *Guernica* é simbólico. Mas no caso do mural, ele é alegórico. Foi por isso que usei o cavalo, o touro, e assim por diante. O mural é a expressão definida e a solução de um problema, e por isso usei o simbolismo”.

“Certas pessoas”, continuou ele, “consideram meu trabalho de certo período como “surrealista”. Não sou surrealista. Nunca estive fora da realidade. Sempre estive na essência da realidade (literalmente, no “real da realidade”). Se alguém desejasse expressar a guerra, poderia ser mais elegante e literário, fazer um arco e uma flecha, porque isso é mais estético; mas para mim, se quero expressar a guerra, uso uma metralhadora! Chegou o momento, nesta fase de mudanças e revoluções, de usar uma maneira revolucionária de pintar, parar de pintar como antes”. Olhou-me então diretamente nos olhos e perguntou: “*vous me croirez*” (Acredita em mim?)....

Mas, insisti, “você pensa e sente profundamente as coisas que estão afetando o mundo. Você reconhece que aquilo que está em seu subconsciente é um resultado de seu contato com a vida e seus pensamentos e reações diante dela. Não seria por mero acaso que você usou precisamente esses objetos e os apresentou de determinada maneira. O



Neamp

significado político dessas coisas está ali, quer você tenha conscientemente pensado nisso, quer não”.

“Sim”, respondeu ele. “O que você diz é verdade, mas não sei dizer por que usei tais objetos. Eles não representam nada em particular. O touro é um touro, a paleta é uma paleta e a lâmpada é uma lâmpada. Apenas isso. Mas não há aí, para mim, nenhuma ligação política definida. Trevas e brutalidade, sim, mas não o fascismo”.

Fez um gesto mostrando o desenho colorido do copo e limão. “Aí estão um copo e um limão”, disse, suas formas e suas cores, vermelhos, azuis, amarelos. Você pode ver alguma significação política nisso?

“Simplesmente como objetos, não”, respondi.

“Bem, continuou ele”, “o mesmo acontece com o touro, a paleta e a lâmpada”. Olhou-me com intensidade e continuou: “Se eu fosse um químico, comunista ou fascista, se fizesse uma mistura de líquido vermelho, isso não significaria que eu estava fazendo propaganda comunista, não é? Se eu pintar uma foice e um martelo, poder-se-ia ver aí uma representação do comunismo, mas para mim é apenas uma foice e um martelo. Quero apenas reproduzir os objetos como são, e não pelo que significam. Se você der significado a certas coisas em meus quadros, isso pode ser verdadeiro, mas não foi minha idéia dar-lhes tal significado. As idéias e conclusões que você tem, eu também as tive, mas de maneira instintiva, inconsciente. Eu faço a pintura pela pintura. Pinto os objetos pelo que eles são. O objeto está em meu subconsciente. Quando as pessoas olham para ele, cada uma delas deduz desse objeto um significado diferente de acordo com o que vê nele. Não penso em tentar transmitir um significado específico. Não há em minha pintura um sentido deliberado de propaganda”.

“Exceto em *Guernica*”, disse eu.

“Sim”, respondeu Picasso. “Exceto em *Guernica*. Ali há um apelo deliberado ao povo, um sentido deliberado de propaganda...”

“Sou comunista e minha pintura é comunista”... “Mas, se eu fosse um sapateiro, um monarquista, um comunista ou o que quer que seja. Eu não martelaria necessariamente



meus sapatos de uma maneira especial para mostrar minha posição política”. (CHIPP, 1988, pp. 494-496).

Na arte tudo pode. A irregularidade é beleza, a regra é uma constante repetição. Antes de ser regra era irregularidade. No começo a regularidade era também beleza, mas transformou-se numa corrente de repetições, deixou de ser beleza. A repetição de uma flor ou de uma moça durante milênios de primaveras e de gerações é certamente um acontecimento sempre bonito. Mas beleza em arte é revolução; quando um gesto de revolta se transforma em ritual já não é mais revolta. O ritual pode ser sinal de poder mas não de rebelião, liberdade. A beleza pode ser o sinal de tradição em arte, não a presença da arte.

“Os sinais de morte da Arte podem ser muitos. A Arte morreu, viva a Arte. Idênticos são os sinais da Arte que retoma vitalidade no sentimento e na sociedade humana. Entre a Arte morta e a Arte viva há sempre uma paridade de contas. O resto é teoria”. (JONIO, 1944)

A arte como consciência da liberdade

“Digo-o com orgulho, nunca considerei a pintura como uma arte de puro entretenimento e distração. Através do desenho e da cor, pois que eram estas as minhas armas, pretendia penetrar de forma cada vez mais profunda no conhecimento do mundo e dos homens, para que este conhecimento nos fizesse mais livres dia após dia...Sim, tenho consciência de ter lutado com a minha pintura como um verdadeiro revolucionário” (PICASSO em WALTHER, 1994).

Segundo Schapiro (2002, p. 17) “a arte de Picasso é para nós hoje um exemplo de obra consolidada, e não pode ser descrita em termos de um único conjunto de características”.

Um dos aspectos mais importante de sua obra é o fato de sua obra apresentar uma consciência. Todo conjunto de sua obra emana um mundo pessoal de reminiscências da



Neamp

infância e de fantasias associadas à acontecimentos políticos e pessoais. Todo esse conjunto de obra fortaleceu o processo criador, e de aparente transformação. Picasso foi capaz de assimilar completamente novas experiências, que dependiam em última instância do poder do olhar e da mão, numa mente, num corpo altamente sensível, reativo, responsivo, e que sente cada momento um acontecimento político, a força do poder e da opressão.

O poder oprime. Como tentar ser livre? A guerra Inútil. Não existem guerras de libertação. Antes que a guerra acabe, o poder, contra o qual combatemos, mudou de fachada e mentalidade. O poder evolui. O poder “produz real; produz domínios de objetos e rituais de verdade” (FOUCAULT, 2002). E é justamente por possuir essa eficácia produtiva que o poder volta-se para o sujeito, ou mais especificamente, para o corpo do sujeito, não essencialmente para reprimi-lo, mas para adestrá-lo, torná-lo dócil e útil para a sociedade (FOUCAULT, 2002)

Se o poder, durante os milênios da existência humana, parece indestrutível, o que nos resta fazer para sermos livres? Existe um caminho: a arte como consciência da liberdade e a sabedoria de chamar o poder pelo nome verdadeiro: poder. Não confundi-lo nunca com liberdade, o que, infelizmente, acontece. A realidade da política está sempre sobre o altar profanado da liberdade e da revolta. O homem lá esta, pronto a ser iludido. E o que sobra? A revolta constante da Arte. Não a guerra de todos, mas a guerrilha cultural. Nunca será possível a auto-rebelião mundial contra o próprio mundo (sistema). O engano sobre a liberdade nos separa sempre. Resta então, só esta vigilância exercida por quem é levado por um destino misterioso a esta função: o artista. Portanto: arte como guerrilha cultural. A sociedade pode revoltar-se chamando o opressor por seu nome: poder e subentendendo-o a um ao outro, a verdadeira liberdade. Para Sartre, “o homem é livre para construir a sua própria vida”. “O homem é vítima de sua própria liberdade”.

“Devemos entender a liberdade como uma série de movimentos abruptos e caprichosos... Sou livre para querer não importa o que, não importa quando?” (SARTRE, 1997 p. 558). Independência é algo para bem poucos: - é prerrogativa dos fortes. E quem procura ser independente sem ter a *obrigação* disso, ainda que com todo o direito,



demonstra que provavelmente é não apenas forte, mas temário além de qualquer medida. (NIETZSCHE, 2005 p.34).

Liberdade, independência, livre-arbítrio, autodeterminação, que tenebro mistério encerram estas palavras! “Se nada disto houvesse no âmbito do Universo, não haveria possibilidade do impuro, do feio, do mau. (ROHDEN, 1990, p.39).

O mais profundo substrato do Universo parece, por conseguinte, ser dualidade e não unidade, como estabeleceu a filosofia e religião de Zoroastro (Zaratustra), proclamando os dois princípios eternos da Luz e Das Trevas, do Bem e do Mal, de Deus e do Diabo, em interminável conflito. (ROHDEN, 1990, p. 39).

Não podemos esquecer que esta dualidade leva a verdadeira arte, arte tem de levar o homem da semi consciência para a plena consciência; da Visão parcial da verdade sobre si mesmo para a visão total, porque somente a visão da verdadeira arte é que libertará o homem. Assim a purificação libertadora do homem processará, através de três estágios evolutivos: da escravidão inconsciente, através da escravidão consciente, até à libertação consciente. A verdadeira arte tem, pois, um caráter ético, isto é, fornece novos conhecimentos. Não se conhece apenas pela inteligência mental, conhece-se também pela inteligência emocional; conhecemos não só pelo entender, mas também pelo querer, pelo amor. (ROHDEN, 1990, p. 52). É como a arte integral é a síntese do entender mental e do querer compreender ou saber da razão, segue-se que a filosofia associada à arte é uma fonte de novos conhecimentos, de novos caminhos, de novas esperanças, de nova liberdade. (ROHDEN,1990, p.52).

“Entender mais querer dá compreender. Entender é do intelecto. Querer é da vontade. Compreender é da razão. Filosofia e arte são suprema racionalidade compreensiva. A humanidade está numa dolorosa incubação, preludiando gloriosa eclosão”. (ROHDEN,1990). Costuma –se afirmar que em sua obra patológica Picasso criou deliberadamente uma imagem feia e repugnante da realidade contemporânea, afim de provocar o ódio do espectador contra a sociedade. Segundo Chipp (1988, p. 501) “ Picasso reflete com exatidão a sua época”. Eis, por exemplo, o que o crítico francês Anatole Jakovski em seu artigo em Arts de France: “Nada do que é humano é alheio a



Picasso. Ele vê tudo o que é humano exatamente como é, com todos os seus males e sua feiúra”. Ele vê o homem político com todas as suas entranhas, o bem e o mal. É só pensarmos nos vilões de Shakespeare: Iago, MacBeth, Ricardo III. Picasso é a prova que um gênio não pode deixar de refletir os melhores e os piores aspectos de sua época, com todas as suas contradições mais flagrantes. Por essa razão Picasso como artista integral, gênio-talentoso e consciente, nos concebe a fonte do infinito e nos dá luz através de canais finitos. Essa energia política, criadora e libertadora é a característica máxima de Picasso em suas 156 últimas gravuras.

As 156 últimas gravuras: reveladora, libertadora, que agita o mistério da mente do artista.

“Que obra de arte é o homem: tão nobre no raciocínio; tão vário na capacidade; em forma e movimento, tão preciso e admirável, na ação é como um anjo; no entendimento é como um Deus; a beleza do mundo; o exemplo dos animais”. (Hamlet, William Shakespeare)

A série 156 gravuras na verdade, conta com 157 águas-fortes e foram criadas entre 1970 e 1971. Picasso representou bordeis onde inseriu entre outros personagens, e a si próprio como nonagenário espectador..... Após tantas criações fabulosas, com um passado de mais de sessenta e cinco anos de obras gravadas, que somam quase 2200 peças, Picasso ainda iria descobrir novos processos e abrir outras portas; a firmeza, tanto de seu espírito independente como de sua mão forte, ainda iriam nos deixar perplexos! Com tanta liberdade.

Em 15 de janeiro de 1970, o artista ataca um cobre de dimensões bastante grandes (32 x 42 cm), trabalho considerável a ponto que exigiu nove estudos: os quatro primeiros a água-forte, os dois seguintes a ponta-seca e gratador e os três últimos a gratador. Trata-se de um grande rosto masculino de Ícaro dominando uma mulher nua, deitada de lado, num ambiente escuro (ver gravura 1).



Gravura 1: La chute d'Icare , água forte, 32 x 42cm, ponta seca e gratador, 1972. .(Galeria Louise Leiris, Paris).

Fonte: PERSSERON, 1986.

A gravura La Chute d'Icare uma das mais escuras e uma das mais belas gravuras da série onde Picasso trabalha ao mesmo tempo água-forte, e a ponta seca e o gratador no cobre onde trata o tema e denota qualidade gráfica inigualáveis, altíssimo nível. A pureza do traço desse desenho impecável alia-se, de maneira inesquecível ao clima geral de puro erotismo, paz e reflexão.

Segundo Schapiro (2002, p.49) “ Picasso é um dos primeiros artistas modernos a ler os mitos gregos. Picasso encontrou nessa literatura não a suavidade do classicismo acadêmico comum, mas temas de instinto, da violência primordial, de crueldade e sacrifício, e do conflito e arrebatamento das paixões”. Os gregos foram, para ele, os grandes primitivos, que também possuíam filosofia e ciência. Mas, nesses mitos, tentou



Neamp

conferir ao erótico e ao sentido do sádico e destrutivo, bem como aos temas de morte, seu valor máximo, em contraste com a celebração da estética ou da beleza nos mitos. Como podemos observar na gravura 2 La Chute d'Icare.

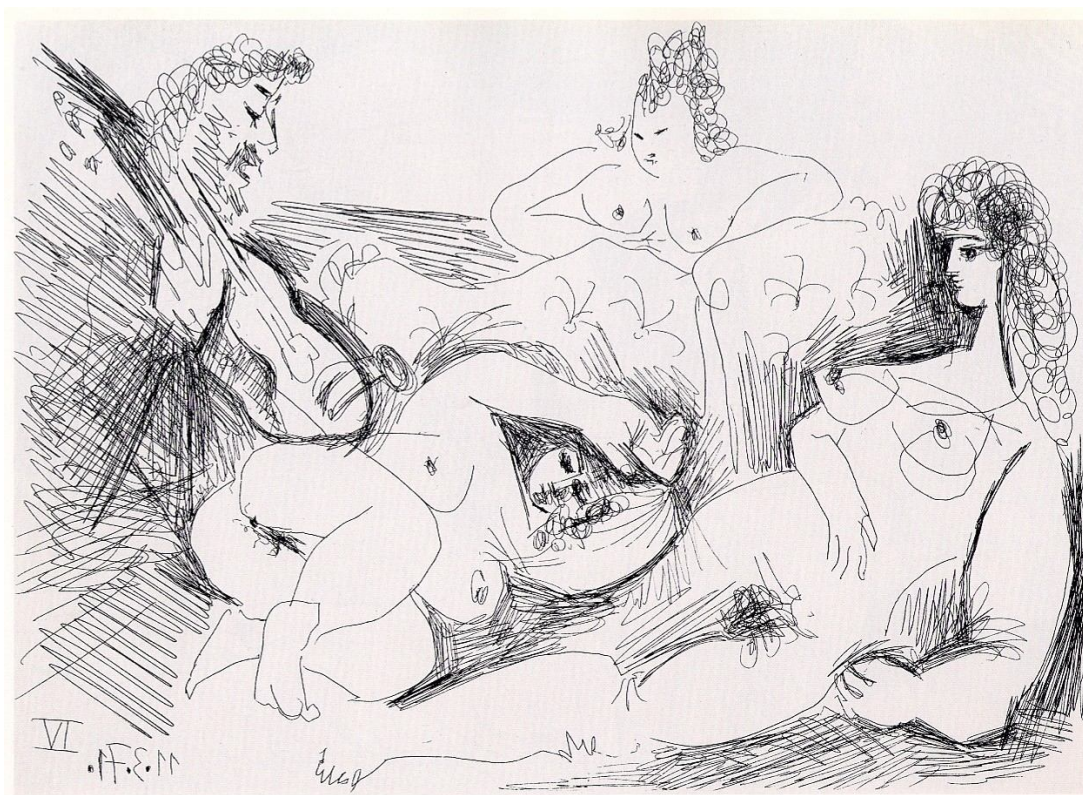
Ícaro deslumbrou-se com a bela imagem do Sol e, sentindo-se atraído, voou em sua direção, talvez inebriado pela sensação de liberdade e poder. A cera de suas asas começou rapidamente a derreter e logo caiu no mar. Mas para Picasso um mar com muitas mulheres onde Ícaro encontrou o poder e a liberdade subjetiva. Essa liberdade que procuramos dentro de cada um de nós. Uma liberdade individual, mas uma liberdade plena fora do controle social. Assim, inspirado pela mitologia a queda de Ícaro nos leva as questões políticas mais íntimas e subjetivas de Picasso.

A beleza do corpo deitado no sofá, muito bem desenhado, vem juntar-se a sobriedade e o extraordinário olhar das mulheres em cena, traçadas com exatidão. Mas o ponto principal é o olhar masculino de Ícaro, para o espectador, o elemento dominante da gravura: enquanto as mulheres o rodeiam de tanta beleza, nos levando a realidade dos maravilhosos Bordeis. Tudo isso desenhado com vários traços de ponta seca, por uma mão genial. É mais uma obra-prima de Picasso.

É o ponto de partida de uma sucessão de gravuras, criadas durante cinco meses de trabalho praticamente diário, que representam mais de um terço da série das 156. Essa série será retomada e praticamente terminada durante o primeiro semestre de 1971.

Picasso continuará a seduzir-nos, ainda mais por suas gravuras que por seus últimos quadros. Não resta dúvida de que se serviu da gravura, muito mais do que qualquer outra forma de expressão artística, para transmitir sua mensagem muito profunda de liberdade e independência política, seus temas favoritos, suas reflexões e obsessões encontram-se, perseguem-se, debatem-se nessa série prodigiosa das 156. Pois, se é bem verdade que a qualidade plástica e gráfica que sempre o caracterizaram se manifestam tanto em suas pinturas como em seus desenhos, esculturas e cerâmicas, foi somente em

suas gravuras que o artista introduziu a noção de mensagem, um pouco de enigma... “Arte representa sempre a fase exterior da alma humana, do mistério do infinito que nela se agita”. (UBALDI, 1999, p. 358) Como tudo o que existe tem um rosto, expressão da alma, uma revelação do pensamento divino em que o universo fala incessantemente, assim a arte é revelação do espírito: tanto mais valerá quanto mais a forma for transparente e simples. (Idem). Cada gravura importante dessa série encerra mistérios e reminiscências que, baseados no conhecimento que temos de sua obra, conseguimos compreender e desvendar. Mas, como na gravura de Serenade au Bordel 1971 (ver gravura 2), restará sempre uma parte misteriosa, tal a riqueza e a força dos sinais, dos símbolos e das referências do artista para política, liberdade e independência.



Gravura 2: Serenade au Bordel, água-forte, ponta seca, 32 x 42cm, 1971. (Galeria Louise Leiris, Paris).

Fonte: PERSSERON, 1986.

Não porque Picasso tenha pretendido uma apresentação esotérica qualquer, pelo simples prazer de ser misterioso, mas por que sempre considerou a gravura como uma arte privilegiada à qual confiavam de bom grado suas reflexões pessoais, seus pensamentos mais íntimos, suas mais caras lembranças. Observando a gravura 2 “Serenade au Bordel”, Picasso nos leva as nossas mais íntimas reflexões, sobre moral e pudor, como uma arma para nossas liberações.

A gravura *Serenade au Bordel* é uma imagem esplendidamente iluminada; a luz inunda a cena de uma alegria dionisíaca, dividindo a cena em duas partes as mulheres deitadas no sofá e o tocador de viola e a mulher atrás do sofá, ambas maravilhosas. A parte branca de grande superfície atrás da cena da gravura funciona como equilíbrio entre a água-forte e a ponta seca. Os tons de cinza, tanto no envolta do cabelo, como em volta da cena dos seus corpos e em volta do tocador de viola, são de grande agressividade e primorosa sutileza, que contribuem substancialmente para o encanto que a cena emana. Tudo nessa gravura são sensualidade e beleza pura, os corpos das mulheres deitadas no sofá durante uma serenata musical são puro êxtase. A combinação das técnicas denota magistral equilíbrio. Ao mesmo tempo desenhada em ponta seca e água-forte, constituem ao mesmo tempo uma delicadeza e a beleza de seus tons de cinza e preto isso nos dá a verdadeira noção das qualidades pictóricas da maioria das gravuras picassianas. A gravura *Serenade au Bordel* nos transporta a Paris da década de 20 e 30.

E tudo isso se concentra, com maior intensidade talvez, nessa série das 156 últimas gravuras. Conforme Pesseron (1986) Seu amigo, o poeta e escritor Michel Leris escreveu, no início do prefácio de apresentação dos desenhos picassianos de 1966-1967: “Não fora do tempo, mas para um tempo em que nada chega a ser anacrônico, é para lá que se transporta aquele que observa essas folhas em que Picasso registrou e, às vezes justapôs, figuras de todos os estilos e de qualquer século, idade sem idade da mitologia, época dos antepassados saídos de suas molduras, dias de ontem e de hoje”. O segredo de uma grande arte consiste em saber realizar o milagre da revelação do mistério das coisas; em saber exprimi-lo à luz dos sentidos, após íntima e profunda comunhão com o mistério que palpita na alma do artista. Este tem de ser um vidente, normal no supranormal, onde



Neamp

tudo é espírito e nossa concepção de vida comum não chega. A nova grande arte deve ser integral: presume o artista total, o super-homem que realizou sua maturação biológica; não um diagnostico meramente técnico, mas o espírito completo sob todos os aspectos. É indispensável que o homem tenha englobado em si a visão do universo, e nela tenha atingido as mais profundas concepções de vida. (UBALDI, *loc. cit.*)

Cerca de setenta personagens animam essa última série das 156 últimas gravuras: são personagens que se movimentam alegremente ou permanecem rígidas, que se beijam ou se contorcem. Espectadores ou atores no palco se entregam aos folguedos do circo da política e aos do amor, desenham sobre um tema, visitam casas de tolerância ou mostram sua nudez, oferecem flores ou manejam o pincel do artista, fazem propostas ou as provocam, representam adivinhos ou pitonisas, pessoas importantes ou prostitutas, pintores ou modelos, freqüentam os banhos turcos, teatro e a política, representam Celestinas ou matronas casadas, príncipes árabes de turbante ou noctâmbulos afortunados, palhaços ou amazonas do circo, tocadores de violão ou espadachins, Edgar Degas ou freqüentadores da Maison Tellier, as três Graças ou odaliscas, que freqüentam os haréns ou as arenas, as alcovas ou os gineceus, fantasiando-se de polichinelos ou vestindo fraque, que têm gestos eróticos ou sussurram ao ouvido, representam reis Herodes importantes ou Salomés frenéticas, apresentam flores ou membros viris, oferecem um pássaro ou um sexo entreaberto, tocam a flauta de Pan ou dançam com entusiasmo....(Idem). Como pode ser visto na gravura [Repos deux files 1971](#) abaixo:



Gravura 3: Repos deux files, ponta seca e gratador, 32 x42 cm, 1971. .(Galeria Louise Leiris, Paris).

Fonte: PERSSERON, 1986.

A gravura *Repôs deux files* realizada em ponta seca e gratador, é também excepcional dentro da produção da série das 156 últimas gravuras produzida por Picasso, constituindo uma das mais eróticas e a mais perturbadora. Na narrativa da cena e a correlação da ilustração entre as duas mulheres, há sempre uma história que se insinua ou tende a se insinuar para animar o conjunto ilustrado. Picasso partiu de um cobre atacando a sua superfície em profundidade com o gratador e a ponta seca, em seguida, tratou seu tema, como se fosse o último, raspando e polindo o cobre.

Mais alguns riscos de ponta seca e a cena resplandecem. Fantasticamente iluminada pela parte esquerda do cobre. À direita, há duas mulheres de lindos seios de fora, a mulher da esquerda de perfil puro e angelical mostra sua parte mais íntima, e a outra mulher reflete uma expressão jovem e sem pudor, como se estivesse descansando de um dia de trabalho, compondo prodigiosamente nesta gravura um clima de sensualidade, liberdade e independência .



Neamp

São duas figuras que nos levam a um mundo em movimento, onde não há lugar para o tédio, para o pudor e nem para regras, cuja contemplação faz com que dele participemos dessa independência, dessa liberdade interior que existe em todos nós, com alegria e euforia de seguirmos os nossos instintos.

Segundo Nietzsche(2005 p.43). “É preciso testar a si mesmo, dar-se provas de ser destinado à independência e ao mando; e é preciso fazê-lo no tempo justo. Não se deve fugir às provas, embora seja porventura o jogo mais perigoso que se pode jogar, e, em última instância, provas de que nós mesmos somos as testemunhas e os únicos juízes” É preciso saber *preservar-se*: a mais dura prova de independência (NIETZSCHE, 2005 p.43).

“É preciso muito tempo para nos tornarmos jovens” (PICASSO em JONIO, 1972).

A série das últimas 156 gravuras, tão rica em belas peças, é uma prova de que a criatividade, a liberdade criadora e a independência de Picasso nunca se esgotaram. O que chama atenção é a força, a intensidade nesta série. Nos últimos anos de sua vida, esse ardor foi ainda mais violento e andava de mãos dadas com a excepcional energia física e política de ser artista, que, aliás, nunca o abandonou; e é graças a essa vitalidade incrível, que hoje podemos admirá-lo sob seus múltiplos aspectos. Principalmente como um artista político, que proporcionou em suas obras a liberdade interior.



REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- CHIPP.H.B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo,SP: Martins Fontes, 1988.
- JONIO. C. *Picasso Erosmemória*. São Paulo, SP: Expressão, 1972.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Taquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- NIETZSCHE, F. W, 1844-1900. *Além do Bem e do Mal* – São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PERSSEON, R. *Pablo Picasso: Suíte/As Linoleogravuras/ As 156 Últimas Gravuras*. Rio de Janeiro, RJ, Hamburg, 1986.
- PICASSO, P. *Picasso: dessins et gouaches 1899-1972*. Paris: Galerie Louise Leiris, 1981. 46p. il. p.b. color.Catálogo: P586 1981.
- ROHDEN, H. *Filosofia da Arte*. São Paulo,SP, Martin Claret, 1990.
- SARTRE, J.-P. *O ser e o nada – Ensaio de ontologia fenomenológica*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- SCHAPIRO, M. *A Unidade da arte de Picasso*. São Paulo,SP: Cosac & Naify, 2002. 256 p; 128 ilustr.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. São Paulo,SP: Martin Claret, 2007.
- UBALDI, P. *A grande síntese*, (1999, p. 358).
- WALTHER, I. F. *Pablo Picasso: O Gênio do Século*,São Paulo,SP. Taschen,1994.
- MUSÉE NATIONAL PICASSO PARIS. Disponível em <http://www.musee-picasso.fr/> > acessado: 12 de fevereiro de 2008.
- MUSEU PICASSO. BARCELONA. Disponível em < <http://www.museupicasso.bcn.es/index.htm> > acessado: 21 de março de 2008.
- NATIONAL GALLERY OF ART. WASHINGTON. Disponível em < <http://www.nga.gov/> > acessado: 28 de abril de 2008.
- MUSEO NACIONAL DEL PRADO. Disponível em < <http://www.museodelprado.es/index.php?id=50> > acessado: 15 de maio de 2008.
- VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. V&A. Disponível em < <http://www.vam.ac.uk/index.html> > acessado: 23 de abril de 2008.



“Viva Oxalá” e a subversão do discurso imagético-cultural neopentecostal e católico na TV.

Marcus Ramúsy de Almeida Brasil*

Resumo: O presente trabalho promove uma análise sobre o programa “Viva Oxalá”, veiculado na TV Maranhense, emissora afiliada à rede Bandeirantes, domingo, 08 horas da manhã, entre os anos de 2007 e 2008. Produção midiática religiosa de umbanda, sob a liderança do Pai de Santo e ex-vereador Sebastião do Coroadó, o programa subverte sobremaneira a cultura midiática dos programas televisivos neopentecostais e católicos veiculados massivamente nas redes de televisão de alcance local e nacional. Analisaremos as sessões do programa, as políticas de representação social inscritas na simbologia dos rituais e no formato do programa, as negociações e as estratégias empregadas para maior inserção midiática e menor perseguição religiosa. Questiona-se a re-magicização das imagens ritualísticas e religiosas afrodescendentes no contexto televisivo, sob o risco de perder seu caráter de revelação.

Abstract: The present study analyzes the TV show “Viva Oxalá”, broadcast by TV Maranhense, filiated to Bandeirantes Network, Sundays, 08 am, between 2007 and 2008. “Viva Oxalá” is an *umbanda* (afro-descendent religion) midiatic production that runs under the leadership of Sebastião do Coroadó, “*Pai de Santo*” (spiritual leader of some afro-descendent religions, including the *umbanda* cult) and former city-deputy. The program subverts the midiatic culture of neopentecostal and catholic tv shows massively disseminated on television networks of local and national spread. Program sessions were analyzed, as also were the social representation politics implied in the ritual symbolologies and in the tv program format, the negotiations and strategies employed in favor of a bigger midiatic insertion and of a reduction in religious persecution. We question the re-magicization of afro-ritualistic and religious imagery in the tv context, under the jeopardy of losing its revelational characteristics.

Bloco 1

Imagens aéreas percorrem a imensidão dos lençóis maranhenses, passando pelas infinitas dunas brancas e lagoas azuis reluzentes ao sol equatorial da região. O som do toque dos tambores faz o *background* da imagética, juntamente com cânticos de umbanda destinados a encantados. Aproximadamente 100 segundos de contemplação em imagem e som. Corta. Em plano meio aberto surge um homem de túnica vermelha, olhar impávido, postura altiva, numa mão um cajado, a outra espalmada ao ar. O batuque continua, o homem está ao lado de uma piscina de água limpa e transparente. Em um movimento forte



Neamp

e bradando palavras que não são ouvidas, pois o som da cena é o ponto de batuque, o homem direciona seus braços, caxado e tronco em direção à piscina, todo líquido dela transmuta-se da cristalina transparência para o mais encarnado dos vermelhos. Sebastião transforma água em sangue. Corta. Uma mulher é filmada em *contra-plongé* com ar exasperado e aflito, tem um pano branco com um orifício no meio sobre a barriga. Noutro *take* mais aproximado aparecem as mãos de Sebastião friccionando a barriga da mulher em meio a um pouco de líquido vermelho que provavelmente seria sangue. Repentinamente essas mãos retiram um sapo enrolado num algodão do orifício no pano que está sobre a barriga da mulher, a imagem é impressionante, o som intermitente dos tambores ritmam e proporcionam forte pulsação ao desencadear das imagens que marcam o primeiro bloco do programa. Corta. Pessoas em fila indiana, aparentemente em transe, atravessam lenta e tranquilamente com os pés descalços uma fogueira de brasas vivas. Fim do primeiro bloco.

Viva Oxalá: o Programa

Este artigo propõe uma discussão sobre a ocupação do espaço midiático pela religião umbanda na mídia maranhense. Para tanto, propõe-se uma análise do programa “Viva Oxalá”, exibido entre 2007 e 2008, único representante do gênero no Maranhão, em meio a tantos outros produtos midiáticos religiosos, em sua grande maioria, neopentecostais e católicos. Textos de Sodré e Flusser, que analisam o poder do *Bios Virtual* na sociedade contemporânea e sua relação com as imagens mágicas serão contemplados na tentativa de desvelar esse objeto, que a primeira vista causa tamanha estranheza, e que ao mesmo tempo suscita campos de significações complexos em seus engendramentos religiosos, políticos, midiáticos e culturais.

O programa Viva Oxal    uma produção independente, sendo portanto, um espaço midiático pago pelos seus idealizadores e realizadores. O programa   do Pai de Santo Sebast o do Coroado. Residente no bairro do Coroadinho, o líder religioso   tão influente na comunidade que foi vereador por duas ocasiões. No pleito de 2008 candidatou-se ao



terceiro mandato para vereador da cidade de São Luís – MA pelo DEM: não foi eleito. Os espaços de representação política e midiática são essências para a constituição de políticas de representação social, principalmente para grupos historicamente alijados dos espaços públicos de realização sócio-cultural e das representatividades políticas.

O programa que vai ao ar aos domingos, 08 horas da manhã possui sessões bem definidas, que são basicamente três:

A primeira parte é a palavra do Pai de Santo, em que são mostradas várias encantarias, como, por exemplo, a transformação da água de uma piscina em sangue, a extração de um sapo da barriga de uma mulher. Noutro momento, pessoas em estado de transe atravessam uma fogueira com os pés descalços enquanto ele banha num barril ladeado por fogo, tudo isso ao som dos toques de percussão e da voz do Pai de Santo, que, por ter um problema de laringe, que lhe obrigou a fazer um traqueotomia, possui um tom extremamente gutural e marcante.

A segunda parte do programa é a parte do transe dos filhos de santo que, ao toque dos tambores de percussão entram em estado de transe e recebem suas entidades. Esta parte é formada exclusivamente pelo som da percussão e pelo bailado dos fiéis, que rodopiam e incorporam seus orixás, não contendo nenhuma fala. É sem dúvida o momento mais lúdico do programa, no qual a primazia é dada ao som, ao corpo e ao terreiro em que se dá o ritual.

A terceira parte é a sessão das cartas dos telespectadores, em geral pessoas com algum problema de saúde, sentimental, profissional, etc. A leitura das cartas dos telespectadores inicia-se com as iniciais de quem escreve, sucedida pela verbalização dramatizada pelas apresentadoras que lêem as correspondências. Posterior à leitura do texto, o Pai de Santo Sebastião do Coroado revela qual a causa do problema e propõe a solução indicando produtos religiosos como incensos, águas de banho, essências, defumadores, entre outros, à venda no próprio terreiro.

Importante frisar que ao anunciar o programa Viva Oxalá, a assinatura proferida pelas apresentadoras é a de que o programa trata de “*astrologia, medicina vegetal e espiritismo*”.

Política e Religião na Mão de Sebastião

Dentro do contexto afro religioso e político da capital maranhense, destacam-se dois pais de santo: Sebastião do Coroado e Astro de Ogum. A relação entre religião e política desde sempre gera várias imbricações, tais como, o controle sobre a natureza humana, a cristalização de poder baseada em pressupostos e leis, e a figura carismática do líder popular que acena com uma possibilidade de superação do real sentido. Neste sentido, compreende-se a relação entre essas duas dimensões como:

“Princípio religioso que permite compreender o *sair de si* que constitui toda a vida em sociedade. Se é verdade que ‘tudo começa no místico e tudo termina no político’ (Charles Peguy), podemos também concordar quanto à reversibilidade dessa fórmula (...) O político, no seu aspecto religioso, assegura de uma parte, pelo viés da liderança, a ligação com o meio natural; reforça, de outra parte, pelo sentimento coletivo e pela emoção partilhada, o estar-junto necessário a toda vida social. Mas, em ambos os casos, esse político-religioso é estruturalmente plural.” (2005, pp. 34-35)

No caso de Sebastião do Coroado é mantida uma extensa rede de devotos, adeptos, clientes e funcionários que são elencados pelo pai de santo como capital eleitoral em potencial para os pleitos em que concorre. Dentre as estratégias de marketing político estão a disponibilização de moradias na rua do onde se localiza o terreiro, esta intitulada rua São Sebastião. Outra importante estratégia são as previsões de fim de ano, na qual o líder religioso promove revelações sobre economia, catástrofes naturais, política, artistas e famosos que vão morrer ou adoecer, etc. Assim como os analistas e cientistas políticos e econômicos das retrospectivas de fim de ano, que realizam projeções para o ano vindouro, o pai Sebastião do Coroado também profere análises, que são gravadas e posteriormente mostradas se confirmadas. No livro “A ordem do discurso” , o teórico francês Michel



Neamp

Foucault (2001) levanta a questão de que os engendramentos sócio-culturais e políticos que definem as formas de organização da sociedade e as relações entre os diferentes grupos que a compõem, vão sendo desenhados por duas características que permeiam a consciência e a condição humana: o poder e o desejo. A vontade de poder e o desejo de saber são os dínamos que vão impulsionar a imbricação da religião com a política no contexto da umbanda, doutrina de Sebastião do Coroadó, conjuminada com a dimensão midiática de seu terreiro, operacionalizada pelo programa de televisão.

A mídia atualmente é considerada o quarto poder pela força que possui em influenciar e sobredeterminar outras instâncias de poder. Pela capacidade de, por vezes, fazer ver e fazer crer, fala-se na sacralização das mídias como dispositivo primordial na construção de ideologias e na transmissão de valores. É sobre as articulações entre religião e mídia, tendo como objeto o programa “Viva Oxalá”, que abordaremos os universos das imagens sagradas e técnicas.

A Religião e o Novo Bios

“O interruptor do aparelho de TV faz nascer uma ordem sintética: o mundo da “língua tevê”, a “geografia tevê”, a “comunidade tevê”. A televisão *cria*, assim, um espaço social – que é, entretanto, de uma outra ordem que a simples melhoria da vida familiar ou da comunidade. Não há aí, antes de qualquer coisa, uma *influência* sobre a realidade, mas ao contrário a *constituição* de uma realidade”. (SIMMEL *Apud* SODRÉ, 2006, p. 99)

O *Bios Virtual* é um termo cunhado por Sodré para designar as dimensões lineares e em rede da comunicação midiática, a qual ele categoriza como “uma espécie de comunidade afetiva de caráter técnico e mercadológico, onde impulsos digitais e imagens se convertem em prática social”. (2006, p. 99)

Para o autor, o principal problema desse novo *Bios* é a desintegração do espaço e do tempo nas práticas de interação social nelas inscritas e que dela se utilizam como espaço de representação social. O mundo quadridimensional do vivido, é suprimido a uma



representação bidimensional da experiência sensorial real. Ou seja, perde-se em profundidade, visto que a espacialidade é reduzida ao sentido da visão e também a temporalidade sofre mudanças perceptivas na medida em que é mediada por dois tempos que se fundem: o tempo presente vivido e o tempo recuperado no VT ou re-temporalizado noutro espaço-tempo, como no caso de uma transmissão ao vivo de um evento do outro lado do mundo.

No caso dos rituais afrodescendentes, a relação da dança ligada à re-espacialização e da música relacionada à re-temporalização da vida, frente às violências físicas e simbólicas sofridas historicamente são elementos essenciais na formação das identidades culturais e das estratégias de enfrentamento ao modelo europeu de identidade e cultura.

“A dança gera espaço próprio, abolindo provisoriamente as diferenças com o tempo, porque não é algo espacializado, mas espacializante, ou seja, ávido e aberto à apropriação do mundo, ampliador da presença humana, desestruturador do espaço-tempo... Ritmo é precisamente a disposição, ou a configuração assumida pelo ser capaz de mover-se e transformar-se”. (SODRÉ, 2002, pp. 134-135)

Dentre as várias negociações travadas pelos afrodescendentes brasileiros para promover suas práticas culturais, percebemos a incorporação dos santos da igreja católica sincretizados com os orixás. A ocupação dos espaços públicos nas festas e rituais religiosos ao longo dos séculos no Brasil são bons exemplos dos enfrentamentos e negociações simbólicas realizadas por negros e mestiços para buscar representatividade e espaços de realização como sujeitos. A ocupação do espaço midiático, desse *Bios Virtual*, constitui-se como importante forma de política de representação sócio-cultural. O programa Viva Oxalá, neste sentido, é um importante elemento de fortalecimento da cultura da imagem negro-religiosa na sociedade maranhense. Porém, o espaço midiático do terreiro de umbanda perde em essência ritualística e sinérgica com os adeptos quando, na esfera das mídias eletrônicas, desestrutura-se o tempo-espaço em representação bidimensional do ritual. Sobre esta última assertiva que discutiremos a seguir.

Re-Magicização Televisiva da Imagem

No seus livros “O Mundo Codificado” (2007) e “Filosofia da Caixa Preta” (2002), Flusser (2007) discorre sobre a imagem ao longo do processo civilizatório. Na análise do autor, as imagens do paleolítico são fruto de um mundo mágico no qual as imagens serviam justamente para estabelecer uma relação entre o homem e a natureza mágica, divina. A representação do mundo através das imagens possui um caráter de “revelação adquirida graças a um afastamento do mundo”. (Flusser, 2007, p. 157) Esse aspecto essencial da imagem para o homem é fundador da relação do homem com o metafísico, com o divino, e consequentemente com as práticas religiosas ao longo dos tempos. O segundo tipo de imagens categorizada no texto fala das imagens históricas, características da humanidade desde a invenção da escrita, que começa com a pictografia. Este tipo de imagem serve para promover a consciência histórica dos homens. Esse tipo de imagem é preponderante principalmente para a ciência e para a racionalidade técnica, que pode a partir dela esmiuçar e esquematizar textos escritos, lineares, em representações imagéticas, totais e históricas, como os mapas. Já o terceiro tipo de imagem denominada pelo filósofo de “pós-industriais”, são para ele tão mágicas quanto às da caverna do paleolítico, porém, a diferença é que a magicidade destas está justamente no caráter tecnológico dos programas geradores de imagens. A forma de materialização dessas imagens só é entendida e “revelada” aos programadores “iniciados” na construção dos dispositivos das imagens midiáticas. A mágica está em ninguém, a não ser especialistas técnicos, que possuem o poder de materializarem tais imagens. Da mesma forma opera o ritual de transformar a água da piscina em sangue, poder esse simbólico, de pulsão de vida e morte, contida na encarnação da água, elemento vital da natureza, com o sangue, elemento vital do homem. Poder esse que Sebastião do Coroadó, líder espiritual e político revela às lentes do seu programa, na conjuminância de natureza e homem, assim como as primeiras imagens mágicas do homem primitivo.

Porém, no caso das imagens mágicas da umbanda veiculadas televisivamente no Viva Oxalá, perde-se a natureza reveladora do primeiro tipo de imagens mágicas, exatamente porque as imagens mágicas “pós-industriais” são imagens tecno-lógicas,



Neamp

frutos da racionalização e da técnica, que por sua vez, negam a essência cíclica e sagrada das imagens mágicas dos primeiros tipos de representação. As imagens do candomblé na televisão perdem em profundidade, pois a pulsão coletiva só pode ser alcançada corporalmente vivenciando o jogo das representações simbólicas do terreiro.

Nas formas de organização afro brasileira que engloba tanto as festas quanto as religiões “o que está em jogo é a pulsão coletiva, uma multiplicidade de forças que permite à existência advir, isto é, instalar-se... é o próprio princípio de constituição da cultura” (SODRÉ, 2002, p. 103). Neste sentido a pulsão é “a força psíquica que pulsa constantemente nas bordas do corpo, tem um alvo imutável, a satisfação” (FUKS, 2003, p. 14). No caso do programa não se encontra aí a experimentação da pulsão coletiva do vivido. A forma de sinergia entre Sebastião do Coroado e os fiéis ou telespectadores casuais é na hora das leituras das cartas, sessão na qual ele diz o que deve ser feito e usado para solução de determinado problema. Nesse mesmo momento, passam as imagens dos produtos à venda e o endereço e telefone de onde podem ser comprados. Com a finalidade de vender os produtos religiosos, o programa aproxima-se da mesma lógica dos programas neopentecostais. Mudam-se os símbolos, continuam os fins.

No entanto, há uma grande diferença entre os programas católicos, neopentecostais e o Viva Oxalá. Para tanto, comparamos programas religiosos maranhenses, no intento de encontrar qual o principal traço distintivo no formato de cada um deles.

Os programas católicos são dois: “A missa do Padre”, veiculado na TVE Maranhão, às 06 horas da manhã, e o programa “Clay Vianna na TV”, sábado às 11 da manhã na TV São Luís, retransmissora da Rede TV no estado, cuja assinatura é: “*Um programa totalmente católico*”. Nesses dois programas o ponto alto é o momento da liturgia do padre, no qual ele lê dois trechos da bíblia, geralmente, e posteriormente profere a homilia. Os programas neopentecostais locais também são dois: o “Nação dos 318” na TV Difusora, retransmissora do SBT, que vai ao ar a partir das 11:30 da manhã e o “Fala Que Eu Te Escuto”, veiculado a 01 da manhã. Ambos são da Igreja Universal do



Reino de Deus. Como foi percebido na análise dos programas e constatado noutros trabalhos (Guibson, 2007), a grande força do programa televisivo neopentecostal é o testemunho. A verbalização imaginada do fiel ungido pelas bênçãos alcançadas consagram um enorme poder de afetividade instrumentalizada e gerada pela espetacularização das imagens do testemunho, que, por vezes vêm entrecortados por dramatizações ficcionais, reconstituições e intervenções do pastor.

No Viva Oxalá, o principal momento do programa são as magias feitas pelo Pai de Santo Sebastião do Coroadó. Tirar sapo da barriga, andar no fogo, transformar água de piscina em sangue, entrar em tonel cheio de água ladeado por labaredas de fogo. Todas essas revelações mostram os poderes sobrenaturais do líder religioso. Neste sentido, o Pai de Santo, se comparado ao psicanalista, também deve possuir um grande poder de transferência para com quem lhe requer sua intervenção, nos mais diversos tipos de problemas existenciais. A diferença entre os dois provém do fato de que o psicanalista apresenta-se ao seu paciente como o sujeito-suposto-saber, que busca na análise a re-significação do próprio discurso do analisando, no intuito de que ele possa reinterpretar a partir de outros campos simbólicos o sentido. No caso do Pai de Santo, mais especificamente, Sebastião do Coroadó, a forma de intervenção é através da condição de sujeito-suposto-poder, que através da re-significação alegórico-simbólica de magias e revelações pode subverter a ordem do real. Como no caso do homem¹⁵ que tinha um problema de menisco no joelho e, em uma sessão teve retirado um quilo de parafuso de seu joelho. Nunca mais sentiu dor no local.

O poder simbólico está em transformar imaginação em realidade. Aí reside a grande diferença entre as imagens mágicas do sagrado e da mídia. As imagens midiáticas transformam realidade em imagens em movimento, imagem e ação, imaginação. O problema é que a imaginação das imagens midiáticas televisivas são reificadas em prol das ideologias de controle social e da proliferação da atual lógica da sociedade

¹⁵ O homem em questão é um adepto da religião umbanda, que ao comentarmos sobre o programa de televisão objeto do trabalho, nos contou sua experiência de cura num terreiro. Ele não quis que sua identidade fosse revelada no artigo.



contemporânea, na qual “O espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem”. (DEBORD, 1997, p. 25).

Considerações:

Na contemporaneidade, a inserção de grupos sociais historicamente marginalizados pelos grupos hegemônicos de poder no cognominado *Bios Virtual* é uma importante estratégia de diminuição das desigualdades nas políticas de representação social. O programa Viva Oxalá apresenta-se como uma experiência de produção midiática extremamente importante para os adeptos da umbanda como política de auto-representação cultural, no sentido de que as religiões de origem africana são constantemente satanizadas por outras religiões, principalmente pelos neopentecostais da Igreja Universal do Reino de Deus, que possuem bastante espaço midiático, inclusive com a concessão de uma rede de televisão de âmbito nacional, a saber, a rede Record. No âmbito político institucional percebe-se que a bancada evangélica no congresso nacional cresce a cada pleito. Outro aspecto importante a ser frisado é o fato de a rede Globo privilegiar as tradições religiosas e culturais do calendário católico, excluindo outras manifestações do foco de suas atenções, optando por passagens rápidas e, por vezes, descontextualizadas acerca de outras práticas religiosas igualmente históricas e importantes para socialização de grupos sociais.

Do ponto de vista da experiência do *religari* oportunizada pelas práticas religiosas, a transmissão televisiva do ritual do terreiro de umbanda, tomando como exemplo o programa Viva Oxalá, faz com que se perca o caráter sinérgico comunicativo que só pode ser vivenciado presencialmente através da pulsão coletiva, alcançada no bailado, na possessão e nos toques dos tambores percussivos, que propõem uma reordenação do real, para re-espacializar o mundo e re-temporalizar a vida. No caso da experiência televisiva do programa, o telespectador não pode, como tal, modificar simbolicamente o espaço-tempo, pois o *Bios Virtual*, diferentemente do terreiro, não enseja subverter o *status quo*, apenas reafirmá-lo em sua ordem linear.

O caráter mágico das imagens sagradas das encantarias realizadas pelo Pai de Santo é perdido, pois quando re-presentificadas na televisão em canal aberto, tais imagens são objetualizadas pela redução dimensional causada pela perda da profundidade espacial e da temporalidade. Essa é uma das principais características das imagens “pós-industriais” de âmbito televisivo: a superficialidade advinda de sua função teleológica mais marcante, a mercantilização capitalista dos fluxos de imagens e informações televisivos em vez do viés agonístico das imagens mágicas do sagrado que reordenam a experiência do real no corpo.

Bibliografia

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Relume-Damara, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 5 ed., 2001.

FUKS, Betty B. **Freud e a cultura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

GUIBSON, José D. **Neopentecostais e as mediações culturais: o comportamento dos telespectadores diante dos programas televisivos das igrejas neopentecostais**. Recife: Livro Rápido, 2007.

MAFFESOLI, Michel. **A transfiguração do político: a tribalização do mundo**. Porto Alegre: Sulina, 3 ed., 2005.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis: Vozes, 2006.

_____. **O terreiro e a cidade**. Rio de Janeiro: Bahia Prosa e Poesia, 2002.

Os Dois Leopardos: política, literatura e cinema em Lampedusa e Visconti

Rosemary Segurado *

Rodrigo Estramano de Almeida **

Resumo: Este artigo tem por objetivo estabelecer uma compreensão acerca da temática da política a partir de uma obra literária, no caso o romance *O Leopardo* (1954) de Giuseppe Tomasi de Lampedusa e de um filme adaptado desta mesma obra, o homônimo *O Leopardo* (1963) de Luchino Visconti.

Abstract: This article aims to establish an understanding about the theme of politics as a literary work, for the novel *The Leopard* (1954) by Giuseppe Tomasi de Lampedusa and a film adaptation of that work, titled *The Leopard* (1963) by Luchino Visconti.

As relações entre arte e política possibilitam a ampliação das dimensões de pensamento sobre um conjunto de fenômenos sociais. O debate em torno destas tem se mostrado fecundo para a expansão do objeto da política. Para melhor compreendermos a dinâmica política de uma época, a arte oferece, por meio de expressões estéticas, um conjunto de indícios a respeito da plêiade de questões da realidade social, econômica e política.

Neste contexto, considerando a força estética presente na dimensão política, entendemos que é possível identificar, através da produção artística, algumas pistas fecundas para pensar as tensões políticas, os sujeitos envolvidos nos jogos de forças, a processualidade do jogo político. Trata-se, então, da análise de informações de uma determinada época a partir da problematização oferecida pelos artistas em suas obras.

* Pós-doutora em Ciência Política pela Universidad Rei Juan Carlos de Madrid, professora da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP) e da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) é pesquisadora do Núcleo de Estudos de Arte, Mídia e Política (NEAMP). E-mail: roseseg@uol.com.br

** Mestrando em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) é professor da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo e pesquisador do Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política (NEAMP). E-mail: restramano@fespsp.org.br

Ao iniciarmos as devidas aproximações entre *O Leopardo* escrito por Giuseppe Tomasi de Lampedusa (1896-1957) e a adaptação para o cinema, dirigida por Luchino Visconti (1906-1976), notamos que o debate oferecido por essas obras possibilita a articulação com o pensamento político de uma época fundamental da vida dos italianos: o *risorgimento*, período da unificação italiana no século XIX, pano de fundo para o referido clássico da literatura moderna e da referida produção cinematográfica.

Assim, esses dois Leopardos provocam reflexão em torno da fecundidade da relação entre a arte e a política, respectivamente na obra literária e na produção audiovisual, e serão o centro do presente ensaio.

O Leopardo, romance escrito por Giuseppe Tomasi de Lampedusa em 1954 é uma narrativa ambientada na transformação conservadora. Romance histórico de importante expressão o enredo trata da saga familiar do príncipe de Salina, Don Fabrizio, que em meio às atribulações políticas e sociais do processo de unificação da Itália, deflagrado por Garibaldi, se vê em meio ao dilema de sobreviver ao processo revolucionário; se ambientando e se amalgamando ao novo *ethos* romântico da classe burguesa que, naquele momento, idos de 1860, se tornava protagonista.

Este romance histórico¹⁶ de Lampedusa não foi, a princípio, aceito por nenhuma editora, mas quando finalmente publicado em 1958 ganhou, inicialmente com algum receio, aceitação do público e da crítica.

Alguns anos depois, em 1963, o cineasta, também italiano, Luchino Visconti, realizou uma adaptação do romance de Lampedusa para o cinema, *Il Gattopardo*. O filme contou com elenco de grande expressão à época, além de um orçamento bastante expressivo e foi, tal como o romance de Lampedusa, sucesso de público e crítica.

Além do sucesso comum às duas obras, é comum também a origem dos artistas. Ambos, tanto Lampedusa quanto Visconti, são rebentos da aristocracia italiana e frutos de uma geração nascida no contexto pós-unificação nacional. Ambos são frutos do processo

¹⁶ Em sua forma clássica, o romance histórico é uma épica que descreve a transformação da vida popular através de um conjunto de tipos humanos característicos, cujas vidas são remodeladas pelo vagalhão das forças sociais. Figuras históricas aparecem entre os personagens, mas seu papel na fábula será oblíquo e marginal. A narrativa será centrada em personagens de estatura mediana, de pouca distinção, cuja função é oferecer um foco individual à coalizão dramática dos extremos entre os quais se situam ou, mais frequentemente, oscilam. (ANDERSON, 2007, p. 206)

que contam dramaticamente em seus livro e filme. O *risorgimento* abriu espaço para uma Itália unificada, mas este processo, a princípio, não eliminou a velha aristocracia. É o príncipe de Lampedusa, filho de uma dinastia de Palermo, que escreve *O Leopardo* e é Don Luchino Visconti, conde de Lonate Pozzolo, que adapta e dirige o filme *O Leopardo*. Queriam, talvez, no fundo e com sentimentalismo, entender suas origens e compreender porque ao mesmo tempo eram, contraditoriamente, filhos da revolução e da aristocracia.

De todo modo e para além das trajetórias dos artistas em questão, fica certo que não se pode compreender a complexidade do fenômeno da transformação conservadora, tampouco da unificação italiana através do livro de Lampedusa e do filme de Visconti; mas é possível, através destes, captar certas peculiaridades e dramas do processo que facilmente escapam aos livros de história.

Neste sentido, perseguindo as peculiaridades e os dramas do processo histórico, nosso objetivo, em *Os dois Leopardos*, será o de tecer uma análise de ambos, o livro e o filme, tendo como mote possíveis diálogos das respectivas obras com temas candentes da política.

Deste modo, desenvolveremos a caracterização do romance e do filme de forma a compreendê-los em suas relações, bem como verificaremos aspectos integradores da concepção literária para a adaptação e concepção cinematográfica. Assim, a idéia é procurar momentos altos da narrativa que, presentes no livro e no filme, proporcionem a possibilidade de uma compreensão acerca da adaptação de um formato para outro. Os momentos altos serão selecionados a partir da leitura da relevância para a temática da política que certas passagens da narrativa possam conter. Para caracterizar os momentos altos serão utilizados marcadores políticos, por meio dos quais determinada passagem selecionada deverá ser interpretada. São alguns dos marcadores políticos previamente selecionados: revolução; conservação; tradição; poder e; ambivalência.

Demais, no caso específico da análise política sobre a unificação italiana, os *Leopardos* constituem duas manifestações artísticas extremamente importantes à análise de um momento fundamental não somente para a história italiana, mas, também, à compreensão da transição de uma era permeada pela ambiência aristocrática e sua passagem para o modo de vida burguês.

Um Leopardo frente ao outro

Em um primeiro momento, podemos classificar o filme de Visconti como bastante fiel ao enredo do romance de Lampedusa. Contudo, não se trata de considerar como condição necessária a manutenção exata do enredo na adaptação cinematográfica, posto que, aparentemente, Visconti se identificou com a forma como Lampedusa expressou o conflito existencial do personagem central que estava prestes perder as características próprias da vida aristocrática. Talvez o cineasta compreendesse na própria pele o sentimento vivido pelo escritor ao retratar o drama vivido por todos aqueles que estavam às vésperas de perder a centralidade social e política na Itália da segunda metade do século XIX. No entanto, a despeito destas considerações iniciais se faz necessário pontuar algumas características da adaptação do romance para o filme.

Destarte, podemos afirmar que o fluxo geral do filme é o fluxo geral da narrativa do romance apenas interrompida no fim do capítulo IV quando é levada diretamente ao capítulo VI onde termina a película. Assim, na adaptação cinematográfica são suprimidos três capítulos o V, o VII e o VIII. Supressão que também não impede a compreensão geral da temática abordada pelo romancista.

Em um segundo momento, podemos notar que quase todos os elementos do livro, inclusive os narrativos, são adaptados e transportados para o filme, mas há diversos momentos que, no romance, estão organizados diacronicamente e que no filme são dispostos de forma quase sincrônica; isso se verifica principalmente no capítulo I percorrido em fidelidade quase integral nos primeiros quinze minutos da película.

Não obstante e o mais importante para nossa análise é notar que os diálogos propriamente políticos do enredo do romance são, quase integralmente, transportados para o filme, a começar por aquele em que Tancredi, o sobrinho do príncipe Salina, afirma estar ao lado dos revolucionários garibaldinos e, portanto, contra a sua própria estirpe aristocrática. Diante disto fala Don Fabrizio: “Tu estás louco, meu filho! Meter-se com aquela gente; são todos uma corja de bandidos e trapaceiros, um Falconeri deve estar

conosco, do lado do rei (...)"'. E retruca Tancredi: "- Com certeza do lado do rei, sim, mas de que rei? (...) - Se não estivermos lá, eles fazem uma república. Se queremos que tudo fique como está, é preciso que tudo mude. Fui claro?" (LAMPEDUSA, 2002, p.42) Este momento alto do primeiro capítulo do romance cujos marcadores são revolução e ambivalência é trasladado para a primeira parte do filme com o explícito consentimento de que se trata de trecho substancial para a trama.

Neste ponto, a temática da revolução passiva salta aos olhos e será esta uma das vias de acesso ao mundo político dos Leopardos. Compreende Tancredi, o sobrinho do velho aristocrata Don Fabrizio, o príncipe de Salina, que a melhor saída para a sua classe, diante dos acontecimentos nefastos que se desenrolam capitaneados por Garibaldi, é se misturar e, ao mesmo tempo, apoiar os acontecimentos de forma que a transformação não seja tão profunda, pois não estando os estratos da aristocracia no apoio aos revolucionários estes farão uma república e isto significaria o fim daqueles que por séculos existiram sob a égide protetora dos reis Bourbons.

Assim, não importa qual seja o rei, importa assegurar que haja rei e que, portanto, haja, ainda, espaço para a nobreza. A revolução deve ser assegurada, mas de forma ambivalente e limitada permitindo algum tipo de participação da velha classe.

A Itália era pobre no período da unificação. Sua economia estava baseada no modo de produção agrário e sua política dominada pelo Áustria e pelos reis Bourbons. O cenário de pobreza da Itália de idos da segunda metade do século XIX se confronta com a exuberância dos palácios aristocráticos. No filme, observamos as enormes construções repletas de obras de arte de grande valor artístico. Tratava-se de uma forma de demarcação social que reafirmava a distinção aristocrática. O apreço pelas obras de arte são marcas características das elites e no filme aparece como um dos modos de diferenciação em relação à emergente classe média, desprovida de cultura e de bons modos à mesa, conforme se pode verificar em várias cenas do filme.

Ressaltamos que a questão da unificação era objeto de preocupação da política italiana desde os tempos de Maquiavel (1469-1527). No final do século XV ocorreram diversas invasões no território italiano em sucessivas investidas da França e da Espanha.



Neamp

Neste período, eram tão efêmeros os governos que se estabeleciam que vários governantes não completavam sequer dois meses no poder.

A Itália era fragmentada em repúblicas e principados independentes, sem que houvesse um poder central, conforme já se configurava em outros países. Para Maquiavel esse enfraquecimento tornava a Itália frágil e extremamente vulnerável às invasões, principalmente de espanhóis e franceses. A unificação da Itália pressupunha a criação de um novo Estado.

O cenário de caos e instabilidade política impulsionou o filósofo florentino a pensar na melhor forma de instaurar o Estado, concentrado o governo nas mãos do rei, possibilitando a centralização da atividade política e garantindo o estabelecimento da ordem. Foi a partir desse cenário que Nicolau Maquiavel se dedicou a escrever *O Príncipe* (1513), obra considerada fundadora do pensamento político moderno.

Essa breve digressão nos mostra como, séculos antes de Lampedusa e de Visconti, a questão da unificação italiana se mostrava presente no pensamento de Maquiavel. A inovação contida na gramática de poder do filósofo estava em plena consonância com o período renascentista.

Denota-se que o surgimento das bases constitutivas do Estado Moderno já estavam presentes e, neste contexto, cabe aqui uma reflexão importante oferecida pelos dois Leopardos. Uma reflexão que expressa um conjunto de inquietudes e explicita um debate fundamental de uma época, cujas ressonâncias ainda podem ser percebidas na estrutura política e social da atualidade e que ganha expressão na formulação da seguinte questão: como promover a unificação em um país cuja trajetória é marcada pela fragmentação?

O estudo do poder e dos fins da política dão o tom à análise das personagens e dos fatos do texto de Lampedusa e da película de Visconti. De um lado temos uma classe política em transição e ajustamento, de outro o estudo da atividade política voltada para certos objetivos em que a ordem e a estabilidade estão no centro dos acontecimentos do romance. Em que tudo muda para que nada mude há a busca de uma determinada ordem em especial: aquela que garante a sobrevivência imediata da aristocracia. Acomodação é o



termo utilizado por Don Fabrizio para sintetizar a forma como qualifica a história política da Itália:

O que está acontecendo no nosso país é uma imperceptível mudança de classe. A classe média não quer nos destruir, quer só tomar nosso lugar com boas maneiras. Talvez recheando nossos bolsos com uns milhares de ducados. Depois tudo ficará como está. O nosso país é um país de acomodações. (O LEOPARDO, 1963)

Outro momento alto que está presente tanto no livro quanto no filme e que é de importância para o nosso olhar é o diálogo travado entre Don Fabrizio e seu padre, Pirrone. Ao contar as atividades e opiniões do sobrinho, Don Fabrizio escandaliza o padre que vê na revolução risco iminente à classe religiosa. Neste momento, ficamos sabendo que o príncipe de Salina não só concordou com seu sobrinho Tancredi como elaborou em muito as proposições do jovem:

- Meu caro padre, não somos cegos, somos apenas homens. Vivemos numa realidade móvel à qual procuramos adaptar-nos como as algas que se dobram sob o ímpeto das ondas do mar. À Santa Madre Igreja foi explicitamente prometida à imortalidade, mas a nós, como classe social, não. Para nós, qualquer paliativo que nos garanta mais cem anos de vida equivale à eternidade. (LAMPEDUSA, 2002, p.55)

Don Fabrizio não só compreendeu as noções do sobrinho como arquitetou politicamente seu argumento. Tal como um animal político, como um verdadeiro leopardo, entendeu que a dinâmica política e social é mais forte que os homens e que numa atitude realista o mais conveniente, para assegurar sua sobrevivência, mesmo que temporária, era se adaptar ao “ímpeto das ondas” e isto nada tinha que haver com rendição, mas sim com percepção e adaptação ao real.

O que estava em jogo era a busca por um novo arranjo de poder que pudesse impedir uma ruptura capaz de dar plenos poderes à nova classe econômica que se encontrava em franco processo de ascensão. A tensão expressa nos personagens demonstra a delicadeza do momento. Não era apenas uma crise, pois o momento poderia significar o fim de uma era de privilégios econômicos e políticos que a aristocracia não estava interessada em perder.

O momento era de nenhuma fortuna e requer muita *virtù*. Tratava o príncipe de reconhecer a profundidade da mudança social e a força das vagas de ímpeto republicano

ou então sucumbiria em meio ao poder da nova classe revolucionária com forte apoio na burguesia. É como se Don Fabrizio seguisse as recomendações de Maquiavel. De nada valeria mais tarde culpar os fatos e esperar que seus súditos o socorresse:

(...) Estes nossos príncipes que estavam há muitos anos nos seus principados, por tê-los perdidos depois, não acusem a fortuna, mas a sua indolência: porque, não tendo nunca, nos tempos de paz, pensado que poderiam mudar – o que é um defeito comum dos homens, não levar em conta, na bonança, a tempestade - quando depois vieram os tempos adversos, pensaram em fugir e não em se defender; e esperam que o povo, insatisfeito com a insolência dos vencedores, os chamassem de volta. Esta decisão, quando não há outras, é boa; mas é muito ruim ter deixado os outros remédios por este: porque nunca se deve desejar cair, por acreditar que encontrarás quem te acolha. O que não acontece, ou, se acontece, não é seguro para ti, por ser esta defesa vil e não depender de ti. E somente as defesas que dependem de ti e de tua própria virtù são boas, certas e duráveis. (MAQUIAVEL, 2007, p.233)

Perceptível fica, no livro e no filme, que esta adaptação, esta acomodação do antigo estamento aos novos tempos da política, não é feita sem muito mal-estar. Um mal-estar visceral de uma classe que deve suportar os problemas decorrentes da mudança para assim sobreviver e manter parte de seus privilégios. A tradição e o poder que nela reside só podem ser assegurados com esforço e realismo viscerais.

É um fluxo contínuo de cenas literárias e cinematográficas que carregam o espectador ao crescente mal-estar da velha classe transfigurada na personagem de Don Fabrizio. A figura do personagem emana a insatisfação própria dos seres mortais frente à dinâmica furtiva e dominadora do poder. A política sai de seu viés teórico e institucional e contamina a vida, pois o mal-estar do príncipe:

(...)assumia formas penosas e vagas: de maneira alguma era provocado pelas grandes questões das quais o plebiscito havia anunciado a solução; os grandes interesses do reino (das Duas Sicílias), os interesses de sua classe, os seus privilégios particulares, saíam de todos esses acontecimentos, lesados, é verdade, mais ainda vivos; dadas as circunstâncias não seria lícito pedir mais. O seu mal-estar não era, pois, de natureza política e devia ter raízes mais profundas, mergulhadas numa daquelas causas que chamamos irracionais apenas porque estão sepultadas sob as montanhas da ignorância de nós próprios. (LAMPEDUSA, 2002, p.132)

Decisivo é o fato de em *O Leopardo* se consubstanciar a revolução pelo alto no casamento de Tancredi, membro da aristocracia, com Angélica, filha de Calogero Sedàra, personagem que representa no livro e no filme a nova burguesia peça chave do processo de unificação. O casamento do sobrinho de Fabrizio com Angélica significará o entendimento, a continuidade e a manutenção de uma tradição agora ambivalente, contaminada por um sangue não aristocrático.

Neste ponto encontramos um momento alto de ambas as narrativas, a literária e cinematográfica: Don Fabrizio percebia claramente que não se tratava de uma simples mudança, mas da possibilidade de se perder um lugar que historicamente era “natural” à sua classe. Era preciso um último suspiro para tentar manter o que ainda fosse possível, mesmo sabendo, de antemão, que nada seria como antes. Era preciso negociar e a forma mais convencional: a união entre famílias; mas não era convencional a união entre famílias de classes distantes.

É Dom Fabrizio o articulador político da manutenção da casta, pois é ele, o príncipe de Salina, que procura o burguês Sedàra para tratar da união de seu sobrinho com Angélica e discutir os dotes que Calogero destinaria à união. No livro, em vários momentos e de forma quase implícita deixa Lampedusa que o leitor entreveja o desagrado de Don Fabrizio com a figura de Calogero, mas no filme, Visconti exagera o mal-estar. Os encontros do príncipe de Salina com o burguês, na película, são sempre marcados por profunda repugnância por parte do aristocrata e o trato é sempre de indiferença e desdém.

De todo modo, o acordo era tácito. A emergente burguesia precisava das honrarias, dos títulos que garantiriam a ascensão de sua classe, por outro lado, a aristocracia empobrecida precisava de dinheiro. Assim, as personagens ficam em meio à dificuldade própria do fenômeno da adaptação, pois aceitar que as coisas mudem para que permaneçam como antes não é tarefa fácil. Tenta e se esforça Don Fabrizio para se habituar aos trajes mal cortados e aos usos quase camponeses de Calogero e faz isso porque sabe que naquele homem estariam as garantias de continuidade de sua estirpe, tanto social como financeira.

Em meio ao mal-estar do príncipe de Salina, ao encaminhamento da união de um membro da aristocracia com uma donzela burguesa, e, logo, aos acordos velados das



Neamp

classes é que a unificação italiana ocorre. A república não se confirma e um novo reino se estrutura. Não demora e um emissário do novo poder constituído sai à procura da velha aristocracia para que esta integre o novo parlamento. É assim que o marcador da revolução se completa, formando mais um momento alto do livro no capítulo IV e do filme do meio para o final.

Recebe Don Fabrizio, em seu palácio em Donnafugata, o emissário do novo reino, o sr. Chevalley, representante de Vitor Emanuel II (1820-1878). Este propõe ao príncipe a completude da consolidação “revolucionária” o convidando para se candidatar ao novo senado. No filme e no livro é alto o momento em que Don Fabrizio diz não saber bem o que faz um senador e o que representa o senado, dando mostras claras a Chevalley de seu desinteresse pelos assuntos da política institucional. O príncipe não só não aceita a proposta para se tornar senador como, em um átimo de compreensão total dos novos tempos, recomenda a Chevalley que Calogero seja o indicado e, ainda, completa:

Se fosse um simples título honorífico para escrever no cartão de visitas estaria pronto a aceitar. Mas, assim, não posso aceitar. Sou um exponte da velha classe fatalmente comprometida com o passado e ligada a esses vínculos de descendência mais que por afeto. A minha é uma infeliz geração dividida entre dois mundos e pouco à vontade em qualquer um deles. Além disso, eu não tenho ilusões. O que faria o Senado comigo? Um legislador inexperiente que não consegue nem enganar a si próprio? Requisito essencial para quem quer guiar os outros. Em política não apontaria com o dedo. Seria logo mordido. (O LEOPARDO, 1963).

Ainda neste contexto o príncipe de Salinas amargamente argumenta:

Somos velhos. Muito velhos. Há pelo menos vinte e cinco séculos carregamos o peso de magníficas e heterogêneas civilizações. Todas vindas de fora. Nenhuma feita por nós, nenhuma germinada aqui. Há dois mil e quinhentos anos não somos mais que uma colônia! Não estou me lamentando. A culpa é nossa, mas estamos muito cansados, vazios, apagados (O LEOPARDO, 1963).

Na continuidade da narrativa e da cena, Dom Fabrizio discorre acerca da impossibilidade de uma verdadeira mudança para a Sicília. Por meio de um discurso cheio de entrelinhas demonstra o quão sórdida e tórrida é a cultura política da região e que não existem revoluções capazes de transformá-la. Neste ponto advoga o emissário: “- Mas, de

qualquer modo, esse estado de coisas já não existe; hoje a Sicília já não é uma terra de conquista, mas uma parte livre de um Estado livre.” E retruca o príncipe:

- A intenção é boa Chevalley, mas tardia; de resto, já lhe disse que a maior parte da culpa é nossa (dos sicilianos)”(...) “O sono, caro Chevalley, o sono é o que os sicilianos querem, e eles odiarão sempre a quem quiser desperta-los, nem que seja para lhes trazer os mais belos presentes; e, aqui entre nós, tenho fortes dúvidas de que o novo regime tenha muitos presentes para nós em sua bagagem. (LAMPEDUSA, 2002, p.207-08)

Neste ponto se encerra a integridade do fluxo do filme em relação ao livro. Visconti leva o enredo diretamente para a sexta parte onde ocorre o baile aristocrático no qual é apresentado publicamente o casal Tancredi e Angélica. No livro, nesta parte, se consubstancia o auge do acerto entre classes. A apresentação pública de diferentes estratos sociais que agora em núpcias construiriam um novo tempo alcança o inimaginável quando o príncipe de Salina, convidado por Angélica e pelo sobrinho, dança uma valsa de Giuseppe Verdi (1813-1901) sob os olhares surpresos de centenas de convidados.

A inevitabilidade das mudanças fazia com que se esboçasse um acordo, talvez a única forma encontrada para assegurar a permanência da velha classe no novo desenho político italiano. O que estava em jogo era impedir que as forças rebeldes ganhassem espaço para suas idéias e fossem capaz de impulsionar uma ruptura.

O acordo, a reforma do sistema, a revolução passiva e a transformação conservadora realizam sua efeméride e a transição pode, enfim, ser considerada completa. No livro de Lampedusa o mal-estar do príncipe com o baile não passa da descrição de uma leve cefaléia e da atmosfera quente. Já no filme, Visconti aprofunda a sensação de mal-estar da personagem, só interrompido durante a valsa com Angélica. No livro e no filme o príncipe erra pelos salões, mas no filme este esmo vem acompanhado de farto suor gélido e aparente desconforto com a comemoração. De todo modo, tanto no romance, quanto na película o príncipe se arrepende de ter ido ao baile, como se se arrependesse também do acordo entre classes, mas acha desagradável partir antes do fim.

Talvez Visconti tenha dado ao personagem uma dimensão mais viva, acentuando ora o sentimentalismo ora o desprezo por seus novos aliados. O príncipe percebe que as honrarias que cercam a vida aristocrática estão chegando ao fim para dar lugar ao



imponderável, colocado em qualquer momento de transição política. A decadência não era apenas de sua família, era de todo um sistema político que há tempos dava sinais de esgotamento e que canhestamente insistia em se manter.

Mesmo que a transformação conservadora significasse a única possibilidade de manter vivo o vestígio de uma ordem aristocrática e todo seu caráter simbólico, o príncipe sabia que o processo em curso alteraria as dinâmicas de poder e que mais cedo ou mais tarde, mesmo sem revolução, mesmo sem ruptura, o processo de transformação estaria completo e que, então, não haveria mais volta.

O príncipe de Salinas consegue compreender a silenciosa magnitude da movimentação das estruturas sociais. As relações entre Salinas e Don Calogero no filme e no livro levam a pensar que se por um lado há uma aristocracia inconformada com a necessidade de incluir no seu convívio social membros de uma nova classe, cujos modos de vida eram duvidosos, por outro, a burguesia aparece bastante subserviente e caricaturada, querendo se apresentar apta para participar e conviver nos salões de baile dos nobres palácios.

Ainda em relação à adaptabilidade, a personagem de Angélica se mostra muito à vontade e demonstra grande capacidade de incorporar os modos de vida da classe a que será incorporada. No entanto, em alguns momentos demonstrará não ter o domínio dos códigos e cometerá algumas gafes, conforme podemos observar na cena em que aparece acompanhando o pai, Don Calogero, ao jantar oferecido por Don Fabrizio. Os modos à mesa foram suficientes para seduzir seu futuro esposo, o jovem Tancredi, mas suficientemente “inadequados” para os familiares do rapaz censurarem as atitudes da moça com olhares fulminantes. Talvez Bourdieu possa nos ajudar a compreender esse sentimento ao afirmar que o capital cultural legítimo somente pode ser encontrado entre aqueles cujas origens incorporaram as regras de convívio de sua classe. (BOURDIEU, 2002)

Visconti amplifica esse aspecto no filme e isso pode ser verificado tanto nos olhares de Don Fabrizio quanto de sua filha que tinha pretensões de se casar com Tancredi e que não podia aceitar haver sido trocada por alguém com uma conduta tão pouco afeita aos padrões aristocráticos.

A película de Visconti termina em confluência e em acordo com a última parte do sexto capítulo do livro de Lampedusa. Voltando para seu palácio caminhando, Don Fabrizio, o aristocrata astrônomo, olha o céu e espera “um encontro menos efêmero, longe das imundices e do sangue, na própria região das certezas perenes”. (LAMPEDUSA, 2002, p.274). No livro, adiante, ainda virá a sua morte e a decadência completa da família.

O que podemos depreender é que o fluxo criado por Visconti, reiteramos, bastante fiel ao fluxo da narrativa do romance de Lampedusa, ganha reforço nos diálogos propriamente políticos nos quais se pode entrever as razões e as conseqüências da decadência da classe aristocrática. Uma decadência de poder, mas também de sentimentos, pois afinal “na Itália nunca se exagera em matéria de sentimentalismo e beija-mãos” que segundo um personagem de *O Leopardo*, “são (estes mesmos) os argumentos políticos mais eficazes que possuímos (os italianos)” (LAMPEDUSA, 2002, p.271).

Ademais, o reforço que o cineasta imprime no visível e quase ininterrupto mal-estar do príncipe de Salina nos leva a refletir sobre o poder em suas dimensões de perda e transformação. A incomensurabilidade das situações políticas, a incapacidade humana de lidar com todas as nuances da dinâmica do poder estão impressas com ênfase na personagem de Don Fabrizio. Frente aos deslocamentos do poder e da transformação social nada pode um príncipe, mesmo que este tenha consciência que, no fundo, nada mudará. Assim, a contemplação sombria de Don Fabrizio às incertezas dos novos tempos, retratada na última cena do filme de Visconti, mostra a solidão daqueles que estão imersos no turbilhão das transformações políticas e sociais.

Referências Bibliográficas

ANDERSON, Perry. *Trajetos de uma forma literária*. **Novos Estudos**. CEBRAP. 77, março 2007.

BOURDIEU, Pierre. **Distinction**: a social critique of the judgement of taste. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

HEARDER, Harry. **Breve história de Itália**. Madrid: Alianza, 2003.

LAMPEDUSA. **O Leopardo**. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe**. São Paulo: Hedra, 2007.



Neamp

Referência Cinematográfica

O LEOPARDO. (1963) Direção: Luchino Visconti. [São Paulo: Versátil Home Vídeo], 2004. DVD (185 min).

O Turista Aprendiz: breves notas e observações sobre a viagem de formação de Mário de Andrade

Marcelo Burgos P. dos Santos*

Resumo: O artigo apresenta algumas observações sobre a obra *O Turista Aprendiz*, de Mário de Andrade. Consideramos esta obra como parte fundamental para compreender a busca que Mário de Andrade empreendeu pelo Brasil durante suas viagens etnográficas no final da década de 20. Essas duas viagens foram importantes para que o autor tomasse contato com um Brasil real, diferente do Brasil urbano e paulistano com que estava acostumado. Assim, consideramos esse momento de viagens como momento de formação de Mário de Andrade enquanto intérprete do Brasil, pois algumas observações desse período repercutem tanto em sua obra literária como ensaística, em que busca explicar e mostrar o Brasil.

Abstract: This study presents some observations about Mario de Andrade's travel experiences described in his book *O Turista Aprendiz*. Considering this work a milestone to understand the author's search for a true Brazilian identity in the late 1920s. These two trips were of great importance to Mario de Andrade, enabling him to have a real experience with his country opposing his familiar idea of an urban Brazilian lifestyle. These voyages are considered the foundation for his literary work as a true interpreter of Brazil and it has inspired his further career as a writer who tries to explain and reveal Brazil genuinely.

O presente artigo tem como objetivo analisar o papel da “literatura de registro” como fonte de pesquisa nas áreas de ciências sociais e também na literatura, tendo como objeto de análise a obra *O Turista Aprendiz*, de Mário de Andrade. Aqui, a “literatura de registro” merece ser mais bem analisada pois ela se constitui em um momento muito importante da vida e obra de Mário de Andrade. Talvez possamos afirmar que exerceu o momento de formação deste autor enquanto intérprete de Brasil.

* Marcelo Burgos P. dos Santos é mestre em Ciência Política pela PUC-SP e pesquisador do NEAMP/PUC-SP. Atualmente é doutorando na mesma Instituição.

Por vezes, a literatura de registro ou literatura de impressões é publicada em vida por seus autores, outras vezes, apenas postumamente. Consideramos como exemplos paradigmáticos dessa literatura de registro, livros como: *Tristes Trópicos*, de Claude Lévi-Strauss, *Diário de Florença*, de Rainer Maria Rilke, *Diários Índios*, de Darcy Ribeiro, entre inúmeros outros – alguns no campo da literatura outros no campo da ciência (um exemplo importante aqui é o de Bronislaw Malinowski). Muitas vezes, essa literatura permite ter contato com outro lado, outra visão do autor em relação aquilo que não está presente em sua obra literária “oficial”, uma vez que, como já dissemos, alguns desses volumes somente são publicados após a morte de seu autor.

Outro momento importante da literatura de registro são as correspondências que esses autores estabelecem com os mais diversos tipos de interlocutores, embora não abordarmos aqui a imensa correspondência que Mário de Andrade trocou durante sua vida com os mais diversos interlocutores.

Neste artigo pretendemos discutir o papel da literatura de registro na obra de Mário de Andrade, mais especificamente, no seu livro *O Turista Aprendiz*, que é fruto de suas anotações diárias durante as viagens etnográficas que realizou pelas regiões Norte e Nordeste do Brasil nos anos 20. Alguns dos registros publicados neste livro também foram publicados em colunas jornalísticas de autoria do próprio Mário de Andrade, quando ele escrevia material como correspondente enquanto realizava suas viagens. As viagens a que nos referimos ocorrem em dois momentos distintos em fins da década de 20, mais precisamente em 1927 e depois, entre os anos de 1928 e 1929.

Enfocamos esse momento de *O Turista Aprendiz*, tanto pela importância e significado no que tange à publicação de sua obra literária durante aquele período, como pela sua obra ensaística. A viagem serve também para pesquisar e servirá de base tanto em sua estética modernista como em sua atuação enquanto homem público na década



seguinte, quando chefiou o Departamento de Cultura do município de São Paulo (voltaremos adiante nestes pontos).

Além disso, como observa Dorothea Passetti em *Tristes Trópicos: os anos brasileiros de Lévi-Strauss* (2004):

É comum constar nos relatos de viagem de cientistas – antropólogos, biólogos, geógrafos ou simplesmente ‘naturalistas’ – que neles se mesclam observações, reflexões científicas e de cunho pessoal, revelando características e episódios que envolvem o sujeito que viajou e escreveu o livro. Isso faz do relato de viagem uma escritura especial, pois ao mesmo tempo em que descreve um percurso em função do qual o autor empreendeu a viagem, configura uma possibilidade de pesquisa que alia, em um só texto, o relato, os objetos encontrados e as experimentações pessoais (Passetti: 2004, 35).

Passetti (2004) continua:

Relatos de viagem lançam o leitor para espaços desconhecidos. Mostram outras faces de lugares familiares e promovem intimidades com o autor ao permitirem reconhecer, quando ali se está, tanto o que havia sido imaginado pela leitura quanto vestígios do passado ou maneiras pelas quais foram sendo alteradas as descrições anteriores (Passetti: 2004, 35).

É exatamente, esta complexidade de escrituras literárias que se observa em *O Turista Aprendiz*. Em determinados momentos, há reflexões sociológicas e políticas sobre o Brasil e o povo brasileiro, em outros momentos há a criação literária, além de idéias que foram desenvolvidas posteriormente, tanto na vertente literária como na ensaística de Mário de Andrade.

Cabe ressaltar que entre a primeira e a segunda viagem etnográfica que Mário de Andrade realizou, há a publicação dos seguintes livros: *Macunaíma*, *Ensaio sobre a música brasileira* e *Clã do Jabuti* que, de acordo com Marta Batista em *Coleção Mário de Andrade: religião e magia/música e dança/cotidiano* (2004), consiste em um livro de: *poesia experimental, exercício de seu projeto modernista – ‘tese de Brasil’* (p. 35).

O material observado e colhido durante essas duas viagens daria origem ao *Na Pancada do Ganzá*, obra não concluída devido ao precoce falecimento do autor em 1945. Ela é, posteriormente, organizada e publicada por suas importantes ajudantes e discípulas, entre as quais podemos citar: Oneyda Alvarenga e Telê Ancona Lopez.

Telê Lopez é a responsável pela organização das pastas da viagem e publica o livro *O Turista Aprendiz* que consiste nos diários que Mário de Andrade escreveu no decorrer das duas viagens. Na edição consultada, o estabelecimento do texto, Introdução e notas são realizados por ela. Ela afirma:

Para o modernista Mário de Andrade, empenhado em entender a realidade brasileira dentro de um quadro latino-americano e em traçar, na medida de suas possibilidades, as coordenadas de uma cultura nacional, tomando o folclore e a cultura popular como instrumentação para seu conhecimento do povo brasileiro, foi muito importante unir a pesquisa de gabinete e a vivência de vanguardistas metropolitanos ao encontro direto com o primitivo, o rústico e o arcaico, que, em seu enfoque dialeticamente dinâmico, puderam lhe valer como indícios de autenticidade cultural (Lopez: 2002, 15).

Esse livro também fazia parte do projeto *Na Pancada do Ganzá*, que compreendia ainda os seguintes livros: *Música de Feitiçaria no Brasil*, *Os Cocos*, *As melodias do boi e outras peças* e *Danças dramáticas do Brasil*. Todos eles possuem um caráter de ensaio, além de descrever as manifestações próprias da cultura brasileira, principalmente as músicas, danças dramáticas e lendas do povo brasileiro. Em outras palavras, entendemos que esse projeto consistia na procura e busca que Mário de Andrade fez pela nossa brasilidade.

Há ainda, o lado literário de Mário de Andrade que no mesmo período das viagens publica duas obras, uma de poesia e a outra ficção, *Clã do Jabuti* e *Macunaíma*, que também permitem o debate e observações deste autor sobre a nossa brasilidade.

Como sabemos, Mário de Andrade é um dos principais nomes do Modernismo Brasileiro e um dos mais importantes autores literários de nosso país no século XX. Seu modernismo tinha como um dos principais objetivos alterar e buscar outra nova maneira do expressar artístico e cultural do País, por isso a rejeição aos estrangeirismos e um olhar mais voltado para o que seria próprio de nossa cultura. Essa busca pelo Brasil real fica latente durante as viagens etnográficas que realizou pelo Brasil na década de 20.

O filósofo Antonio Cícero em *Finalidades sem fim* (2005) afirma que não é a idéia de modernidade que está na base do modernismo de Mário de Andrade, mas nossa nacionalidade: *Não era a idéia de modernidade, mas a de nacionalidade, que constituía o*



horizonte do seu modernismo (p.95). Assim, Mário de Andrade tinha claro que sua proposta de modernismo tinha uma busca intrínseca pelas raízes ou origens do que era genuinamente brasileiro.

Lopez (2002) concorda com esta perspectiva ao afirmar:

Mário de Andrade, porém, desde o início de sua carreira de escritor, consegue separar bem as áreas. Se, por um lado, é o pesquisador musical responsável que busca o registro fiel, por outro, é o criador culto que, visando ao nacionalismo (no início ainda não bem definido em termos de programa), recria casos que lhe vieram da narrativa oral (desde 1918), ou constrói sua poesia com a presença de elementos populares (Lopez: 2002, 15).

Esta busca pelo Brasil faz com que estabeleça contato com autores, personalidades intelectuais, artistas extremamente importantes e significativos na análise e interpretação do Brasil como Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Câmara Cascudo, e artistas como Manuel Bandeira e Cícero Dias, por exemplo, além de muito outros.

A OBRA E A VIAGEM

O Turista Aprendiz é o livro fruto de duas viagens etnográficas realizadas por Mário de Andrade entre os anos de 1927 e 1929. A primeira delas ocorre no período compreendido entre 7 de maio de 1927 quando sai de sua residência reclamando:

Não fui feito para viajar, bolas!¹⁷ Estou sorrindo, mas por dentro de mim vai um arrependimento assombroso, cor de incesto. Entro na cabina, agora é tarde, já parti, nem posso me arrepender. Um vazio compacto dentro de mim. Sento em mim (Andrade: 2002a, 51)

A viagem termina quando seu retorno em 15 de agosto do mesmo ano, pouco mais de três meses após sua partida.

É esta primeira viagem que daria início ao projeto *Na Pancada do Ganzá* e foi denominada de *O turista aprendiz: Viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia por Marajó até dizer chega – 1927*. Foi realizada por Mário de Andrade em companhia de Olívia Guedes Penteado, uma das grandes mecenas do Modernismo, sua

¹⁷ Aqui há uma semelhança muito grande com outro relato de viagens muito importante. Em *Tristes Trópicos*, Lévi-Strauss logo no início afirma: *Odeio as viagens e os exploradores* (2005, p.15).



sobrinha Margarida Guedes Nogueira e Dulce do Amaral Pinto, filha de Tarsila do Amaral.

A viagem começa com uma grande frustração de nosso autor pois em princípio a viagem seria realizada por uma comitiva maior e não apenas ele acompanhado de mais três mulheres (lembre-se que aqui estamos na década de 20), mas várias pessoas que iriam viajar acabam desistindo, inclusive, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. Sabe-se hoje, através das cartas que Mário de Andrade trocou com Câmara Cascudo que este também fora convidado a participar da expedição.

Em correspondência com Câmara Cascudo em 1º de março de 1927¹⁸, solicita que o amigo (que ainda não conhece pessoalmente) lhe envie lendas e tradições do Nordeste para serem incorporadas na redação de *Macunaíma*, que estava em processo de redação. Mário de Andrade ainda convida Câmara Cascudo para participar da viagem pela região norte do país mas este, não vai.

A obra denominada *Na Pancada do Ganzá* teria início com as viagens realizadas entre os anos de 1927 e 1929 e a coleta de manifestações folclóricas de Brasil como músicas, danças, lendas..., que inclusive auxiliaram em idéias e observações que foram contempladas em *Macunaíma*, além de outros livros. Aqui, fica a importância da literatura de registro para compreendermos melhor os caminhos e percursos que auxiliaram determinados autores não só no processo de criação mas também de influência e reflexões que estão presentes em uma obra literária. Aqui o que denominamos de literatura de registro guarda características estéticas fundamentadas por preocupações etnográficas.

Assim, o projeto *Na Pancada do Ganzá*, seria fruto das observações de Mário de Andrade sobre as características que seriam formadoras de uma brasilidade, ou seja, a sua busca por algo que estaria na gênese de formação do povo brasileiro, representado através de nossas manifestações culturais e artísticas. Essas observações já teriam tido um início

¹⁸ Ver correspondência entre Mário de Andrade e Câmara Cascudo. Andrade, 2000a.



anterior, em 1924, quando Mário de Andrade, em companhia de outros modernistas, parte em viagem por Minas Gerais na companhia do poeta francês Blaise Cendrars.

A viagem a Minas Gerais influi diretamente na busca de Mário de Andrade para um “olhar para dentro” do Brasil. Assim, as viagens etnográficas principiaram o trabalho e pesquisa que Mário de Andrade pretendia realizar, ou seja, tinha uma intenção clara quando realiza duas novas viagens que foram por ele classificadas e denominadas como viagens etnográficas, tanto pelo seu intuito e objetivo como pela forma que trabalha nelas.

Na segunda viagem seu caráter etnográfico fica ainda mais evidente. Na primeira, Mário de Andrade, pela única vez em sua vida, cruza as fronteiras do Brasil chegando a Iquitos no Peru. Durante a viagem, foi recebido por diversas comitivas oficiais que prestigiavam o eminente cortejo de paulistas ao Norte e Nordeste brasileiro, liderados pela “rainha do café”, Olívia Guedes Penteado. Mário de Andrade reclama muito destes compromissos oficiais porque faltaria tempo para suas pesquisas e observações.

Durante essa viagem, ele escreve seu diário registrando seu cotidiano e algumas reflexões, entretanto não abandona sua vertente literária, como podem ser exemplificados pelas crônicas intituladas: *Os Pacaás Novos* e *Índios Do-Mi-Sol*. Assim, à parte de seu caráter etnográfico, também faz pesquisas literárias, estéticas e filosóficas. Alguns indícios dessa viagem repercutem em outras obras literárias suas como pode ser observado no relato do dia 12 de junho de 1927, onde Mário de Andrade faz uma alusão à constelação de Ursa Maior em plena região amazônica. Essa constelação é parte importante do livro *Macunaíma* que seria publicado no ano seguinte em 1928 e vale lembrar que alguns momentos significativos da vida do *herói sem caráter* ocorrem na região amazônica.

Ainda como fruto dessa viagem, Mário de Andrade começa a escrever uma ficção, que não conclui devido ao seu falecimento e tinha como base duas de suas companheiras



de viagem, Balança e Trombeta, respectivamente filha de Tarsila do Amaral e sobrinha de D. Olívia Guedes Penteado, a quem nos referimos anteriormente¹⁹.

Observa-se pelo seu diário que outra grande preocupação de Mário de Andrade era pesquisar, ou como afirmava: *recolher* manifestações artísticas e culturais brasileiras. Sabe-se que durante a viagem recolhe *cirandas* entre outras manifestações artísticas. Além disso também há outros testemunhos de observação, como assistir aos ensaios de *Boi-Bumbá* (manifestação típica de uma dança dramática brasileira que ocorre em grande parte do território brasileiro com diversas variações), além de outras atividades festivas. Cabe lembrar que esse período é especialmente rico em festas populares – as tradicionais festas juninas – que interessavam a Mário de Andrade.

Enfim, se a primeira viagem teve todos esses elementos, a segunda foi um pouco diferente pois Mário de Andrade parte sozinho para o Nordeste com intenção ainda mais dirigida aos estudos e ao recolhimento de material que seria futuramente trabalhado no projeto *Na Pancada do Ganzá*. Esta segunda viagem, intitulada por Mário de Andrade como *Viagem Etnográfica*, concentra-se basicamente em três estados do nordeste brasileiro: Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco.

Essa viagem também serviu para estreitar o contato entre Mário de Andrade e Câmara Cascudo, quando da passagem do primeiro por Natal. Nesta cidade, onde passa a maior parte do tempo, inclusive hospeda-se com o amigo Câmara Cascudo, estreitando os laços que haviam principiado em anos anteriores. Ele teria auxiliado e muito com a coleta de material e contatos que interessavam ao nosso pesquisador. Foi através de Câmara Cascudo que por exemplo, Mário de Andrade conheceu o *cantador de cocos* Chico Antônio. Nosso autor ficou muito surpreso, espantado mesmo com sua cantoria e afirmava sobre ele: *não sabe que vale uma dúzia de Carusos* [o famoso tenor italiano] (Andrade: 2002a, 244).

¹⁹ O livro *Balança, Trombeta e Battleship ou o descobrimento da alma* foi publicado em 1994, pelo Instituto Moreira Salles e IEB-USP, com edição crítica de Telê Ancona Lopez.

Essa viagem foi eminentemente para pesquisa, aprofundando seu trabalho ao fazer inúmeros registros de músicas, danças e festas brasileiras. A viagem tem duração de 27 de novembro de 1928 a fevereiro de 1929. Aqui cabe mais uma observação com referência a data da viagem: o período entre Natal e o mês de fevereiro compreende diversas festas e danças dramáticas brasileiras como as *Folias de Reis*, *Pastoris*, *Cheganças*, *Congos*, *Aboios* entre outros que puderam ser observadas pelo nosso autor *in loco*, além do Carnaval.

Marta Batista (2004) afirma que ao cabo de sua estadia pelo Nordeste, Mário de Andrade recolheu cerca de 5000 músicas dos mais diversos estilos e ritmos, ou seja, pelos números e material recolhido percebe-se como foi proveitoso o período em que permaneceu viajando²⁰. Ainda de acordo com essa autora: “*A excursão ao Amazonas [a primeira viagem] foi a grande oportunidade do estudioso observar e analisar a cultura indígena*” (Batista: 2004, 29)

Uma das grandes pesquisadoras da obra de Mário de Andrade e principal responsável pela edição crítica de *O Turista Aprendiz*, Telê Ancona Lopez (2002) afirma:

Viajando pelo Nordeste, nosso cronista nos comunica que ainda há um Brasil por descobrir e valorizar, para ser entendido enquanto vida e cultura do povo. Essa dimensão, a da pesquisa etnográfica e a do enfoque sociológico revelará as danças dramáticas, o catimbó e procurará analisar as condições de vida da região, numa perspectiva nova que deseja abandonar a caracterização do regional através do exótico e do pitoresco, porque estará preocupada com as relações de produção e com as classes sociais. (Lopez: 2002, p. 41)

A segunda viagem por ficar mais concentrada nos três estados nordestinos (RN; PB e PE) permite um contato mais duradouro de Mário de Andrade com as reais condições de vida e produção da população brasileira. Alguns momentos do seu relato nesta segunda viagem contém reflexões sociológicas e políticas sobre o povo brasileiro. Um exemplo disto pode ser observado na crônica de 1º de janeiro de 1929 que será

²⁰ A imensa maioria do material recolhido por Mário de Andrade nestas viagens e na Missão de Pesquisas Folclóricas (MPF) está disponibilizada no IEB-USP e Centro Cultural São Paulo (CCSP), respectivamente.



publicada pelo *Diário Nacional* em 30 de janeiro do mesmo ano, quando nosso autor se propõe a refletir sobre o trabalho do homem nordestino e sua vida:

No geral, foram oito horas de trabalho. Nunca menos e bastantes vezes mais. Comparando com o sul a vida geral nordestina é barata mas pro operário não me parece que seja não. Se o trabalhador pode sempre alcançar com os biscates aí por uns dez mil-réis diários, o salário oscila de 3 para 6 mil-réis, me informaram. É pouco se a gente lembra que o quilo de carne verde inferior custa dois mil-réis na cidade. (Andrade: 2002a, 233).

Em outro momento também faz críticas aos latifúndios que observa, quando fala da pobreza e exploração do trabalho (aliás, esta temática social será outro tema desenvolvido para a ópera *Café*, também não concluída por Mário de Andrade).

O que constatamos é que essas viagens etnográficas tangem uma busca por um Brasil até então pouco representado social, política e culturalmente. Procuramos entender o papel das viagens que Mário de Andrade realizou e a importância na sua obra literária assim como as discussões sobre sociedade e cultura por ele iniciada ou incentivada. Neste interior complexo entre a obra artística do autor entendemos Mário de Andrade enquanto artista, intelectual, produtor cultural e político por isso tratamos da viagem em todas as facetas descritas.

A idéia de brasilidade em Mário de Andrade tem por base não só a sua obra estética como também o seu trabalho de prática política, seja na sua militância ou nas suas relações políticas. Esta brasilidade se expressa em Mário de Andrade tanto na sua vertente criativa-literária através de obras já citadas (*Macunaíma* e *Clã do Jabuti*) como na de estudioso-intelectual através do projeto não concluído, *Na Pancada do Ganzá*, além de outros livros como por exemplo: *Ensaio sobre a música brasileira* e *Aspectos da Literatura no Brasil*. Pode-se concluir que durante essas viagens, Mário de Andrade buscava a compreensão dos modos de ser dos brasileiros, colaborando para a formação de sua idéia própria de Brasil.

REFLEXOS

Essas viagens não se encerram por si só, tampouco com as publicações dos livros literários e ensaísticos que já citamos aqui. Acreditamos que elas foram a fonte de inspiração para o trabalho que Mário de Andrade exerceu anos mais tarde quando é nomeado chefe do Departamento de Cultura do município de São Paulo, entre os anos de 1935 e 1938. Esse trabalho tem um nítido caráter político, não só por ser uma ocupação enquanto um órgão público oficial mas também porque acaba inserido em um debate muito mais amplo ao discutir elementos de uma política cultural brasileira. Naquele departamento o nosso autor organiza entre outras atividades, um grupo que parte em expedição pelo Brasil com o objetivo de recolher o maior número possível de materiais: sonoros, visuais, artesanatos... sobre a Cultura Brasileira. Esse trabalho fica conhecido como *Missão de Pesquisas Folclóricas*.

A Missão de Pesquisas Folclóricas tem início em 1936 e se extingue em 1938 com a saída de Mário de Andrade da chefia do departamento por conta das mudanças políticas e divergências ocorridas como consequência da implementação do Estado Novo. Assim, o grupo que se encontrava no interior do Brasil é obrigado a retornar a São Paulo sem concluir seus objetivos mas traz em suas bagagens diversos materiais e registros das manifestações artísticas e culturais brasileiras²¹.

Mário de Andrade acreditava que com o processo de industrialização que então se iniciava e a conseqüente migração de brasileiros oriundos de outras partes do Brasil, o município de São Paulo devia buscar os registros culturais de outras regiões e colocá-los à disposição de toda a população que seria cada vez mais miscigenada. A partir de então, coordena essa missão montando uma equipe composta por 4 pesquisadores (Luís Saia, Martin Braunwieser, Benedito Pacheco e Antônio Ladeira) preparados para registrar, catalogar e trazer para São Paulo, objetos culturais e artísticos de todo o País. Deve-se observar que para desempenhar suas novas atividades o autor mantém-se em

²¹ Estes materiais atualmente encontram-se no Centro Cultural São Paulo (CCSP).

São Paulo enquanto a equipe viaja registrando e coletando os materiais. Esse trabalho não é concluído pela demissão de Mário de Andrade.

É bom ressaltar que antes disso, já havia uma preocupação política de Mário de Andrade no que tange sua observação em relação à preservação e busca pela nossa brasilidade. Desde o início da década de 30, nosso autor já participava e incentivava debates com antropólogos e outros intelectuais, alguns que inclusive, vieram com a missão francesa que colaborou na criação da USP, como o casal Dina e Claude Lévi-Strauss, além de Lévy-Bruhl.

Havia em sua participação enquanto homem público (e portanto político) uma preocupação com a forma que se recolhiam os objetos da cultura brasileira além da preocupação com sua preservação. O *Departamento de Cultura* foi um dos financiadores da expedição de Lévi-Strauss ao interior do Brasil, descritas em *Tristes Trópicos*. Mário de Andrade também é um dos fundadores da Sociedade de Etnologia e Folclore junto o casal Lévi-Strauss, como bem lembra Passetti (2004):

A Sociedade de Etnologia e Folclore, criada por Mário de Andrade e dinamizada por Dina, com a colaboração de Lévi-Strauss, tinha uma considerável lista de professores da USP e da Escola Livre de Sociologia e Política entre seus sócios (Passetti: 2004, 54).

Miguel Chaia em *Arte e Política: situações* (2007) cita dois grandes contextos em que arte e política caminham juntas:

Pode-se pensar em dois grandes contextos políticos nos quais a arte pode ser produzida com significado social: a política de participação no espaço público; e a política gerada no círculo do poder. De um lado, tem-se a política como práticas sociais, privilegiando-se as 'ações dos sujeitos'; do outro, existe a política centrada no 'funcionamento das instituições' (Chaia: 2007, 21).

Ora, neste contexto é inegável que a obra aqui analisada de Mário de Andrade possui este caráter político, pois não apenas estimula a *ação dos sujeitos* como cria a sua própria ação. Age diretamente no *funcionamento das instituições* ao idealizar a *Missão*



Neamp

de Pesquisas Folclóricas, além dos estímulos ao surgimento de outras instituições como a Sociedade de Etnologia e Folclore. Seu trabalho nesta seara não se encerra naqueles momentos pois há outros como por exemplo, em 1934, quando ajuda a organizar junto com Gilberto Freyre o I Congresso Afro-brasileiro no qual inclusive, envia uma comunicação intitulada *A calunga dos maracatus*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para concluir este breve artigo, ressaltamos que a relação entre percursos etnográficos e a obra de homem público em Mário de Andrade deve ser analisada como fundamental para compreender melhor o seu próprio pensamento e o Brasil dos anos 20 e 30. Suas idéias e conceitos tentavam entender e formular uma proposta de Brasil e de nossa brasilidade, que não perdia de vista a dualidade proposta por Machado de Assis: de que o País se divide em dois, o oficial e o real. E foi em busca desse Brasil real que Mário de Andrade partiu. Esses procedimentos adotados pelo nosso autor, refletem uma forma de pensar o Brasil que encontra eco em outros estudiosos, pesquisadores e intérpretes do Brasil.

Como sabemos, as tentativas de revelação desse Brasil nem sempre foram feitas com ajudas e ou interesses governamentais, pois estes por diversas vezes preferiam “olhar para fora” ao invés de “olhar para dentro”, ou seja, o Brasil governamental e suas elites, o chamado Brasil oficial, optava em importar idéias e costumes estrangeiros em detrimento daquilo que seria próprio do brasileiro ou do Brasil.

BIBLIOGRAFIA

ALVARENGA, Oneyda & ANDRADE, Mário de (1983). *Cartas*. São Paulo: Duas Cidades.

ANDRADE, Mário de (1983). *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte/Brasília: Itatiaia/Instituto Nacional do Livro, 2ª edição.

_____ (1987). *As melodias do boi e outras peças*. São Paulo: Duas Cidades.

_____ (1994). *Balança, Trombeta e Battleship ou a descoberta da alma*. Edição crítica de Telê Ancona Lopez. São Paulo: Instituto Moreira Salles/IEB-USP, 2ª edição.

_____ (2000a). *Cartas de Mário de Andrade a Câmara Cascudo*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia.

_____ (2000b). *Macunaíma*. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 31ª edição.

_____ (2002a). *O Turista Aprendiz*. Belo Horizonte: Itatiaia.

_____. (2002b) *Os Cocos*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia.

_____ (20002c). *Danças Dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia.

BATISTA, Marta R. (org.) (2004). *Coleção Mário de Andrade: religião e magia/ música e dança/ cotidiano*. Uspiana Brasil 500 anos. São Paulo: EDUSP/IEB-USP/Imprensa Oficial.

CANDIDO, Antonio (2000). *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha.

CASTELLO BRANCO, Carlos Heitor (1971). *Macunaíma e a viagem grandota*. São Paulo: Quatro Artes Editora.

Catálogo da Exposição (2004). *Cantos Populares do Brasil: A Missão de Mário de Andrade*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo.

CHAIA, Miguel (2007). **Arte e política: situações**, in: CHAIA, Miguel (org.). **Arte e Política**. Rio de Janeiro, Azougue Editorial.

DASSIN, Joan (1978). *Política e poesia em Mário de Andrade*. São Paulo: Ed. Duas Cidades.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (1978). *Macunaíma – da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio/EMBRAFILME.

LAFETÁ, João Luiz (2000). *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34.

LÉVI-STRAUSS, Claude (2005). *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 6ª reimpressão.

LOPEZ, Telê Ancona (2002). **A Bordo do Diário**, in: ANDRADE, Mário de. **O Turista Aprendiz**. Belo Horizonte, Itatiaia.

MELLO E SOUZA, Gilda de (2003). *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34.

MORAES, Eduardo Jardim de (1978). *A Brasilidade Modernista – sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal.

PASSETTI, Dorothea (2004). **Tristes Trópicos: os anos brasileiros de Lévi-Strauss**. In: Ciências Sociais na atualidade – Brasil: resistência e invenção. BERNARDO, Terezinha & TÓTORA, Silvana. São Paulo: Ed. Paulus.

SCHWARZT, Jorge (org.) (2003). *Caixa Modernista*. São Paulo/Belo Horizonte: EDUSP/Imprensa Oficial/Ed.UFMG.

SEGATTO, José Antonio & BADAN, Ude (orgs.) (1998). *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP.

SQUEFF, Enio & WISNIK, José Miguel (2004). *O nacional e o popular na cultura brasileira – Música*. São Paulo, Brasiliense, 2ª edição.

TONI, Flavia Camargo (org.) (2004). *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora SENAC/SESC –SP.

TRAVASSOS, Elizabeth (1987). *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Jorge Zahar.

Ariano Suassuna e o mito do cabreiro

Maria Aparecida Lopes Nogueira *

Resumo:

Analisando a vida e a obra de Ariano Suassuna numa perspectiva que parte da relação entre natureza e cultura, a autora observa o papel metafórico que a cabra enquanto animal exerce na vida e obra do autor. A partir disso, o artigo procura demonstrar como a literatura de Ariano Suassuna descreve as marcas do povo brasileiro e como esta ainda revela muito do próprio autor.

Abstract:

Analysing Ariano Suassuna's life and work of in a perspective that goes from the relationship between nature and culture, the researcher notes the metaphorical role that goat as animal, plays in the life and work of the author. From this, the article shows how Suassuna's literature describes the marks of the Brazilian people and how this can show a lot of the author.

O processo que envolve a adjetivação *armorial* é uma tentativa de sobrevoar a obra de Ariano Suassuna. Parte do pressuposto de que as imagens se constituem em elementos potencializadores da compreensão, pois transbordam as objetivações explícitas do real. Por isso, logo de início, advirto que a vida e as ideias do autor ultrapassam os limites da categorização *armorial* e de quaisquer outras possíveis categorizações; pois trata-se de uma obra pulsante, aberta a recriações e bricolagens *ad infinitum*.

* Antropóloga, Professora do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Coordenadora do Núcleo Ariano Suassuna de Estudos Brasileiros e Pesquisadora e Vice-Líder do Núcleo Interdisciplinar de Estudos sobre o Imaginário/UFPE; Pesquisadora do Laboratório de Ensino e Pesquisa em Complexidade, Interdisciplinaridade e Desenvolvimento Humano (LAPIDEH-Centro de Pesquisas Aggeu Magalhães/FIOCRUZ).

Ariano emerge de um quadro interpretativo da ordem do vivido, da corporificação, da encarnação. “Tudo que eu digo na minha literatura tem a ver com cabra”; afirma o autor, no documentário *O Sertão Mundo de Suassuna*, um filme armorial de Douglas Machado. Nesse âmbito, o Cabreiro é a *metáfora viva* que expressa a universalidade da obra; desdobrando-se em uma infinidade de significações, capazes de forjarem sentidos para sua existência, retroalimentando-o incessantemente:

“Eu sempre tive uma grande simpatia pela cabra. (...) Sempre achei que ela poderia ser a solução para uma total revitalização política, literária e econômica do sertão nordestino”²²

Do mesmo modo que “*a cabra é trancada por dentro. Condenada à caatinga seca*”, segundo os belos versos de João Cabral de Melo Neto, reconheço que Ariano também o é, afinal são seres de mesma natureza. Trata-se de um tipo de antropomorfização que traz à tona a constante tensão entre natureza e cultura, deixando claro que as relações do homem com o meio natural desempenham, antes de qualquer coisa, um papel de *objeto do pensamento*.

Focalizar a intrincada teia que envolve o homem e a cabra significa participar do *dever* do Cabreiro. Através do que ouve e escreve, Ariano-Cabreiro saboreia a palavra; e, tal como as cabras, tresmalhou-se pelas encostas e mistérios em tempos imemoriais. Por isso sua palavra requer, sempre, um novo onirismo.

Nessa perspectiva, o transbordamento de imagens que ocorre a partir da estranha e forte fraternidade que religa Ariano e a cabra impõe uma ordenação ao caos primordial. Os pastores de Virgílio e de Longo podem ser compreendidos, então, como arquétipos desse companheirismo.

Nosso autor é membro da Associação Brasileira de Criadores de Cabras. Em sociedade com o primo Manuel Dantas Vilar, o Manelito, sua criação tem como objetivos a preservação e regeneração da cabra nativa do sertão nordestino. Costuma reafirmar: “somos criadores de cabra ibero-brasileiras (como o povo brasileiro), vermelhas, brancas e

²² As falas de Ariano Suassuna que estão presentes nesse texto foram “retiradas” do convívio da autora com o próprio Ariano Suassuna, nos mais diversos momentos da convivência entre ambos.



Neamp

negras-azuis”. As vermelhas possuem uma lista preta no dorso, em homenagem ao time de futebol que torce, o Sport Clube do Recife.

Acalentado por Dáfnis, um pastor – personagem do livro de Longo, “Dáfnis e Cloé” -, sua alma de Cabreiro entrega-se às malhas da tensão existente entre o real e o irreal; acredita que uma beleza invisível subjaz a todas as coisas.

O Cabreiro é um criador de cabras, um ser em vertigem que transita entre as margens do Mediterrâneo, a península ibérica, o Oriente, o sertão nordestino e as montanhas, onde tudo foi convertido em pedra. E “Se a serra é terra, a cabra é pedra”, segundo o mesmo poeta João Cabral. Por isso, não é simples coincidência que seu principal livro tenha como mote a pedra, a partir de um episódio sebastianista ocorrido no sertão pernambucano, em 1838.

Em seu “O Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta”, Ariano, ou melhor, *Quaderna*, narrador e personagem principal, vê-se enredado em um processo; a narrativa se desenvolve enquanto ele presta um longo depoimento ao juiz-corregedor. Mas não se trata de um romance histórico, pois o autor transfigura/poetiza a realidade:

“São as duas enormes pedras castanhas a que já me referi, meio cilíndricas, meio retangulares, altas, compridas, estreitas, paralelas e mais ou menos iguais, que, saindo da terra para o sol esbraseado, numa altura de mais de vinte metros, formam a torre do meu Castelo, da Catedral encantada que os Reis meus antepassados revelaram como pedras angulares do nosso Império do Brasil. [...] As pedras e lajedos do nosso sagrado Cariri encontram-se, às vezes, em aglomerados que parecem Fortalezas ou Castelos arruinados. A partir daí, toda vez que eu lembrava dos dois rochedos gêmeos da Pedra do Reino, era como se eles fossem, além da Catedral Soterrada que os Reis, meus antepassados, tinham revelado, a Fortaleza e o castelo onde se fundamenta a realeza do nosso sangue” (1971:33-34).

A pedra-cabra irrompe como metáfora crua do sertão; possui forte couraça de aço a fim de resistir à caatinga. Sem dúvida, esse é um dos temas obsessivos que religam o conjunto da obra. A escrita forte, áspera e insana de Ariano ressoa na plenitude de um *Quaderna* que percorre *ad infinitum* o trajeto que vai da tragédia à comédia, reiterando uma tensão permanente.

Pode-se mesmo falar de um idioma pedregoso, especificidade daqueles que entreabrem um sertão alucinado, povoado de mitos, desejos, bifurcações, sonhos, delírios



Neamp

e devaneios: intensa busca de um Édipo interior que decifre os enigmas daquela terra-brasa:

“Minha história só será entendida integralmente por uma pessoa para quem a palavra ‘pedra’ representasse tudo o que significa para mim. Uma pessoa que, ao ouvir dizer ‘pedra’, entrasse imediatamente em um reino, pobre mas reluzente. (...) Arcanjos de quartzo e de cristal-de-rocha, me revelariam o Sentido do Mundo!” (1974b:80).

Em meio às pedras, homem e cabra ocupam a terra-seca – o sertão que é o mundo – com sua “alma-carço”. Vale ressaltar que o ritual dionisíaco originou a tragédia. Em grego, *tragos* significa bode, animal sagrado. Os sátiros são homens-bode; o próprio Dioniso assumiu esta forma, em uma de suas metamorfoses para fugir dos Titãs; Zeus foi amamentado por uma cabra. Mas o mito se atualiza, por isso o Cabreiro pulsa em alguns momentos da obra de Virgílio, Longo, Raduan Nassar, João Cabral de Mello Neto e Ariano Suassuna, entre outros, reiterando sua universalidade e suas especificidades.

Ariano cria uma obra, ao mesmo tempo, tumultuada, insolente, aberrante, leve, risonha e delirante. Guarda consigo um tempo: o tempo da infância, quando ainda desfrutava da companhia do pai – o advogado, presidente da Paraíba e deputado João Suassuna -, assassinado covardemente no Rio de Janeiro, com três tiros pelas costas, durante os episódios que antecederam a Revolução de 30:

Fazenda Acahuan

(Lembrança de Meu Pai) – Com Mote de Janice Japiassu

Aqui morava um Rei, quando eu menino
vestia ouro e Castanho no gibão.
Pedra da Sorte sobre o meu Destino,
Pulsava, junto ao meu, seu coração.

Para mim, seu Cantar era divino
Quando, ao Som da Viola e do bordão
Cantava com voz rouca o Desatino,
o Sangue, o riso e as mortes do Sertão.

Mas mataram meu Pai. Desde esse dia
eu me vi Cego, sem meu Guia,
que se foi para o Sol, transfigurado.

Sua efígie me queima. Eu sou a presa,
ele a brasa que impele ao Fogo, acesa,
Espada de ouro em Pasto ensangüentado. (1974:99).

O Cabreiro-Ariano também é lírico, contemplativo; seu ofício é ruminar as palavras e as mesmas lembranças tornadas pedras. É atravessado por uma força peculiar que reencontra o passado a todo instante, através da singularidade de uma cólera petrificada, ressonância da sabedoria e fortaleza de Dona Ritinha, sua mãe, quando impediu que os filhos e toda a família vingassem o assassinato do pai. Já não se percebe no tempo, revolve a terra magra, o corpo magro e sonha com um sertão, não importa qual. Há grandeza e orgulho nesse passado que teima em reencontrar: pai, mãe, irmãos e irmãs, tios, tias, primos, primas e amigos.

Sua estética tem como uma das matrizes esse passado que carrega com tanto carinho, por isso considera, também, a beleza do feio e do desarmonioso:

(...) “Eu acho o Sertão bonito exatamente por causa daquilo que os *delicados* acham feio nele – o nosso Povo mameluco, tapuio-ibérico, de cara de bronze e pedra; o Sol implacável; os nossos estranhos heróis, personagens de uma Legenda obscura e extraviada; as estradas e Caatingas empoeiradas, pedreguntas e espinhosas; as casas-fortes quadradas, brancas, achatadas e baixas, meio mouras, de paredes de pedra-e-cal ou de taipa, e de chão de tijolo; e a Caatinga espinhosa e selvagem, povoada de répteis envenenados, de aves de rapina, escorpiões, marimbondos e piolhos-de-cobra” (1977:65).

Mas o homem que vive da cabra desconfia dela, pois segundo afirmam, tem parte com o diabo. Como todo sertanejo, desconfia de tudo, prisioneiro que é dos próprios dramas. Agora, novamente na condição de Secretário de Cultura do Estado de Pernambuco²³, apesar da suposta fragilidade, sabe-se *capaz de pedra*, enfrenta as tormentas e críticas de forma incansável, com a sabedoria do Mestre que se tornou ao longo dos anos.

Como um *Quixote*, cavalga o Brasil inteiro na defesa da cultura nacional, sem xenofobia. Alerta os desatentos, des-desertifica os corações, sobe e desce de aviões, atravessa rios, matas, avenidas, para cumprir a missão que se impôs: semear sonhos de um país mais justo e mais fraterno. Costuma cantar o frevo de bloco “Madeira que o Cupim não Rói”, de autoria de Capiba, uma espécie de emblema da vitória da cultura brasileira:

²³ Em 2009, Suassuna assume pela segunda vez este cargo. Anteriormente havia sido secretário do governo de Miguel Arraes. Antes disso, também fora Secretário Municipal de Cultura em Recife, na década de 70.



Neamp

“Madeira do Rosarinho
Vem à cidade sua fama mostrar.
E trás com seu pessoal
Seu estandarte tão original.
Não vem pra fazer barulho
Só vem dizer, e com satisfação:

Queiram ou não queiram os juízes,
O nosso Bloco é de fato campeão.
E se aqui estamos
Cantando esta canção,
Viemos defender a nossa tradição.
E dizer bem alto
Que a injustiça dói.
Nós somos madeira-de-lei
Que o cupim não rói”.

Como *João Grilo* e *Chicó*, desperta, rodopia, reinventa a vida restituindo ininterruptamente o dom do maravilhoso e da graça, pois Ariano-Cabreiro é uma criança risonha a desentranhar sonhos e brincadeiras. Em o “Auto da Compadecida”, sua peça mais conhecida, os referidos personagens não param de aprontar, sob as bênçãos de Nossa Senhora, a Compadecida. Segundo o próprio autor, é preciso compreender que as artimanhas expressam que a astúcia é a coragem do pobre; são as condições de escassez do sertão que fomentam uma aprendizagem arrancada na dureza da vida, aquela que ajuda a driblar a fome e a humilhação.

São eles, também, os palhaços-do-cotidiano, que ainda gargalham, desdenhando de si mesmos e da lógica econômica que – infelizmente – predomina na nossa sociedade. Exigem respeito, tolerância, dignidade, casa, saúde e educação, como qualquer *homo sapiens sapiens*. Apesar de tantos problemas a enfrentar, no diálogo a seguir, *João Grilo* e *Chico* nos ensinam a importância de mentir; ou melhor, de tingir com cores fortes o tom desbotado da vida:

Chicó:

Foi uma velha que me vendeu barato, porque ia se mudar, mas recomendou todo o cuidado, porque o cavalo era bento. E só podia ser mesmo, porque cavalo bom como aquele eu nunca tinha visto. Uma vez corremos atrás de uma garrota, das seis da manhã até as seis da tarde, sem parar nem um momento, eu a cavalo, ele a pé. Fui derrubar a novilha já de noitinha, mas quando acabei o serviço e enchocalhei a rês, olhei ao redor, e não conhecia o lugar em que estávamos. Tomei uma vereda que havia assim e saí tangendo o boi...



Neamp

João Grilo:

O boi? Não era uma garrota?

Chicó:

Uma garrota e um boi.

João Grilo:

E você corria atrás dos dois de uma vez?

Chicó, irritado:

Corria, é proibido?

João Grilo:

Não, mas eu me admiro é eles correrem tanto tempo juntos, sem se apartarem. Como foi isso?

Chicó:

Não sei, só sei que foi assim (1989:27-28).

Não é segredo para ninguém a grande admiração que Ariano tem pelo mentirosos e doidos; que, segundo ele, são nossos *Aedos*, possuem a capacidade de tornar a vida mais bela e agradável. Um processo de identificação aproxima o autor desses personagens, dando a ver mais uma dimensão do nosso Cabreiro: a de contador de histórias, característica que herdou da família:

“Manoel Bento, um doido, morador de Taperoá, sertão da Paraíba, certa vez foi encontrado indócil, procurando algo: ‘Homem, está procurando o quê?’ Respondeu: ‘Uma carteira cheia de dinheiro!’ Mal respondeu, viu-se rodeado por um bom número de pessoas, que também passaram a procurar a tal carteira. Depois de algum tempo, uma delas, já impaciente, perguntou a Manoel: ‘Você tem certeza que perdeu a carteira aqui?’ ‘Eu não perdi nada, não... Estou querendo é achar uma carteira cheia de dinheiro!’ ”

Impregnado de uma oralidade profunda, as temáticas da insanidade e da mentira se repetem; elas delineiam os contornos de uma recusa em defrontar-se com o real, utilizando o humor como estratégia. Na condição de palhaço-contador de histórias ou poeta da vida, preserva na alma a ingenuidade e o frescor dos sentimentos encontrados nas *Mil e Uma Noites*, revelando a força de um imaginário nômade do deserto, que continua encantando todos nós:

“De outra vez, o mesmo Manoel Bento foi encontrado, numa manhã, com o ouvido encostado na parede. O curioso que o flagrou, resolveu imitá-lo. Já cansado, no final da manhã, lamentou-se: ‘Eu não



estou ouvindo nada’. ‘Pois é, desde cedo que eu estou tentando, e, até agora, também não consegui ouvir nada’ ”.

A contação de histórias pode ser percebida como um exercício de revitalização da palavra-imagem, tão cara ao escritor. É a palavra-imagem que possibilita o enfrentamento das intempéries, uma espécie de resistência à dor, ao sofrimento e às injustiças do mundo. Por isso a oralidade permanece viva na produção, manutenção e transmissão do capital cultural, apesar do amplo leque de suportes de comunicação disponíveis nos dias atuais.

O Cabreiro-Ariano também é marcado por uma religiosidade profunda, que ressoa na sua alma de profeta, retroalimentada pelo Barroco. Como se fora o *pastor amoroso* de Fernando Pessoa, ou – mais especificamente – Alberto Caeiro, sua conversão ao catolicismo foi influenciada por Zélia, sua esposa, que conheceu aos vinte anos de idade, um encontro definitivo:

“Foi aí que, por sorte minha, surgiu diante de mim – como uma bênção que me tivesse sido enviada do Sol, como uma compensação à minha infância sangrenta e atormentada – a figura da Mulher, aquela que passará a ser o resumo ancestral e sagrado da vida. Foi uma espécie de revelação. Eu a via, gentil e sem afetação, como se estivesse em comunicação direta com a corrente subterrânea e sagrada do Mundo, com o dom da vida que somente ela era capaz de comunicar ao meu sangue ferido. Meu sangue iluminou-se e a crispção desapareceu.

(...) Era ela, a Mulher, mito e legenda do meu sonho. O corpo feminino aparecia-me identificado com uma clareira de Caatinga sertaneja, povoada de rosas selvagens, coroas-de-frade e macambiras.” (1999:171-172).

Segundo nosso autor, ainda hoje, boa parte dos grandes artistas brasileiros baseiam-se no Barroco; Guimarães Rosa, Euclides da Cunha, José Lins do Rego, Joaquim Cardozo e João Cabral de Melo Neto, são apenas alguns deles:

“A grande coisa do barroco é que ele é um estilo de arte e uma visão de mundo, que se caracteriza pela unidade dos contrários, o que é muito importante para o Brasil. É a primeira manifestação romântica de dissolução do clássico. Por isso mesmo ele tem elementos clássicos e românticos, medievais e renascentistas, pagãos e religiosos, trágicos e cômicos.

Eu sou religioso também, daí minha atração por isso. Mas não se esqueça de que esse lado religioso do barroco tem sua contrapartida nisso que eu estava chamando de picaresco. (...) Eu gosto mais do auto numa linha vicentina, onde se une o pensamento religioso e uma visão cômica e satírica. [É também] uma forma de religião que não deixa de lado a luta social.” (Revista *Vintém*, no. 2, 1998:5).

Como visão de mundo, o Barroco expressa o tecer junto, o pulsar simultâneo de elementos contraditórios, presente em toda a obra de Ariano. As bases de uma mensagem teológica são buscadas nas fontes populares e eruditas e no auto sacramental, como se pode perceber, por exemplo, nas peças *A Pena e a Lei* e no *Auto João da Cruz*, e no romance *A Pedra do Reino*.

Seu catolicismo sertanejo recusa a passividade, supõe atuação contínua na direção de uma fraternização, afinal, segundo ele, “todos nós possuímos nossos arraiais de Canudos. Quando humilhamos ou desrespeitamos nossos empregados, estamos repetindo o que aconteceu em Canudos: é o Brasil Oficial massacrando o Brasil Real”. Os integrantes do Brasil Real constituem, juntamente com outros grupos sócio-culturais de pobres e excluídos, espalhados pelo mundo, os Povos da Rainha do Meio-Dia.

A pulsão de Ariano é criar uma literatura que contenha as marcas da alma do povo brasileiro, dos povos da Rainha do Meio-Dia, por isso sua obra é – simultaneamente – tradicional e popular, clássica e barroca, uma fusão entre o trágico e o cômico:

“Quanto mais humanas e coletivas sejam as histórias, quanto mais vivos os personagens, tanto maior número de pessoas, seja em quantidade seja em qualidade, será afetado por elas, uma Arte que, sem concessões de nenhuma espécie, atinja profundamente tanto o público comum que vai ao teatro ver um espetáculo, como o rapaz pobre da torrinha, que vai ali em busca de alguma coisa que lhe é quase tão necessária quanto o sono, será sempre superior àquela que só atinja um ou outro” (In: FREIRE, 1962:477-478).

Ariano consolida sua linhagem literária dialogando com Homero, Cervantes, Shakespeare, Molière, Lope de Vega, Garcia Lorca, Gogol, Tolstoi e Dostoiévski; ou seja, com todos aqueles que concebem sua obra recriando os mitos nacionais e populares de seu povo.

A partir de todas essas matrizes nosso Cabreiro sonha com uma Arte Total, expressa de forma contundente no Movimento Armorial; substantivo que – através de suas mãos – se transformou em adjetivo:

“O Movimento Armorial pretende realizar uma Arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa Cultura. Por isso, algumas pessoas estranham que tenhamos adotado o nome de ‘armorial’ para denominá-lo. Acontece que, sendo ‘armorial’ o conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras de um povo, no Brasil, a Heráldica é uma Arte muito mais *popular* do que qualquer outra coisa. Assim, o nome



que adotamos significava, muito bem, que nós desejávamos ligar-nos a essas heráldicas raízes da Cultura popular brasileira” (*O Movimento Armorial*, 1974:7-9).

A reflexão estética do Movimento recusa a hierarquia social de valores estéticos. Portanto, não se trata aqui de fazer concessões à arte popular, pois ela possui um alto grau de qualidade, sofisticação e complexidade semelhante à erudita, devendo ser apreciada em si mesma.

Fiel a esse ideário, segue seu ofício de Cabreiro, às vezes com um estranho sentimento de quem é percebido como alguém fora do seu tempo. Mesmo embebido pela ciclicidade dos mitos, pelo *eterno retorno*, imprime as marcas do contexto sócio-histórico à sua criação; convicto de que é na caminhada que o homem encontra sentidos para viver, e que deve exercer uma severa auto-crítica, reconhecer os possíveis erros e modificar-se.

Que tenho sido?... Que ventos meus doces antepassados têm me soprado?... Qual o fogo esquentava o tacho das horas que desfruto com minha mulher, filhos, netos, amigos e alunos das *aulas-espetáculo*?... Talvez essas sejam algumas entre as tantas questões que o Mestre Ariano se põe. Atento ao reino da cidade de Taperoá, no estado da Paraíba, espaço sagrado de sua literatura, faz escorrer em nós o leite dos rios sertanejos, mesmo dos rios assoreados. Abre valas, descobre nascentes de água, e acompanha seus filetes, marcando o caminho com sua infinita sabedoria: é a arte de ensinar.

O Cabreiro é um sábio, mesmo à sombra, retira lições luminosas, que a memória guardará para sempre. A serenidade e peraltice aos 82 anos²⁴ desvelam um Ariano sensibilizado com o sol, o sal, a macambira, a terra molhada, o cheiro de cabra, o canto dos aboiadores.

Um dos desejos que o movem é escrever e falar uma linguagem saborosa, com gosto de quero-mais: caju, sopa, canjica, coalhada, mel. Recobre as árvores desfolhadas do sertão com pavões super-coloridos; na madrugada, agasalha os frios corredores da antiga casa da infância com o forte canto da acauã. São imagens intensas, de extrema delicadeza, que transformam Ariano em um ser do *devir*, aquele que se quer “imorrível”.

Não quer saber das regras do tempo, apenas mergulha nas tramas tecidas pelos mitos. Rever seus escritos, suas peças, elabora novos textos, concede entrevistas,

²⁴ Ariano Suassuna nasceu em 1927.



Neamp

escreve um romance que está sendo gestado há mais de vinte anos. Faz mil planos, projetos; alguns deles pretende finalizar aos 200 anos de idade.

“Ô de casa!” Grita alguém na calçada. Rapidamente levanta e diz: “É um suplicante; vou atendê-lo!” Afinal, o homem pode estar com fome: não pode esperar; a fome não espera. Após uma rápida conversa, retorna consternado com o fato de que ainda existam tantos suplicantes no mundo. Fala baixinho, para si mesmo: tenho esperança que isso um dia vai acabar!

O tempo não o fez curvar-se. Continua esguio, caminhando com desenvoltura; no olhar, a franqueza e a ternura dos desassombrados.

Ariano, o Cabreiro Tresmalhado, não teme o espelho. A obra forja uma dialogia profunda entre a rouquidão e a limpidez, o silêncio e o ruído, entre o que se mostra e o que se oculta. Aí está sua festa: dança, canta, chora, dá cambalhotas e gargalha. E Ariano, enfim, grita um viva para a vida, expresso de forma contundente no *Auto da Compadecida*:

Palhaço:

Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solécia. Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito popular de sua gente, porque acredita que esse povo sofre, é um povo salvo e tem o direito a certas intimidades.

(...) Tombei, tombei, mandei tombar!

Atores, respondendo ao canto:

Perna fina no meio do mar.

Palhaço:

Oi, eu vou ali e volto já.

Atores, saindo:

Oi, cabeça de bode não tem que chupar”. (1989:23-25).

Referências Bibliográficas

MELO NETO, João Cabral de (2003). *Poema(s) da Cabra* In: **Quaderna**. Obra Completa. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

NOGUEIRA, Ma. Aparecida L. (2002). *O Cabreiro Tresmalhado – Ariano Suassuna e a universalidade da cultura*. São Paulo: Palas Athena.

PESSOA, Fernando (1971). *O Pastor Amoroso* In: **Seleção Poética**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.

SUASSUNA, A. (1962). *Teatro, Região e Tradição* In: **Gilberto Freire: sua ciência, sua filosofia, sua arte**. Rio de Janeiro. p. 474-487.

_____ (1971). *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. Rio de Janeiro: José Olympio.

_____ (1974a). *Seleta em Prosa e Verso*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL.

_____ (1974b). *O Movimento Armorial*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora Universitária.

_____ (1977). *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: Ao Sol da Onça Caetana*. Rio de Janeiro: José Olympio.

_____ (1990). *Auto da Compadecida*. 24^a ed. Rio de Janeiro: Agir.

_____ (1998). *Uma Dramaturgia da Impureza, da Misturada*. **Vintém - Ensaios para um teatro Dialético. Especial Dramaturgia**. São Paulo: Hucitec. Companhia do Latão, n. 2, maio/jun./jul., 1998. p. 3-8.

_____ (1999). *Poemas*. Seleção, organização e notas Carlos Newton Lima Júnior. Recife: Editora Universitária.

Práticas contemporâneas de ação cultural - literatura e edição

Ademir Demarchi*

Resumo

Na comemoração dos dois anos de atividades do Coletivo Dulcinea Catadora, o autor faz uma reflexão sobre práticas culturais de literatura e edição contemporâneas como forma de resistência e alternativas ao mercado de consumo.

Abstract

In celebration of two years of activities of the Coletivo Catadora Dulcinea, the author reflects on cultural practices of contemporary literature and publishing as a form of resistance and alternatives to the consumer market.

*Nasceu em Maringá – PR em 1960 e reside em Santos – SP. É escritor, formado em letras com doutorado em literatura brasileira pela USP. Editou a revista de poesia, tradução e crítica *BABEL* (Santos, 6 edições impressas no formato livro, de 2000 a 2003) e publicou os alguns livros de poemas, entre os quais: *Os mortos na sala de jantar* (Santos, Realejo Edições, 2007, Prêmio Publicação do Governo do Estado de São Paulo); e *Do Sereno que enche o Ganges* (São Paulo, Dulcinéia Catadora, 2008). Tem diversos ensaios, poemas e resenhas publicados em veículos impressos e na internet. e-mail para contato: revistababel@uol.com.br



Nota: O presente texto é uma reflexão que foi elaborada e apresentada na comemoração de dois anos de atividades do Coletivo Dulcineia Catadora, ocorrida na Casa das Rosas em 18/6/09. Veja-se, ao final, um “Breve histórico do Coletivo Dulcineia Catadora”

Estamos vivendo hoje num clima de rescaldo do anos 60/70/80 do século passado, com mais ênfase na década de 70. É como se tivesse havido um incêndio e depois dele há o rescaldo, aqueles focos de fogo que persistem e ficam voltando. Se estamos um pouco nos anos 70, estamos, é claro, sem militares de cara amarrada no poder, agora trocados por um presidente sorridente e piadista e surpreendentemente vindo do meio do povo, uma espécie de retorno de Getúlio ou do Jango gorado dos anos 60, agora vencedor; porém se estamos sem militares e órgãos nefastos como os DOI-CODIs, estamos com sucedâneos da ROTA agindo nas periferias das grandes cidades como São Paulo ou agindo nos morros cariocas sob a forma de milícias formadas por ex-policiais saudosos do Esquadrão da Morte, aos quais se somam os grupos de guerrilha armados por todo o país. Isso concretiza em tom de tropicalismo antropofágico à brasileira a utopia do foquismo guevariano, ainda que um foquismo autofágico como de certo modo era também aquele dos anos 70, pois a mortandade e trapalhadas dos criminosos marginalizados do sistema de consumo de hoje que “lutam” contra esse sistema para nele se incluírem e viverem a fantasia do consumo das grifes, parecem em tudo com o filme de Tarantino, *Cães de Aluguel*.

Bom, e cá estamos nós, tentando fazer nossa polpa de ficção à moda Dulcineia Catadora em meio a esses discursos de Brasil Grande que agora até se dá ao luxo de emprestar dinheiro ao FMI - cara, o bagulho é muito louco, cara, para quem levantou bandeira gritando Fora FMI e defendendo o calote da dívida, agora parece um absurdo se afinar com esse regresso dos anos 80 e gritar Devolva a Grana FMI!. Pois então, o Brasil Grande, aquele Brasil Grande dos discursos dos militares está aí de volta e renovado na maior empresa de petróleo do mundo, a Petrobras; na maior produção de soja e carne do mundo; na maior empresa de industrialização e processamento de carnes do planeta, a



associada Sadia-Perdigão; na maior empresa de bebidas do universo, que não para de crescer, a ex-Ambev, ex-InBev, atual Interbrew; que se somam aos maiores lucros estratosféricos bancários, tudo isso, entre tantas superlatividades mais, acontecendo aqui onde estamos, neste olho de furacão de riqueza e miséria.

Vivendo espasmodicamente no mundo da fantasia dos escritores, gosto sempre de lembrar que neste país de 183 milhões de habitantes (segundo estimativa do IBGE em janeiro deste ano, no site do Governo Federal) 7% deles são de analfabetos absolutos e 68% de analfabetos funcionais, somando-se a expressiva cifra Brasil Grande de 75% de pessoas às quais nunca chegaremos pois são incapazes de decifrar o que seja um livro. Estamos, portanto, tentando, como escritores e como agentes culturais - agentes no sentido de que fazem ações culturais - estamos tentando minimamente um diálogo com esse 1/4 da população que, teoricamente, seria o país alfabetizado, ou seja, um Brasil de 45 milhões de habitantes. Dos dados confirmados por pesquisas, passo ao achômetro realista e digo que, porém, nem que fôssemos a Polyanna, acreditaríamos que toda essa gente lê um Paulo Coelho que seja e, sendo ainda muito otimistas, poderíamos dizer que o mercado de compradores de livros, excetuando-se os didáticos, deve ser formado por 1% disso, ou seja umas 450 mil pessoas que comprem livros e eventualmente lêem. Dessas, será que poderíamos dizer que teríamos possibilidades de, ao longo da vida, nos relacionarmos com umas 45 mil, que lêem regularmente uns 2 livros por mês? E quanto aos letrados, ou seja, os que lêem mesmo, que enveredam pela literatura e pela cultura, que, pela minha experiência nestes anos, eu diria que devem chegar a uns 3.500 neste país! Ou seja, 0,002 % dos habitantes. Talvez seja mais, mas não acredito que muuuito mais. Gosto de fazer esses questionamentos porque sempre acabo numa fantasia borgeana – Borges dizia que gostava do tempo em que tinha apenas uns 5 leitores, pois podia controlá-los...

Pois então, esse, para mim, é um retrato do Brasil Grande, que começa em grande angular nos discursos oficiais e econômicos e chega em close no analfabetismo e na miséria e na batalha diária e monstruosa que temos que travar diariamente para



conseguirmos manter minimamente uma vida sensível e, além dela, conseguirmos, sobrevivendo ao trabalho estafante e sem sentido para pagar as contas e a enorme cascata de impostos, realizar ações culturais com nossos próprios recursos e meios, comprar livros e, já mais utopicamente ainda, lê-los.

Uma tal situação como essa tem nos aprisionado reiteradamente nessa idéia de que estamos sempre à margem, em se tratando de cultura, como se de certa forma estivéssemos nos anos 70, fazendo livros com mimeógrafos agora eletrônicos, os mimeógrafos contemporâneos que são os blogues, os sites ou mesmo nossas edições artesanais e independentes ou em editoras meio utópicas como a Lumme e a Demônio Negro e o Projeto Dulcineia Catadora. O rigor crítico, é claro, aumentou bastante em relação àquela época, ainda que os novos escritores vivam sempre reinventando a roda por desconhecerem o que já foi feito e existiu antes deles, mas, apesar disso, há muitos novos que surgem, oriundos dessa massa de informações e experiências acumuladas que, de surpreendentes que são, acabam achando o caminho do livro e até mesmo de uma editora de porte. Ainda que uma tal situação de marginalidade seja, portanto, uma condição, ela não é impeditiva, pelo contrário, ela é um valor potencializador e capaz de gerar novos valores e potências.

Nunca tive ilusões quanto a isso, tanto que uma experiência importante que foi editar a revista BABEL, em 6 números em formato livro, um projeto coletivo, foi autofinanciado para não depender de vendagem. E, não acreditando na existência do mercado, que existe somente para um grupo de grandes editoras e algumas distribuidoras e redes de livrarias, a revista foi pensada para ser vendida apenas em lançamentos e ser distribuída de forma direta pelo correio para um grupo de escritores interessados.

Por ter feito isso com a BABEL sou constantemente cobrado a continuar a fazer, por essa experiência ter sido muito importante para uma quantidade de pessoas que perdi a conta de quantas seriam pois recebo manifestações constantes de leitores e escritores que estabeleceram alguma relação de afeto e valor com essa experiência e desejam sua



continuidade. Talvez porque era uma revista aberta, em que interagíamos com os que escreviam e participavam dela. Foi uma experiência importante para estimular o trabalho de várias pessoas e até abrir caminhos, como foi o caso do Marcelo Ariel, que todos conhecemos, com dois livros publicados pelo Coletivo Dulcineia Catadora e que foi publicado pela primeira vez na Babel, que passou a ser, para ele, em Santos, uma referência e um rumo a seguir para escrever e sair do gueto da miséria favelada de Cubatão.

Mas fazer a revista de 2000 a 2004 e até hoje estar vivendo sua repercussão e desdobramentos em outras atividades que vamos fazendo como escrever, declamar, falar tem reafirmado a certeza de que é preciso criar projéteis, geringonças experimentais que têm a função de ignorar a lógica para propor outras concepções de pensamento, trazer à luz o esquecido, enfatizar o desprezado, situar-se deliberadamente à margem para buscar a inovação ou o diferente em relação ao que se tem como regra corrente. Se a clareza dos tempos em que vivemos nos diz não ser possível mais uma vanguarda, essa mesma clareza também nos ensina não ser possível o novo pelo novo. Daí a necessidade de mudarmos o foco em relação ao existente na medida em que, como uma câmera, direcionemos o olhar para outro ponto oculto, iluminando pontos frágeis e paradoxais desse sistema social e político injusto que combatemos o tempo todo, porém infindável na mesma medida em que se renova em sua onipotência econômica.

A idéia de marginalidade nos anos 70 assumia um tom idealista, romântico, ingênuo, por isso foi muito criticada e um livrinho do Glauco Mattoso, *O que é poesia marginal*, é esclarecedor quanto a isso. Por isso tenho clareza que essa idéia de marginalidade é para nós hoje muito mais prática e potencializadora e, sem ser saudosista com relação aos anos 70, repito aqui uma reflexão do Cacaso (1978), que é muito pertinente sobre isso que fazemos. Ele disse que:

a distribuição manual do livro, ainda que a troco de algum dinheiro, atenua muito a presença do mercado, modificando funcionalmente a relação entre a obra, autor e público e reaproximando e recuperando nexos qualitativos de convívio que a relação com o mercado havia destruído (Cacaso, 1978:41).

Ou seja, é importante que o mercado cultural/editorial exista, é importante estar nele, ainda que ele seja um engodo e na medida em que isso seja possível, estar nos catálogos e nas feiras, mas é sobretudo ainda mais importante realizar ações independentes dele de forma a sair de sua lógica fria e calculista que neutraliza as afetividades, as trocas, as experimentações, transformando tudo em produto, em evento e logo na própria assimilação dos artistas e escritores à sua lógica que os transforma em trabalhadores, logo em escravos de uma demanda. Digo isso porque se isso acontece, é preciso sempre ter, como Woody Allen, um cantinho para ir tocar um instrumento fora da orquestra barulhenta que é o sistema.

Não importa, assim, a quantidade do que se faça, que é o valor que interessa ao mercado, mas a qualidade ou somatória de sentidos, ou seja, uma complexidade politizada, crítica, do que se publica ou faz. Essas práticas culturais que fazemos, portanto, não têm preocupação de vínculo com o mercado, sendo apenas o ato concreto da vontade de algumas pessoas que escrevem, pensam, sentem e vêem nisso um veículo de experimentação, de expressão de leituras e de reflexão sobre suas próprias escritas e ações, na medida em que se confrontam com outras e dialogam com um número de pessoas possível.

Ações pessoais, isoladas, são fundamentais, na medida em que sejam críticas, autocríticas, reflexivas, mas são ainda mais potentes e problematizantes na medida em que busquem criar comunidades, realizar ações coletivas, tal como uma ótima definição de Hakim Bey (2001), segundo a qual importa criar “zonas autônomas temporárias” de combate, agindo com uma práxis que não seja apenas individual, mas que busque criar novas comunidades fora do instituído existente, e sobretudo comunidades informais, para estabelecer diálogos possíveis e livres, atingindo novas composições, visando abalar a lógica vigente dos espaços estabelecidos com a incorporação de novos sentidos e vozes, alcançando as contaminações sugeridas pelo Carlos Pessoa Rosa.



Por isso, para mim, sendo crítico a esse estado de coisas que é o Brasil Grande oficalesco, é fundamental ter livro publicado pela Dulcineia Catadora, pois esse é um projeto que se comunica diretamente com o meu entendimento do que seja ação de cultura crítica ao sistema. Como escritor, como poeta, estou numa situação de identidade de marginalidade social com os catadores de papel na medida em que praticamente não existo neste país de analfabetos, escrevo a duras penas e não publico porque o sistema não dá valor a isso que faço. Sou, assim, um catador de palavras como os catadores o são de papéis e unindo esses dois sentidos alcançamos uma ação crítica e de intervenção que faz pensar e mobiliza pessoas. Já distribuí 200 exemplares desse meu livro saído pelo Coletivo Dulcineia Catadora e a resposta tem sido tal qual o Cacaso comentou e repito:

a distribuição manual do livro, ainda que a troco de algum dinheiro, atenua muito a presença do mercado, modificando funcionalmente a relação entre a obra, autor e público e reaproximando e recuperando nexos qualitativos de convívio que a relação com o mercado havia destruído (Cacaso, 1978:41)..

Breve Histórico do Coletivo Dulcineia Catadora

Dulcinéia Catadora é um coletivo de pessoas que tem por objetivo editar livros com capas de papelão e papel reciclado em oficinas de aprendizado de arte, contando com a participação de artistas, escritores, catadores de papel e de filhos de catadores, os quais são os principais produtores dos livros. Participam também das oficinas adolescentes em situação de risco, morando em abrigos de menores e pessoas com problemas mentais. O coletivo trabalha em sistema de cooperativa em uma sala de 15 metros situada na Vila Madalena, em São Paulo, envolvendo cerca de dez pessoas. O projeto gráfico, a pintura das capas, a montagem dos livros é feita artesanalmente por esses meninos, que integram a equipe e são estimulados a estudar e se aperfeiçoar fazendo cursos como editoração eletrônica. O trabalho é coordenado pela artista plástica Lúcia Rosa e vários são os escritores que colaboram na seleção de textos e/ou na divulgação do trabalho do coletivo, como Glauco Mattoso, Marcelino Freire, Joca Reiners Terron, Carlos Rosa, Xico Sá,



Douglas Diegues, Carlos Pessoa Rosa, Ademir Demarchi, Flávio Viegas Amoreira, Marcelo Ariel...

O coletivo iniciou suas atividades em fevereiro de 2007 acreditando no papel social e político da arte e suas ações se nortearam por três frentes: artística, social e cultural. Seus objetivos são a valorização dos catadores, a inclusão social, procurando abrir novas possibilidades de atividades profissionais e desenvolver o potencial artístico dos participantes. As atividades no ateliê, que visam também gerar renda para os jovens envolvidos promovem a auto-estima, a troca de experiências e estimulam o prazer de criar.

Na seleção de autores, a preferência é por textos de caráter social e político. A irreverência, o questionamento de valores sociais, o tratamento de temas ainda considerados tabus em pleno século vinte e um são outros aspectos presentes na maioria das obras publicadas pelo projeto. O coletivo conta com a colaboração de autores renomados, como Manoel de Barros, ao mesmo tempo em que procura dar voz a pessoas às vezes em situação de rua, que dificilmente teriam chance no mercado editorial.

Dulcinéia Catadora integra a rede de selos *cartoneros* na América Latina: além do Eloísa na Argentina, existe um núcleo no Peru, o Sarita Cartonera, o Yerba Mala na Bolívia, Yiyi Jambo no Paraguai, Animita no Chile, La Cartonera no México, entre outros. Esses projetos-irmãos abrem a possibilidade de divulgação de escritores por toda a América Latina, trabalhando na contramão do mercado editorial, trilhando caminhos paralelos na história da literatura latino-americana e as coleções de livros têm sido solicitadas por bibliotecas européias e norte-americanas, evidenciando que se tornou um fato social e cultural importante neste cenário de globalização econômica, pasteurização de culturas e marginalização de imensos contingentes de pessoas, entre os quais artistas e escritores que primam pela reflexão desse contexto.



Neamp

Títulos Publicados

Ademir Demarchi - *Do Sereno que Enche o Ganges*
Alice Ruiz - *Salada de Frutas*
Almandrade - *Malabarismo das Pedras*
Antonio Miranda - *S. Fernando Beira-Mar*
Camila do Valle - *Roubei e Engoli um Colar*
Carlos Pessoa - *Rosa Não Sei Não/Sobre o Nome Dado*
Celso de Alencar - *Livro Obsceno*
Coletânea - *Uma Antologia Bêbada*
Douglas Diegues - *Uma Flor/Rocio*
Eunice Arruda - *Olhar*
Flávio Amoreira - *Oceano Cais*
Glauro Mattoso - *Delírios Líricos/A Bicicleta Reciclada*
H. de Campos - *O Anjo Esquerdo da Poesia*
Índigo - *A Minhoca Eulália e Outras Histórias*
João Filho - *Três Sibilas*
Joca Reiners Terron - *Transportunhol Borracho*
Jorge Mautner - *Susi*
José Geraldo Neres - *Pássaros de Papel*
Lau Siqueira - *Aos Predadores da Utopia*
Lisette Lagnado - *Rirkrit e Thomas, em obras*
Luis Chaves - *Anotações para uma Cúmbia*
MaickNuclear - *Meu Doce Valium Starlight*
Manoel de Barros - *Auto-retrato aos 90 anos*
Marcelino Freire - *Sertânias*
Marcelo Ariel - *Me Enterrem com a Minha AR 15 e O céu do fundo do mar*
M. D'Ávila e V. do Val - *Do Nada ao Infinito*
Plínio Marcos - *Homens de Papel*
Poetas da Cooperifa - *Sarau*
Ronaldo Bressane - *Corpo Porco Alma Lama*
S. Nicomedes - *Cátia, Simone e Outras Marvadas*
Teruko Oda - *Vento Leste*
Vera do Val - *Os Filhos do Marimbondo*
Virgínia de Medeiros - *Studio Butterfly*
Whisner Fraga - *O Livro dos Verbos*
Wilson Bueno - *Chuvosos/Ilhas*
Xico Sá - *Tripa de Cadela*

Contatos:

dulcineiacatadora.pedidos@gmail.com

<http://noticiasdacatadora.blogspot.com/>



Neamp

Referências Bibliográficas:

BEY, Hakim (2001). *TAZ – Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad Editora.

CACASO [Antônio Carlos de Brito] (1978). *Tudo na minha terra. Bate papo sobre poesia marginal*. São Paulo: Almanaque, n.º 6.)

Entrevista com Lúcia Rosa, do Coletivo Dulcineia Catadora, feita por Carlos Pessoa Rosa em 13/7/2009: <http://www.pnetliteratura.pt/cronica.asp?id=1014>

Notícia saída na *Folha de S. Paulo* de 15/07/2009, “Editora que usa papelão para confeccionar livros já publicou obras de Xico Sá e Manoel de Barros”:
<http://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/ult10082u591879.shtml>

A crise cambial brasileira de 1999, a literatura de seus protagonistas e a compreensão do fato

Carlos Melo*²⁵

Resumo: Este trabalho trata da crise cambial ocorrida no Brasil em final de 1998 e início de 1999. Foi um importante momento da história econômica e política do país, pois mudando o regime cambial, no longo prazo, transformou a economia. E, despertando uma série de conflitos no interior do governo e na coalizão de Fernando Henrique Cardoso, deu ao país, ao fim e ao cabo do processo, dinâmica política que faria ruir o bloco político tucano-peflista. Esse processo resultou na vitória da oposição, três anos mais tarde, 2002, com a vitória do Partido dos Trabalhadores e seu candidato, Luiz Inácio Lula da Silva. Na sintética bibliografia, estão apresentadas quatro obras que são, basicamente, memorialísticas, analistas parciais, ou “documento de combate político”, feitos à época ou em relação àquele momento. Foram escritas por atores que viveram os fatos, mas que não tiveram a intenção de buscar sínteses. São narrativas parciais do processo, feitas como memória ou jornalismo. Todavia, obras que permitem ao analista, ao cientista político, ao historiador recompor o processo agregando detalhes e dando sentido explicativo para além dessas obras, transformando os acontecimentos em fato político, cientificamente analisado e compreendido.

Abstract: This article approaches the Brazilian exchange rate crisis in late 1998, and beginning of 1999. It was an important moment for the economic and political history of the country, once when the exchange rate policies were changed in the long run, the economy was transformed. And, by bringing up several conflicts inside Fernando Henrique Cardoso's government and coalition, the event gave the government, at the end of the process, a political dynamic that would bring the PSDB-PFL political bloc to ruin. This process resulted in the opposition's victory three years later, in 2002, headed by the Labor Party and its candidate, Luiz Inácio Lula da Silva. In the short reference herein, four books, which were written at the time, and are basically memoirs, partial analyses or “documents of political combat”, are presented. They were written by participants who witnessed the facts, but who did not want to seek syntheses. They are partial narratives of the process, built as recollection or journalism. However, they are books that allow the analyst, the political scientist, or the historian to recompose the process by aggregating details, and by giving explanatory sense that goes beyond these works, transforming the events into scientifically analyzed and understood political facts.

Nota Explicativa: a história contada pelos que a viveram e escreveram

Cientistas sociais almejam compreender a realidade, interpretar fatos, decifrar o sentido da ação do indivíduo na órbita da ação social que ele produz, como um aglomerado de ações individuais. A

* Mestre e Doutor em Ciências Sociais (Política), pela PUC-SP. Membro do Neamp. Professor de Sociologia e Política do Insper – Instituto de Ensino e Pesquisa. Carlos.melo@insper.org.br



Neamp

ciência social, dizem os clássicos, é causal, histórica e compreensiva. Mas, todo esse esforço se defrontar com as muralhas de um empiricismo cru e sem interpretação. O dado objetivo e a própria objetividade exigida pela “ciência” que esse tipo de profissional e estudioso produz – ou julga produzir –, lhe cria problemas, pois a questão, ao final, persiste: como compreender perfeitamente a história que não se viveu?

É verdade que nem sempre os próprios atores conseguem compreender o emaranhado de relações e implicações que os cerca. Banhando-se no rio, sentem a água pelo corpo, sabem de sua temperatura e a íntima sensação que ela despertou. Mas, não raro, cometem o erro de imaginar que são o próprio rio. Não são. Há relações mais amplas, conflitos que lhes escapam informações que não possuem no momento, se é que um dia possuirão.

Parte desse tipo de problema é apontado por Charles Wright Mills e seu clássico “A Imaginação Sociológica”. Os indivíduos vivem a história, mas, adaptando livremente Marx, não sabem ao certo a história que fazem. A imaginação sociológica reúne e dá sentido aos fragmentos.

Há, portanto, farto material à disposição do pesquisador que, de certo modo, contribui para que se perceba isso: são relatos históricos (não necessariamente “trabalhos de história”), memórias, jornalismo, discursos datados, coletâneas conjunturais... Enfim, um vasto material a que podemos chamar literatura dispersa, que possuem imensa importância e muitos méritos. São essenciais para que o cientista social possa “sondar”, “tatear” o objeto de sua preocupação intelectual. Todavia, ainda assim, são fragmentos esparsos que careceram de sistematização, sentido histórico e senso de complexidade.

Compreende-se esse tipo de material como algo tão importante quanto documentos primários, atas de reunião ou depoimentos diretos. São, normalmente, sucessos de venda nas livrarias, na internet – alguns chegam às bancas de jornal – mas, pouco foram exploradas pela acadêmica pelo simples motivo de não terem sido pensados e nem construídos como “material acadêmico”. É, no entanto, sua reunião e síntese, que pode lhe dar esse sentido.

Assim, com base nos relatos do ex-presidente da República, Fernando Henrique Cardoso, em seu “A arte de política – a história que vivi”; no discurso de despedida do ex-presidente do Banco Central, Gustavo Franco, e de dois assessores de imprensa – Guilherme Fiúza, (“3.000 dias no bunker – um plano na cabeça e um país na mão”) e Maria Clara R.M. do Prado (“A real história do Real – uma radiografia da moeda que mudou o Brasil”) – foi possível recompor os fatos e compreendê-los mais amplamente.



O texto a seguir não foi escrito tendo *como* objetivo a análise *desse* material, mas *por meio* dele procura demonstrar e encontrar o sentido histórico e político dos fatos. Espera, com isso, além revelar a política em seu estado mais puro, o conflito, também (e por fim) indicar a importância de trabalhos dessa natureza.

Introdução ao fato: a inflação como saga e o caminho da estabilidade

Mais que uma luta, a conquista da estabilidade econômica no Brasil foi uma saga, isto se revela em vasto material, mas nos relatos de Fernando Henrique e de Guilherme Fiúza, temos conhecimento de pelo menos parte dos bastidores dessa trajetória, a partir da idealização e, depois, lançamento, do Plano Real.

Todavia, é verdade, que pelo menos desde 1973, com a primeira crise do petróleo, setores da inteligência nacional já alertavam para os riscos de uma economia negligente com o controle das contas públicas e indolente no combate à inflação. Mesmo antes disto, Mário Henrique Simonsen, em seu “Brasil 2001” (um livro com robustez e status acadêmico mais bem delineado), alertava: “daqui para o futuro precisamos trilhar um caminho mais equilibrado de desenvolvimento, com menor tolerância à taxa inflacionária, maior esforço de poupança, maior controle dos custos iniciais, e maior atenção às exportações” (Simonsen, 1974:62).

Mais que um problema econômico, a inflação passou a ser uma cilada política: os anos de regime militar não apenas deixaram de resolver o problema, como o agravaram numa escalada de aumento de gastos, malversação de recursos, gestão ineficiente e absoluta confusão sobre o papel do Estado e das instituições republicanas. Enquanto tiveram força para fazer valer sua vontade, os militares não atentaram para o problema estrutural que estava se consolidando; quando se deram conta, já não tinham poder e legitimidade política (governo Figueiredo) para alterar a realidade.

Na democracia, uma lógica eleitoreira assumiu perigosamente o centro do raciocínio dos governantes: ao mesmo tempo em que medidas puramente retóricas contra a inflação (congelamentos e que tais) davam votos, o combate às suas causas mais radicais – déficit público, por exemplo – seria impopular. Cortar gastos, suprimir programas assistenciais, demitir servidores e reduzir o tamanho do Estado por meio da privatização ou do simples fechamento de empresas estatais, como se diz popularmente, nunca deram “Ibope”.

Anos se seguiram e diversas as tentativas de controlar a inflação se sucederam como fracasso. Foram inúmeros os planos, sendo o mais espetaculoso deles, o Cruzado, no governo Sarney (1985



Neamp

– 1989)²⁶. Todavia, ainda assim, em 1989, nos últimos meses do Governo Sarney, a inflação atingiu números fantasmagóricos: 84,32% **ao mês**. As novas gerações talvez sejam incapazes de compreender o que foi isso. Mas, ao final dos anos 80, viva-se a impressão de um país imerso no caos: denúncias e mais denúncias de corrupção, desoladora desordem administrativa e inflação de quatro dígitos²⁷.

No início dos anos 90, o principal dos fracassos: o “Plano Collor”. Prometendo acabar com o descontrole na economia, o ex-governador do Estado de Alagoas, Fernando Collor de Mello saiu-se vitorioso na primeira eleição presidencial, desde 1960. Dono de um discurso apaixonado, o novo presidente dava cores ainda mais dramáticas ao problema e afirmava ter “apenas uma bala” para liquidar o leão inflacionário. Em março de 1990, com o plano que levou seu nome, Collor decretou o bloqueio das cadernetas de poupança e contas correntes, congela preços e salários. Foi certamente a maior intervenção no domínio econômico de que se teve notícia na história do país; a moeda nacional mudou de nome – voltou a chamar “Cruzado” (Cr\$) – mas tudo acabou sendo entendido como um confisco, que ao final, apresentou pouquíssimos resultados diante do sacrifício que pediu em contrapartida. Collor atirou e errou: em 1992, a inflação acumulada foi de 1.158%. Não apenas por isso, mas, já em Setembro de 1992, o presidente da República renunciou ao mandato como uma tentativa (fracassada) de escapar do processo de impeachment, por fim aprovado pelo Congresso Nacional²⁸.

Após a renúncia de Fernando Collor, o problema passa a ser discutido como uma questão vital para o país. A inflação e a desorganização econômica não apenas causavam paralisia econômica, atraso e desigualdade social, mas já se mostrava mesmo disfuncional do ponto de vista político. Todavia, o combate a essa situação não encontrara, ainda sua expressão política. Nos primeiros tempos do governo Itamar Franco (que assumiu com a renúncia de Collor), o país ainda viveu momentos de indefinição, com uma enorme movimentação nos postos de comando da economia.

²⁶ Lançado em 1986, o Plano Cruzado foi uma tentativa de estancar a sangria da inflação por meio do controle de preços. Seguido por um período de euforia, o “Cruzado” conclamava as pessoas a ajudarem o governo na luta contra a inflação, impedindo que maus comerciantes aumentassem seus preços; a mídia demonstrava a fúria nas ruas explorando a existência de pessoas que, em estado de cólera, defendiam a ação do governo contra empresários. Eram os chamados “fiscais do Sarney”, que decretavam, diante das câmeras de TV, o fechamento de estabelecimentos comerciais. O slogan do plano revelava o desespero: “tem que dar certo!”. Não deu. Em pouco tempo, os produtos mais básicos sumiram das prateleiras dos supermercados e os consumidores, que os quisessem muito, tiveram que se submeter a ágios e filas de espera.

²⁷ De acordo com o “Almanaque da Folha”, em 1989, a inflação acumulada naquele ano atingiu a marca de 1.037,56%.

²⁸ Para mais informações sobre o processo de ascensão e queda do ex-presidente, ver: Melo, Carlos. “Collor: o ator e suas circunstâncias”. São Paulo, 2007, Editora Novo Conceito.



A partir deste ponto, podemos acompanhar os fatos por meio das memórias de Fernando Henrique. Como o gênero requer, naturalmente, o ex-presidente usa (e abuso) da primeira pessoa e se coloca, sobretudo, como ator. Vez em quando busca o sociólogo, faz referência a pensadores como Maquiavel, mas é claro que está falando e relembrando é o político de ação, que viveu e agiu no processo.

Assim, demonstrará FHC que será somente ao final do mandato tampão de Itamar Franco – ou seja, a partir de sua entrada em cena como protagonista –, é que o país parece encontrar o rumo e o veio políticos adequados para o desafio.

Fernando Henrique Cardoso -- conhecido senador paulista e, na ocasião, ministro das Relações Exteriores de Itamar --, feito ministro da Fazenda por Itamar, organiza um grupo diferenciado de economistas, se comparados ao que se apresentava imediatamente antes desse momento. Trata-se de técnicos e intelectuais, de sólida formação acadêmica, experiência de mercado e vivência internacional, passou a conduzir o processo propondo medidas graduais e estruturantes de um novo ambiente institucional²⁹. O primeiro passo foi dado em fevereiro de 1994, com a criação da Unidade Real de Valor (URV³⁰), e depois o lançamento do “Plano Real”, em julho daquele ano.

Não se tratou apenas do lançamento de uma nova moeda, mas a implantação de uma lógica diferente: mecanismos de Estado que passaram a trabalhar articuladamente com o objetivo de combater a inflação. Os principais foram: os ministérios da Fazenda e do Planejamento, assim como o Banco Central do Brasil, mas uma série de medidas se complementaram e, a longo prazo, compuseram um grande esforço de reformas estruturais e constitucionais, até hoje não completamente realizadas, por sinal. Questões econômicas mais profundas começaram a ser: a reestruturação do sistema financeiro nacional, cujo desfecho foi a privatização de vários bancos estaduais³¹, assim como a liquidação e/ou incorporação de bancos privados foi um importante

²⁹ O curto mandato de Itamar Franco assinala um período muito complicado: FHC foi o quarto (sim, o 4º) ministro da Fazenda em menos de 8 meses. Além disso, em junho de 1993, de forma quase unânime (apenas um deputado votara contra), o Congresso Nacional aprovou Projeto de Lei, de autoria do então deputado Paulo Paim (PT-RS) que instituiu correção mensal de salários (para salários de até 20 mínimos), além de aumento de 3% ao mês. Percebendo o perigo, o ministro Fernando Henrique chegou mesmo a ameaçar se demitir caso a lei fosse sancionada; a contragosto, o presidente Itamar Franco vetou. De acordo com o ex-presidente do BC, Gustavo Franco, “nesta ocasião, nos ativemos a vinte centímetros da hiperinflação” (Ver Franco, Gustavo. “Seis anos de trabalho: um balanço”. Discurso de despedida do Banco Central, em 04/03/1999; http://www.radiobras.gov.br/integras/99/integra_0803_2.htm)

³⁰ Em 28 de fevereiro, uma URV equivaleria a Cr\$ 2.750,00

³¹ Antes mesmo das privatizações dos bancos estaduais, iniciativas mais elementares tiveram que ser tomadas. Para ilustrar a desorganização do sistema financeiro, não custa lembrar que nos primeiros meses da equipe de FHC, até mesmo o Conselho Monetário Nacional (CMN) precisou ser reorganizado. Numa reunião histórica, por significativa da confusão daqueles tempos, o CMN reuniu-se para esclarecer (Resolução 1996) que *realmente valia* a Lei 7492, a qual vedava aos bancos empréstimos a seus colaboradores. Os governos estaduais eram os principais devedores de seus próprios bancos.



marco desse processo. Nos anos que se seguiram, a Lei de Responsabilidade Fiscal demarcou uma profunda transformação no país.

Enfim, o desafio foi posto: a inflação brasileira não apenas era o mais grave problema econômico do país, como também a maior questão política, por se tratar verdadeiro *imposto* sobre os mais pobres, mecanismo responsável pela péssima distribuição de renda e pela desigualdade. Assim, o Plano Real foi capaz de diferenciar-se dos demais planos: não houve congelamento de preços e salários – recurso desacreditado pela nação, ao mesmo tempo em que se buscou reorganizar a combalida economia do país por meio de mudanças institucionais e de mentalidade. Uma luta econômica, cultural e política, capaz de viabilizar a candidatura presidencial de seu autor, capaz de expressar essa determinação.

Foi o que se deu: aos poucos o Plano Real se consolidou. O recurso da URV mostrou-se engenhoso, propiciando que todos os preços do país passassem a aumentar num mesmo ritmo; abertura do mercado brasileiro ao consumo de produtos importados impôs uma forte competição inibidora do aumento dos produtos nacionais; o câmbio estabelecido pelo governo, mantendo o dólar praticamente em valores paritários³² ao Real, completava a lógica e o raciocínio econômico do projeto: a âncora dos preços por meio da abertura e da política cambial.

Naturalmente, um clima de euforia se estabeleceu. Além do “consumo sem culpa”, uma vez que o aquecimento da demanda era garantido pelas importações, a condução da política econômica passava a estabelecer marcos mais sólidos – pelo menos em relação ao passado -- quanto aos gastos do governo e credibilidade das autoridades econômicas. Ainda que embaralhado por uma série de nuvens, a tendência era de que o futuro ficaria mais visível. Junto disto, o Real e seu enorme simbolismo político parecia conter também a possibilidade de viabilizar uma candidatura alternativa à presidência do Brasil.

Como se sabe, em 1994 o favorito em todas as pesquisas era o candidato do PT, Luíz Inácio Lula da Silva, sobre quem ainda pesavam muitas dúvidas quanto à capacidade de governar e ao tipo de atitudes que pudesse vir a tomar no poder. Diferente de oito anos mais tarde, 2002, quando Lula finalmente foi eleito, naquele momento sua figura expressa o medo do empresariado nacional e internacional em relação à esquerda no Brasil.

³² No lançamento do Real, a moeda americana foi fixada em R\$ 1,00. Mas logo na sequência, começou a cair, chegando a ser negociada a R\$ 0,80. O entusiasmo foi enorme e as facilidades de importação também.



Havia motivos para isso. Lula e seus companheiros ainda vocalizavam um discurso pleno em clichês e idéias fixas em relação ao capitalismo e aos organismos econômicos internacionais como, por exemplo, o Fundo Monetário (FMI); além de uma leitura ideologicamente distorcida a respeito de um processo econômico mundial, de integração de mercados, bens, idéias, e pessoas que, pejorativamente, chamavam de “globalização”. Como sempre, o desconhecimento e a insegurança, vinham acompanhados de agressividade, auto-suficiência e soberba.

Líderes do PT, por exemplo, mostraram-se, no mínimo, pouco receptivos ao Real, qualificado como “eleitoreiro”. Além disso, rechaçavam em vários aspectos o debate econômico em torno de propostas voltadas à abertura econômica, modernização tecnológica e privatizações – que, inevitavelmente, levariam à diminuição do Estado e, por conseguinte, afetaria milhares de funcionários, áreas de influência de sua base política.

A viabilização da candidatura de Fernando Henrique Cardoso à presidência da República se deu, no entanto, em virtude do sucesso do Plano, saudado nacional e internacionalmente. Com enorme facilidade, foi eleito presidente do Brasil, ainda no primeiro turno daquelas eleições de 1994. Todavia, os problemas políticos não desapareceram com a vitória eleitoral de FHC; assim como, esses problemas não se resumiram apenas à resistência oposicionista do forte e organizado Partido dos Trabalhadores. Fatores internos e externos vieram a se somar ao rol de complicações e disputas em torno do governo e do Plano Real. Sintomaticamente, todos eles tinham como principal foco a crítica à política cambial conduzida pelo Banco Central do Brasil.

Crises externas e conflitos internos: a eclosão do regime cambial

A inflação acumulada no Brasil em 1994 ainda foi estratosférica: 1.093, 8%. Mas, já em 1995 foi drasticamente reduzida (14,7%). A partir de então, se estabeleceu em apenas um dígito: 9,3%, em 1996; 7,4%, em 1997; 1,7%, em 1998. Um sucesso não houvesse outros sérios problemas.

Mesmo antes de Fernando Henrique tomar posse, dificuldades no ambiente econômico internacional impuseram dificuldades para o Brasil. Em dezembro de 1994, o México, que começara a desvalorizar sua moeda no ano anterior, encontrava-se com um nível de reservas baixíssimo – inferior a um mês de importações -- e em virtude disto foi obrigado a adotar taxas de câmbio flutuantes. A evolução desse quadro de dificuldades levou aquele país uma declaração de moratória unilateral, despertando no mercado internacional o temor de que outros países, por razões mais ou menos parecidas, tivessem que fazer o mesmo.



Neamp

Naquele momento, até mesmo em virtude da própria estabilização, a economia brasileira crescia a olhos vistos; falava-se, inclusive, em superaquecimento. A forte demanda reprimida libertara-se. O fantasma do Plano Cruzado voltava a assombrar a sociedade, não mais em virtude do congelamento de preços, mas por conta de um câmbio altamente estimulante em relação ao consumo. Este cenário fora desenhado desde o nascimento do Real e que crescera na disputa política eleitoral de 1994, agora ganhava corpo. Em março de 1995, o país foi obrigado a estabelecer uma política de *bandas cambiais* e a elevar juros de modo a conter o consumo.

Paralelamente, constatou-se um sério e estrutural problema: ao longo dos anos, o sistema financeiro brasileiro se desenvolvera num ambiente contaminado pelos ganhos com a inflação, o que não raro ocultava maus negócios e seriíssimas deficiências de gestão. Com a estabilidade, grande parte do sistema, praticamente, colapsara. Mais de 190 instituições, dos mais variados tamanhos foram submetidas a processos de liquidações, intervenções ou regimes especiais. Somente o Banco do Brasil requereu um processo de reestruturação cujo montante foi de cerca de R\$ 8 bilhões.

Percebeu-se que as relações entre bancos oficiais e governos estaduais geraram rombos estratosféricos – contrariando a Lei, 7492, esses bancos emprestavam a seus controladores que, evidentemente, não pagavam. Intervir ou mesmo liquidar é desde sempre uma alternativa técnica e economicamente definida; todavia, trata-se de uma definição repleta de enormes inconvenientes políticos, quer seja, no caso dos bancos oficiais, por parte de governadores (desde sempre figuras com poder de pressão sobre o Congresso e, evidentemente, legitimidade popular, pelo mandato que exercem), seja do funcionalismo desses bancos, seja dos correntistas, evidentemente.

Como se apontou acima, forma mais de 190 instituições. Logicamente, também a existência de vários bancos privados estava comprometida. Bancos como o Econômico, o Excel, o Nacional e o Bamerindus, por exemplo, foram liquidados, o que também causou muito conflito, sobretudo, porque nos casos do Econômico, um titã da política nacional, o senador baiano, Antônio Carlos Magalhães movimentou-se com habitual truculência, colocando em dúvida a própria independência do presidente da República para agir do modo mais correto economicamente e impessoal possível. Também os casos do Bamerindus e do Nacional traziam consigo injunções políticas que tiveram que se enfrentadas.

Para o caso dos bancos oficiais, o governo e, particularmente, o Banco Central, despertou a ira de diversos governadores de estado, prejudicados com a interrupção dos diques. No que se refere aos bancos privados, sua liquidação resvalou em interesses de políticos influentes, próximos dessas



instituições. Durante todo o primeiro mandato de FHC, o governo conviveu com o ressentimento e as juras de vingança de aliados e a desconfiança de adversários e mesmo da mídia.

O fato é que essa enxurrada de problemas econômicos que envolveram o governo Fernando Henrique logo nos primeiros meses dificultava decisões em relação a alterações mais significativas no câmbio. O momento nunca parecia conveniente. Embora considerada necessária por vários dos interlocutores do presidente – entre eles, Pêrsio Arida, presidente do Banco Central e José Serra, ministro do Planejamento de então –, a definição de um ajuste cambial mais profundo era constantemente adiada, ainda que despertasse receio em vários setores do governo e mesmo resultasse em pressão política e empresarial.

Ainda assim, até em virtude do câmbio apreciado, o clima era de otimismo econômico. Em 1994, a taxa de crescimento do Produto Interno Bruto (PIB) nacional foi recorde: chegando a quase 6%; a estabilidade voltava e com ela as perspectivas de investimento e crescimento econômico. Não apenas no Brasil. Um grupo de países em desenvolvimento que experimentava crescimento econômico e desenvolvimento industrial passou a ser conhecido genericamente por “países emergentes”. O Brasil estava entre eles; ao mesmo tempo em que o momento despertava a tensão acima descrita, a política econômica brasileira resultava também em diversos avanços, passando a contar com confiança e credibilidade internacionais que há muito não possuía – se é que em algum dia da história do país a obtivera.

Mas, o fundamental é compreender a contradição: se isto tudo trazia status, trazia também preocupação: após a crise do México, certa desconfiança internacional passou a pairar sobre todos os países ditos emergentes. Inflação, câmbio, juros, balanço de pagamentos... Tudo chamava atenção. A porta aberta à economia mundial fazia que por ela passassem princípios de condução econômica mundialmente estabelecidos e os tais “fundamentos econômicos” de cada país passaram a ser analisados com lupa.

Começou a pesar sobre esse conjunto de países a desconfiança em relação às suas políticas e o sentimento de sua vulnerabilidade logo se espalharam entre investidores, organismos multilaterais e especuladores. E não tardou que profecias desse tipo logo se auto-realizassem por diversos países. FHC é taxativo em seu relato: inaugurou seu primeiro mandato com uma crise cambial que lhe exigiu “nervos de aço”; uma decepção para quem ainda contava com alguma dose de “lua-de-mel”.



Na esteira do México, outros emergentes emitiam sinais de naufrágio iminente, aumentando ainda mais a tensão e tornando-a permanente. Em 1997, foi a vez de a Tailândia e a Malásia, seguidas por todo o sudeste Asiático, passarem por um processo de fuga de capitais e deflação de seus ativos financeiros. Em 1998, foi na Rússia: a quebra de um conjunto de bancos levou a uma enorme drenagem de capitais naquele país. Acendia-se um sinal amarelo para o Brasil: o país se comprometera várias vezes com promessas de ajustes fiscais rigorosos, mas não cumprira. Naturalmente, seria agora questionado.

Como se isto não bastasse, outro abalo veio dar cores ainda mais dramáticas ao cenário: o fundo internacional LTCM (Long-Term Capital Management), em torno do qual girava algo em torno de 1 trilhão de dólares em aplicação (derivativos) também quebrou, colocando em risco vários dos grandes bancos do mundo. O ambiente econômico internacional tornou-se ainda mais refratário a países como o Brasil; o risco-país saltou de 400 para mais de 1.000 pontos; as reservas em dólares do país começaram a se esgotar. Somente em 10 de setembro de 1998, 2,6 bilhões de dólares saíram dos cofres brasileiros; como recursos para conter a sangria, o Banco Central elevou as taxas de juros colocando-as num patamar hoje inimaginável, 40,18%. Não tardou, o país bateu à porta do Fundo Monetário Internacional.

O momento não só continuava inconveniente para qualquer mudança de rota, como também exigia a reafirmação das políticas cambial e monetária. A fortuna obrigava o país a dobrar a aposta.

Resistências corporativas e reeleição

Em 1998, o Partido dos Trabalhadores ainda não digerira suficientemente bem a derrota eleitoral de 4 anos antes, com o agravante de durante o período ver o governo de Fernando Henrique promover uma série de mudanças que atingiam em cheio a base política mais tradicional da legenda, o funcionalismo. A crise econômica que sucedera no mundo e que atingira em cheio o país era, então, um excelente motivo para proclamar que a crítica de 1994 estava mais que correta: o Plano Real era eleitoreiro e, evidentemente, a tese de que a política cambial do governo não se sustentava mostrava-se tão resistente como alguém que todos os dias, ao acordar, anuncia que “vem chuva”. Um dia, de fato, chove. E de fato, de algum modo, e por motivos diversos daqueles que o PT mencionava, o país quebrou. A profecia se realizara.

Naquele ano, o deputado, economista e ex-ministro Antônio Delfin Netto, sarcasticamente, afirmava: “até mesmo um poste é capaz de vencer Fernando Henrique nesta eleição; o diabo vai



ser dar nome ao poste”. Ruim com ele, pior sem ele, é o que parecia. O sentimento geral era o de que, embora muitos erros pudessem ser apontados na trajetória do Real, das candidaturas postas em 1998, nenhuma reuniria tão ou mais que a de Fernando Henrique as condições de fazer frente à crise internacional. Todavia, era o caso de se perguntar o que afinal dera errado na condução do processo.

Vários pontos confluem para o centro da crise, mas o principal deles parece ser a evidência de que a estabilidade do Real não poderia depender indefinida e exclusivamente das políticas cambial e monetária do Banco Central. A consecução de um ajuste fiscal, desde sempre constatado e realmente necessário não fora levada a cabo. É o próprio ex-presidente que admite: “Com a inflação em queda e o gasto em expansão, o resultado primário do governo federal (...) passou de um superávit de 4% do PIB em 1994 para zero em 1995, mantendo-se nesse patamar até 1997. (...) O fato é que não havia, salvo na área econômica do governo, a consciência aguda da necessidade do aperto orçamentário...” (Cardoso, 2006: 369-370).

A cultura política brasileira patrimonialista tradicional e predatória não se eliminaria de um dia para o outro; várias das mudanças propostas pelo Plano Real poderiam ser -- e de fato foram -- implementadas por resoluções e normas internas aos ministérios ou mesmo medidas provisórias (MPs). Mas uma série delas dependeria mesmo de alterações constitucionais, cujo número de parlamentares necessários para aprová-las excederia em muito a base reformista do governo.

Obrigado a fazer alianças com setores tradicionais e anacrônicos, o governo se via submetido a um ritmo lento e interminável de negociações e concessões, muitas das quais terminavam, paradoxalmente, na utilização política da máquina pública, no aumento de gastos, na desistência de reformas. Além disso, se constatou que o melhor sucessor de Fernando Henrique seria ele próprio, pois suspeitava-se que mesmo as candidaturas presentes no PSDB – Mário Covas, Tasso Jereissati ou José Serra – seriam, por ideologia ou índole, incapazes de dar sequência ao processo, desde sempre como estigmatizado como “neoliberal”. A custosa possibilidade de altera-se a constituição para aprovar o instituto da reeleição passou a ser considerada. ´

Evidentemente, se a reeleição abria de fato uma porta para a continuidade do mandato de FHC e assim do projeto do Real, é também verdade que seu custo de negociação comprometeria, pelo menos no curto-prazo o ritmo, senão a continuidade, das reformas. O ciclo eleitoral impunha restrições quanto à adoção de políticas consideradas impopulares, ao mesmo tempo em que levava a base política do governo a buscar dividendos imediatos, exigindo providências agilidade na busca de um desenvolvimento vigoroso.



Assim, o governo enfrentava resistências não apenas no front externo, mas também internamente. Além de uma oposição realmente aguerrida e organizada socialmente, como era o PT daquele tempo, também no âmbito doméstico não faltaram pressões e lances contrários não apenas ao aprofundamento do processo de reformas e ajuste fiscal, como também críticas, cada vez mais agudas, em relação à política cambial.

Monetaristas e desenvolvimentistas e o difícil ajuste fiscal

Neste ponto, os relatos do ex-presidente e do jornalista Guilherme Fiúza se cruzam: durante a maior parte do primeiro mandato de FHC, seu governo conviveu com uma polaridade política interna. Por falta de termos mais claros e manifestações mais objetivas dos “contendores” – que, evidentemente, manifestavam-se principalmente nos bastidores, logo de forma não muito clara e “programática” –, a mídia entendeu esses conflitos internos como uma disputa tão antiga quanto ultrapassada na política econômica nacional, rebatizada de “monetaristas” e “desenvolvimentistas”.

Os rótulos mais mistificam do que qualificam, ainda assim pode-se dizer que os “monetaristas” (ou “fiscalistas”) caracterizar-se-iam por uma postura de maior preocupação com a solidez da moeda e em virtude disso manejavam políticas restritivas do consumo e do desenvolvimento; propunham obviamente um rigoroso controle de gastos o, no caso em questão, um ajuste fiscal de elevadas proporções. Situam-se em torno do ministro da Fazenda, Pedro Malan, e do -- a princípio diretor de da Aérea Internacional, depois diretor de Política Monetária e finalmente -- presidente do BC, Gustavo Franco.

Os chamados “desenvolvimentistas” estavam por vários cantos: nas federações das indústrias, como a Fiesp, na esquerda nacionalista, numa parte da academia -- que se identificava com um papel de maior protagonismo do Estado --, nos partidos de oposição, e, dentro do governo em setores do governo simbolizados pelo ministro do Planejamento e senador, José Serra, influente quadro do PSDB, partido de Fernando Henrique. Tratava-se de um espectro político cuja determinação de promover mais rapidamente mudanças que dinamizassem o crescimento era facilmente confundida como certa tolerância a “um pouco de inflação” e a um pequeno rigor em relação ao gosto público.

Independente do esforço de setores do governo – notadamente, o ministro Malan e o presidente da República – na tentativa de esclarecer que defesa da moeda e rigor fiscal não inviabilizam,



Neamp

necessariamente, o desenvolvimento econômico; ao contrário, criam as bases e as condições para o desenvolvimento seguro e sustentável, uma polêmica simplista ganhou a mídia e desinformou investidores. Divergências haviam, mas elas se localizavam, sobretudo, em visões distintas – mais ou menos ortodoxas; mais ou menos heterodoxas – quanto aos instrumentos mais eficazes para a contenção da inflação, numa conjuntura de elevada turbulência financeira internacional: juros e câmbio, principalmente.

Por todos os motivos acima apontados, grupos se rivalizam e disputam influência junto ao presidente da República; há um tensionamento – indesejado, mas inevitável – capaz de redefinir rumos ou, pior, estabelecer expectativas pouco produtivas para a sociedade e paralisantes em relação ao investimento. O próprio ex-presidente admitiu o conflito: “...Serra e Sérgio Motta, ambos ministros e amigos próximos, continuavam criticando Gustavo Franco. No dia 17 de maio de 1996, disse-lhes que se eu acolhesse a sugestão de substituí-lo, rolaria também a cabeça de Malan, dada a relação de afinidade e de lealdade no trabalho que ligava os dois. – ‘Tira Gustavo é tirar Malan’, disse-lhes. Procurei conversar com um *tertius*, no caso Edmar Bacha (...). Demos voltas à imaginação para ver quem eventualmente poderia substituir Malan. Apesar de existirem bons candidatos, como José Roberto Mendonça de Barros, nenhum nos parecia superar, na média, a soma de contatos e experiências internacionais, respeitabilidade pública, correção, dedicação e capacidade de trabalho de Malan” (Cardoso, 2006: 374).

É claro que havia divergência em relação ao maior ou menor controle do gasto público. Mas, isso não passaria necessariamente por embates no seio da equipe econômica – ou apenas por ali. Infelizmente, a despreocupação com questões desse tipo, ou pelo menos a falta de rigor nesse aspecto, é mesmo um traço histórico do Estado brasileiro em que se sustenta grande parte do sistema político nacional. A política cambial estimulando importações segurava o ímpeto de aumentar preços, a política monetária servia como instrumento de contenção do câmbio. Todavia, tanto uma como outra eram instrumentos precários, levando ao recrudescimento de pressões políticas em virtude do câmbio e a uma brutal elevação da dívida, em razão dos juros.

Sabia-se que o país não poderia prescindir de ajustes mais profundos: uma política vigorosa de contenção de despesas e um conjunto de reformas que retirasse do Estado o sobrepeso de escolhas desde sempre expansionistas. Um conjunto reformas estruturais passou a ser ansiosamente aguardado: Previdência, Tributária, Administrativa; a esperança de uma revisão profunda do próprio papel do Estado era acalentada por vários setores. Todavia, nos meios políticos não havia consenso nesse sentido e, em que pese a existência de uma oposição mobilizada e bastante reativa



Neamp

em relação a esse tipo de pauta, a dissonância mais improdutiva se localizava mesmo no interior do próprio governo e em sua base parlamentar, de número mais que suficiente para promover essas reformas, houvesse consenso e disposição para isso.

Evidentemente, esta não é a opinião do ex-presidente Fernando Henrique, para quem o ajuste se processava desde 1996 (Cardoso, 2006), lento e de modo gradual, admite, mas na dimensão do politicamente possível. Todavia, a percepção no momento não era nenhum pouco condescendente. Admitia-se que se algum ajuste era feito, não o era “pelo lado das despesas”, mas por meio da elevação de receitas. Com efeito, novos tributos e mesmo a renovação de outros tantos eram aprovados pelo Congresso³³, como foi o caso da Contribuição Provisória de Movimentação Financeira (CPMF). De todo o modo, para os agentes econômicos aquém do confiável e do desejável. Ao que em suas anotações pessoais, FHC se questionava: “como é que vamos quebrar os ritos da democracia? (...) Querem que vá depressa, o que a lei não permite. É preciso que se entenda isso e o Fundo [referia-se ao FMI] não pode exigir o que a democracia não permite” (Cardoso, 2006: 410).

O fato é que o ajuste não progrediu nas proporções necessárias para reverter expectativas e ou conter movimentos de especulação. Ao lado de profundas e inegáveis desigualdades sociais – que requerem o socorro de vultosas somas de recursos – convivia um Estado mal gerido, instrumentalizado por elites corporativas refratárias à racionalização e a contenção de gastos. Também a lógica de um sistema político atavicamente dependente de recursos e investimentos públicos como fator para expansão de despesas, ou, na melhor das hipóteses, inibição da poupança assustava, resultando num estado gastador, emissor, responsável, no limite, pelo caos inflacionário, apenas paliativamente contido pelas políticas cambial e monetária.

Um diálogo entre o presidente do BC, Gustavo Franco, e o então ministro da Reforma Agrária, narrado por Guilherme Fiúza (2006: 260), parece ser útil para demonstrar a resistência ao corte de gastos:

“— Raul, você sabe que agora acabou essa moleza de dinheiro fácil para assentamento, né? Vocês vão ter que calibrar melhor essa reforma agrária aí.

³³ Ainda que não fosse este o caso no que se refere a reformas mais profundas: em 02 de dezembro de 1998, numa votação que exigia apenas maioria simples, o governo não conseguiu a aprovação de projeto de lei que estabelecia a contribuição dos servidores inativos, entendida naquele momento como fundamental para a manutenção da previdência pública. A derrota inesperada causou estardalhaço justamente por exigir apenas maioria simples. O governo recém reeleito demonstrava fragilidade.



Neamp

“-- Acabou nada, rapaz. Você precisa conhecer mais a vida. (...) É o seguinte, Gustavo. Não tem contenção nenhuma, não. As torneiras estão bem abertas, até mais do que antes, se você quer saber. Brasília é assim: vocês fizeram um pacote para economizar 20 bilhões? Então, tem 20 bilhões pra gastar...”

Como sempre, esse tipo de tensão – conflitos internos e incapacidade de ajustes mais profundos -- transborda para fora dos governos, se espalhando como boatos, ganhando os jornais, chegando ao investidor como percepção de risco: “quem ganhará a batalha?”. Em que pese a disposição de Fernando Henrique em promover alterações de rotas no câmbio e nos juros, as condições não davam margem a mudanças bruscas (Cardoso, 2006: 375 – 407) – e as mudanças lentas não mais contentavam.

Os custos eram crescentes: freqüentemente, tanto o presidente do Banco Central, como o Ministro da Fazenda ou mesmo o presidente da República se viram forçados a reafirmar a disposição de ajuste e a manutenção da política cambial. Não raro, no entanto, era como baldear o oceano com as mãos, quando esse esforço, diante da desconfiança do mercado, evoluía no sentido de uma queda-de-braço que resultava em perda de reservas ou na elevação de taxas de juros, o que, paradoxalmente, reforçava os argumentos favoráveis à revisão de todas essas políticas.

É evidente que este quadro todo gera inquietação e dúvidas por parte dos investidores. No limite, preocupam-se em saber quem poderá vir a ganhar (ou sobreviver) nessa luta fratricida; do resultado dependerá o tipo de política econômica a seguir e a influenciar as escolhas dos agentes econômicos. Boatos e oscilações na estrutura interna de poder, quando percebidas, agitam e afugentam. De um modo geral, fazem com que os agentes se antecipem, mudando posições no mercado. Investidor e gestores de fundos passam a viver essa tensão; tornam-se instrumento na própria disputa. Não raro, inadvertidamente.

Ao mesmo tempo, a agitação do mercado torna-se água no moinho interno das disputas e um ciclo vicioso acaba por se estabelecer. Em que pese o Brasil ter finalmente assinado acordo com o Fundo Monetário Internacional, a situação não se apazigou. De nada parecia valer o fato de o país contar com o apoio explícito de várias economias e governantes, como os Estados Unidos, cuja solidariedade e eventual suporte foram externados (e enfatizado) publicamente pelo presidente Clinton.

Para Fernando Henrique, “mesmo com bilhões de dólares nas reservas e tudo o mais, não houve quem convencesse esse personagem de má catadura chamado mercado de que o Brasil estava



Neamp

seriamente empenhado em continuar no caminho da austeridade. A imagem do que ocorrera na Rússia, onde bilhões de rublos foram trocados por milhões de dólares de um programa de estabilização do fundo dos bancos internacionais voaram para contas privadas em bancos no exterior, perseguia nosso país como pretexto para a volta da especulação” (Cardoso, 2006: 406).

Guerra política na base, conflito com governadores: sensação de descontrole

Quer pelas condições externas – a turbulência financeira internacional --, quer em razão dos conflitos internos, o país vivia num clima de incerteza. Este fato que ganhou ainda mais complexidade, paradoxalmente, depois da vitória eleitoral do Fernando Henrique, em 1998. Eleito no primeiro turno, o presidente cogitava mudanças de fundo: mandato mais realizador no tocante ao desenvolvimento econômico. Boatos de que o governo estudava a formação de um super ministério da (o ministério do Desenvolvimento), concentrando diversos outros ministérios e autarquias, entre elas o Banco nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), causaram efeitos nocivos imediatos. Em primeiro lugar, porque a mensagem não era clara: o que seria exatamente esse ministério? Implicaria em prejuízos a estabilização? Poderia ser entendido como a vitória de “desenvolvimentistas” sobre “monetaristas”? Haveria mudanças no câmbio, na política de juros, o ministro Malan continuaria no governo? Perguntas que se multiplicavam sem resposta, o que evidentemente elevava a percepção de risco.

No que tange diretamente ao sistema político, os efeitos foram ainda mais devastadores: a hipótese da formação do novo ministério permitia a interpretação de que FHC já preparava sua sucessão (em 2002) e, em virtude disto, organizaria o segundo mandato de modo a viabilizar seu candidato. Real ou fantasia, é o que menos importa. O fato é que a especulação a respeito provocou um acelerado processo de “posicionamento” entre os dois principais partidos da base: o PFL e o PMDB.

Como se sabe, no interior do PSDB, dois projetos se estabeleciam: um, em torno do senador paulista, José Serra; outro, que procurava viabilizar Tasso Jereissati, senador pelo estado do Ceará. Com o primeiro, perfilava-se o PMDB; pelo segundo, trabalhava a cúpula do PFL. As interpretações de então insinuavam que o super ministério do Desenvolvimento seria ocupado por Luiz Carlos Mendonça de Barros, então ministro das Comunicações e aliado de Serra. Logo, seria um esforço para favorecer o nome de Serra, amigo de Fernando Henrique, paulista, próximo aos

setores industriais, o *primus inter pares* dos desenvolvimentistas, o maior antagonista de Pedro Malan.

Além da natural agitação do mercado – atribuía-se a Serra propostas voltadas à centralização do câmbio –, esses sinais fizeram com que também os trens da política descarrilassem de vez: o ambiente enveredou para uma sucessão pronunciamentos, ataques e conflitos que, ao mesmo tempo em que chamavam os holofotes da mídia, buscavam coagir o governo -- ou melhor, os adversários no governo -- a recuarem³⁴. Paralelamente, os jornais, em especial a *Folha de S. Paulo*, começaram a divulgar e a explorar fragmentos de gravações de membros, no contexto do processo de privatização, obtidas, evidentemente, de forma irregular.

O caso ficou conhecido como “Grampos do BNDES” e compôs um cenário em que era justo imaginar a decomposição política do governo. Até hoje não se sabe de onde partiram as gravações e nem exatamente com que objetivos foram repassadas à imprensa. O fato é que a divulgação de trechos de diálogos entre o presidente do BNDES, André Lara Resende, e o ministro das Comunicações, Luiz Carlos Mendonça de Barros, foi o suficiente para que se atribuisse a esses personagens o uso de informações privilegiadas e favorecimento a grupo privado, numa das principais realizações do primeiro mandato, a privatização do sistema Telebrás. Nada se provou e o mais provável é que o caso estivesse no contexto de uma brutal luta política³⁵. Objetivamente, no entanto, o caso levou ao pedido de demissão de André Lara Resende, Luiz Carlos e também de seu irmão, José Roberto Mendonça de Barros; três dos mais importantes interlocutores econômicos de Fernando Henrique à época. Sendo Luiz Carlos, aliado de Serra, e, inclusive, o membro do governo mais cotado para assumir o super ministério do Desenvolvimento.

Simultaneamente, alegando prejuízos em virtude da apreciação do Real, o empresariado industrial do país se mobilizava pela mudança da política cambial. A historicamente poderosa Federação das Indústrias de São Paulo (Fiesp) chegou mesmo a organizar manifestações contra o Banco Central e

³⁴ Numa tensão crescente, não demorou para que Antônio Carlos Magalhães, senador pelo PFL da Bahia, viabilizasse uma Comissão Parlamentar de Inquérito a respeito do Poder Judiciário, o que, rapidamente e de modo exagerado, adquiriu ares de “crise entre Poderes”. Em reação a ACM, Jader Barbalho, senador pelo PMDB do Pará e maior adversário do baiano no Senado, capitaneasse a barulhenta e ineficaz “CPI do Sistema Financeiro”. Note-se que tanto ACM quanto Jader eram da base governista, aliados de FHC; mas nem isso evitou que criassem constrangimentos ao governo, piorando sensivelmente a percepção de degeneração do ambiente político e perda de controle por parte do governo. Ao que tudo indica, assustados com o aparente crescimento do grupo adversário, a intenção de ambos parecia ser colocar seus partidos, PFL e PMDB, em condições mais favoráveis nas articulações que, nos bastidores, precipitadamente, buscavam definir o “ungido” à sucessão de FHC (Serra ou Tasso).

³⁵ Em outubro de 1998, o Ministério Público abriu processo de investigação sobre o caso; em novembro de 1999, sem que nada pudesse ser comprovado, o caso foi arquivado e os integrantes do governo inocentados.



Neamp

sua diretoria; teve a seu lado como parceiros de protesto e co-organizadores de eventos, as duas maiores centrais sindicais do país, a Central Única dos Trabalhadores (CUT) e a Força Sindical³⁶.

Por sua vez, o presidente do BC, Gustavo Franco, tentava a todo modo conter a pressão política pela desvalorização do Real, base para o processo de estabilização que conduzia. No seu modo de ver, o Real tornava-se alvo político tanto à esquerda quanto à direita. Uma esquerda desconfiada de que o processo de estabilização conduziria ao enfraquecimento do Estado, inibindo sua liberdade de 'realizar e fomentar' (numa palavra: gastar); já a direita como um grupo que se batia pela desvalorização da moeda, instrumento de redução de salários em favor daqueles que têm "domínio sobre seus preços, ou seja, quem tem poder de mercado, rendas e posses em moeda estrangeira"³⁷.

Os problemas eram imensos e a pressão grande. Mas, não se resumia a isto. Como se nada disso bastasse, à oposição, que até então por mais que se esforçasse, não conseguira complicar a vida do governo – a crise internacional e os aliados internos o fizeram sozinhos – encontrou meios para fazê-lo. Com a posse dos novos governadores, no início de janeiro de 1999, vieram novos problemas. O ex-presidente Itamar Franco, desgastado com Fernando Henrique em virtude da reeleição, eleito governador do Estado de Minas Gerais, pelo PMDB, unilateralmente anunciou a suspensão dos pagamentos da dívida de seu estado com a União; declarou moratória e foi imediatamente seguido pelo novo governador do Rio Grande do Sul, o petista Olívio Dutra.

Outros governadores – como, por exemplo, o do Rio de Janeiro, Anthony Garotinho -- aproveitaram a chance para pressionar a União a rever o acordo de suas dívidas, firmados anos antes, já no primeiro mandato de Fernando Henrique. Objetivamente, a medida era inócua, pois, em virtude do não pagamento, a legislação e os acordos permitiam ao Tesouro Nacional se apropriar de verbas e repasses de direitos dos estados (recursos do Imposto de Renda e do Imposto sobre Produtos Industrializados).

Conclusão

³⁶ "Desunidos nos últimos anos pelo furacão monetarista, capital e trabalho voltam a apertar as mãos. Desta vez, os representantes da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (Fiesp) e os trabalhadores da Central Única dos Trabalhadores (CUT) e da Força Sindical unificam suas vozes de protesto contra a política econômica e miram sua artilharia no inimigo número 1 dos juros baixos: o presidente do BC, Gustavo Franco. (...) decidiram lançar nesta segunda-feira dia 21 uma frente a favor da produção e do emprego. "O importante é pegar os pontos que unem e trabalhar neles", diz Piva. Dos assuntos que convergem, um deles é a liberação dos recursos do BNDES às empresas, notadamente às micro e pequenas". **Sócios de ocasião**, Revista **IstoÉ**, 23/12/1998.

³⁷ Franco, Gustavo. "Seis anos de trabalho: um balanço". Discurso de despedida do Banco Central, em 04/03/1999; página 8.



Como se pôde notar, as condições econômicas, internas e externas, eram bastante desfavoráveis para o Brasil. As diversas crises mundiais -- a começar pelo México, mesmo antes de Fernando Henrique Cardoso tomar posse -- e as condições mais gerais e estruturais do sistema financeira nacional, aliadas a um Estado de estrutura anacrônica e pouco eficiente, exigiam esforços imensos para o seu enfrentamento e transformação. O Plano Real foi uma iniciativa tão importante quanto criativa contra o processo inflacionário, que durante décadas desorganizou a economia e impôs grandes sacrifícios ao Brasil, sobretudo, aos mais pobres. Ainda assim, o plano não poderia se limitar apenas a ações do Banco Central nas áreas cambial e monetária.

É verdade que uma série de medidas eram encaminhadas: nos primeiros meses do primeiro mandato de Fernando Henrique, um processo político vigoroso começou a transformar a face econômica do estado e da sociedade. Quebras de monopólios, privatizações e a delicada questão do sistema financeiro e do endividamento dos estados foram iniciativas fundamentais. Todavia, a contenção de gastos no setor público ainda continuava a ser um problema de solução se não de todo inadequada, pelo menos lenta o bastante para as expectativas do mercado em geral, e dos investidores em particular.

As condições gerais do sistema político, no entanto, não permitiam avançar mais celeremente nessa área. Uma oposição aguerrida foi de fato um problema, mas não só e talvez nem o maior problema. Divergências no interior do governo, bem como em sua base política e parlamentar eram responsáveis pelos maiores transtornos. Dissonâncias cognitivas, projetos pessoais e lutas pelo poder foram muito marcantes durante esse período e de modo algum contribuíram para o avanço do processo econômico.

Ao mesmo tempo em que se conformavam como um freio à mudança, as operadores políticos também manobravam por espaços e pelo desgaste das autoridades monetárias, pressionadas dentro e fora do governo -- por seus antagonistas e pelos grupos de pressão, como os sindicatos e a Fiesp, por exemplo. Nesse processo avanços e recuos, acertos e de desacertos -- um gradualismo bastante vagaroso -- as crises econômicas dos chamados países emergentes encontraram aqui um ambiente notável para que pudesse ser assemelhadas e, assim, despertassem fantasmas quanto à confiança na continuação do processo iniciado com o Real.

Assim, um dos principais pilares do plano de estabilização econômica, o câmbio, revelou-se, ao fim de alguns anos, em problema capaz de abalar todo o sucesso alcançado, até ali de forma frágil, pelo governo de Fernando Henrique Cardoso -- que em 1994 fora eleito com base no Plano Real e, em 1998, acabara de se reeleger. A política cambial, que mantinha o dólar em parâmetros



Neamp

relativamente estreitos de variação – um dos mais importantes instrumentos para contenção da inflação nos primeiros tempos – passou a não ser mais crível. Por muitos motivos, parecia natural que sucumbisse à pressão política interna, à realidade econômica internacional e mesmo à ação de agentes econômicos do próprio governo que implícita ou explicitamente a combatiam.

Era um ambiente turbulento; e investidores procuram segurança. Evidentemente, era de se esperar que as expectativas se deteriorassem nessa atmosfera, que a percepção de risco aumentasse, que os agentes econômicos se antecipassem à mudança que enxergavam como inevitáveis. Mas, no calor dos fatos, nada parecia tão óbvio: uma parte do governo ainda inspirava credibilidade (ou mesmo teimosia) para fazer crer que o regime cambial, antes que um ajuste fiscal mais sério e profundo se efetivasse, não seria alterado. A dúvida pairou no ar e muitos fizeram suas apostas. Alguns ganharam, outros perderam. O fato é que em 13 de janeiro, mesmo antes que o BC o fizesse, o mercado estouraria limites e bandas que continham o valor do dólar. A moeda americana disparou até flutuar depois de uma desvalorização de 63% no mês de janeiro de 1999. Um ciclo de política econômica, por fim, se viu esgotado e um período de enorme turbulência política enorme se estabeleceu³⁸.

Enfim, a mudança do regime cambial, executada em janeiro de 1999, foi menos um gesto de vontade do governo ou até uma conspiração de especuladores do que uma imposição das circunstâncias.

Ao contrário do que relatos oficiais ou discursos políticos podem pretendem fazer crer, a política se move menos como vontade e realizações pessoais do que como resultado de interações. Mesmo que, eventualmente, em tom laudatório, relatos de atores ou observadores mais diretos dessa época, ao criar uma literatura memorialística e/ou jornalística, acabam por revelar também o conflito. E, para usar uma antiga expressão do sociólogo Fernando Henrique, “o conflito é o nervo da política” (in, “O modelo político brasileiro e outros ensaios”, 1977), matéria-prima de nosso ofício, fornecida por uma literatura que, a princípio, não se propunha a isto.

³⁸ Setores do Partido dos Trabalhadores (PT) e da Central única dos trabalhadores (CUT) chegaram a empunhar a bandeira do “Fora FHC”. Em artigo, o ex-prefeito de Porto Alegre e membro da direção nacional do Partido dos Trabalhadores, Tarso Genro, chegou mesmo a afirmar: “o governo brasileiro já não dirige o país. Fernando Henrique abdicou da responsabilidade constitucional de governar (...). Perdeu a autoridade e a credibilidade -- interna e externamente --, induzindo o país a uma situação de anomia cujo desfecho, ironicamente, vem sendo adiado apenas pela regulação predatória imposta pelo FMI (...) Após frustrar irremediavelmente a generosa expectativa da nação, resta a Fernando Henrique uma única atitude: reconhecer o estado de ingovernabilidade do país e propor ao Congresso uma emenda constitucional convocando eleições presidenciais para outubro, dando um desfecho racional ao seu segundo e melancólico mandato, que terminou antes mesmo de começar” (Tarso Genro. “**Por novas eleições presidenciais**”, Folha de S. Paulo, 25/01/1999, página 3).

BIBLIOGRAFIA

CARDOSO, Fernando Henrique. **A arte da política: a história que vivi**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2006.

FIUZA, Guilherme. **3.000 dias no Bunker**: um plano na cabeça e um país na mão. Rio de Janeiro, Record, 2006.

FRANCO, Gustavo. **Seis anos de trabalho: um balanço**. Discurso de despedida do Banco Central, em 04/03/1999; In: http://www.radiobras.gov.br/integras/99/integra_0803_2.htm

LAMOUNIER, Bolívar e **FIGUIREDO**, Rubens (Organizadores). **FHC: a era FHC, um balanço**. São Paulo. Cultura Editores Associados, 2002.

MELO, Carlos. **Collor: o ator e suas circunstâncias**. São Paulo, 2007, Editora Novo Conceito.

PRADO, Maria Clara R. M. do. **A história Real do Real**: uma radiografia da moeda que mudou o Brasil. Rio de Janeiro. Record, 2005.

A literatura como mercadoria em *Budapeste*, de Chico Buarque

Carlos Rogério Duarte Barreiros³⁹

Resumo

Neste artigo, defender-se-á a hipótese de que *Budapeste*, de Chico Buarque, é romance que pode ser chamado obra de *arte crítica*, nos termos propostos por Miguel Chaia, uma vez que a estrutura do texto é reflexo do processo de reificação das relações afetivas, da arte e, no limite, da própria identidade do narrador e do autor. A relação do narrador com as línguas e com seu ofício determina contornos e princípios das relações pessoais, além de condicionar a estrutura do romance, sua composição como um todo e sua organização.

Abstract

In this article, I will defend the hypothesis that Chico Buarque's novel *Budapeste* can be classified as a work of art criticism, as proposed by Miguel Chaia, since the text's structure reflects the reification process of relationships, art and the very identity of the narrator and author. The relationship between narrator and the languages and his own work determines outlines and personal relations principles, and creates the novels' structure, its composition as a whole and its organization.

A caminho do mercado búlgaro, onde ia comprar um ventilador, vi o livro numa vitrine e optei por ele, após constatar que um livro novo custava o mesmo que um ventilador usado.

Chico Buarque, *Budapeste*, p. 124

O primeiro contato com *Budapeste*, de Chico Buarque, talvez impressione fortemente o leitor brasileiro: primeiramente, pelo próprio nome do autor, compositor, dramaturgo e romancista, cujas canções marcaram os últimos quarenta anos do país; depois, pela orelha, em que podem ser lidos breves comentários sobre o romance, escritos por nomes consagrados da crítica literária, da canção popular, da literatura e do ensaio jornalístico. Todos esses elementos parecem conspirar para que *Budapeste* seja entendida – mesmo antes de começar a ser lida – como obra à sombra do próprio nome do autor, transmutado, ele próprio, em apelo de mercado. Em palavras mais simples, tudo parece

³⁹ Doutorando do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) da USP, na área de Literatura Portuguesa; professor e crítico musical. Contatos: blimunda@uol.com.br

sugerir que *a obra de Chico Buarque, elogiada por José Saramago, José Miguel Wisnik, Caetano Veloso e Luís Fernando Veríssimo só pode ser boa*, como se a credibilidade do nome do autor, por si só, dispensasse a análise detida do romance. Esse é o efeito que será investigado, de forma geral, neste artigo porque, como se observará adiante, ele é fundamental para a força de *Budapeste*.

As breves afirmações anteriores terão trazido à memória dos leitores algumas afirmações de Theodor Adorno em “O fetichismo na música e a regressão da audição” (2005: 66):

Em vez do valor da própria coisa, o critério de julgamento [sobre uma música de sucesso lançada no mercado] é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo. O comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas. Tal indivíduo já não consegue subtrair-se ao jugo da opinião pública, nem tampouco pode decidir com liberdade quanto ao que lhe é apresentado, uma vez que tudo que se lhe oferece é tão semelhante ou idêntico que a predileção, na realidade, se prende apenas ao detalhe biográfico, ou mesmo à situação concreta em que a música é ouvida.

Observemos, primeiramente, que o texto de Adorno se refere ao critério de gosto de um ouvinte de uma *canção de mercado*: a avaliação será positiva ou negativa de acordo com o sucesso da canção, isto é, com a opinião geral, que influencia a de cada um – e será deixado de lado o valor intrínseco da obra analisada. Arriscamos afirmar que a aceitação inicial dada ao romance *Budapeste* se deve a um processo semelhante: não se há de negar que – ao menos atualmente, entre uma determinada faixa do público brasileiro, a que Luiz Tatit (2004: 64) dá o nome de “elite popular” – Chico Buarque é uma *unanimidade*, isto é, faz sucesso não pelo valor intrínseco das canções que lança, mas porque *as assina*; por mais crítica que seja sua obra, ela depende igualmente do mercado e de seus consumidores – que teriam transmitido, antes de ler *Budapeste*, a credibilidade do *compositor* Chico Buarque ao *romancista* Chico Buarque – o que se confirmaria, de certa forma, pelos nomes que assinam os comentários da orelha do livro.

É preciso ficar claro que a intenção das afirmações acima não é *desqualificar* as canções ou o romance de Chico Buarque, mas desvendar alguns processos da lógica de mercado em que se vê mergulhada até uma obra crítica e de qualidade intrínseca como a desse compositor e escritor. Pode soar como dilema que as canções – e o romance, como

veremos – de um artista como ele estejam inseridas na *roda viva* alienante da indústria cultural. Trata-se de contradições sumariadas e examinadas por Miguel Chaia (2007: 35), ao comentar textos do mesmo Adorno:

Qualidades específicas do objeto, sentimentos verdadeiros associados a ponderações políticas e táticas do artista, e certo desencanto e reconhecimento de que a obra de arte exige mais do que a simples entrega por parte do usufruidor são alguns dos elementos que fazem a arte “arrancar-se à existência”. Este resultado que passa a existir torna a arte possível, colocando-a como esperança aos desconsolados e permitindo a crítica da sociedade. Por isso, refletindo a partir da vida danificada Adorno entende que “a tarefa atual da arte é introduzir o caos na ordem”.

Acreditamos que *Budapeste*, de Chico Buarque, atea caos na ordem, na medida em que é obra de *arte crítica*, mais uma vez, nos termos de Miguel Chaia (2007: 23) – porque sua estrutura é reflexo do processo de reificação das relações afetivas, da arte e, no limite, da própria identidade do autor que a escreve, como se Chico Buarque pusesse em perigo a credibilidade adquirida nos últimos quarenta anos só para depois recuperá-la, porque o ato de expô-la ao risco já é, por si só, a ação por meio da qual exige de seu leitor mais do que mero desfrute.

Iniciemos, pois, a análise afirmando que o leitor sensível ao acabamento cuidadoso do livro – ou, se desejarmos, o leitor quase fetichista pelo produto que tem em mãos – não deixará de perceber que a contracapa contém uma versão espelhada da capa, com pequenas diferenças: em letras invertidas, lê-se *Budapest*, e não *Budapeste*; no lugar de *Chico Buarque*, lê-se *Zsoze Kósta* – e formula-se, no mesmo momento em que são observadas essas pequenas disparidades, a pergunta que orientará as hipóteses de análise que serão apresentadas a seguir: se o espelhamento da capa e da contracapa sugere que o final e o início do romance são versões invertidas da mesma imagem, quem é *Zsoze Kósta* e por que ele é igualado a Chico Buarque antes mesmo de se iniciar a leitura do texto?

Por ora, digamos apenas que *Zsoze Kósta* é o narrador de *Budapeste* – o que se pode descobrir já no primeiro capítulo do texto, em que é possível observar a relação do narrador com línguas estrangeiras, primeiro traço que confere a ele as nuances que lhe orientarão o modo de narrar e que delinearão a estrutura do romance. “Devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira” (BUARQUE, 2003: 05) – eis o primeiro período do texto, espécie de pedido de desculpas e, ao mesmo tempo, de



Neamp

ressentimento para com a professora de língua húngara que se diverte com a formulação algo ambígua de seu aluno, o mesmo narrador, numa conversa telefônica. A seguir, Kósta relata como chegou a Budapeste pela primeira vez e qual sua relação com idiomas estrangeiros, de modo geral, depois de lembrar-se de que “campainha em turco é zil”:

Mas fiquei com o zil na cabeça, é uma boa palavra, zil, muito melhor que campainha. Eu logo a esqueceria, como esquecera os haicais decorados no Japão, os provérbios árabes, o Otchi Tchiorne que cantava em russo, de cada país eu levo assim uma graça, um souvenir volátil. Tenho esse ouvido infantil que pega e larga as línguas com facilidade, se perseverasse poderia aprender o grego, o coreano, até o vasconço. Mas o húngaro, nunca sonhara aprender. (Ibidem: 07)

Para compreender quem é o narrador e qual sua relação com autor do texto, é sensivelmente fértil a expressão “souvenir volátil”: o souvenir é uma mercadoria vendida a turistas como produto característico do lugar visitado. Para Kósta, palavras, expressões, frases, poemas, canções, tudo que se refere a línguas estrangeiras é, portanto, *mercadoria volátil*. Como observaremos a seguir, essa relação com os idiomas é bastante importante na caracterização de Kósta: um *ghost-writer*, espécie de *não-narrador*, cujo ofício é marcado pela alienação da própria identidade e pela escrita volátil, adaptável às expectativas dos clientes e às demandas reprimidas de mercado. É essa relação de Kósta com as línguas e com seu ofício, a escrita, que dá os contornos e os princípios de suas relações pessoais e amorosas, além de determinar a estrutura do romance.

Não adiantemos, entretanto, as conclusões. Por ora, observemos também que, no fragmento destacado acima, Kósta afirma ter um “ouvido infantil que pega e larga as línguas com facilidade” – outra expressão que terá feito os leitores se lembrarem do já citado artigo de Adorno (2005). É preciso lembrar que o filósofo, nesse texto, refere-se como *infantis* aos ouvintes do que chama de *música ligeira*, isto é, grosso modo, os gêneros musicais que floresceram associados aos meios de comunicação de massas e à indústria cultural. Mais uma vez, a aproximação com o romance de Chico Buarque é possível: não parece estranho que Kósta tenha ouvido infantil, afinal o narrador de *Budapeste* parece ser uma espécie de personificação ficcional do público de ouvido regredido, incapaz de apreender, no contexto do romance, não uma peça musical erudita, mas um idioma, seja ele qual for – incluído aí o materno. Essa incapacidade está diretamente associada à transformação da língua e de sua utilização artística em



mercadoria – pois, para Kósta, a redação é meio de vida e seus textos são produtos rentáveis, aos quais não pode imprimir marca pessoal, mas que precisa produzir em série, como se fossem todos eles o mesmo texto e nenhum, fazendo da literatura mercadoria como qualquer outra. Lembremo-nos de que ao embarcar de volta ao Brasil, depois de uma parada imprevista em Budapeste, o narrador afirma que deslizou “até o portão de embarque através de um longo e cintilante território livre, um país de língua nenhuma, pátria de algarismos, ícones e logomarcas” (BUARQUE, 2003: 10) – espaço da mercadoria, espaço da *ausência de sentido*, como verificaremos.

Finalmente, o trabalho de Kósta, sempre assinado por outros que nada ou quase nada tiveram que ver com sua confecção, acaba por levá-lo à alienação da própria identidade, na medida em que ela está sempre oculta ou, se quisermos, submetida à lógica do mercado – ser *ninguém*, experimentar o anonimato é precioso para que o *ghost-writer* mantenha a clientela. Ao final do romance, essa mesma imagem estará invertida: o narrador anônimo tornar-se-á célebre por meio de um livro que não escreveu e sua única forma de afirmar a própria identidade será a *negação da autoria*. É esse processo que fará que as relações pessoais de Kósta – sempre mediadas pela comunicação por meio das palavras e, conseqüentemente, pelo mercado – se deterioreem e se reifiquem.

Tomando a Antonio Candido (2000: 08) as expressões que esse autor utiliza para explicar os efeitos de sentido e a estrutura de *Senhora*, de José de Alencar, pode-se afirmar que, em *Budapeste*, a reificação das relações afetivas e da arte está sugerida “na própria composição do todo e das partes, na maneira por que organiza a matéria, a fim de lhe dar uma certa expressividade”. Com efeito, Kósta compra, furta, “fila” palavras como suvenires voláteis, lembranças que podem ser jogadas fora depois com facilidade, exatamente porque a fala é passageira, descartável: “e pensei que poderia ao menos filar umas palavras deles” é frase que se pode ler ainda no primeiro capítulo (BUARQUE, 2003: 10). É no segundo, contudo, que o narrador relata as origens da Cunha & Costa Agência Cultural, em que presta serviços de redação aos clientes angariados por seu sócio, Álvaro. As expressões que associam o ato da escrita à produção de mercadorias em série são abundantes:

Ela [Vanda] me conheceu já bastante apurado, ignorava o quanto o Álvaro acreditara e investira em mim. (Ibidem: 15, grifo nosso)

Até não-clientes se gabavam por aí de terem dispensado suas assessorias, pagando um pouco mais por nossos serviços diferenciados, o Álvaro falava essas palavras. (Ibidem:17, grifo nosso)

De qualquer maneira, ao alardear na praça a nossa fábrica de textos, tinha agora o cuidado de omitir meu nome (Ibidem: 17, grifo nosso)

Nos três fragmentos acima, destacamos as expressões que apontam a atividade da escrita transformada em mercadoria. Na primeira, “investira em mim”, o verbo *investir*, do ponto de vista semântico, exigiria, vulgarmente, como complemento, um termo que não designasse *pessoa*, mas *coisa*: é o contrário do que ocorre no texto, o que parece fazer de Kósta um *ativo* da Cunha & Costa Agência cultural, por mais que seja tratado por Álvaro como sócio. No segundo fragmento, percebe-se que a escrita não é vista como arte, mas como *prestação de serviço*, o que lhe confere caráter utilitário. Finalmente, no terceiro fragmento, a expressão “fábrica de textos” deixa insuspeita a espécie de relação que existe entre Kósta e Álvaro: este é o investidor, aquele é o *investimento*; Álvaro é o proprietário, possuidor do capital e dos contatos; Kósta é o artesão, *capital humano* – não diremos artista – cujas obras acabam por assemelhar-se umas às outras, embora versem sobre temas diferentes e destinem-se à impressão, como textos acadêmicos, ou à leitura em voz alta, como discursos políticos.

As relações pessoais de Kósta – especialmente com a esposa Vanda, com o filho Joaquinzinho e, posteriormente, na cidade de Budapeste, com a professora de húngaro e depois namorada Kriska – são determinadas também pela relação do narrador com as palavras. O fragmento a seguir ilustra o que pretendemos explicar. As horas de trabalho exaustivo na agência fazem que a esposa de Kósta amaldiçoe-lhe a ocupação. Ele relata, entretanto, que, na agência, não trabalhava, mas lia os textos que escrevera:

Naquelas horas, ver minhas obras assinadas por estranhos me dava um prazer nervoso, um tipo de ciúme ao contrário. Porque para mim, não era o sujeito quem se apossava da minha escrita, era como se eu escrevesse no caderno dele. (BUARQUE, 2003: 17,18)

Uma das acepções da palavra *ciúmes* é *medo de perder alguma coisa*; os ciúmes parecem estar sugeridos, portanto, no contexto, como exagero do sentimento de *posse* – e só os sentirá aquele que tiver medo de perder o outro, que vê como objeto. Kósta sente

ciúmes ao contrário de seus textos – isto é, não o medo de perdê-los, mas o gozo de vê-los perdidos, já assinados por estranhos. É essa vaidade – “vaidade mesmo, com desejo de jactância e exibicionismo” (Ibidem:18) – que arruína o casamento do narrador, fazendo-o mudar-se para a agência – o que, por si só, já expressa que o *local de trabalho* tornou-se o *lar* do narrador. Note-se: o espaço que deveria ser destinado às atividades práticas do cotidiano, repetidas maquinalmente, transforma-se no ambiente afetivo por excelência: “Dispensei a sopa [que Vanda preparara], abandonei o lar com a roupa do corpo e me ajeitei na agência, onde ficava namorando meus artigos até adormecer no sofá” (Ibidem: 19, grifo nosso). Na expressão grifada, pode-se flagrar a falência da relação afetiva com a esposa, que dá lugar à relação amorosa – se é que é possível concebê-la – com o produto do trabalho. No romance, *Álvaro investe em Kósta*; este é o operário na *fábrica de textos* criada com o capital daquele; *Kósta enamora-se de seus próprios textos*, dos quais *sente ciúmes ao contrário*.

O levantamento de expressões que apontam para a reificação das relações afetivas pode ser feito ao longo de todo o *Budapeste*. Não será exagero afirmar, pois, que esse processo é fundamental para a estrutura e para a compreensão geral da obra. Em palavras mais simples: a profissão de *ghost-writer* não só determina as relações afetivas do narrador, como também orienta a escrita do próprio *Budapeste*.

Quem é Zsoze Kósta? Esse narrador tem credibilidade?

A resposta à primeira pergunta é irrelevante: da mesma forma que mercadorias produzidas em massa ou que operários envolvidos no processo produtivo – aludir à imagem conhecidíssima dos *Tempos Modernos* de Chaplin é desnecessário –, José Costa é *ninguém e nada*, é anônimo, peça dispensável da fábrica de textos em que é operário:

É que comigo as pessoas sempre puxam assunto, julgando conhecer de algum lugar este meu rosto corriqueiro, tão impessoal quanto o nome José Costa; numa lista telefônica com fotos, haveria mais rostos iguais ao meu que assinantes Costa José. (BUARQUE, 2003: 102)

O rosto é corriqueiro e impessoal como o nome, que surge espelhado, invertido no fragmento acima. Essa constatação esvazia qualquer resposta que se dê à segunda

pergunta do título acima, referente à credibilidade do narrador: se é ninguém, se é escritor fantasma, Kósta é narrador esvaziado, como se não existisse. Levando o raciocínio às últimas conseqüências, perguntaríamos: quem garante ao leitor que o narrador é de fato o *sujeito ficcional* Kósta, com quem tomamos contato na contracapa espelhada do livro? Os leitores do romance hão de se lembrar de que o narrador de *Budapeste* é, ao final, o Sr...., que não tem nome – outra sugestão da alienação da identidade, do vazio absoluto em que se vê a obra de arte imersa no mercado. Ou ainda: Chico Buarque, José Costa, Costa José, são todos nomes que, transmutados em mercadoria, culminam na ausência de sentido, expressa nas reticências.

Note-se, por exemplo, que a sociedade com Álvaro causa problemas ao suposto narrador, embora lhe garanta o sustento e as relações afetivas com as palavras. Depois de participar de um encontro mundial de *ghost-writers*, Kósta engravida a esposa e aceita viajar com ela a Nova Iorque. Frente a mais uma ausência de seu ativo mais precioso e rentável, Álvaro afirma que iria *terceirizar* algumas das tarefas do sócio (Ibidem: 23), fazendo que alguns estagiários redigissem textos com o mesmo estilo do narrador. É nesse momento que se desvela o que já havíamos identificado em fragmentos anteriores, isto é, a relação de propriedade de Kósta com seus escritos – causa primeira dos ciúmes que experimenta:

A um aprendiz, eu não me negaria a emprestar meus apetrechos, vale dizer meus livros, minha experiência e alguma técnica, mas o Álvaro tinha a pretensão de lhe transmitir o que era mais que propriedade minha (BUARQUE, 2003: 23, grifo nosso).

Como se já não fosse suficiente a utilização do substantivo *propriedade*, o narrador ainda o modifica com um pronome *possessivo*, o que parece confirmar as hipóteses anteriores. A imagem da agência ocupada por *sete* redatores – sete é número que se mostrará fundamental em nossa análise –, todos idênticos a Kósta – “todos de camisas listradas como as minhas, com óculos de leitura iguais aos meus, todos com meu penteado, meus cigarros e minha tosse” (Ibidem: 25) – pode ser lida como a imagem da reificação do trabalho artístico, o que se acentua com a descrição minuciosa que o



Neamp

narrador faz dos textos escritos pelos novatos – exatamente iguais aos que ele próprio escreveria.

A sensação de perda da identidade, causada pela reprodução em série do único talento que possuía, faz que Kósta busque outro gênero de textos para redigir – as autobiografias: “Passei a criar autobiografias, no que Álvaro me apoiou, afirmando tratar-se de mercadoria com farta demanda reprimida” (Ibidem: 25). É a partir dessa “guinada na carreira” – para nos apropriarmos, por um instante, de uma expressão do discurso de Álvaro – que Kósta concluirá, trágica e definitivamente, o processo de reificação das próprias relações afetivas.

O Ginógrafo

Em “Posição do narrador no romance contemporâneo” (2003), Theodor Adorno apresenta a falência do romance como forma literária, especificamente no que diz respeito ao realismo que lhe era imanente: muitas de suas funções foram perdidas para a reportagem e para os meios da indústria cultural. Pior: segundo esse autor, o mundo administrado, a standardização e a mesmice impedem que haja algo especial a dizer. Um exemplo dado brevemente pelo filósofo nos interessa aqui: para Adorno, a sublitteratura biográfica – exatamente aquela a que Kósta se dedica – é um produto da desagregação da própria forma do romance. Bastariam essas informações para asseverar, mais uma vez, que o tema fundamental que dá forma e coerência a *Budapeste* é a transformação da arte literária, de seu narrador e *até de seu próprio autor* em produto-mercadoria. Daí a reificação das relações afetivas.

Adorno segue, contudo, adiante: o realismo, que era característica imanente ao romance, é, já na época da escrita do artigo, exatamente a marca que auxiliaria na produção do engodo, porque reproduziria a fachada da sociedade do consumo. Logo, para permanecer fiel à herança realista e para dizer como as coisas são de fato, é preciso abandonar o realismo e dar nome à

reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a auto-alienação universais (ADORNO, 2003: 57)

Observe-se, primeiramente, que, em *Budapeste*, dá-se nome “à reificação de todas as relações entre os indivíduos” na medida em que é esse o processo que organiza o todo e as partes do romance, conferindo-lhe a expressividade tomada à expressão de Antonio Candido. Atente-se, além disso, para o fato de Kósta redigir a autobiografia do alemão Kaspar Krabbe, chamada de *O ginógrafo*.

Ginógrafo é palavra que não pode ser encontrada nos dicionários de língua portuguesa. Trata-se de neologismo cujo primeiro elemento de composição “gino” ou “gineco” carrega a noção de “mulher”, “feminino”, do grego *gunê, gunaikós*; o segundo, por sua vez, remete a “grafia”, “escrita”, “escrito”. Com efeito, o ginógrafo será, no romance, *aquele que escreve em mulher*, de modo literal: Kaspar Krabbe, suposto autor da autobiografia, redige textos nos corpos das mulheres, primeiro no de Teresa, por quem se apaixona ao chegar ao Brasil; depois, abandonado por ela, escreve em prostitutas ou estudantes, que paga para que lhe sirvam de ateliê efêmero de escrita. Finalmente,

Foi quando apareceu aquela que se deitou em minha cama e me ensinou a escrever *de trás para diante* (1). Zelosa dos meus escritos, só ela os sabia ler, mirando-se no espelho, e de noite apagava o que de dia fora escrito, para que *eu jamais cessasse de escrever meu livro nela* (2). E engravidou de mim, e *na sua barriga o livro foi ganhando novas formas* (3), e foram dias e noites sem pausa, sem comer um sanduíche, *trancado no quartinho da agência* (4), até que eu cunhasse, no limite das forças, *a frase final: e a mulher amada, cujo leite eu já sorvera, me fez beber da água com que havia lavado sua blusa* (5). (BUARQUE, 2003: 40, grifo e numeração nossos)

A numeração de trechos do excerto acima foi feita para facilitar a compreensão da análise que segue. O trecho (1) está diretamente relacionado à contracapa do próprio livro *Budapeste*, que tem as letras invertidas, como num espelho. Não será exagerada a hipótese de que a obra é comparada, no fragmento, à mulher amada. Em *Budapeste*, os dois resultados mais delicados da subjetividade humana – a arte, aqui na forma da literatura, e a relação amorosa – estão sujeitos e identificados, afinal, ao caráter quantitativo e repetitivo da mercadoria.

O leitor atento terá percebido que há na agência *sete* estagiários, que o romance tem *sete* capítulos e que no quarto – exatamente aquele que seria o ponto médio ou *ponto zero* entre os três primeiros e os três últimos – Kósta, enciumado pelo encanto de Vanda pela autobiografia de Kaspar Krabbe, que alcançara a celebridade com a publicação do

livro, conta à esposa que é o autor de *O Ginógrafo*: “Naquele instante oco, com uma voz que não era a minha, lhe comuniquei: o autor do livro sou eu” (BUARQUE, 2003: 112). É bastante plausível a hipótese de que Kósta esteja enciumado devido à relação de *posse* que estabelece com seus textos e sua esposa, pois, levando ao limite as interpretações anteriores, textos e esposa *são a mesma coisa*, apenas *objetos possuídos*; a revelação da própria autoria e, por conseqüência, a da própria identidade estão esvaziadas, daí o instante *oco* e a declaração numa voz *alheia*. A capa e a contracapa fazem que o livro se organize em espelhamento, cujo capítulo central equivale ao vazio absoluto. Com efeito, todas as vezes em que declara a autoria – e, portanto, revela a própria identidade – Kósta sente-se *vazio* ou *oco*. É o que ocorre, por exemplo, no primeiro congresso de escritores-fantasma de que participa:

Desculpando-me por me expressar em português, fiz um resumo do meu currículo, mencionei minha tese de doutorado, fui aplaudido, concedi em recitar alguns dos meus fraseados pausadamente, para que os intérpretes pudessem traduzi-los a contento. Em seguida expliquei o contexto de um ou outro trabalho, fiz alusão a personalidades que me deviam favores, daí a pouco estava a desembuchar fragmentos embaralhados de todos os artigos que me vinham à cabeça. Já era uma compulsão, eu fervia, falava, falava, teria falado até o amanhecer se não desligassem a aparelhagem de som. Ao ver a sala vazia e o elevador lotado, subi de fôlego sete lances de escada; eu estava leve, eu estava magro, lá em cima me veio a sensação de ter ficado oco. (Ibidem: 20, 21)

Sete lances de escada, como os *sete capítulos* e os *sete estagiários*, no livro que será lido por Kósta para Kriska, ao final do romance, em que a afirmação da *não-autoria* do texto é que demarcará a identidade do narrador. Trata-se, como veremos, de uma *identidade pela negação*, de que só resta o *vazio*, o *oco*, a repetição imperfeita – por isso a repetição do mesmo período, com pequenas alterações, no trecho final de *O Ginógrafo* e de *Budapeste*; ou ainda, da capa na contracapa de letras invertidas, com as pequenas diferenças que já observamos.

No trecho (2) da página 40 de *Budapeste*, observa-se que a mulher amada e o livro se confundem. Ela está *prenha de um livro, de um produto, não de uma criança* – é o que se observa no trecho (3) –, o que indica, ainda outra vez, a reificação das relações. Em termos formais, contudo, é o trecho (4) o que mais impressiona; já vimos anteriormente o amálgama curioso de universos semânticos distintos – *filar palavras, investir em pessoas*,

fabricar textos, namorar artigos. Notamos, agora, que se amalgamam os enredos, as personagens, os tempos, os espaços e – sobretudo – os narradores de *Budapeste* e de *O ginógrafo*. É característica marcante da produção em massas o fato de todas as mercadorias produzidas em série serem idênticas; é notável, também, que os produtos da indústria cultural, embora tenham roupagens diversas, também acabem por ser todos idênticos. Daí a importância já observada do trecho (5) que, com uma pequena alteração, é igual ao trecho final de *Budapeste*.

Não será surpreendente, ainda, que Joaquinzinho, filho de Kósta, surja no segundo capítulo como criança que não sabe falar, ou que repete apenas frases infantis, com apenas uma palavra – mas que, durante o sono, imita sons guturais produzidos pelo pai que, por sua vez, repete as palavras *filadas* ao húngaro enquanto dorme. Diríamos que a relação com o filho é o resultado da relação de Kósta com Vanda:

De tanto me devotar ao ofício, escrevendo e reescrevendo, corrigindo e depurando os textos, mimando cada palavra que punha no papel, não me sobravam boas palavras para ela [Vanda]. Diante dela nem tinha mais vontade de me manifestar, e quando o fazia, era para falar bobagens, lugares-comuns, frases desenhadas, com erros de sintaxe, cacófonos. E se alguma noite, na cama com ela, me viessem à boca palavras adoráveis, eu as continha, eu as economizava para futuro uso prático. (BUARQUE, 2003: 106)

Já investigamos construções como *mimar as palavras*; o que ainda não havíamos observado de forma tão explícita era a sonexação afetiva de Kósta em benefício do *uso prático* das palavras. Não será à toa, portanto, que seu filho só saberá repetir fonemas desconexos da língua húngara ou palavras muito simples da língua portuguesa: o garoto herdou o *ouvido infantil* do pai (ou o *ouvido regredido*, nos termos de Adorno) e as *papagaiadas* da mãe, jornalista que, segundo Kósta, “na televisão parecia uma papagaia, porque lia as notícias sem saber do que falava” (Ibidem: 19). Mais do que isso: a babá de Joaquinzinho advertira a Vanda que “bebê que se vê refletido no espelho fica com a fala empitada” (Ibidem: 33) – mais uma evidência, agora em linguagem figurada, de que a criança talvez não seja mais do que o *reflexo* da infantilidade das linguagens do pai e da mãe, esvaziadas de significados, esta porque apenas repete, nos meios de comunicação de massas, frases sem sentido; aquela, porque está submetida às demandas de mercado.

Em *Budapeste*, com efeito, todos são *o mesmo e o outro*, num labirinto de espelhos (expressão roubada ao comentário de Caetano Veloso, na orelha do livro), numa espécie de dialética negativa de que só resta o *vazio* ou *oco* da identidade observado anteriormente. Já de volta pela segunda vez ao Rio de Janeiro, depois de um longo período em Budapeste – que comentaremos a seguir, para encerrar a análise – Kósta sai à cata de um exemplar de *O Ginógrafo*, porque

Eu tinha encasquetado que, se os [livros que abandonara na agência] fosse copiando um por um à mão, recobriria o pulso para novos romances de encomenda. Abriria uma agência só minha, ficaria milionário, quem sabe compraria um andar inteiro do Hotel Plaza. (BUARQUE, 2003: 159)

São claras, no fragmento acima, as idéias: a) da escrita como mera reprodução técnica e não como ato criador; b) do desejo por possuir e da finalidade prática – o enriquecimento – da escrita; c) e do desejo de habitação numa espécie de *não-casa*, um andar de hotel. Mas, na livraria, uma descoberta curiosa frustra as expectativas do narrador: *O Ginógrafo* desaparecera dos arquivos do computador, para dar lugar a outro produto-mercadoria diferente, mas paradoxalmente igual, o livro *O Naufrágio*:

O Ginógrafo, me faça o favor. Como disse? O Ginógrafo. O senhor deve estar equivocado, aqui temos O Naufrágio, que já vendeu mais de cem mil exemplares. Insisti: O Ginógrafo. (...). Acedeu em consultar um computador, indagou se a palavra se escrevia com gê, falou: guia de Gênova... manual de ginástica... as girafas... ginógrafo não consta. (Ibidem: 160)

O Ginógrafo dá lugar a *O Naufrágio*, títulos díspares no conteúdo, mas quase anagramas um do outro – falta ao primeiro a letra *u* do segundo, abandonando, mais uma vez, a obra e a identidade de Kósta ao *vazio*, porque lhe resta *uma lacuna*. Seu livro mais célebre desapareceu dos arquivos e se oblitera na letra minúscula da última frase do fragmento acima, em que a obra acaba por tornar-se *não-obra*.

O mesmo ocorre com o Hotel Plaza – idêntico a todos os outros hotéis plaza, espécie de *não-lugar*, ou de lugar estandardizado, *espaço-mercadoria*, como o próprio narrador aponta em sua primeira visita planejada a Budapeste:

Arrisquei enfim, Hotel Plaza, foi o que me ocorreu, porque em qualquer cidade do mundo existe um hotel com esse nome. (...) Um desses letreiros era do Hotel

Plaza, que como a maioria dos hotéis Plaza não ficava em praça alguma, mas numa ladeira. (Ibidem: 47)

E, mais uma vez, no limite da hipótese, até *Budapeste* – “a cidade ou o romance?” perguntaremos; “ambos” parece a resposta mais adequada, porque o livro é também mercadoria – é um *não-lugar*, por ser igual a Londres, ambas cidades orientadas pela lógica do mercado turístico, a que estão submetidas as artes e as relações pessoais:

volta e meia eu me perguntava o que estaria fazendo Vanda àquela hora em Londres. Sabia que ela é mulher de acordar cedo para as excursões, de fazer amigos, de filmar estátuas, almoçar em pé, entrar em fila, subir escadarias, quando viajávamos juntos só nos encontrávamos na hora do jantar. Não poderia criticá-la; eu mesmo já vi por alto tantas cidades que hoje sou capaz de confundi-las todas. (BUARQUE, 2003: 46-47)

De fato, depois de voltar ao Plaza do Rio, desapontado por não ter encontrado *O Ginógrafo* nas livrarias, Kósta recebe um envelope da administração do hotel, cobrando as cem diárias não pagas. E afirma:

Eu chegara a crer que me houvessem esquecido, até porque os pedidos que eu fazia à copa nunca mais chegavam. Como o gerente tampouco tornara a me procurar, eu supunha mesmo que meu nome, junto com o quarto 707, se apagara da memória do computador do hotel. (Ibidem: 160-161)

A *não-obra* – *O Ginógrafo*, apagado dos registros da livraria – e o *não-nome* – José Costa, de rosto comum, quase um anônimo – inseridos num *não-lugar* – um dos hotéis plaza, todos idênticos pelo mundo das *não-cidades*, num quarto de número espelhado, como *Budapeste*, e palíndromo, 707 –, inscritos numa *não-obra*, *Budapeste*, escrita por um *não-sujeito*, um *ghost-writer*: eis aí os corolários da reificação imposta aos indivíduos pela lógica de mercado. O número do quarto em que Kósta está hospedado parece sugerir, ainda mais uma vez, o *vazio ou oco do ponto zero* da própria obra, em cujo capítulo central dos sete que a compõem está o *nada*, a afirmação pela negação – “Naquele instante oco, com uma voz que não era a minha, lhe comuniquei: o autor do livro sou eu”, trecho já analisado anteriormente.

Resta investigar a relação de Kósta com Kriska, os acontecimentos do final do romance e o *não-tempo* em que culmina texto, arrematando-lhe a coerência da estrutura.

O não-tempo da mercadoria

Na primeira visita planejada a Budapeste, o autor conhece Kriska em uma livraria:

Cheguei a uma prateleira repleta de grossos volumes, corri os olhos pelos títulos húngaros em seus dorsos e tive a visão de uma biblioteca deveras desorganizada, caótica. Depois observei melhor, e as capas estavam todas alinhadas, as letras é que pareciam fora de ordem. Por isso me chamou a atenção o livro mais modesto, mas com um título legível: *Hungarian in 100 Lessons*. (BUARQUE, 2003: 59)

Os livros têm dorsos, como pessoas; as letras fora de ordem parecem lembrar a observação anterior, em que *O Ginógrafo* é anagrama imperfeito de *O Naufrágio*. Mais do que isso: ao regressar ao Brasil, Kósta encontrará a autobiografia do alemão jogada na cesta marajoara de sua própria casa e, folheando-a, terá sensação semelhante à descrita acima: “Verguei o livro, com o polegar deixei correr folha a folha como um baralho, e num átimo vi passar de trás para a frente milhares de palavras ilegíveis, tal qual um formigueiro em alvoroço” (Ibidem: 80). A imagem é sugestiva: as folhas do livro estão *embaralhadas* – isto é, estão vazias de *sentido*, sem organização coerente –, são observadas *de trás para a frente* – assim como poderíamos observar capa e contracapa de *Budapeste* – e contêm *palavras ilegíveis* – como os dorsos dos livros –, comparadas a um *formigueiro em alvoroço* – imagem que pode remeter ao trabalho de redação.

O trecho da página 59 parece remeter, pois, à idéia de que os produtos da indústria editorial orientados pelas demandas de mercado estão esvaziados de sentido –hipótese a respeito de *O Ginógrafo*, escrito no Rio de Janeiro, e de *Tercetos Secretos*, livro de poemas produzidos por Kósta em Budapeste, atribuído ao poeta Kocsis Ferenc, depois de aquele aprender a língua magiar, *gravando* e *transcrevendo* (*reproduzindo* e *copiando*, se quiséssemos) falas de escritores do Clube de Belas-Letras da cidade. Será *Budapeste*, também, obra esvaziada de sentido, escrita apenas para responder às expectativas de consumo dos editores e do público? Mais, apenas a título de provocação: será *Chico Buarque* um *não-autor* como Kósta, ambos esvaziados pela celebridade alcançada, ao final da leitura de *Budapeste*? São as perguntas que temos a pretensão de responder a seguir.

Já sabemos que as relações amorosas de Kósta são reificadas. Não causará estranheza que o narrador tenha conhecido Kriska quando consultava uma publicação que é subproduto do mercado editorial – livros de línguas, destinados a turistas, que costumam comprar *suvenires voláteis* dos lugares que visitam e que precisam de publicações práticas e superficiais para comunicarem-se em língua estrangeira. Se lembrarmos que *Budapeste* se inicia com o período “Devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira” e que essa sentença é uma espécie de pedido de desculpas e, ao mesmo tempo, de ressentimento para com Kriska, concluiremos que é a relação com ela a outra chave de compreensão do romance.

A relação entre Kósta e Kriska é, primeiramente, *profissional* – ela lhe ensina o magiar; é previsível, pois, que ele a tenha abandonado, na primeira visita a Budapeste, por capricho; e, finalmente, é natural que ele tenha encerrado a relação amorosa com apenas uma palavra, *adeus*, e com um pagamento seguido de um calote: “dei outras voltas na sala e me lembrei que lhe devia duas aulas, seis mil forintes. Deixei o dinheiro na mesa, debaixo da garrafa térmica, mas ficou esquisito, peguei-o de volta” (BUARQUE, 2003: 59). Na segunda visita, depois de ser humilhado pela professora, que o acolhe, mas relega-o à vida numa despensa, antes de retomarem a relação amorosa, Kósta afirma que “E [Kriska] me fez calar, magoada com razão, porque o idioma assim desaprendido, para ela, devia ser como a branca pele dela que eu teria esquecido tão depressa” (Ibidem: 122-123) – trecho que reafirma a hipótese de que a relação com Kriska também está pautada pelo processo de reificação. Não será à toa que, nas últimas páginas do romance, Kósta lerá o próprio *Budapeste* – ou *Budapest*, se quisermos – para a amada, e que a leitura se assemelhe ao ato amoroso: “Devagar, Kósta, mais devagar, e as primeiras páginas foram duras de vencer” ou “Rápido, Kósta, mais rápido, falava Kriska, quando eu me detinha além da conta nos episódios do Rio de Janeiro” (Ibidem: 173).

Já comentamos, além disso, que o último período do livro é quase idêntico ao de *O Ginógrafo*: “E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa” (Ibidem: 174). Neste e naquele, o sujeito gramatical da última oração não pode ser encontrado: quem “lavou a blusa”? O *eu*, primeira pessoa expressa em “eu já sorvera o leite”, ou *ela*, na terceira pessoa expressa em “mulher amada” sujeito

da oração “E a mulher amada (...) me deu”? A oração isolada entre vírgulas inscreve na última frase de *O Ginógrafo* e de *Budapeste*, apesar das pequenas diferenças, a *ambiguidade do narrador*, que é também *não-narrador*.

O surgimento de uma nova personagem, o Sr....., bem como o paradoxo temporal das últimas páginas do romance servem de fecho a esta análise, que já se estende.

O emprego no Clube das Belas-Letras faz que Kósta se familiarize com a língua húngara e crie sua própria fábrica de textos – Álvaro diria que ele consegue “subir na vida”: primeiramente, o narrador executa “trabalho braçal, para imigrantes” (Ibidem: 116), o de empurrar móveis e instalar microfones, para registrar os debates dos escritores que frequentavam o Clube; depois, transcreve as fitas em que gravara aquelas discussões, tomando para si o trabalho de Puskás Sándor, escrivão do clube; a seguir “para preservar a reputação de uns e outros [escritores frequentadores do clube], fui tomando a liberdade de substituir certas baboseiras por tiradas de espírito, de minha autoria” (BUARQUE, 2003: 129), passagem que indica que Kósta retoma a atividade de ghost-writer, o que de fato ocorre quando o narrador, depois de subcontratar um sonoplasta búlgaro para operar o gravador, ocupa o escritório de Sándor e publica no jornal um classificado – com a assinatura do escrivão – oferecendo-se para redigir monografias, teses, discursos e peças de ficção. Seu primeiro trabalho é a redação de uma dissertação de cinco laudas sobre o dialeto székely, encomendado por um jovem estudante de letras. Depois de tentar iniciar o trabalho ordenando de diferentes formas as palavras e as frases – o que parece remeter à diferença e à semelhança entre os títulos *O Ginógrafo* e *O Naufrágio*, cujas letras estão reordenadas –, Kósta afirma que

ainda que fossem poucos meus conhecimentos lingüísticos e antropológicos, eu julgava dispor de recursos de estilo suficientes para encher com brilho laudas e laudas de um trabalho universitário. (Ibidem: 133)

Trecho que já não nos soa tão curioso, porque já sabemos que Kósta é hábil não com os *sentidos profundos*, mas apenas com as *formas superficiais* dos idiomas, tanto do português quanto, agora, do húngaro – porque o espaço da mercadoria é o espaço da *ausência de sentido*. O que nos soa sensivelmente relevante para esta análise é o fato de esse ser o início da *carreira de poeta* do narrador, que será o ghost-writer do livro



Neamp

Tercetos Secretos, de Kocsis Ferenc – exatamente o mesmo poeta que ouvira declamar versos no consulado brasileiro da Hungria, anos antes, com Vanda, evento já delido na memória: “Kocsis, ele mesmo me lembrava um poeta húngaro que eu avistara no Brasil, muitos anos atrás” (Ibidem: 135).

Entenda-se: a carreira de poeta de Kósta é iniciada exatamente depois de ele concluir que, apesar de não conhecer conteúdos da linguística e da antropologia, pode manipular as palavras de forma tal a ponto de encher as páginas. Diríamos, portanto, que o que está em jogo é a ausência de significado das obras feitas sob encomenda e que a poesia dos *Tercetos Secretos* nada mais é do que jogo de palavras. Com efeito, não faltam no romance trechos em que Kósta atribui a palavras e frases os significados que mais lhe convém, como ocorre na briga com Kriska antes de abandoná-la da primeira vez.

A ausência de sentido está sumariada, de certa forma, no nome do ex-marido de Kriska, que tem grande influência no Clube das Belas-Letras “mesmo sendo homem de poucas palavras, sem obra publicada” (Ibidem: 135), o Sr..... Esse personagem misterioso, que não tem nome – e que exatamente por isso se assemelha ao narrador, pela ausência de identidade –, será o responsável pela expulsão de Kósta de Budapeste e pela sua celebridade, no final do romance. No encontro anual de autores anônimos, na própria Budapeste, Kósta descobrirá que seu grande *rival* – *afetivo*, porque foi casado com Kriska, e *profissional*, porque é também ghost-writer em Budapeste – é o verdadeiro autor das obras assinadas por Hidegkuti István, primeiro apreciadas e depois desprezadas pelo narrador. Nesse encontro, instala-se entre esse dois escritores anônimos, Kósta e Sr....., a relação de concorrência. A disputa custa ao narrador a deportação para o Brasil, em que procura, em vão, Álvaro, *O Ginógrafo* e Vanda, seguida de retorno a Budapeste sob a fama da publicação de *Budapest*, com a assinatura *Zsoze Kósta*, exatamente como na contracapa de *Budapest*.

A identidade de Kósta é revelada, como tudo em no romance, às avessas: ele não é o autor do livro *Budapest*, mas ganha, graças a essa obra, a celebridade de que fugira ao longo de toda a vida. O livro, na verdade, fora escrito pelo Sr..., que tramara a redação de *Budapest* para vencer Kósta definitivamente: o narrador do livro que o leitor brasileiro tem em mãos, afinal, não é Zsoze Kósta, mas o Sr..... que desbanca, por meio da



publicação de *Budapest*, seu maior concorrente, Zsoze Kósta, cuja celebridade aquece o mercado de trabalho dos *ghost-writers*:

Estranhos artigos com meu nome apareciam na imprensa todo dia. Fui recebido no Parlamento, jantei no Palácio do Arcebispo, na Universidade de Pécs me concederam um título de doutor, que agradei com um discurso empolado, surgido em meu bolso não sei como. (BUARQUE, 2003: 170)

Célebre, tendo perdido o trabalho que lhe conferia *utilidade*, só resta a Kósta admitir a não autoria de *Budapest* – isto é, mais uma vez, obter *identidade* pela *negação da autoria*. Mas também esse intuito malogra, porque, ao repetir mais de uma vez que não é o autor do livro, Kósta não é ouvido: “O autor do meu livro não sou eu, me escusei no Clube de Belas-Letras, mas todos me fizeram festa e fingiram não me ouvir, talvez porque, como se diz, eu falasse de corda em casa de enforcado” (Ibidem: 170). O processo acentuado de reificação transmuta os homens em forma-mercadoria – isto é, torna-os celebridades.

Já sabemos que o período final de *Budapeste* é também o trecho final de *Budapest* e de *O Ginógrafo* – com pequenas alterações. Resta observar que nas páginas finais de *Budapeste*, o narrador – já não podemos escrever Kósta – lê para Kriska os fragmentos que não escreveu. Inicialmente, considera humilhante essa tarefa, mas o gosto de Kriska pela obra e o medo de magoá-la o fazem aceder. E o *tempo do romance* se torna o *tempo da leitura*, no amálgama definitivo de *Budapeste*, o não-tempo da mercadoria:

E no instante seguinte [Kriska] se encabulou, porque agora eu lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia. Querida Kriska, perguntei, sabes que somente por ti noites a fio concebi o livro que ora se encerra? Não sei o que ela pensou, porque fechou os olhos, mas com a cabeça fez que sim. E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa. (BUARQUE, 2003: 170)

A coincidência do tempo do romance com o tempo da leitura faz que ressalte, mais uma vez, a coincidência entre *O Ginógrafo*, *Budapest* e *Budapeste*, ou, se quisermos, entre Kaspar Krabbe, Zsoze Kósta e Chico Buarque, todos no vazio sugerido nas reticências do Sr...., na ambiguidade do sujeito gramatical da oração final e no sujeito oco pela ausência de nome: trata-se, mais uma vez, da reificação das relações afetivas e da arte.

Mas chama a atenção o detalhe de que *Budapeste* é obra que dá nome e forma a esse processo, o que sugere que o romance de Chico Buarque se insere no que Chaia chama de obra de *arte crítica*, exatamente porque atea o caos à ordem algo entediante da sublitteratura biográfica. O jogo de espelhos de *Budapeste* desorienta o leitor, levando-o, talvez, à tarefa de análise do romance. Caso ela seja empreendida cuidadosamente – como tivemos a pretensão de fazer – notar-se-á que estrutura de *Budapeste* expõe o processo de reificação das relações afetivas, da arte e, no limite, da própria identidade do autor, trazendo à luz as entranhas da lógica do mercado. O leitor desconsolado devido à constatação de que as relações amorosas e a criação artística estão determinadas por aquela lógica observará em *Budapeste* a crítica radical à sociedade que mergulha o narrador na miséria do esvaziamento de sentido e perceberá que a celebridade e a credibilidade do nome *Chico Buarque*, que figura na capa do romance, estão postas em xeque como a sugerir que, mesmo crítica, mesmo desvelando o engodo e a fachada da sociedade de consumo, mesmo servindo de esperança aos desconsolados, a arte literária continua imersa na própria lógica que critica – condição trágica, tanto do narrador, quanto do autor, quanto do leitor do romance. Não haverá miséria maior do que o fato de o amor de Costa por Kriska, que abre e fecha o romance, ser delineado pela lógica do trabalho: a leitura do livro para a mulher amada é um instante oco, repetitivo, declarado em voz alheia, voz de ninguém, de um sujeito ambíguo, espelhado, vago, de reticências.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. (2003). “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de Literatura I*. Trad. e apres. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34.

_____. (2005). “O fetichismo na música e a regressão da audição”. In: *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural.

BUARQUE, Chico (2003). *Budapeste: romance*. São Paulo: Companhia das Letras.

CANDIDO, Antonio (2000). *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz, Publifolha.



Neamp

CHAIA, Miguel. (2007) “Arte e política: situações”. In: Arte e Política. CHAIA, Miguel (org.). Rio de Janeiro: Azougue Editorial.

TATIT, Luiz (2004). *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial.

Fósforos

José Manuel Sánchez Duarte*

I

Esta tarde me abrazabas con pereza.

La ciudad,

-Millares de fósforos relegados

Al trabajo-

Se apagaba.

Así vimos ponerse el sol,

Desierto,

Helado de tiempo.

Querer una sogá

Y volar.

II

La nueva definición de la guerra

No incluye a los hombres.

El mundo que dejas tras de ti,

Condensado en mapas y cultos,

Explicable hasta el más remoto

* Doutor em comunicação, poeta e professor da Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.

De sus rincones,
Se llama tú.
Por eso ves cómo se agota.
Sólo sabes dónde empieza
Y dónde acaba.
No cuando.
La guerra está cerca,
No hay hombres,
Nos sabes cuántos.

III

Tú los miras,
Los peces de sus cabezas
La sal que crece en el río.
Tú te miras pero ya no existes.
Dedicas a explicarme el tiempo.
La ciudad tampoco es tuya
Pero ansías perderte en ella
Y desaparecer.

IV

Zapatillas blancas
Y pases de claqué,
Saldremos esta noche,



Neamp

Corazón estrecho,
A comernos
“Los años que te
Quedan por venir”.

V

Como un cuerpo
Que inmutable
Se hace voluntario
Para ser eterno,
Y se blindan las manos
Con distancia
Y amores fingidos.
Así te quedas desnudo,
Despreciando el encanto
Y las ciudades.

VI

Así me tienes amor,
Y todo me sabe a tierra,
Incluso esta tierra
Me sabe a agonía



Y este amor que tengo
No me sabe nada.

Sorriso

Andy Reis

Câmara Digital Sony Cyber-shot DSC-P200 38mm lentes 114 mm 7.2



O homem político



O homem cordial



O homem jazz

