

ctoria

HERMENEGILDO BASTOS • ANA
PAULA PACHECO • PAULA MACIEL
BARBOSA • JOSÉ QUINTÃO DE
OLIVEIRA • SILVIA VIANA • DANIEL
NARDIN TAVARES • TIAGO
QUIROGA • PRISCILA
MATSUNAGA • ROBERTO EFREM
FILHO • MARCIO GIACOMIN
PINHO • RODRIGO APARECIDO
VICENTE • LUCIANA MURARI • MARTA
AMOROSO • PAULO TEIXEIRA IUMATTI

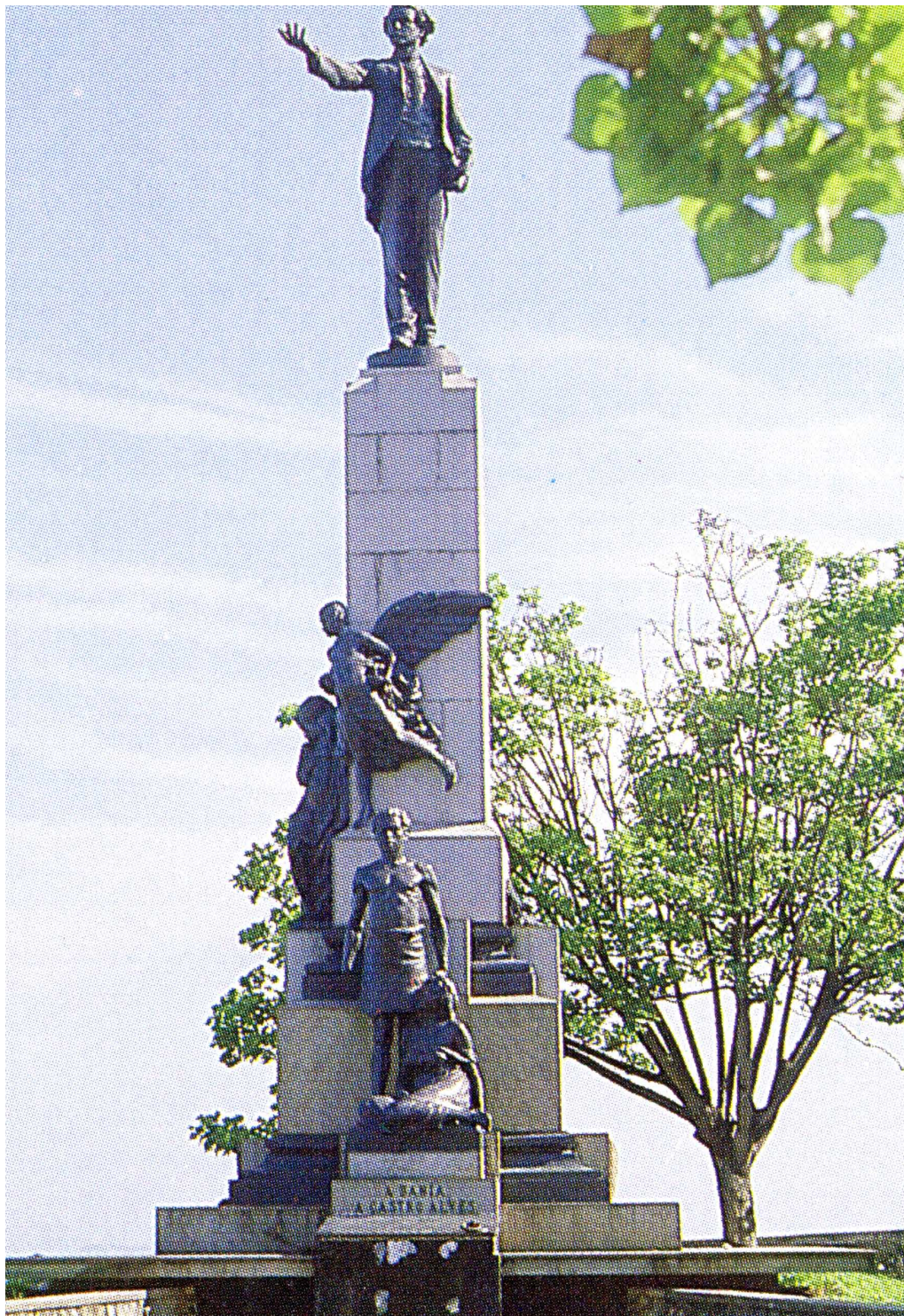
revista



REVISTA DO
**INSTITUTO
DE ESTUDOS
BRASILEIROS**

Nº. 60 / ABR. 2015





Detalhe de cartão postal (Praça Castro Álvares) enviado por Elizabeth Hazin à Aracy de Carvalho Guimarães Rosa. Salvador, BA, 1986. *Coleção de cartões-postais de Aracy de Carvalho Guimarães Rosa (IEB-USP)*





Cartão postal (Praça da Sé) enviado por Sida Moebius de Carvalho à Aracy de Carvalho Guimarães Rosa, São Paulo, SP, 1937. Coleção de cartões-postais de Aracy de Carvalho Guimarães Rosa (IEB-USP)



De cima para baixo: cartão postal enviado por Johannes Tess à Aracy de Carvalho Guimarães Rosa. Santos, SP, 1927. *Coleção de cartões-postais de Aracy de Carvalho Guimarães Rosa (IEB-USP)*; cartão postal enviado por Ignácio Antônio da Silva à Aracy de Carvalho Guimarães Rosa. Corumbá, MS, 1926. *Coleção de cartões-postais de Aracy de Carvalho Guimarães Rosa (IEB-USP)*

RIO DE JANEIRO. Monumento a Pedro Álvares Cabral
descobridor do Brazil



Cartão postal (Monumento a Pedro Álvares Cabral) enviado por remetente não-identificado à Aracy de Carvalho Guimarães Rosa. Rio de Janeiro, RJ, 1924. *Coleção de cartões-postais de Aracy de Carvalho Guimarães Rosa (IEB-USP)*



Detalhe de cartão postal enviado por "Lilinha" à Aracy de
Carvalho Guimarães Rosa. Guarujá, SP, 1926. Coleção de
cartões-postais de Aracy de Carvalho Guimarães Rosa (IEB-USP)



De cima para baixo: cartão postal enviado por Maria José de Queirós, Maurício F. C. e Paulo Rónai à Aracy de Carvalho Guimarães Rosa, Cordisburgo, MG, 1979. *Coleção de cartões-postais de Aracy de Carvalho Guimarães Rosa (IEB-USP)*; cartão postal enviado por Grete Luttmer e "Otto" à Aracy de Carvalho Guimarães Rosa. Poços de Caldas, MG, 1968. *Coleção de cartões-postais de Aracy de Carvalho Guimarães Rosa (IEB-USP)*

A COLEÇÃO DE CARTÕES-POSTAIS DE ARACY DE CARVALHO GUIMARÃES ROSA é mais um dos conjuntos documentais que compõem seu arquivo pessoal, o qual encontra-se sob a guarda do IEB. São mais de mil cartões-postais guardados por Aracy, os quais testemunham diálogos de amigos, familiares, escritores e tradutores, abrangendo um período que vai de 1902 a 1990. Apesar de tratarem de relações pessoais, trazem à luz o contexto histórico de praticamente todo o século XX. Deduz-se que a coleção teve início com a mãe de Aracy, a Sra. Sida Moebius de Carvalho. A filha guardou os cartões recebidos pela mãe e deu continuidade à coleção, que passou a receber seus próprios exemplares. Também ali há cartões enviados à João Guimarães Rosa, escritor brasileiro e diplomata, que veio a se tornar seu segundo esposo. Aos olhos do pesquisador, destacam-se as imagens que trazem locais do mundo, retratando do mais conhecido monumento à simples casa de campo; personalidades políticas; flores; imagens religiosas. Cada uma dessas fotografias nos convidam a voltar a um tempo que não existe mais. Visite o acervo de Aracy de Carvalho Guimarães Rosa no Arquivo IEB-USP.

Mais informações em www.ieb.usp.br/arquivo

ELISABETE MARIN RIBAS



Revista do Instituto de Estudos Brasileiros

ISSN 0020-3874 · n. 60, 2015 · jan./abr.



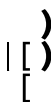
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Marco Antonio Zago

REITOR

Prof. Dr. Vahan Agopyan

VICE-REITOR



Instituto de
Estudos Brasileiros

Prof. Dra. Sandra Margarida Nitri

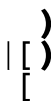
DIRETORA

Prof. Dr. Paulo Teixeira Iumatti

VICE-DIRETOR



Credenciamento e Apoio Financeiro
do: Programa de Apoio às
Publicações Científicas da USP
Comissão de Credenciamento



Instituto de Estudos Brasileiros
Edifício Brasiliana, Praça do Relógio
Solar, 342, Cidade Universitária
05508-050, São Paulo - SP, Brasil
(11) 2648 1239 · www.ieb.usp.br

COMISSÃO EDITORIAL **Denilson Lopes Silva** (UFRJ) RIO DE JANEIRO, BR; **Gustavo Alejandro Sorá** (UNC) CÓRDOBA, AR; **Jaime Tadeu Oliva** (IEB-USP) SÃO PAULO, BR; **Paulo Teixeira Iumatti** (IEB-USP) SÃO PAULO, BR; **Pedro Meira Monteiro** (PRINCETON U.) PRINCETON, EUA; **Randal Johnson** (UCLA) LOS ANGELES, EUA; **Walter Garcia** (IEB-USP) SÃO PAULO, BR

EDITORES RESPONSÁVEIS **Jaime Tadeu Oliva** (IEB-USP); **Walter Garcia** (IEB-USP)

EDITOR ADJUNTO **Paulo Teixeira Iumatti** (IEB-USP)

PRODUÇÃO **Sushila Vieira Claro**

ASSISTENTES EDITORIAIS **Sushila Vieira Claro**; **Fernanda Rodrigues Rossi**; **Juliana Saiani Moysés** (estagiária); **Lia Nogueira Marques** (estagiária)

EQUIPE DE APOIO **Regina Mayumi Aga**

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA **Sushila Vieira Claro**

COLABORARAM NESTE NÚMERO **Elisabete Marin Ribas** (caderno de imagens); **Ana Maria Naito Horiuchi** (preparação de texto).

PROJETO GRÁFICO **Camillo e Tressler Design**

CONSELHO CONSULTIVO **Adrián Gorelik** (UNIV. NACIONAL DE QUILMES, BERNAL, AR); **Barbara Weinstein** (UNIV. DE NOVA IORQUE, NOVA IORQUE, EUA); **Carlos Augusto Calil** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **Carlos Sandroni** (UNIV. FEDERAL DE PERNAMBUCO, RECIFE, BR); **Ettore Finazzi-Agrò** (UNIV. DE ROMA LA SAPIENZA, ROMA, IT); **Fernanda Arêas Peixoto** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **Heloisa Maria Murgel Starling** (UNIV. FEDERAL DE MINAS GERAIS, BELO HORIZONTE, BR); **João Cezar de Castro Rocha** (UNIV. ESTADUAL DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, BR); **Jorge Coli** (UNIV. ESTADUAL DE CAMPINAS, CAMPINAS, BR); **Luiz Felipe de Alencastro** (UNIV. DE PARIS-SORBONNE, PARIS, FR); **Manuel Villaverde Cabral** (UNIV. DE LISBOA, LISBOA, PT); **Maria Cecília França Lourenço** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **Maria Ligia Coelho Prado** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **Maria Lucia Bastos Kern** (PONTIFÍCIA UNIV. CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL, PORTO ALEGRE, BR); **Peter Burke** (EMMANUEL COLLEGE CAMBRIDGE, CAMBRIDGE, RU); **Regina Zilberman** (UNIV. FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, PORTO ALEGRE, BR); **Ricardo Augusto Benzaquen de Araújo** (PONTIFÍCIA UNIV. CATÓLICA DO RIO/ INSTITUTO UNIVERSITÁRIO DE PESQUISAS DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, BR); **Rodolfo Nogueira Coelho de Souza** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **Sergio Miceli** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **Walnice Nogueira Galvão** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR)

IMAGEM DA CAPA Cartão postal enviado por Sida Moebius de Carvalho à Aracy de Carvalho Guimarães Rosa. Salvador, BA, 1928. *Coleção de cartões-postais de Aracy de Carvalho Guimarães Rosa* (IEB-USP)

14 **Editorial****ARTIGOS • ARTICLES)**

- 19 **Os coronéis – de Mendonça a Paulo Honório: notas sobre tipicidade e realismo em S. Bernardo**
[The “coronéis” – from Mendonça to Paulo Honório: notes about typicality and realism in S. Bernardo • Hermenegildo Bastos
- 34 **O vaqueiro e o procurador dos pobres: Vidas secas** *[The peasant and the prosecutor of the poor: Barren Lives • Ana Paula Pacheco*
- 55 **A fazenda assombrada: figurações da escravidão no romance Til, de José de Alencar** *[Haunted Farm – the figuration of slavery in the novel “Til”, by José de Alencar • Paula Maciel Barbosa*
- 77 **A Graça, o Sal e o Espírito ou José de Alencar Ao Correr da Pena** *[The Grace, The Salt, and The Spirit, or José de Alencar Ao Correr da Pena • José Quintão de Oliveira*
- 91 **Jaula de vidro** *[Glass cage • Silvia Viana*
- 110 **O reforço do “homem cordial” nas conexões entre senadores e cidadãos nas redes sociais online** *[The reinforcement of “cordial man” in the connections between senators and citizens in online social networks • Daniel Nardin Tavares | Tiago Quiroga*
- 129 **Sobre Tábuas Brutas e Porcelanas Finas** *[About Gross Boards and Fine Porcelains • Priscila Matsunaga*
- 152 **Lâminas de Corte: sobre três estratégias para o encontro com o “humano”** *[Cutting Blades: about three strategies to find the “human” • Roberto Efrem Filho*
- 171 **O jogo triste da vida: a sinuca dos excluídos em duas canções de João Bosco e Aldir Blanc** *[The sad game of life: snooker and marginalization in two songs of João Bosco and Aldir Blanc • Marcio Giacomini Pinho | Rodrigo Aparecido Vicente*

RESENHAS • BOOK REVIEWS)

- 189 **Do Messianismo Populista à Distopia Contemporânea: os tortuosos percursos da modernidade literária brasileira na segunda metade do século XX** *[From Populist Messianism to Contemporary Dystopia: brazilian modern literature's hardship throughout the last half of the 20th century • Luciana Murari*

DOCUMENTAÇÃO • DOCUMENTS)

- 198 **A construção de uma Biblioteca na trajetória de Manuel Correia de Andrade** [*Book collecting in Manuel Correia de Andrade's intellectual trajectory* • Marta Amoroso | Paulo Teixeira Iumatti

NOTÍCIAS • NEWS)

- 211 **Revista IEB apresenta seu novo projeto gráfico**
[*IEB magazine presents its new graphic design*

Cartão postal enviado por Aracy e
Rosa à Eduardo Carvalho Tess e S.
Carvalho. S.i., s.i., 1950. *Coleção de*
de Aracy de Carvalho Guimarães Ro

Guimarães
de
is

EDITORIAL



Há dois números, afirmamos a necessidade de os pesquisadores refletirem sobre os possíveis danos causados pela crescente fragmentação e descaracterização das revistas acadêmicas, algo facilitado pelos novos suportes digitais e pelos consequentes mecanismos de busca. De fato, parece-nos urgente a crítica de tal estado. Um dos sinais que indicam essa urgência é a progressiva substituição da avaliação qualitativa da pesquisa científica, da qual o artigo vem a ser um dos resultados, pela avaliação quantitativa baseada na lei de oferta e demanda. Não é difícil de perceber que esse tipo de avaliação tende a aplicar à esfera do conhecimento, de forma indiscriminada, uma relação elementar da esfera econômica e os procedimentos que lhe são associados. Com isso, dentre outros efeitos, corre-se o sério risco de ignorar as especificidades dos processos de maturação, assimilação e repercussão do trabalho científico nas Humanidades. Já é tempo de os periódicos discutirem de forma mais aprofundada o valor dessas ações, posicionando-se sobre as relações que devem pautar, em última análise, o sistema universitário brasileiro.

De nossa parte, conforme os textos deste número 60 demonstram, os esforços continuam se dirigindo para o fortalecimento do caráter interdisciplinar da Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, caráter derivado da própria atuação do IEB e do seu programa de pós-graduação em Culturas e Identidades Brasileiras. Tal como em edições anteriores, esse caráter interdisciplinar atravessa, em maior ou menor grau, os diversos textos, mas resulta principalmente do conjunto de artigos, resenha e documentação. Não é sem razão, portanto, que a leitura do número como um todo descobrirá temas que articulam os textos – sem que, com isso, se perca a especificidade de cada pesquisa.

De início, dois artigos abordam a obra de Graciliano Ramos. Por caminhos paralelos, Hermenegildo José de Menezes Bastos (UnB) e Ana Paula Pacheco (USP) analisam, respectivamente, a forma literária de São Bernardo e a de Vidas secas, estudando por quais meios e com quais propósitos ambas as formas sintetizam a consciência crítica “do caráter conservador da modernização à brasileira”, “a apreensão da fratura social brasileira”, os impasses e os desafios do trabalho intelectual e do trabalho artístico na chamada era Vargas.

A seguir, dois artigos abordam a obra de José de Alencar. Paula Maciel Barbosa (USP) examina aspectos formais de Til e discute como o romancista sintetiza o confronto entre senhores e escravos,

ou seja, o confronto entre os dois polos do sistema econômico e social do segundo reinado. E José Quintão de Oliveira (USP), partindo dos folhetins de *Ao correr da pena*, estuda a atividade jornalística de Alencar e a evolução criativa do autor.

Saltando para o presente, Silvia Viana (FGV-SP) desenvolve a hipótese de que os reality shows apresentam a nossa própria fantasia social: “nossa reprodução no mundo de trabalho, organizado segundo a acumulação capitalista flexível”. Nessa perspectiva, a violência cotidiana, o cinismo brutal, a sensação de injustiça, a mudança arbitrária de regras, a eliminação aleatória, a ausência de estranhamento e de horror dos telespectadores internautas, dentre outras características, sustentam tanto os vários formatos desse tipo de programa quanto as atuais relações de trabalho no âmbito da (re)produção material e também no da (re)produção intelectual. Já Daniel Nardin Tavares (UnB) e Tiago Quiroga (UnB), analisando a comunicação via novas tecnologias entre representantes e representados no Congresso Nacional, percebem a permanência, a renovação ou mesmo o aprofundamento de “diversas expressões do jeito cordial de ser do brasileiro”, na chave das noções formuladas por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*.

Os dois textos a seguir interpretam criticamente espetáculos recentes, criados em práticas coletivas do teatro de grupo e encenados em várias cidades do Brasil. Priscila Matsunaga (UFRJ) reflete sobre *O patrão cordial*, da Companhia do Latão, peça inspirada em *Raízes do Brasil* e em *O Sr. Puntila* e seu criado Matti, de Bertolt Brecht. Em crítica acentuada pelo teor ensaístico, Roberto Efrem Filho (UFPB) analisa *O Deus da Fortuna* (uma parábola sobre a metafísica do capital), do Coletivo de Teatro Alfenim, procurando explicitar “relações de classe, gênero e sexualidade” representadas na peça e problematizar “a noção de ‘humanidade’” em tempos de capitalismo financeiro.

Fechando a seção de artigos, Marcio Giacomini Pinho (Unespar) e Rodrigo Aparecido Vicente (Unicamp) estudam as formas de duas canções de João Bosco e Aldir Blanc. A análise busca “explicitar os modos como tais composições representam, poética e musicalmente, os conflitos e as contradições inerentes ao universo dos excluídos em tempos marcados pelo ‘milagre econômico’”. Embora radicado na área de música, o trabalho se apresenta como uma sólida contribuição também para o estudo das relações entre canção popular e literatura, à medida que se inclui no debate, de modo pertinente, a obra *Malagueta*, Perus e Bacanaço, de João Antônio.

Na seção *Resenha*, Luciana Murari (PUCRS) discute *Futuro pifado* na literatura brasileira: promessas desenvolvimentistas e modernização autoritária, destacando e desdobrando aspectos das relações entre criação artística (poesia, romance, teatro, canção) e sociedade estudadas pelo autor do livro, Homero Vizeu Araújo. Note-se que, com diferentes procedimentos metodológicos, as relações entre obra artística (romance, teatro, canção) e sociedade também são abordadas em seis dos nove artigos deste número: no texto de autoria de Hermenegildo José de Menezes Bastos, no de Ana Paula Pacheco, no de Paula Maciel Barbosa, no de Priscila Matsunaga, no de Roberto Efrem Filho, no de Marcio Giacomini Pinho e Rodrigo Aparecido Vicente.

Na seção Documentação, Marta Amoroso (USP) e Paulo Iumatti (USP) apresentam a trajetória do geógrafo Manuel Correia de Andrade (1922–2007) à luz da formação de sua biblioteca pessoal – um dos principais acervos bibliográficos do país, doado no ano passado ao IEB. Em Notícia, Sushila Vieira Claro (USP) e Juliana Saiani Moysés (USP) expõe as características fundamentais do novo projeto gráfico da Revista do Instituto de Estudos Brasileiros.

Jaime Oliva, Paulo Iumatti e Walter Garcia
Editores

SAO PAULO
Theatro Municipal



ARTIGOS • ARTICLES)

PAULO
PAPADA

Os coronéis – de Mendonça a Paulo Honório: notas sobre tipicidade e realismo em *S. Bernardo*

[*The “coronéis” – from Mendonça to Paulo Honório: notes about typicality and realism in S. Bernardo.*

Hermenegildo Bastos¹

RESUMO Considerando o legado modernista brasileiro, do qual foi um herdeiro sempre crítico, Graciliano Ramos em *S. Bernardo* faz o seu narrador-personagem vivenciar de modo dramático, e até o extremo, os problemas do escritor na luta por captar o sentido do destino humano em uma situação de degradação e achatamento da vida. Escrever se revela, ao final, como caminho para a compreensão do processo de desumanização. Mas, para tanto, é necessário que a escrita vá além da representação da mera singularidade e se encaminhe para a construção do tipo, entendido como uma forma capaz de iluminar as contradições. A teoria do tipo, ou da particularidade, como elaborada por Lukács, revela aqui o seu valor e atualidade. • **PALAVRAS-CHAVE** *S. Bernardo* de Graciliano Ramos; a herança crítica do legado do Modernismo brasileiro; a escrita literária como caminho para o entendimento das contradições sociais; Lukács e a estética da

particularidade. • **ABSTRACT** Considering the Brazilian modernist legacy, of which he was always a critic heir, Graciliano Ramos in *S. Bernardo* makes his narrator-character go through the writer's problems in the struggle to grasp the meaning of human fate, in a situation of life's degradation and flattening. Writing reveals itself in the end as the path to comprehending the process of dehumanization. But in order to achieve that, it is necessary to go beyond the representation of the mere singularity life and route itself to the construction of the type, understood as a capable way of shedding light upon the contradictions. The theory of the type, or particularity, as elaborated by Lukács, reveals here its value and actuality. • **KEYWORDS** Graciliano Ramos' *S. Bernardo*; critical heritage of Brazilian Modernism legacy; literary writing as a path to comprehending social contradictions; Lukács and the particularity aesthetics.

Recebido em 04 de fevereiro de 2014

Aprovado em 20 de maio de 2014

BASTOS, Hermenegildo. *Os coronéis – de Mendonça a Paulo Honório: notas sobre tipicidade e realismo em S. Bernardo*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 60, p. 19-33, abr. 2015.
DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi60p18-33>

¹ Universidade de Brasília (UnB).

No segundo capítulo, tratando do projeto de escrever o livro após ver fracassada a tentativa de fazê-lo pela divisão do trabalho, Paulo Honório declara a sua intenção de contar a sua história, o que, entretanto – ele avalia – será difícil². De fato trata-se da dificuldade de escrever. A sua colocação inicial não deixa ver a amplitude da questão: o personagem que decide escrever e que já em outro momento se sente simplesmente obrigado a fazê-lo; a necessidade de selecionar os acontecimentos, o que o leva a dispensar o acessório e acidental; a sociedade representada e o modo de representá-la, a problematização da configuração; as relações entre o personagem-escritor e os outros personagens, as contradições irresolvidas; tudo se funde com um alto grau de complexidade. A história já passou, mas o leitor acompanha a narração como algo que se dá aqui e agora à sua vista. O modo de representar não é externo ao mundo representado, é parte dele, mas evita se anular, luta por se distanciar, preservando sempre o tom crítico.

Como se pode ver, a dificuldade não é apenas do narrador, mas do autor, e só é daquele na medida em que este, colocando em cena mais um personagem escritor – elemento central da sua obra –, vale-se desse recurso para problematizar a literatura num momento em que o Modernismo brasileiro sofre, como afirma Lafetá em ensaio hoje clássico, uma mudança de ênfase, ou de ângulo, passando a se preocupar mais diretamente com os problemas sociais³.

Graciliano, como se sabe, tinha uma posição crítica perante o Modernismo, do qual, entretanto, herdou muitas das conquistas. Os historiadores e críticos mais atentos perceberam que, mantendo-se fiel ao realismo do século XIX, Graciliano, porém, não deu às costas aos avanços estéticos do Modernismo.

A proposta crítica elaborada por João Luiz Lafetá revela hoje, num momento em que o Modernismo cede lugar a outras formas de representação e torna-se, também ele, um fenômeno do passado literário, um significado ainda maior do que parecia ter à época em que foi publicada (início dos anos 1970). Na primeira fase do Modernismo, diz Lafetá, não existia consciência da possibilidade ou da necessidade de uma revolução proletária. Já o decênio de 1930 é marcado, no mundo inteiro, por um recrudescimento da luta ideológica. Como essa diferença se manifesta na literatura (como tema, mas

2 RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 2013, p. II.

3 LAFETÁ, João Luiz. *1930: a Crítica e o Modernismo*. São Paulo, Duas Cidades/34, 2000, p. 30.

não apenas, pois tensiona o ritmo do pensamento e da escrita), eis a dificuldade com que se defrontam o personagem-narrador, o escritor e o leitor.

Ainda segundo Lafetá, nos anos 1930 o Modernismo atinge a maturidade e o equilíbrio, caminhando já então para a diluição. Nos anos 1920, a grande discussão é eminentemente literária e se dá em torno da questão da linguagem. Já nos anos 1930 coexistem a maturidade e a alta qualidade da arte modernista e o início da diluição da sua estética, que se torna então “rotinizada” – expressão de Antonio Candido que Lafetá cita. Os dois momentos (a primeira e a segunda geração) compõem uma unidade que, entretanto, não é pacífica, é tensa. Lafetá discerne na história do Modernismo um projeto estético e um projeto ideológico. Na verdade, diz ele, o projeto estético já contém em si o projeto ideológico. Há entre os dois uma complementaridade, mas não se podem esquecer os “pontos de atrito e tensão entre eles”⁴.

Perante os problemas abertos pelo Modernismo, mas do modo crítico já referido, Graciliano publica em 1934 *S. Bernardo*. É partir daí que se deve considerar a centralidade da questão da escrita no livro. No romance, Paulo Honório tem a intenção de escrever a sua história. Escrever a sua própria história pressupõe que ela seja exatamente isso – uma história, não obrigatoriamente excepcional, mas também não banal, sim que represente algo mais do que a mera individualidade. O que o leitor terá pela frente será a luta do personagem por superar “o caráter fugidivo, meramente superficial, casual” da singularidade⁵. Paulo Honório é um coronel assassino do Nordeste dos anos 1930 igual a outros tantos. Não deixará de sê-lo. Mas aí reside a dificuldade da escrita: uma história de coronel igual a tantos outros só ganhará sentido se chegar a ser uma “generalização significante”, não uma média estatística. O caminho é o da depuração que leva ao concreto, superando o empírico e imediato como também a abstração conceitual. O leitor acompanha as mediações que levarão ao concreto – a configuração de Paulo Honório.

O meramente contingente ou casual não é matéria da poesia. Já Aristóteles na *Poética* conceitua a diferença entre a crônica e a poesia, afirmando que enquanto aquela narra acontecimentos meramente contingentes, singulares, casuais, sem inteligibilidade, esta narra as conexões entre os acontecimentos, conferindo-lhes universalidade e inteligibilidade⁶.

A diferença entre a crônica (como narrativa do que aconteceu ou acontece, que se impõe ao homem pela facticidade e inexorabilidade) e a poesia (como narrativa dos possíveis e, portanto, do sentido do destino humano e da liberdade) será retomada por Lukács, mas de modo agora dialético: o casual ou contingente e o necessário ou universal estão indissoluvelmente ligados.

Segundo Lukács, Aristóteles não pôde colocar a questão do típico, ou seja, da indestrutível unidade de singular e universal, em decorrência de limitações do seu momento histórico. A poesia não é o oposto da história, sim o seu contraposto dialético. Aquilo que pode acontecer é um conjunto de possibilidades presentes no

4 *Idem*, p. 21.

5 LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma Estética Marxista. Sobre a Particularidade como Categoria da Estética*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970, p. 236.

6 ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre, Globo, 1966. (IX 1451b).

mundo objetivo, isto é, na esfera do que aconteceu ou acontece. O efeito estético deve ser entendido, então, como o resultado de um processo no mundo real, não apenas no mundo da arte como algo isolado.

Do ponto de vista de Lukács, a poesia tem um papel na história, que consiste em evidenciar a essência ocultada pelas aparências da imediatez da vida cotidiana. A arte, diferentemente da ciência, não pode superar o contingente na necessidade. A sua intenção é mostrá-lo na sua intrincada relação com a necessidade, na relação de ação recíproca que se manifesta na própria vida.

Aqui se põe o conceito de realismo como um modelo de narrativa que evidencia as possibilidades históricas reais: o que pode acontecer emergindo do que acontece. A arte pertence, pois, à esfera do possível, mas não o possível desvinculado do mundo real e sim a ele dialeticamente ligado. A dialética da arte está em que ela representa os limites estruturais do mundo objetivo e as possibilidades de sua superação. A narrativa será realista, na perspectiva lukacsiana, se representar essas possibilidades, ainda que em forma de possibilidades extremas, postas em situações extremas. O realismo é uma orientação para o futuro, em que poderão se efetivar as possibilidades extremas.

Assim, as “dificuldades” da escrita literária – não apenas da escrita da história de Paulo Honório – estão em que a poesia deve ir além da narrativa episódica, precisa atingir o universal, sem apagar o singular, revelar a essência sem renegar a aparência.

Na *Poética* o mito, diferentemente da narrativa episódica, é uma unidade de ações. Mas não quaisquer ações, sim ações com conteúdo significativo para a comunidade – ações éticas, práxis. A poesia é também uma ação, mas de outro tipo – uma ação produtiva. A ação produtiva do poeta (poesia) é imitação de ações éticas (práxis). Disso decorrem duas coisas complementares: 1) a poesia é uma ação, não um estado de texto nem uma essência atemporal; 2) a ação do poeta é a de dar unidade ao mito – que é o que devemos entender por “verossimilhança e necessidade”, como aparece no capítulo 9 da *Poética*. As ações, que inicialmente aparentam não ter sentido, ao final tornam-se verossímeis (ou inteligíveis). A ação do poeta é, então, a de provocar a catarse: pelo efeito catártico o leitor encontra o sentido que anteriormente não era perceptível.

Em *S. Bernardo* o caráter do personagem emerge de suas ações. Para se descrever, Paulo Honório precisa apenas de algumas linhas. Ele tenciona escrever a sua história, mas o seu objetivo na vida foi tomar posse da fazenda S. Bernardo: a história do personagem se entende como a história desta ação que ele, ao final, percebe como desumanizadora. A tomada de consciência pelo personagem do caráter desumanizador não muda a sua condição. Mas como processo catártico aponta para novos caminhos, que são então possibilidades extremas: um mundo outro é necessário e, mais do que isso, urgente.

Em “O romance como epopeia burguesa”, Lukács observa que para representar a relação real do homem com a sociedade e a natureza (isto é, não somente a consciência que o homem tem dessas relações) o único caminho adequado é a representação da ação, somente na ação a verdadeira essência do homem encontra sua expressão⁷.

7 LUKÁCS, Georg. O Romance como Epopeia Burguesa. In: _____. *Arte e Sociedade. Escritos Estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2009, p. 205.

Tomar posse de S. Bernardo fará desse coronel assassino o objeto da narrativa. Ele precisa eliminar muitas coisas e pessoas, até chegar a ser quem é: precisa se distinguir dos outros coronéis iguais a ele, inclusive, até certo ponto, dele próprio. O leitor de *S. Bernardo* não confundirá, por exemplo, a voz e a dicção do personagem que é preso por ter esfaqueado o Fagundes com a voz e a dicção do Paulo Honório que se lamenta por não ter podido entender Madalena.

Casimiro Lopes, a seu mando, mata Mendonça. Com isso resolve-se um problema de demarcação de terras, mas também um problema de caracterização: eliminado Mendonça, Paulo Honório se sobrepõe, pela violência, à infinidade dos outros coronéis. Habilita-se a ser o catalizador das ações que deveriam ser transformadoras. O fato dessas ações não terem resultado em nenhuma transformação efetiva coloca um problema a mais de que tratarei mais adiante.

Esfaquear Fagundes é uma ação relativamente banal, a despeito de sua violência. Difere de mandar matar Mendonça. No momento em que Casimiro Lopes mata Mendonça, Paulo Honório está exercendo o seu poder, corrompendo o representante da Igreja, o Padre Silvestre, comprometendo-se a construir uma igreja na fazenda. Tem um alibi, mas todos sabem do seu envolvimento com o assassinato. É uma violência institucionalizada, consentida, tornada marca do personagem e também da sociedade.

Paulo Honório não tem ascendente. Não tem pai nem mãe conhecidos. Trabalhou no eito da fazenda S. Bernardo, propriedade decadente que ele então quer revigorar. Pretende ser o iniciador de uma nova linhagem. É um coronel sem tradição, o que de certa forma quebra a lógica da herança patriarcal. Mas por isso também viu fracassarem os seus projetos.

A violência é mais do que um mero traço do caráter de Paulo Honório. É pela violência que ele se torna Paulo Honório, eliminando obstáculos materiais ou humanos, eliminando os outros seres em que ele poderia se tornar – o descendente da velha Margarida, o bom almocreve, por exemplo.

Ele traça o seu destino, ou julga fazê-lo – apossar-se de S. Bernardo, modernizar a fazenda e a vida econômica local, ser o fundador de uma nova geração, fabricar o seu filho e herdeiro, preservando, porém, as mesmas formas arcaicas de exploração do trabalhador do campo e de relações humanas e amorosas. Para tanto põe em ação um verdadeiro exército de colaboradores e cúmplices – professora, padres, juizes, advogados, jornalistas etc. Os conflitos que surgem entre eles não desfaz a cumplicidade, devem ser entendidos como partes “naturais” dela.

A força de *S. Bernardo*, diz Antonio Candido, parece provir da unidade violenta que o autor lhe imprimiu⁸. E ele acrescenta: os personagens e as coisas surgem nele como meras modalidades do narrador, ante cuja personalidade dominadora se amesquinham, frágeis e distantes. Mas Paulo Honório, por sua vez, é modalidade duma força que o transcende e em função da qual vive: o sentimento de propriedade.

A construção de *S. Bernardo* é a construção de Paulo Honório, a construção de um tipo. Este Paulo Honório que conhecemos se efetiva eliminando outros que inicialmente disputam com ele a centralidade do tipo e que não desaparecem de todo. O tipo se modifica, pois. E a permanência dos outros Paulo Honório evidencia a tensão

8 CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006, p. 32.

presente no mundo figurado: a sociedade se reproduz, mas o processo mesmo dessa reprodução é contraditório. Captar e narrar esse processo – eis a escrita difícil.

A construção do tipo pode ser avaliada se confrontamos Paulo Honório com outros personagens, porque é no e do confronto que o tipo se forma. No confronto eles tendem a ser anulados, mas permanecem vivos de alguma maneira no próprio Paulo Honório e em alguns momentos se individualizam e conseguem acenar para as alternativas que representam e que insistem em não desaparecer. Lukács fala de hierarquia de tipos como fundamento ideal da composição. Aí também não se pode falar de figuras fixas, sim de um processo ininterrupto de mediações.

A permanência desses personagens na sua relação com Paulo Honório assinala as contradições da sociedade representada. A escrita difícil se realiza quando consegue revelar nessas relações pessoais contraditórias o conjunto da vida social. Não podemos tomar isoladamente este ou aquele personagem, mas as relações entre eles, o conjunto das contradições.

Pensamos imediatamente no par Paulo Honório-Madalena, o mais evidente: o par marido-esposa, formado por um sentido de dominação, mas de tal forma que o aniquilamento dela leva ao aniquilamento dele. Madalena seria a versão “boa” de um capitalismo modernizador que, pela necessidade premente de concentração, precisa assumir claramente a versão “má”. Entretanto, mesmo sendo suprimida, a versão “boa” evidencia a contradição irresolvida. Isto porque a versão “má”, vitoriosa, contudo não deu os resultados esperados por Paulo Honório. No momento em que ele contempla o seu fracasso, a Revolução de 30 já ocorrera, a economia e a política capitalistas continuam a seguir o seu caminho devastador. A paralisia é dele, não dos seus concorrentes. A versão “má” o suprime também.

Em seguida, pensamos na identidade assinalada pelo próprio narrador entre Paulo Honório e Casimiro Lopes: talvez os dois fossem uma pessoa só. Uma só pessoa não são, mas Casimiro Lopes é mais do que o jagunço a serviço do coronel. Ele pode fazer os serviços que o coronel não faz, desempenhando o seu papel, materializando-se nos momentos em que ele precisa desaparecer, em suma confundindo-se com ele. Matando Mendonça, Casimiro Lopes realiza a ação que tornará possível o caminho de Paulo Honório.

Também Paulo Honório e Mendonça formam um par. São dois coronéis separados por uma cerca. São rivais, mas estão unidos na defesa da propriedade, não esta ou aquela propriedade, mas a propriedade como tal. Dela eles são simples instrumentos. Eliminando Mendonça, porém, Paulo Honório pode vir a ser quem é. Paulo Honório quer renovar as formas do capitalismo, enquanto Mendonça representa o capitalismo que deve desaparecer para dar lugar às formas novas de acumulação e dependência. O instrumento toma consciência de si como instrumento.

Paulo Honório e Padilha estão ligados pelo desejo que ambos têm pela fazenda. Paulo Honório toma a fazenda de Padilha para transformá-la: ela deixará de ser uma mistura de bucolismo com inércia para se tornar um empreendimento capitalista efetivo. Contudo, ao final, não está Paulo Honório reduzido à condição de Padilha? O empreendimento capitalista frustrou-se e o significado afetivo da fazenda, que inicialmente distingue Padilha de Paulo Honório, ao final os iguala – como se uma vingança do primeiro.

Paulo Honório e seu Ribeiro formam outro par: se o primeiro consegue, por algum tempo, pilotar o automóvel que atropelou seu Ribeiro, ao final termina também atropelado pelo mesmo “automóvel”. A história de seu Ribeiro vem no capítulo 7. Aí Paulo Honório sentencia: “Tenho a impressão de que o senhor deixou as pernas debaixo de um automóvel, seu Ribeiro. Por que não andou mais depressa? É o diabo”⁹. A simpatia que Paulo Honório demonstra por seu Ribeiro trai o desejo de que a pequena aristocracia rural que ele representava conseguisse andar mais depressa, evitando ser atropelada? A modernização, então, seria menos violenta? Essa perspectiva não é decisiva, mas ronda a narrativa. Este Paulo Honório jamais desaparece de todo, como um passado jamais superado.

Enfim, o Paulo Honório que conhecemos e um outro ao modelo do romance pitoresco:

Se houvesse continuado a arear o tacho de cobre da velha Margarida, eu e ela teríamos uma existência quieta. Falaríamos pouco, pensaríamos pouco, e à noite na esteira, depois do café com rapadura, rezaríamos rezas africanas, na graça de Deus. Se não tivesse ferido o João Fagundes, se tivesse casado com a Germana, possuiria meia dúzia de cavalos, um pequeno cercado de capim, encerados, cangalhas, seria um bom almocreve. [...] E em manhã de invernos, [...] beberia um gole de cachaça para espantar o frio e cantaria por estes caminhos, alegre como um desgraçado.¹⁰

Paulo Honório pensa no outro Paulo Honório no momento de autoconsciência, o que é outra coisa diferente da consciência que o instrumento tem de si como instrumento. Agora Mendonça já morrera e o projeto fracassara. Paulo Honório contempla a sua construção – ele próprio – como um destroço. Na peripécia a vitória transforma-se em derrota.

Outros personagens poderiam ser analisados nessa perspectiva. Mas o que importa aqui é sublinhar as relações que permitem ver as tensões conformadoras do tipo, que se mostra então como um processo ininterrupto de mediações¹¹.

O típico não é, *torna-se* – afirma Lukács. Como categoria, da mesma forma que a singularidade e a universalidade, é determinação da existência, não apenas do conhecimento. Singularidade, particularidade e universalidade são categorias da vida. O movimento dialético da realidade é ininterrupto, vai do singular para o universal e deste, novamente, para aquele. A particularidade, ou tipo, não é jamais um ponto fixo, é um inteiro campo de mediações. Não é uma faixa amorfa de ligação entre o singular e o universal. O particular se converte dialeticamente em universal e de volta em singular.

Essa concepção do tipo corre sempre o risco de se perder numa estética normativa. Para não cair nela, é preciso entender que o processo de mediação é ininterrupto e

9 RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*, op. cit., p. 46.

10 *Idem*, p. 218-219.

11 Em estudo sobre Paulo Honório, Benjamin Abdala Junior explora também o contraponto entre Paulo Honório e outros personagens do romance, sem colocar, porém, a questão da tipicidade. Cf. ABDALA JUNIOR, Benjamin. O Pio da Coruja e as Cercas de Paulo Honório. In: _____. MOTA, Lourenço Dantas. *Personae. Grandes Personagens da Literatura Brasileira*. São Paulo, Senac, 2001.

ocorre na vida real antes que na arte. Cada tipo fixado se modifica continuamente. Em “Arte e verdade objetiva”, a propósito das leis aristotélicas da tragédia, Lukács contrapõe Lessing, para quem o que importa é a essência viva das leis da tragédia, aos clássicos franceses que eram “discípulos dogmáticos servis das palavras de Aristóteles”. Shakespeare, afirma Lukács, que talvez nem sequer conheceu Aristóteles, “cumpre integralmente as leis da tragédia”¹².

Assim como a *Poética* de Aristóteles, a poética do realismo de Lukács não deve se enrijecer e se tornar um mero conjunto de normas. Se Shakespeare, sem conhecer Aristóteles, cumpre as leis da tragédia, é porque essas leis pertencem à vida social, antes de pertencer a esta ou aquela poética. A validade da poética ou da teoria crítica está em captar e formular essas leis. Lukács em diversos momentos afirma que os artistas anteciparam-se em muito à compreensão dos críticos e estetas dos fenômenos artísticos.

A particularidade é esse processo de mediações que ocorre antes na vida do que na arte. Assim, é possível e, mais do que isso, necessário entender que a estética da particularidade modifica-se também se saímos da literatura europeia dos países capitalistas avançados e caminhamos para os países europeus do capitalismo atrasado (a Alemanha, por exemplo) e mais ainda para as áreas da expansão colonialista (o Brasil, por exemplo).

Lukács sublinha o mérito de Hegel em ter reconhecido a dialética de universal e particular na Revolução Francesa, ou seja, no processo histórico mais do que simplesmente no pensamento. As velhas classes dirigentes já não representavam os interesses de toda sociedade (o universal), na verdade pretendiam apenas defender os seus próprios interesses de classe (o particular). A burguesia, como nova classe revolucionária, deve se apresentar – ainda que de fato também defenda seus próprios interesses de classe (o particular) – como representante de toda sociedade. A importância de Hegel está em “[...] ter tratado de um problema exclusivamente lógico em aparência, como é o caso da relação do universal com o particular e o singular, como um problema da estrutura e do desenvolvimento da sociedade”¹³.

Mas Marx, diz Lukács, não podia aceitar esse esquema abstrato. Na *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel*, Marx fala da revolução, tendo já no horizonte a revolução proletária, como de um momento em que as exigências e direitos de uma classe são as exigências e direitos de toda a sociedade. Hegel assume a contradição do fenômeno como unidade na essência, na ideia. Com Marx, o universal e o particular deixam de ser imagens reflexas abstraídas de reais situações sociais. Em lugar de reconhecer por toda parte as determinações do conceito puro, é preciso conceber a lógica específica do objeto específico. Lukács acentua a impossibilidade de se deduzir dos processos histórico-sociais um “esquema qualquer”. É preciso esclarecer a forma concreta de uma determinada situação social e descobrir a que direção apontam as transformações sociais.

12 LUKÁCS, Georg. Arte y Verdad Objetiva. In: _____. *Materiales sobre el Realismo*. Barcelona/Buenos Aires/Cuahtémoc, Ediciones Grijalbo, 1977, p. 223.

13 *Idem*. *Introdução a uma Estética Marxista*, op. cit., p. 76.

A concepção estética lukacsiana sofreu algumas mudanças (sem abalar os princípios) na passagem dos estudos sobre o realismo francês e russo para os estudos sobre os realistas alemães do século XIX e na história da literatura alemã. Se o tipo é aquele processo ininterrupto de mediação, o que importa é entender cada momento determinado.

Sendo um processo ininterrupto de mediação, o típico não pode estar fixado no passado, sim na transformação do passado em presente e apontando para o futuro. Como tal, o modelo lukacsiano da particularidade não se fecha no século XIX europeu. Em ensaios tardios sobre escritores como Jorge Semprun e Soljenitsin, ele deu claras indicações da possibilidade e da necessidade de estender a outras literaturas e escritores a sua concepção de realismo.

É preciso também considerar, o que não poderei fazer aqui, que Lukács é um pensador húngaro, um pensador, portanto, que, embora tenha assimilado como poucos a tradição filosófica e literária ocidental, não pode ocultar um ponto de vista deslocado do centro.

Nos *Manuscritos Econômicos Filosóficos*, Marx já assinalava o caráter ao mesmo tempo nacional e internacional do capitalismo. O realismo literário, como tratado por Lukács, tem também este caráter duplo: o caminho que veio de Goethe a Scott, a Balzac e a Tolstoi levou ao capitalismo mundializado e à entrada em cena de outras literaturas que não as europeias.

A pergunta que se coloca é se o processo de mediação pode sofrer algum tipo de estagnação. Em outras palavras: se o modelo lukacsiano elabora a historicidade correspondente a momentos de transformação no espaço europeu, e sempre na expectativa da revolução proletária, o que acontece então quando saímos desse espaço e necessitamos reelaborar a historicidade dos novos momentos?

Sabem os leitores de Lukács que essa questão gerou cisões ainda hoje insuperadas no interior da teoria e da crítica literária marxista. Não pretendo entrar nessa discussão aqui e agora. Gostaria, pelo contrário, de discutir a estética lukacsiana com os desafios que ela coloca para si mesma. O desafio está em, evitando os perigos normativos, preservar a ideia básica da particularidade como um processo ininterrupto de mediação. Na estética, como também na política, continuamos a lidar com as dificuldades de entender o capitalismo, as suas crises e a sua capacidade aparentemente infinita de superá-las.

Mas então como tratar uma situação periférica como a brasileira dos anos 1930 representada em *S. Bernardo*? A periferia pode em casos concretos evidenciar o cerne do processo histórico, como acontece na obra de Machado de Assis no final do século XIX: narrando o Brasil dos Oitocentos, Machado de Assis dá a ver o sistema-mundo capitalista do ponto de vista da periferia.

Em estudo recente, Moretti compara Balzac a Machado de Assis e as suas diferentes formas de representação da passagem do velho regime para a modernidade capitalista. Foca em *As Ilusões Perdidas* e em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* dois episódios de relações humanas mediadas pelo dinheiro. Em Balzac o editor Doguereau dispõe-se inicialmente a dar mil francos ao candidato a escritor Lucien de Rubempré; depois, conhecendo as suas péssimas condições de vida, reduz uma, duas e três vezes a quantia inicial. Trata-se aí de uma relação claramente capitalista: relações pessoais jamais

entram em cena. Nas *Memórias Póstumas*, Brás Cubas é salvo pelo almocreve de um tombo do burro que poderia ter sido fatal. Inicialmente tocado pelo acontecimento, pensa em recompensar o almocreve com uma quantia generosa, mas que diminui também uma, duas, três vezes. Ao final dá-lhe apenas um cruzado de prata. Diferentemente do que ocorre com Balzac, em Machado não há nada objetivo. Brás Cubas sente remorsos¹⁴. Moretti apoia-se na leitura que Roberto Schwarz faz das *Memórias*¹⁵. A realidade burguesa subordina-se à arbitrariedade pessoal. É uma vitória do capricho. Moretti assinala as malformações do capitalismo semiperiférico. Aí a conflituosa coexistência entre capitalismo e antigo regime leva ao triunfo do último, como numa crônica das derrotas burguesas.

Interessa-nos aqui algo não contemplado por Moretti: em *S. Bernardo* o momento em que Paulo Honório dá o golpe final em Padilha parece mais próximo de Balzac do que de Machado. Aí não há capricho e Paulo Honório não sente remorso:

Para evitar arrependimento, levei Padilha para a cidade, vigiei-o durante a noite. No outro dia, cedo, ele meteu o rabo na ratoeira e assinou a escritura. Deduzi a dívida, os juros, o preço da casa, e entreguei-lhe sete contos quinhentos e cinquenta mil-réis. Não tive remorsos.¹⁶

Em *S. Bernardo* trata-se também das malformações do capitalismo semiperiférico e da vitória do antigo regime sobre a burguesia. De qualquer modo, porém, não parece ser a arbitrariedade pessoal que dá o tom aí. Também não se trata de nenhuma mudança substancial da má condição brasileira. Mas a propalada preferência de Graciliano pelo realismo oitocentista talvez possa ser entendida a partir daqui, não apenas como uma preferência pessoal ou sinal de passadismo, mas de um modo que nos permita ver os embates entre realismo e modernismo em perspectiva histórica, ou seja, que nos permita ver mais claramente as contradições da dependência brasileira, das quais o fazer literário é parte significativa.

O leitor de *S. Bernardo* percebe que a história aí narrada é mais do que uma história local do Nordeste brasileiro dos anos 1930. Há indicações suficientes para que se perceba que os acontecimentos (incluindo a compra de máquinas, a importação de novilhos etc.) são nacionais. A conexão entre os acontecimentos é inicialmente econômica, mas é ela que determina também os limites sociais, morais, existenciais da vida dos personagens. Além disso, as opções literárias do escritor respondem a uma situação nacional e também mundial.

S. Bernardo é uma narrativa em primeira pessoa, de caráter confessional, o que nos coloca problemas especiais. O ponto de vista é o do personagem-narrador, que é a manifestação mais forte do seu domínio. “Tenciono contar a minha história” – diz ele. E quando começamos a ler a narrativa e nos inteiramos dos problemas de composição,

14 MORETTI, Franco. Balzac, Machado and Money. In: _____. *The Bourgeois. Between History and Literature*. London/New York: Verso Books, 2014.

15 SCHWARZ, Roberto. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo. Machado de Assis*. São Paulo, Duas Cidades, 1990.

16 RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*, op. cit., p. 30.

a história já acabara. Paulo Honório se confessa violento, possessivo, dominador. Se tudo começasse de novo, seria tudo igual. Ele reconhece que não estava à altura de Madalena, mas não poderia mudar nada. Nem consegue ser o fundador de uma nova linhagem, como queria. Quando a narrativa começa, ele já tomara consciência disso. É a narrativa de um limite, que não é meramente pessoal, mas social e nacional.

O ponto de vista não é o de um eu preso na própria subjetividade. Em *S. Bernardo* “a historiografia da vida privada” não se rebaixa, como observa Lukács a propósito de Fielding, Restif de la Bretonne e Balzac, ao nível da crônica banal¹⁷. Os conflitos com Madalena não são meros conflitos pessoais, ou melhor, são pessoais, mas ao mesmo tempo dão a ver as contradições sociais. O interior converte-se no exterior e este naquele. A violência é o espaço do drama pessoal e coletivo e sempre evidencia a crítica à vida. Não há conformismo nessas páginas ásperas, mas recusa da ordem. Paulo Honório é o nome de um estado de mundo – o da reificação – e da urgência de superá-lo.

A vida privada, diz ainda Lukács, é o verdadeiro material do romance, porque na sociedade moderna separam-se as funções sociais e as questões privadas. Este é o quadro da sociedade capitalista, a sua contradição básica – produção social e apropriação individual. Por isso a busca do *páthos* na sociedade moderna tem que seguir na direção da vida privada. A unidade imediata do universal e do singular que caracterizava a sociedade guerreira e a epopeia é inatingível na sociedade moderna. Para o escritor moderno o *páthos* da vida privada “só pode ser encontrado por meio de caminhos muito indiretos e complexos”: as forças sociais (o universal) devem aparecer na vida do personagem individual concreto (o singular). Só por esses caminhos assim complexos o romancista pode representar a particularidade e o típico.

A história que se desenrola a nossa frente é então também a história da escrita, difícil. Não é à toa, portanto, que o personagem quer escrever, embora sem ter as condições necessárias para tal.

A dificuldade aí colocada explicitamente no segundo capítulo, mas presente em cada página, parágrafo e palavra, é a de todo escritor: escrever literatura não é uma questão de mera capacidade (acadêmica, gramatical, institucional), é a questão de poder captar a totalidade social, o sentido dos destinos humanos, os nexos existentes mas ocultados na vida cotidiana. Lukács, ao tratar dos problemas da forma típica, diz que a arte tem a capacidade de suscitar experiências, fala então da função evocadora da elaboração formal¹⁸. A questão colocada em *S. Bernardo* é esta: teria a sua escrita a capacidade de suscitar experiências, de evocar aquela realidade, captá-la pelo seu nervo estético típico, sem se perder no exotismo e no pitoresco? Seria a escrita capaz de evocar a velha Margarida, Marciano, Padilha, Gondim, Casimiro Lopes, mestre Caetano, Rosa e, sobretudo, Madalena, os seus destinos e situações singulares e o mundo particular em que esses momentos singulares, reforçando-se e integrando-se reciprocamente, dão vida ao conjunto?

O que ocorre em *S. Bernardo* é que esses desafios são postos pelo escritor Graciliano Ramos e nós leitores somos levados a tomá-los, ao menos até um certo momento, como

17 LUKÁCS, Georg. O Romance como Epopeia Burguesa, *op. cit.*, p. 209.

18 *Idem*. Introdução a uma Estética Marxista, *op. cit.*, p. 252.

desafios do personagem-escritor. O narrador, Paulo Honório, fala da sua atividade de escritor, de modo a deixar intrigado o leitor quanto à veracidade das suas afirmações sobre a feitura da obra. Rui Mourão observa que o projeto de produção do livro pela divisão do trabalho “soa-nos inteiramente fora de propósito”, mas os leitores são levados a aceitá-lo como uma ironia¹⁹. Mais à frente, entretanto, quando o narrador especifica o trabalho que caberia a cada um dos participantes do projeto, referindo-se a cada um deles como a alguém familiar ao leitor, então este percebe o “plano literário”. Mourão diz ainda que, quando por fim somos informados de que a Lúcio Gomes de Azevedo Gondim caberia a composição literária, vemos que não é Graciliano Ramos que está com a palavra. O personagem sai da pena do escritor já com dimensões próprias, ganhando independência: “[...] acompanhamos, diz Mourão, o personagem no seu movimento de se destacar do tempo do autor e se inserir no seu próprio contexto”²⁰.

Esse artifício foi muito bem explorado pelo romancista e só aos poucos tomamos consciência dele como artifício. Mourão destaca ainda a inabilidade do narrador e seu estilo claudicante e sua imperícia. Cabe ao leitor perceber, não sem dificuldade, que o autor Graciliano Ramos produz a representação desse escritor e sua escrita inábil e claudicante e que essa representação é funcional. O leitor se demora entre a excelência do escritor Graciliano Ramos e a imperícia do personagem-escritor que se utiliza de processos antiquados de começar a história pela identificação do autor, seu nome, idade e peso etc. À medida que a narrativa evolui o leitor acostuma-se à ambiguidade, chegando mesmo a esquecê-la. Contudo, ela continua tendo um sentido: a atividade literária é parte central da representação do romance.

A obra que lemos é de Graciliano Ramos, mas o leitor é defrontado com aquela ambiguidade cujo significado ele precisará captar. Essa perspectiva parece muito mais significativa do que a de Álvaro Lins, que fez restrições a *S. Bernardo* porque, segundo ele, o romance pecaria por inverossimilhança dado o contraste do livro e seu imaginário escritor²¹. Fica claro que Álvaro Lins tomou o conceito de verossimilhança de modo muito restrito, uma vez que não considerou as observações de Aristóteles no capítulo XVIII da *Poética*. Aristóteles comenta Agatão quando este afirma que “verossimilmente muitos casos se dão e ainda que contrários à verossimilhança”²².

Em *S. Bernardo* as discussões sobre literatura dão a ver aquilo que chamei em estudo sobre *Memórias do cárcere* de autoquestionamento²³. Não a literatura fechada em si mesma, abismada em si mesma, mas a literatura que questiona a sua razão de ser, como prática discursiva de uma determinada sociedade.

A dificuldade da escrita – Paulo Honório continua a refletir ainda no segundo capítulo – está na relação com os leitores. O que é relevante mencionar? Ele está

19 MOURÃO, Rui. *Estruturas. Ensaio sobre o Romance de Graciliano*. Rio de Janeiro, Arquivo Editora/INL/MEC, 1971, p. 55.

20 *Idem*, p. 56.

21 LINS, Álvaro. Valores e Misérias de Vidas Secas. In: Ramos, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 1986, p. 147.

22 ARISTÓTELES. *Poética, op. cit.*, XVIII 1456a 23.

23 BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do Cárcere. Literatura e Testemunho*. Brasília, UnB, 1998.

habitado com matutos e, por isso, talvez não confie suficientemente nos leitores. Em meio a tantos argumentos reais ou fingidos, percebemos o gesto de desqualificação dos matutos, por um lado, por outro dos leitores. O leitor real que quiser ultrapassar as dificuldades aí colocadas propositalmente deverá se diferenciar dos matutos e daqueles leitores acostumados com uma literatura “bem comportada”.

Paulo Honório é versado em estatística, pecuária, agricultura, escrituração mercantil – conhecimentos que chamamos práticos para diferenciar das belas-artes. Acentuar isso, ao mesmo tempo em que aponta para a divisão do trabalho é lembrar as condições atrasadas da economia brasileira, mas também o comprometimento da literatura com a luta pela vida. Não é só pela referência à divisão de trabalho que o leitor percebe a escrita de *S. Bernardo* intrinsecamente ligada à vida econômica: as escolhas estilísticas – reais ou fingidas – são (ou pretendem ser) forças produtivas.

Se na primeira geração modernista a literatura brasileira pretendia ser uma forma de conhecimento do país, na segunda ela pretende ser uma luta por transformá-lo. O romance era como uma força de transformação, como uma força produtiva. (A propósito disso, na crônica “O fator econômico no romance brasileiro” ele expõe suas concepções sobre a relação entre literatura e economia.²⁴)

Quando Paulo Honório se pergunta, já depois de ver frustrado o seu plano inicial, para quem escreve e responde “sei lá”, a questão é tangenciada, mas o leitor deverá participar da formulação da resposta. As conversas e desconversas não são falsas: revelam o que escondem. Agora ele já não escreve para ser importante. A literatura já não é um elemento de prestígio social. Mas nem por isso vem a ser o espaço da autopiedade.

O personagem catalisador destruiu a tudo e a todos, inclusive a si próprio. É quando então ele se volta outra vez para a literatura. Os problemas literários, como vivenciados por ele, evidenciam as questões sobre a representação literária no Brasil dos anos 1930. O personagem-escritor vivencia, a seu modo e dentro dos seus limites, esses problemas.

Os problemas são vivenciados, não como problemas estritamente literários, mas como problemas de sua vida. Paulo Honório quer contar a sua história, ou mais, quer encontrar o sentido dessa história, que, sendo a da sua vida, é também a da vida de todos os outros personagens, é a situação histórica do Nordeste brasileiro e por extensão do país. É então que as questões literárias são também questões histórico-sociais e estas são questões literárias.

A figura do personagem-escritor e a do fazendeiro empreendedor e modernizador se fundem de modo admirável no romance. E isto é possível porque à literatura sempre foi conferido no Brasil, de modo contraditório, claro, um papel “modernizador”.

A modernização brasileira tem tido, como têm assinalado os principais intérpretes do Brasil – de Caio Prado a Sérgio Buarque de Holanda e Celso Furtado, um caráter conservador: uma modernização que atende aos interesses periódicos de reestruturação do capital mundial e preserva as relações sociais arcaicas. Em meio a isso a literatura foi e é entre nós uma “literatura de dois gumes”, como diz Antonio Candido:

24 RAMOS, Graciliano. O Fator Econômico no Romance Brasileiro. In: _____. *Linhas Tortas*. Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 1989.

Na sociedade duramente estratificada, submetida à brutalidade de uma dominação baseada na escravidão, se de um lado os escritores e intelectuais reforçaram os valores impostos, puderam muitas vezes, de outro, usar a ambiguidade do seu instrumento e da sua posição para fazer o que é possível nesses casos: dar a sua voz aos que não poderiam nem saberiam falar em tais níveis de expressão.²⁵

A crítica à literatura como prática social, como discurso que pode ser crítico, mas que também pode legitimar o poder, é, assim, e necessariamente, uma crítica ao processo histórico das modernizações brasileiras. Os anos 1930 tiveram, como também salienta Antonio Candido em outro ensaio, uma importância decisiva nessa história contraditória. No caso da cultura, cresceu a consciência das contradições brasileiras, de tal modo que aí teve início uma fase nova com uma nova concepção de cultura no Brasil²⁶.

O projeto de Graciliano, como também de muitos outros seus contemporâneos, e não só no Brasil, era fazer uma literatura que tivesse papel central na transformação do país, nas mudanças do sistema de posse da terra e da propriedade, que participasse da reorganização das forças produtivas e das relações de produção. Como tal, os conhecimentos técnicos sobre a administração da terra e da propriedade perdem sua estranheza inicial.

Mais à frente, já no capítulo 13 do romance, o narrador, referindo-se sempre à sua própria escrita, lamenta ter omitido a paisagem. Com isso, pensa ele, a narrativa dá ideia de uma palestra realizada fora da terra. Mas ele se explica: os canaviais são um gênero de agricultura que não lhe interessa, e os novilhos zebus são um tipo de gado que está acabando de escangalhar os nossos rebanhos. A velha paisagem bucólica não tem lugar no seu romance. É verdade que em alguns raros momentos os paus-d'arco florescem, mas é já o lamento final por Madalena. A velha paisagem é então um entrave econômico e também literário.

S. Bernardo como narrativa crítica da modernização brasileira. A consciência do caráter conservador da modernização à brasileira é o forte dessa obra. Nisso (na escrita difícil, mas capaz de representar as contradições e torná-las inteligíveis, na escrita realista, enfim) ainda consiste, a meu ver, a sua atualidade.

SOBRE O AUTOR

HERMENEGILDO BASTOS Professor titular de literatura brasileira da Universidade de Brasília. Doutor pela Universidade de São Paulo. Publicação recente: *As artes da ameaça: ensaios sobre literatura e crise*. São Paulo, Outras Expressões, 2012.
E-mail: hjbastos@unb.br

25 CANDIDO, Antonio. Literatura de Dois Gumes. In: _____. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo, Ática, 1987, p. 178.

26 *Idem*. A Revolução de 1930 e a Cultura. In: _____. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios, op. cit.*, p. 195.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. O Pio da Coruja e as Cercas de Paulo Honório. In: ____ & MOTA, Lourenço Dantas. *Personae. Grandes Personagens da Literatura Brasileira*. São Paulo, Senac, 2001.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre, Globo, 1966.
- BASTOS, Hermenegildo. *Reliquias de la Casa Nueva. La Narrativa Latinoamericana. El Eje Graciliano-Rulfo*. Traducción de Antelma Cisneros. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 2005.
- _____. *Memórias do Cárcere. Literatura e Testemunho*. Brasília, UnB, 1998.
- CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a Cultura. In: _____. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*, São Paulo, Ática.
- _____. *Ficção e Confissão*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. *Literatura de Dois Gumes*. In: _____. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo, Ática, 1987.
- CLEARY, Joe. Realism after Modernism and the Literary World-System. *Modern Language Quarterly*, v. 73 n. 3, Sept. 2012. Disponível em: <<http://goo.gl/6J8zS5>>. Acesso em: 1 jan. 2015.
- JAMESON, Fredric. Antinomies of the Realism-Modernism Debate. *Modern Language Quarterly*, v. 73, n. 3, Sept. 2012. Disponível em: <<http://goo.gl/8ImoCa>>. Acesso em: 1 jan. 2015.
- _____. *Modernidade Singular. Ensaio sobre a Ontologia do Presente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- KELEMAN, Janos. *The Rationalism of Georg Lukács*. New York, Palgrave Macmillan, 2014.
- LAFETÁ, João Luiz. 1930: a Crítica e o Modernismo. São Paulo, Duas Cidades/34, 2000.
- LINS, Álvaro. Valores e Misérias de Vidas Secas. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 1986.
- LUKÁCS, Georg. Arte y Verdad Objetiva. In: _____. *Materiales sobre el Realismo*. Barcelona/Buenos Aires/Cuauhtémoc, Ediciones Grijalbo, 1977.
- _____. *Introdução a uma Estética Marxista. Sobre a Particularidade como Categoria da Estética*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970, p. 236.
- _____. O Romance como Epopeia Burguesa. In: _____. *Arte e Sociedade. Escritos Estéticos 1932-1967*. Organização, introdução e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Neto, Rio de Janeiro, UFRJ, 2009.
- MARX, Karl. *Manuscritos Económico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- MESZAROS, István. *O Conceito de Dialética em Lukács*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.
- MORETTI, Franco. Balzac, Machado and Money. In: _____. *The Bourgeois. Between History and Literature*. London/New York, Verso Books, 2014.
- MOURÃO, Rui. *Estruturas. Ensaio sobre o Romance de Graciliano*. Rio de Janeiro, Arquivo Editora/INL/MEC, 1971.
- RAMOS, Graciliano. O Fator Econômico no Romance Brasileiro. In: _____. *Linhas Tortas*. Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 1989.
- _____. *S. Bernardo*. Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 2013.
- SCHWARZ, Roberto. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo. Machado de Assis*. São Paulo, Duas Cidades, 1990.

O vaqueiro e o procurador dos pobres: *Vidas Secas*

[*The peasant and the prosecutor of the poor: Barren Lives*

Ana Paula Pacheco¹

RESUMO O ensaio busca iluminar o caráter experimental do romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, o qual permite a apreensão da fratura social brasileira a partir das contradições entre o narrador-intelectual e a representação da consciência de uma família de retirantes empurrada pela seca. Num contexto de queda das oligarquias (a crise do café de 1929), de populismo nacional-patriarcalista (a era Vargas) e de imaginação crítica, as relações de trabalho vêm ao procênio, funcionando como princípio formal do livro. • **PALAVRAS-CHAVE** Graciliano Ramos; *Vidas Secas*; os pobres na literatura; representações do intelectual. • **ABSTRACT** The

experimental character in Graciliano Ramos' novel, *Barren Lives*, allows the apprehension of the social fracture considering the contradictions between the narrator-intellectual and the stream of consciousness of a peasant family, driven away by the drought. Labor itself comes to the fore, in a context in which the local oligarchies see their own downfall (the coffee crises of 1929), a patriarchal national-populism arises (the Getulio Vargas' era), and a critical imagination takes place. • **KEYWORDS** Graciliano Ramos; *Barren lives*; the poor in the literature; representations of the intellectual.

Recebido em 03 de setembro de 2014

Aprovado em 05 de novembro de 2014

PACHECO, Ana Paula. *O vaqueiro e o procurador dos pobres: Vidas Secas*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 60, p. 34-55, abr. 2015.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi60p34-54>

1 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

Acho que o artista deve procurar dizer a verdade.

Graciliano Ramos²

Vidas secas puxa o leitor para dentro do nome, para a história sedimentada na linguagem. Desde logo o título apreende, numa contradição em termos, uma contradição real. As vidas – algumas, específicas – confundem-se com o seu limite de esgotamento, ao mesmo tempo em que a morte não se perfaz. Substantivo e adjetivo com ressonância participial negam e redefinem um ao outro; nem vida, nem morte, vidas secas. Assim se coloca o tema da vida que não vive.

Os parágrafos de abertura dão sequência a esse enunciado que estrutura o livro como um todo. Assim como a do título, a *montagem* das cenas segue a sintaxe de um pensamento sobre o que está sendo visto ou imaginado. Numa planície comida pelo sol, os juazeiros verdes. Em seguida, a família, cansada e faminta; os pertences cabem num baú de folha, que vai na cabeça, além de um aió, uma cuia e uma espingarda sem munição. Buscam sombra, mas os juazeiros se comportam à maneira de uma miragem. O menino mais velho começa a chorar e senta, recusando-se a prosseguir. O pai bate no filho cansado para que se levante, mas este não arreda pé. A caatinga é descrita tal qual numa tela em que *a vida aparece como resto*, uma mancha clara, porém, extinta: “A caatinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas”³. A descrição termina com “o voo negro dos urubus” fazendo círculos em redor de animais moribundos. A sobreposição de paisagem, homens, bichos é ressaltada pela montagem que intercala a descrição do quadro à das pessoas, e destas à dos moribundos e necrófagos, dando a ver a violência generalizada num mundo apenas aparentemente inabitado por outros homens, que deixaram estes à própria sorte. Essa parte de um todo, que a montagem inicial mostra apenas como parte, remete a um sentido maior despedaçado, o qual tem na fome e na morte o seu denominador comum. Daí a presença alegórica da natureza – como lembra Walter Benjamin, desde sempre sujeita à morte – figurando a história. Entretanto, mais uma vez, não se trata de qualquer morte, mas da

2 RAMOS, Graciliano. O Fator Econômico no Romance Brasileiro. In: _____. *Linhas Tortas*. Rio de Janeiro, Record, 2005, p. 253-259.

3 RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 13. ed. Rio de Janeiro, Martins, 1965, p. 8. As citações de *Vidas Secas* seguem essa edição e serão a partir daqui referidas apenas pelo número das páginas.

que se confunde com a vida. Seu signo cabal será a necrofagia, presente noutras tantas imagens do livro.

Um movimento de distinção, apesar de tudo, se esboça: a razão e o coração do pai fecham a cena, afastando-se da violência, esse fundo contra o qual as formas se definem e indefinem. O narrador prossegue a montagem. Como sombra dos cinco “vivos” – Fabiano, Sinha Vitória, os dois meninos, a cachorra Baleia – a ausência do papagaio os acompanha. Na ordenação da cena, o tempo vem embaralhado, de modo a vermos primeiro que o bicho não está; em seguida, seu fim na véspera; o esquecimento do fato por Baleia e momentaneamente por Fabiano; por último o início, isto é, a decisão súbita de matá-lo, tomada por Sinha Vitória. A operação não se resume a fazer ver em *flashback*. Acompanhando uma lógica que subjaz aos fatos e que tem a ver com *dissociação*, somos levados a concatenar ações e resultados somente depois de experimentarmos a *incorespondência entre tempo e espaço, interioridade e ações*. O mundo em ruínas está no cenário e também na alma das personagens. A princípio quem conduz o ângulo de visão é Baleia, que não se lembra do ocorrido e por isso estranha – como um estado seu – a falta do papagaio:

Ausente do companheiro, a cachorra Baleia tomou a frente do grupo.⁴ Arqueada, as costelas à mostra, corria ofegando, a língua fora da boca. E de quando em quando se detinha, esperando as pessoas, que se retardavam.

Ainda na véspera eram seis vivos, contando com o papagaio. *Coitado, morrerá* na areia do rio, onde haviam descansado, à beira de uma poça: a fome apertara demais os retirantes e por ali não existia sinal de comida. Baleia *jantara* os pés, a cabeça, os ossos *do amigo*, e não *guardava lembrança disso*. [...] Fabiano também às vezes sentia falta dela [da ave], mas logo a recordação chegava. Tinha andado a procurar raízes à toa [...]. Sinha Vitória [...] vira de perto a realidade e o papagaio, que andava furioso, com os pés apalhetados, numa atitude ridícula. Resolvera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesma que ele era mudo e inútil.⁵

O narrador, que começa com Baleia, retrocede à véspera para situar a falta do papagaio. Em seguida, por um ângulo simpático, une-se à família. O estilo indireto livre apreende as antinomias da situação objetiva a partir de um olhar subjetivo que é de “todos” (por esse prisma, a ação executada por Vitória não tem sujeito) e inclui algum recuo, na breve explicação das causas, após o que volta a acompanhar a sensibilidade de Baleia, sua intuição/insciência dos acontecimentos. Em seguida, vemos com Vitória, e ficamos sabendo o que houve. Menos forte, o lapso de memória também acomete Fabiano algumas vezes, e penso que não há exagero em dizer que essa separação entre interioridade e mundo diz respeito a todas as personagens. Trata-se de um indício de separação entre consciência/tempo/espaço como construção do mundo. Do ponto de vista da cachorra com fome, amigo morto e alimento (parco), coração e estômago, são

4 Note-se que o “companheiro” pode ser o menino mais velho, agora no colo do pai, ou o papagaio. A sequência da cena parece dar força à segunda leitura.

5 RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. p. 08. Grifos meus.

partes soltas, difíceis de juntar. Igualmente, a depender das circunstâncias, não é possível distinguir entre ser vivo e comida, ontem e hoje, eu e outro. A morte do papagaio *atravessa* a interioridade de Baleia: o passado recente aparece como incompreensível. O impulso de sobreviver, claro na ação extremada da mãe, manda racionalizar a violência e matar o papagaio, “mudo e inútil”. A ordenação narrativa dá entretanto outra espessura aos acontecimentos, levando a vê-los como a ponta de um processo. Próximos a Baleia, que com o esquecimento e o corpo estranha radicalmente o buraco no presente, estranhamos as relações causais imediatas e passamos a supor outras, mais decisivas e menos visíveis (alheias), por detrás ou por cima da decisão das personagens.

Em síntese, os procedimentos de corte, interrupção dos nexos das ações (cuja mediação concreta reside noutra parte – ainda que não resida noutro mundo), estranhamento do fluxo temporal, cancelamento da História definem, por assim dizer, um quadro ruinoso. Vale dizer, o procedimento alegórico toma não apenas a protopaisagem petrificada⁶ do começo de *Vidas Secas*, como define o sentido da paralisação da História: *se o tempo é a diferença entre o morto e o vivo, justamente por isso ele parece faltar*. Aqui, a imagética regressiva expõe o caráter regressivo da História. O sofrimento social é posto num cenário de abandono (e não de oposição entre indivíduo e sociedade), que *se completa* quando os donos da paisagem comparecem, marcando território ou acertando contas. A construção desse quadro de abertura des-naturaliza a vida dos retirantes ao representá-la em imagens da natureza, ou seja, ao petrificá-la como cadáver vivo. Quando Baleia encontra comida e divide com todos, temos um dos intervalos em que a vida volta a respirar.

TRABALHO SECO

Vidas Secas foi publicado em 1938, durante o Estado Novo. Contra o pano de fundo dos anos iniciais do nacional-desenvolvimentismo, salta aos olhos a proposta de apresentar uma história dos vencidos, contraponto a uma ideia de nação e de desenvolvimento falsamente universais. Se esse era o impulso que movia o chamado “romance de 30”, a obra de Graciliano parece constituir resposta única num contexto em que a representação do subtrabalhador chegava ao esgotamento; quando à denúncia literária da vida dos mais pobres seguiu-se uma literatura de recreação, para inglês ver (elite brasileira “ocupante”⁷ em primeiro lugar).

Como se sabe, o referente concreto da ideologia trabalhista era a “inclusão”, no discurso e na letra da lei, de um novo sujeito social a ser constituído pela industrialização do país. Fatores decisivos, entre eles a drástica redução do contingente de trabalhadores imigrantes ocasionada pela Guerra, levaram o Governo a transferir os esforços de captação de estrangeiros para a formação e o enquadramento do proletariado

⁶ Na célebre fórmula de Walter Benjamin, a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada, “a história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malgrado se exprime num rosto – não, numa caveira”. E ainda: “do ponto de vista da morte, a vida é o processo de produção do cadáver”. Cf. BENJAMIN, Benjamin. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 188 e 241.

⁷ A expressão, como se sabe, é de Paulo Emílio Sales Gomes.

brasileiro, “territorializando” assim o seu mercado de trabalho urbano⁸. Também o discurso ideológico nacional – antes uma conversa entre classes dirigentes e classes dominantes – precisou renovar-se, de tal modo que a tradição do autoritarismo brasileiro incluisse, e domesticasse, esse novo proletário. Correspondente ideológico da estratégica organização do mercado de trabalho interno, o expediente moderno de renovação do autoritarismo brasileiro unia, numa conjunção meio bárbara, nacionalismo e patriarcalismo, com sentido de orientação de massa. As providências legais são mais do que conhecidas (instituição do salário mínimo, limite de jornada de trabalho na indústria e no comércio, regulação da jornada das mulheres e do trabalho infantil), e tinham feição de avanço, o que de fato eram, mas como sabido tratava-se *exclusivamente* de legislar sobre o trabalho formal e urbano, a despeito de, àquela altura, a promoção da indústria ainda correr em paralelo à diversificação do setor agrícola⁹.

O universo do trabalho descrito por *Vidas Secas* situa-se, sem dúvida, fora do campo dos avanços cujo custo social passa por “compensado”. À ideologia do trabalhismo Graciliano responde com o dia a dia do subtrabalhador rural. Para além de sua especificação, que sem dúvida ultrapassa o caráter de denúncia de bons romances da década de 1930, tem alcance reflexivo *o confronto entre trabalhos diversos*, esteticamente suposto na diferença entre trabalho intelectual e braçal, o que é um feito desse livro. (Retomaremos.)

É possível que as relações de trabalho em *Vidas Secas* não tenham sido objeto de muitos estudos¹⁰ devido ao caráter espectral que adquirem, em sintonia com as atividades produtivas, que “aparecem” e “desaparecem”. Em muitos aspectos, justamente, o livro trata de caracterizar a invisibilidade social do trabalho. *O trabalho dos retirantes – e o trabalho da caça ao trabalho – quase não tem contornos, por ser quase tudo*¹¹. A desqualificação máxima de suas atividades é não só causa de sofrimento, mas também um modo de

8 Cf. ALENCASTRO, Luiz Felipe de. A Pré-revolução de 30. *Novos Estudos – Cebrap*, n. 18, São Paulo, set. 1987.

9 Cf. OLIVEIRA, Francisco de. Crítica à Razão Dualista. In: _____. *Crítica à Razão Dualista/O Ornitorrinco*. São Paulo, Boitempo, 2003.

10 Zenir Campos Reis comenta a importância do trabalho em *Vidas Secas*, em “Tempos Futuros”. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Graciliano Revisitado*. Natal, Editora Universitária, 1995, p. 31-65. Valentim Facioli falou sobre a presença do “fator econômico” nesse romance, em conferência proferida no colóquio “Em torno do romance de 30” (“*Vidas Secas* e as águas do capital”, Anfiteatro de História/ FFLCH-USP, fala proferida em 4/5/2010), sem intenção de buscar o seu nexos formal interno. Hermenegildo Bastos viu no livro relações de trabalho capitalistas porém “diversas”, em que as personagens possuiriam, dada a proximidade com a “vida natural”, uma “espécie de reserva ética”: “como a memória de um estágio da evolução em que a reificação não era absoluta como já o é em *São Bernardo*” (p. 130-131). Cf. BASTOS, Hermenegildo. Inferno, Alpercata: Trabalho e Liberdade em *Vidas Secas* (posfácio). In: RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 105. ed. Rio de Janeiro, Record, 2008, p. 129-138.

11 Em *Vidas Secas* temos a representação de um “trabalho total”, a saber, a vida, ou a pessoa inteira, transformam-se em trabalho. Tal forma social, advinda do regime escravocrata, não encontrou superação até os nossos dias. Modificou-se, sem eliminar a acumulação primitiva-moderna estudada por Graciliano Ramos. Paulo Arantes vem demonstrando como o trabalho total se generalizou, hoje sob o padrão da gestão empresarial estendida a todas as esferas da existência, de modo que os habitantes das cidades-mundo que têm a “chance” de se “integrar” de corpo e alma ao mundo do trabalho, formal e informal, fazem-no “voluntariamente”. Cf. ARANTES, Paulo. *O Novo Tempo do Mundo*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2014.

exploração do sofrimento, que, no caso, rende ao desumanizar. Para o proprietário, homens e bichos não valem o que comem durante o período da seca.

Desde as cenas iniciais, quando faltam ocupações à família, a fantasmagoria¹² constitutiva das relações de trabalho no conjunto do livro começa a ganhar forma. Curiosamente, a primeira referência às atividades de Fabiano faz-se pela voz do papagaio, ou melhor, por um eco de sua voz, *depois que o bicho já foi morto*. A mediação vinda de além-túmulo, assim como o gado fantasma, é significativa, sobretudo dado o acento *realista*. Após o desastre da seca a família vivia calada, lembra o narrador, e o louro “*aboiava, tangendo um gado inexistente, e latia arremedando a cachorra*” (p. 10, grifos meus). O eco da voz de Fabiano pelo papagaio duplica, ou quadruplica, a voz que ele já duplicava antes e que agora chega até nós mediada pela morte, numa sequência de reproduções: ouvimos o eco morto do papagaio que ontem – já então uma gestualidade “sem alma”, graciosa e ridícula – imitava o vaqueiro vivo, o qual também inexistente, até nova ordem ou pancada de chuva. A sequência de duplos abrange trabalho e trabalhador. Mais uma vez se suspende a diferença entre passado e presente (sem futuro), embaraçando a difícil linha de demarcação entre vivo e morto. A contaminação metonímica estende o espectro do papagaio à atividade do vaqueiro – fazendo ver o “trabalho morto”, da acumulação para o proprietário, como morte do trabalhador.

No polo oposto, o fazendeiro é descrito como “invisível”¹³. Gerenciando a propriedade à distância, só mostra o corpo quando, ao anúncio de chuva, retorna às terras para expulsar/contratar os posseiros, e na hora do acerto de contas. Fazenda morta/rediviva, gado volátil/comido pelos juro, patrão invisível/onipresente. A relação de dominação tornou-se relação de exploração moderna, associada àquela: as ameaças do patrão, chamado de “amo” quando a discussão pode pôr a perder o lugar na fazenda, o pagamento por partilha, o furto às claras, indicam a permanência de velhas formas sociais, agora associadas à presença de juro, circulação das mercadorias, distância e racionalização do proprietário, ou seja, a formas de exploração contemporâneas. Vista na relação com outros atores sociais, o que se dá explicitamente a partir do segundo capítulo, a “*temporalidade diferencial*” do início do livro tem, portanto, parte com a *acumulação primitiva do capital*, tal qual ela se dá em nosso contexto¹⁴. A partir dessa

12 O caráter fantasmático das relações de trabalho em *Vidas Secas* comparece em diferentes âmbitos e sentidos: seja na relação com os meios de produção e o produto de seu trabalho; seja na relação, a analisar adiante, entre trabalho braçal, objeto do ato de narrar, e trabalho intelectual, o próprio ato da narração, assombrado por seu lugar de classe (por assim dizer, a matéria recalçada que retorna). Inspiro-me em LUKÁCS, György. A Reificação e a Consciência do Proletariado. In: _____. *História e Consciência de Classe*. São Paulo, Martins Fontes, 2003, p. 193-411.

13 A qualificação aparece explicitamente quando Fabiano pensa no futuro dos filhos: “Quando crescessem, guardariam as reses de um patrão invisível, seriam pisados, maltratados, machucados por um soldado amarelo” (p. 43); “Quase nunca vinha à fazenda, só botava os pés nela para achar tudo ruim” (p. 15).

14 O processo de expropriação do excedente que se forma pela posse transitória da terra dá-se nos termos de um processo moderno de acumulação primitiva, que contribui para a acumulação nas cidades: “transferência de ‘trabalho morto’, de acumulação, para o valor das culturas ou atividades do proprietário, ao passo que a subtração de valor que se opera para o produtor direto reflete-se no preço dos produtos de sua lavoura, rebaixando-os”. Cf. OLIVEIRA, Francisco de. *op. cit.*, 2003, p. 42-43.

contraluz, a da coeternidade entre capitalismo avançado e primitivo, a circunscrição do desenvolvimentismo é redefinida e requalificada em *Vidas Secas*, pois se trata dos nexos capitalistas no país, e não da oposição entre setores “atrasados” e “modernos”. No mesmo sentido, o subtrabalhador aparece como categoria que não seria superada pela modernização (vide o último parágrafo do livro). Graciliano parece ter intuído o caráter programático do atraso frente ao estágio de desenvolvimento das forças produtivas, e de seu potencial libertador – problema que ainda despontava no pensamento crítico brasileiro e só mais tarde teria continuidade investigativa¹⁵.

Quando as aves de arribação dão sinal de que a seca é outra vez iminente, as atividades da família são engolidas pela lógica de movimentação do capital. Como explica Graciliano noutro texto, quando a seca é iminente o proprietário se desloca para outra fazenda sua, deixando o *casco* da que ficou para trás, até que novos retirantes a recuperem na época das chuvas – o dado, também interno, aparece refletido na consciência de Fabiano: “Vivia trabalhando como um escravo. [...] aproveitara um casco de fazenda sem valor” (p. 40). Tocando outros negócios, o dono contará, em época propícia, com mão de obra faminta e a tudo disposta¹⁶, sem prejuízo da parte que afluirá às cidades, onde aos poucos se compõe o exército de reserva das indústrias. Visto o ciclo como um conjunto, somos convidados a supor que se a seca for brava, os negócios tendem a esquentar.

Porém, embora incite a recompor o todo, o livro escolhe o ângulo próximo aos homens pobres – o que em grande parte será o seu problema, formalmente configurado – e com eles estranha que o trabalho, insuficiente para sustentá-los durante o ano inteiro, seja o bastante para dar lucro ao proprietário, cujo ferro vai queimando o pagamento de Fabiano, como ressalta o capítulo do acerto. Fabiano

15 Como ressaltou Antonio Candido (*Literatura e Subdesenvolvimento*. In *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. 2. ed. São Paulo, Ática, 1989, p. 140-162), tal consciência literária é anterior ao ensaísmo que redescobre o país criticamente (como se sabe, o livro de Caio Prado Jr., *Formação do Brasil Contemporâneo*, é de 1942.). Especificamente, a descrição da acumulação primitiva no Nordeste, sugerindo relações com o processo de acumulação no todo do país, antecede sua precisa formulação teórico-crítica (de Francisco de Oliveira, no ensaio supracitado) em mais de três décadas. O célebre fecho de *Vidas Secas* trata de desencantar a migração NE/SE, indicando, sob a promessa de proletarização na cidade grande, a formação do lumpem como um exército de reserva para o “progresso da nação”: “Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era nem onde era. Repetia docilmente as palavras de sinha Vitória, as palavras que sinha Vitória murmurava porque tinha confiança nele. E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. [...] Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá” (p. 159, grifos meus). A crítica especializada, entretanto, viu na obra de Graciliano o retrato da acumulação primitiva desassociado das formas de acumulação modernas, como se se tratasse de resquício.

16 A descrição da movimentação dos “negócios da seca” é de Graciliano, em “O fator econômico no cangaço”: “Um fazendeiro rico possui em geral várias fazendas, vários cascos de fazenda, como lá se diz, e quando em uma começa a faltar água ou planta, muda-se para outra. [...] Como a riqueza é principalmente constituída por animais, o maior crime que lá [na zona de indústria pastoril nordestina] se conhece é o furto de gado. A vida humana, exposta à seca, à fome, à cobra e à tropa volante, tem valor reduzido...” (Cf. RAMOS, Graciliano. *Viventes das Alagoas*. São Paulo, Martins, 1970, p. 142). A movimentação dos homens pobres, dado interno a *Vidas Secas*, evidentemente supõe essa lógica dos negócios segundo o interesse dos proprietários.

receberia a quarta parte dos bezerros e a terça dos cabritos, mas por não conseguir manter uma roça doméstica se desfaz dos bichos que seriam seus, a fim de comer da feira. Sem ter mais o que vender, endivida-se. À época da partilha recebe pouco, menos ainda do que Vitória calculara, porque o dono lhe cobra juros. O roubo é apanhado nas formulações do vaqueiro: “Quem é do chão não se trepa” (p. 117). “Não podia dizer em voz alta que aquilo era um furto, mas era. Tomavam-lhe gado quase de graça e ainda inventavam juro.” (p. 119). Ao mesmo tempo, Fabiano reduz a uma mínima moral a lógica perversa que apreende só parcialmente: “Era um desgraçado, era como um cachorro, só recebia ossos. Por que será que os homens ricos ainda lhe tomavam uma parte dos ossos? Fazia até nojo pessoas importantes se ocuparem com semelhantes porcarias” (p. 122). A discrepância entre os seus valores e os das “pessoas importantes”, entre quem acumula e quem come dinheiro, surge sob outro prisma no episódio da venda de um porco por Fabiano. Por precisão, tempos atrás, o vaqueiro matara antes da hora um porco magro e fora vendê-lo na cidade. Um cobrador da prefeitura chega para cobrar imposto sobre a transação. Fabiano desconversa e diz que ali não há porco, mas partes de porco, pedaços de carne. O cobrador impacienta-se, o matuto se faz de bobo e diz que voltará para casa para comer a carne, “Podia comer a carne? Podia ou não podia?” (p. 120). Noutra rua, tenta vendê-la escondido e é pego com imposto e multa. “Daquele dia em diante não criaria mais porcos. Era perigoso criá-los” (p. 120). O episódio não por acaso vem à mente de Fabiano ao perceber a extorsão sofrida a cada acerto com o dono das terras. No final, Fabiano compara-se ao bicho, ou aos pedaços de carne: “Derreado, bambo, espichava-se e roncava como um porco” (p. 124). Relativamente ao momento em que se comparava ao cachorro, a intuição da lógica perversa avançou.

PAPAGAIOS E ARRIBAÇÕES

Quem é do chão não se trepa.

Graciliano Ramos

A alegoria como cifra de um universo assassino, nos moldes da História naturalizada, voltará com força fechando o céu no penúltimo e último capítulos do livro. Num teatro da natureza encenam-se os nexos entre trabalhar, comer e ser comido. Em ato, as imagens de necrofagia.

Anunciando o retorno da seca, as aves vêm cobrar algo, ou tudo, que pode ser a água do bebedouro, os olhos dos homens e dos bichos ainda vivos, o seu corpo todo. As arribações chegam, e depois os urubus, como se fossem mutações daquelas. “Pestes” é o nome pelo qual Fabiano designa ambos.

No que diz respeito às arribações, até onde sei, a crítica tendeu a decifrar a alegoria no sentido de uma representação dos próprios retirantes. Por serem migratórias, espelhariam, em teto baixo, a anteimagem da família de Fabiano, sedenta e faminta, e de tantas outras famílias no vasto território do sertão. Todavia, basta ir ao dicionário para toparmos com a ambiguidade do signo e vermos que não é bem assim. Pois, além de

“migrar” (o que, como vimos, os proprietários também fazem na época da seca), “arribar” significa “mover-se em sentido ascendente, subir, elevar-se”, “melhorar de saúde, de sorte ou financeiramente”¹⁷. Nesses dois sentidos é patente a oposição à máxima de Fabiano, aqui citada em epígrafe. Se as arribações alegorizam uma posição social, sem dúvida não é a dos retirantes, ainda que elas também se retirem.

O episódio das arribações e dos urubus tematiza os polos da visão/cegueira/clarividência: em contexto, os olhos são tanto perspectiva, possibilidade de reorganizar o mundo a partir do olhar, como carne. A convergência entre corpo/modo de ver não é ingênua, e coloca em debate a consciência sobre o próprio destino histórico. A competição por água e alimento é vista e revista, a partir de diferentes ângulos. Na natureza Vitória lê o destino que os aguarda, mas que é possível antever, para sobreviver. Ou desviar o olhar, o que ela e o companheiro também fazem, enquanto seus próprios olhos não estão na mira desses bichos.¹⁸ Primeiro, o alvo é o gado, que as aves matam na competição por água: “O Mulungu do bebedouro cobria-se de arribações. Mau sinal, provavelmente o sertão ia pegar fogo. [...] O casal agoniado sonhava desgraças. O sol chupava os poços, e aquelas excomungadas levavam o resto da água, queriam matar o gado” (p. 137). O raciocínio é de Vitória e Fabiano acha-o extravagante: “Aves matarem bois e cabras, que lembrança! [...]” (p. 137). Bichos de penas, pequenos, não podem matar o gado. Mas na “claridade de mau agouro” do céu limpo, a sombra das aves faz um desenho sinistro e no silêncio comprido só se ouve o rumor de suas asas. Depois de um tempo, Fabiano se dá conta: “As arribações bebiam a água. Bem. O gado curtia sede e morria. Muito bem. As arribações matavam o gado” (p. 138). Lembrando-se da opressão sofrida – o patrão e seus juro, o soldado amarelo dando-lhe pancadas – Fabiano volta sua cólera contra as aves, culpadas de tudo; a relação entre o “teatro da natureza” e o do mundo social fica, assim, indicada. No isolamento a que os indivíduos estão condenados na caatinga, onde é preciso estar em grupos pequenos para se alimentar dos restos que os proprietários deixam, sobressai o tamanho desnatural da competição (aves pequenas matando bois e homens). A consciência individual tenta adivinhar, a partir da experiência próxima, uma lógica de conjunto.

Um pouco adiante, quando as arribações “se tornam” urubus, que veem na família alimento, as intuições de Vitória e Fabiano mais uma vez avançam. Um sinistro princípio de reversibilidade atua no teatro da natureza, onde seres vivos, humanos e domésticos, passam imediatamente a cadáveres ou a comida viva (como já anunciava o episódio em que o papagaio amigo virou refeição e a família comeu um pouco de si mesma). Na catinga e nas propriedades abandonadas, quem não come será comido. Fabiano mata algumas aves de arribação, “cadáveres” (p. 141) de que a família se alimentará enquanto migra. Poucos parágrafos depois, as aves é que irão devorá-lo. No seguinte, ele apanha lentamente os cadáveres, mete-os no aió para a viagem. Mais dois parágrafos e novamente ele, a mulher e os meninos seriam comidos pelas arribações. Quando mata, Fabiano percebe que a munição é pouca, terão alimento para dois ou três dias. A lembrança da morte de Baleia aprofunda o sentido de uma batalha perdida contra os devoradores: a cadela ressurgue na mente de Fabiano com os olhos comidos pelos

17 Cf. ARRIBAR. In: Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0. Rio de Janeiro, Objetiva, 2009.

18 “E agora iam ser comidos pelas arribações” (p. 143).

urubus. As arribações são muitas, precisariam de muita munição para se haver com elas. As forças desproporcionais fazem o mundo voltar a parecer deserto, e a luta parecer impossível: “Sozinho num mundo coberto de penas, de aves que iam comê-lo” (p. 142).

Se lembrarmos a centralidade do capítulo (“O Mundo Coberto de Penas”), cujo título seria, numa primeira versão, o do romance, talvez possamos entendê-lo não apenas como clímax de uma situação incontornável, mas como desvelamento do conjunto das relações estudadas pelo livro. A defasagem entre as aspirações minimamente civis de Vitória (dormir em cama de gente) e a feição selvagem que a luta pela sobrevivência adquire *faz ver o ponto a que chegaram, trabalhando*: “As contas do patrão eram diferentes, arranjadas a tinta e contra o vaqueiro... [...] Não poderiam dormir como gente. E agora iam ser comidos pelas arribações” (p. 143). Seria exagero associar os comedores de carne viva aos proprietários, não fosse a contiguidade criada pelo próprio pensamento de Fabiano, isto é, pelo ângulo das vítimas do processo. As imagens de necrofagia relacionam-se com a ordem do trabalho, naturalizada. O tempo volta a ser o da produção de cadáveres (“Podia continuar a viver num cemitério?”, p. 148), e o interregno em que trabalharam finda em nova *paralisação* da História (“...os urubus farejavam carniça. *Falou no passado, confundiu-o com o futuro. Não poderiam voltar a ser o que já tinham sido?*”, p. 151, grifos meus).

Em contraposição aos bichos que têm asas inteiras e fecham o céu, os retirantes serão aproximados ao papagaio, que perderam comendo. Todos se veem ou são vistos em algum momento à sua imagem e semelhança; o narrador reitera tal olhar, comparando Fabiano ao bicho oco. A figura derrisória da ave cambaleante (com as asas cortadas), cuja fala exprime o vazio de uma voz que é pura exterioridade, perde a graça que poderia ter noutro contexto. Como vimos no início, a voz do papagaio morto aboia, emendando o grito do vaqueiro ao latido da cachorra quando já não há mais gado e todos não têm o que comer. O quadro de desdiferenciação dá à pergunta central de Fabiano (Sou um homem? Um bicho?) outra ressonância, remetendo inclusive à colonização da interioridade pelo trabalho-mercadoria, cujo vazio ecoa na voz do papagaio como uma alma virada pelo avesso. Para além disso, entram em causa os modos pelos quais o narrador vê os retirantes.

O TRABALHO COMO PRINCÍPIO FORMAL

Vidas Secas não é um livro *sobre* a fome, no qual, por obra do estilo e do amor aos pobres, a transposição das diferenças de classe escapasse ao limiar do engodo. Se fosse a verdade inteiramente resolvida do conjunto, a *aparência clássica* do livro – dada pela contenção e sobriedade da linguagem, pelo silêncio e cuidado ao compor a expressão do “outro” – esconderia as difíceis relações entre o ponto de vista e o mundo representado, seu lastro de realidade. Mas assim não é, e embora a “classicidade” do estilo de Graciliano Ramos tenha tantas vezes induzido a crítica a ver uma perfeita sintonia entre ética e matéria narrativa¹⁹, a ética seria uma simplificação de posições caso não deixasse à mostra *sua*

19 Entre os muitos estudos que tendem a ler a *ficção* de Graciliano (não só *Vidas Secas*) como um ato humanitário, moral, *tout court* (sem olhos para a posição sempre contraditória *encenada* por seu narrador, a qual procurarei definir), destacam-se, por sua qualidade, os de Alfredo Bosi e, recentemente, de Erwin Torralbo Gimenez. Cf., por exemplo, BOSI, Alfredo. Céu, Inferno. In: *Céu, Inferno*. São Paulo, Ática, 1988, p.

constituição como processo de luta, de verificação e autoverificação. O narrador testa a si mesmo enquanto compõe um universo alheio. Isso em mais de um sentido, pois não se trata de experimentar capacidades meramente técnicas, mas de *pôr à prova uma posição historicamente constituída*. Se o narrador de *Vidas Secas* é um “procurador das personagens”, como formulou o autor dos ensaios mais avançados sobre o conjunto da obra de Graciliano, as ressonâncias sociais de tal posição precisam ser interrogadas²⁰. A expressão de Antonio Candido lançava luz às relações entre linguagem, ponto de vista e universo social, e parece produtivo tentar levar adiante a pesquisa das ambivalências de um narrador que se comporta como um *procurador dos pobres*, autodesignado. (O mesmo se pode dizer sobre a passagem da ficção à “confissão” das memórias; e novamente o vocabulário crítico dá o caminho de uma crise do romance e de uma entrada noutra tipo de prosa, em que parece ressoar a má consciência de classe.) Em *Vidas Secas*, diante da difícil “tarefa” de representar as classes baixas, acirram-se, em chave mais violenta do que a do primeiro tempo modernista, as tensões entre o emissor da cultura e o “brasileiro que nem eu”²¹. As maneiras pelas quais o narrador se posiciona perante a matéria narrativa, *ou é posicionado por ela*, são problemas críticos em sentido forte.

Graciliano reclamava da fraqueza dos romances brasileiros e preferia atribuí-la a um defeito dos romancistas, e não a um mal de natureza objetiva²². Haveria em nossos romances uma falta de especificação da vida real: apresentavam ora o capitalista, ora o trabalhador, sem perceber as relações entre as duas classes. Tal insuficiência – a lacuna na atenção ao “fator econômico”, o qual permitiria situar as relações sociais em termos de classes – estaria ligada, porém, ao lugar do intelectual no sistema produtivo: “Num

10-32; GIMENEZ, Erwin Torralbo. *Graciliano Ramos – o Mundo Coberto de Penas*, Tese de doutorado, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2005. Até onde sei, mesmo a crítica materialista teve pouco olho para as contradições cristalizadas no narrador de *Vidas Secas*. Hermenegildo Bastos, no ensaio citado, ao ver que a questão do trabalho das personagens é também a questão da escrita, postula uma proeminência da voz de Fabiano, que falaria “sobre – e não sob – a fala do escritor” (p. 136). Zenir Campos Reis, no ensaio citado, valoriza a centralidade dos sertanejos pobres em *Vidas Secas* como ato ético por excelência, relembrando dilemas do autor, sem vistas para dilemas da representação propriamente. No polo oposto, Valentim Faccioli lê os narradores de *Angústia* e *São Bernardo* como autoritários, uma vez que forjariam um pacto retórico com o leitor, segundo o qual apenas o narrador-personagem deteria a verdade da narrativa. Cf. FACIOLI, Valentim. Detera: Ilusão e Verdade – sobre a (Im)Propriedade em Alguns Narradores de Graciliano Ramos. *Revista do IEB*, n. 35, São Paulo, 1993, p. 43-68.

20 Cf. CANDIDO, Antonio. Cinquenta Anos de *Vidas Secas*. In: _____. *Ficção e Confissão*. 3. ed. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006, p. 143-151. O crítico apreende o valor do romance de Graciliano no embate em que sua linguagem se forma, inclusive em certo confronto entre técnica e matéria, caminho que procuro levar adiante neste ensaio: “[...] Graciliano Ramos usou um discurso especial, que não é monólogo interior e não é também intromissão narrativa por meio de um discurso indireto simples. Ele trabalhou com uma espécie de procurador da personagem, e por isso há na sua voz uma certa objetividade de relator. Mas quer fazer as vezes do personagem...” (p. 150).

21 ANDRADE, Mário de. Descobrimento (Dois Poemas Acreanos). In: _____. *O Clã do Jabuti (1927)*. *Poesias Completas*. 4. ed. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1974, p. 150.

22 Cf. RAMOS, Graciliano. O Fator Econômico no Romance Brasileiro. In: _____. *Linhas Tortas*. Rio de Janeiro, Record, 2005, p. 253-259.

país onde a profissão literária ainda é uma remota possibilidade e os artistas em geral se *livram da fome entrando no funcionalismo público*, [...] temos de admitir que *são exatamente cuidados excessivos de ordem econômica que lhes tiram o gosto de observar os fatos relativos à produção*²³. Não obstante a cobrança “subjetiva” de Graciliano (ênfase na obnubilção dos escritores, a ser superada), a precisão do diagnóstico objetivo faz ressoarem as particulares implicações entre objetividade e subjetividade num contexto de precária divisão do trabalho intelectual. Quando a pauta do romance, por sua vez, deixa de ser “o trabalhador” ou “o capitalista”, e passa a ser o trabalho inteiramente referido a um outro (mais-valia absoluta, informal e ciclicamente dispensável), numa palavra, quando a matéria do romance é o subtrabalhador num horizonte de catástrofe permanente, também o polo autoral passa a compor as relações sociais entre as partes representadas. A possibilidade de os intelectuais pequeno-burgueses se “livrarem da fome” – saída não franqueada a todos os trabalhadores – situa um lugar de classe, ao menos quando a escrita tem diante de si os famintos.

O estatuto do trabalho no livro, como vimos, inteiramente apropriado por outros homens, tem, por assim dizer, ressonância consequente no foco narrativo e nas relações entre linguagem e matéria. O narrador de terceira pessoa – e em última instância o autor, também um outro que se debruça sobre o trabalho de outros homens como objeto de representação seu – faz figura de problema, o que significa que embora a *simpatia* do escritor esteja com os pobres, a *refração social* de seu ofício fica indicada.

A proximidade e o recuo, a descrição paciente e a exasperação, *caracterizam* o narrador de terceira pessoa em *Vidas Secas*. Um ponto de partida para a sua análise pode ser o tratamento da linguagem. No que diz respeito à composição do discurso, ela é evidentemente esmerada, denotando respeito ao universo social das personagens, e apontando para o trabalho do escritor. Ao mesmo tempo, a diferença entre a expressão das vidas narradas e elas mesmas, que nada têm de belo, é por assim dizer corrigida por essa linguagem artística, nordeada pela contenção, e não pelo virtuosismo. Aliás, a poesia, quando surge, indica sempre uma possibilidade em aberto, de superação da precariedade material, e não uma válvula de escape (sugerindo, inclusive, que trabalho pode significar beleza, quando se detêm os meios para produzi-la). A saída – esse modo contido de estilizar um universo social em tudo destituído, alçando-o a outro patamar (linguístico) sem esconder sua substância miserável efetiva –, acredito, é superior a quase tudo o que se tentou no âmbito da representação dos pobres pela literatura brasileira, do regionalismo excêntrico à poesia metafísica de Guimarães Rosa. Por outro lado, a *defasagem* (e a relação) entre a escrita – que se aproxima, de maneira contida, do universo representado – e a linguagem das personagens, bem como certo descompasso entre o caráter ético da escrita e os juízos emitidos pelo *procurador dos pobres* sobre os modos de falar, pensar e agir das personagens, colocam questões de outra ordem.

Indo em direção a esse universo social, a linguagem compósita, do livro em seu conjunto, define-se pela sintaxe urbana que abraça com alguma frequência vocábulos regionais e deve substância a um modo de pensar que busca caução na vida “concreta”. Vale frisar a reciprocidade desse estilo em que uma (a sintaxe clara, bem formada, a escrita sem arestas nem enfeites, feita de “palavras exatas”, e “justas”) esclarece a outra

23 *Idem*, p. 256, grifos meus.

(a linguagem que não perde o lastro na experiência vivida), e esta, por sua vez, reverbera sobre aquela, modificando-a. A composição da linguagem encurta o caminho entre “eu” e “outro”, posicionando-se contra a opressão que rouba às personagens inclusive as palavras, como no momento em que Fabiano é preso sem ter chance de se defender. Do ponto de vista da linguagem e da experiência até certo ponto compartilhada, outro exemplo pode ser encontrado quando Fabiano olha estrelas. Um lirismo enraizado tem lugar e o narrador pode acompanhá-lo sem que o movimento se reduza a compaixão ou a derramamento em que as diferenças, efetivas, se apagassem pelo coração. Há reciprocidade entre a linguagem hiperarticulada e sem arestas do narrador, e o lastro material, concreto, da linguagem e do modo de pensar da personagem, como dizíamos, num duplo movimento em que esta educa aquela, e vice-versa; mas só até o ponto em que a realidade permite.

A família chega a uma fazenda morta, onde não há gado nem plantação. Estão fracos. Providencialmente, a cachorra Baleia caça um preá e o traz para o grupo.

Levantaram-se todos gritando. O menino mais velho esfregou as pálpebras, afastando pedaços de sonho. Sinha Vitória beijava o focinho de Baleia, e como o focinho estava ensanguentado, lambia o sangue e tirava proveito do beijo.

Aquilo era caça bem mesquinha, mas adiaria a morte do grupo. E Fabiano queria viver. Olhou o céu com resolução.²⁴

A alegria de ter alimento, bem fundada na generosidade da cadela, é vista com simpatia pelo narrador próximo (do focinho ensanguentado e do beijo que alimenta), mas recuado o bastante para considerar objetivamente a sorte dos recém-chegados: a caça, *bem mesquinha, adiaria* a morte do grupo. Com sorte, ganhavam tempo para esperar por uma sorte melhor. No entanto, o fato é suficiente para reanimar Fabiano, chamando-o de volta à vida, como ele, algo desafiador, chama pelas nuvens no céu. Uma interpretação diferente poderia entender que a consideração prática sobre a escassez do alimento e o adiamento da morte vem de Fabiano, caso em que o narrador estaria junto com ele, embora a primeira leitura seja mais verossímil, pois via de regra os cálculos vêm de Sinha Vitória, e não de seu companheiro. Seja como for, a dupla possibilidade de leitura aponta para a *contenção da voz narrativa*, cuidadosa na descrição da cena, recolhida no juízo.

Em seguida, enquanto Vitória e os meninos encontram meios para assar o bicho, Fabiano busca água para a família.

Fabiano tomou a cuia, desceu a ladeira, encaminhou-se ao rio seco, achou no bebedouro dos animais um pouco de lama. Cavou a areia com as unhas, esperou que a água marejasse e, debruçando-se no chão, bebeu muito. Saciado, caiu de papo para cima, olhando as estrelas que vinham nascendo. Uma, duas, três, quatro, *havia muitas estrelas, havia mais de cinco estrelas no céu*. O poente cobria-se de cirros – e *uma alegria doida* enchia o coração de Fabiano.

24 RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. p. 14.

Pensou na família, sentiu fome. Caminhando, movia-se como uma coisa, para bem dizer não se diferenciava muito da bolandeira de seu Tomás. [...]

Olhou o céu de novo. Os cirros acumulavam-se, a lua surgiu, grande e branca. Certamente ia chover.

Seu Tomás fugira também, com a seca, a bolandeira estava parada. *E ele, Fabiano, era como a bolandeira. Não sabia por quê, mas era. Uma, duas, três, havia mais de cinco estrelas no céu. A lua estava cercada de um halo cor de leite.* Ia chover. Bem. A caatinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o *vaqueiro daquela fazenda morta*.²⁵

O lirismo ancorado, ver estrelas quando a sede foi saciada e há perspectiva de comer proximamente, permite ao narrador e a Fabiano um raro momento de esperança, projetada num céu aberto, noturno (sem sol escaldante), e se não exagero, sem propriedade (o “halo cor de leite” está nesse céu próximo, e pode voltar a alimentar a terra com a chuva que se anuncia). A “fusão” lírica, ou antes a suspensão do corte entre alma e mundo, eu e outro, não é entretanto um estado que se prolonga, suspendendo o tempo, mas antes um momento atravessado pelas condições presentes: a família que aguarda, com sede; a fome que aperta; a consciência de ser coisa; a imaginação de novos tempos limitada pela perspectiva de ser o vaqueiro de terras *mortas*. O narrador, que mergulha aqui no olhar de Fabiano como em poucos outros momentos, não some contudo na personagem. A semelhança entre os gestos do retirante, cavando a areia para encontrar água, e os gestos de um bicho fala por si mesma, nem por isso esconde o olhar analítico, distanciado daquela urgência; o prenúncio de um novo tempo animado pelo fim da sede e pelo alimento próximo traz uma “alegria *doida*”, “imensa”, segundo uma perspectiva próxima, ou talvez “sem juízo”, a depender mais uma vez da possibilidade de recuo analítico; a semiconsciência de Fabiano, que supostamente sabe que é coisa mas não sabe por quê, talvez não seja tão parcial assim à luz de outros trechos nos quais mostra ciência de que, vindo a seca, também ele não terá uso, de que é roubado pelo patrão e trabalha “como escravo, sem nunca arranjar carta de alforria” (p. 118). A não-coincidência das perspectivas, ou dos lugares sociais a que correspondem, é sensível mesmo nesse trecho em que o lirismo aproxima narrador e personagem. Ademais, ela é assinalada pela representação à medida que as próprias cenas por vezes sugerem ou mostram o contrário do que o narrador diz, de tal maneira que suas inferências ficam relativizadas, ou melhor, posicionadas. Na cena em questão, por exemplo, o revezamento entre raciocínio e devaneio, consciência e autoilusão, providência prática e alegria inconsequente pode ser sinal de limitação, ou, pelo contrário, estratégia de sobrevivência, inteligência prática. Assim, o coração “cheio de contentamento” de Fabiano, que lhe revigora as forças, não será necessariamente insensato, embora o seja se visto de fora, considerando-se as condições da terra devastada a que chegaram. A percepção de ser como uma coisa, inútil e parada, que ficou para trás, é nesse sentido mais verdadeira, mas pode ser um desvio para quem busca imaginar dias melhores e sobreviver, caso em que é melhor retomar o fio celestial e continuar lutando; enquanto, para o narrador, o

25 RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. p. 14-15. Grifos meus.

desvio podem ser as estrelas, parcas/muitas (“mais de cinco”) e a ilusão de voltar a ser vaqueiro em condições melhores.

A proximidade que antes observamos entre escrita e fala, estilo desataviado e pobreza são, portanto, outras tantas distâncias, e se notarmos bem, quase todo o tempo a mescla urbana/sertaneja, bem educada/faminta, não se confunde com fusão. Vitória culpa Fabiano por não conseguirem economizar para comprarem a cama de couro (o companheiro gastou com jogo e cachaça); para revidar, Fabiano culpa-a pelos sapatos de verniz, usados em dias de festa. A mistura do vocabulário mantém distintas as partes nele envolvidas (a “popular”, a “educada”): “Calçada naquilo, trôpega, mexia-se como um papagaio, era ridícula. Sinhá Vitória *ofendera-se* gravemente com a comparação, e se não fosse o respeito que Fabiano *lhe inspirava*, teria *despropositado*. *Efetivamente* os sapatos apertavam-lhe os dedos, faziam-lhe calos. Equilibrava-se mal, tropeçava, manquejava, trepada nos saltos de meio palmo” (p. 49, grifos meus). A ênfase parece recair sobre a “tradução” do pensamento de Vitória; uma parte do vocabulário é ostensivamente formal (advérbio incluso), assim como a colocação antioral dos pronomes e o uso do tempo mais-que-perfeito. Fica sob suspeita o congraçamento linguístico; uma espécie de caso pensado no qual *a delimitação comparece em meio à mescla, desiludindo-a*, de modo a não esconder as posições sociais distintas. *Por outro lado, nas atitudes do narrador temos por vezes direções contrárias aos pressupostos esclarecidos dessa linguagem, e mesmo contrárias aos limites entre eu e outro, por ela enunciados.*

As personagens falam pouco quando não falam pela voz do narrador, ou quando não é o estilo indireto livre que formula sentimentos e pensamentos mais ou menos “informulados”. Por vezes, são ouvidas grunhindo, emitindo uma “parolagem mastigada”, “incompreensível”. De tal modo que, à primeira vista, aparentam não possuir linguagem verbal (bem) articulada, à qual se substituem formas de comunicação gestual e oral próxima à dos bichos. As passagens são muitas e um exemplo já está na primeira cena, na qual, enquanto migram, o silêncio da família (para “não estragar força”) interrompe-se por “raras palavras curtas” e por outro tipo de comunicação: “Sinhá Vitória estirou o beíço indicando vagamente uma direção e afirmou com sons guturais que estavam chegando perto” (p. 8). Outro exemplo: quando chega o inverno, a família costuma se reunir à noite em redor da trempe de pedra, sem poder dormir porque o fogo é fraco e não aquece o corpo inteiro. Fabiano conta uma história, pois apesar do frio e do “despotismo de água”, está satisfeito por não haver perigo de seca imediata. Sendo pouca a luz, os meninos só veem parte do pai (os pés) e compreendem com dificuldade a narração. O filho mais velho vai à cozinha, traz uma braçada de lenha, Vitória aprova o ato “com um rugido” (p. 80). O círculo de luz aumenta, as figuras surgem da sombra, adiante os meninos palpitam sobre a verossimilhança da história, mas o que o narrador vê é a imagem de uma falação oca, sem cabeça: “Fabiano, visível da barriga para baixo, ia-se tornando indistinto daí para cima, era um negrume que vagos clarões cortavam. Desse negrume saiu novamente a parolagem mastigada” (p. 81). (“Parolar”, sinônimo de “papaguear”, insiste, aliás, numa comparação frequente.)

Se não perdermos de vista que tal modo de representar a linguagem das personagens está presente em muitas passagens do livro, temos, junto ao desejo de conhecimento, que move o conjunto da narrativa, um sistema de simpatias (um tanto “superiores”, as personagens “não sabem” falar e o narrador as ajuda) e de diferenças marcadas (em que o olhar do narrador sobre seu outro de classe diz muito sobre o emissor da cultura e sobre a

fratura social, vista por um ângulo “de cima”). Fica em relevo a complexidade do material em relação aos modos de apreensão da realidade artisticamente convencionalizados. Sobretudo, ganha vulto a complexidade, ou as dificuldades sem solução à vista, do ponto de vista sobre o “outro” (de outra extração social), o que dá a medida da fratura, mais do que intenta superá-la em palavras. Assim, a caracterização das personagens por grunhidos, por exemplo, vista no conjunto dos movimentos do olhar e da linguagem, torna-se irredutível à ideia de falha da representação; antes caracteriza a voz narrativa, que também não é apenas “superior”, buscando, em diversos momentos, aprender com as dificuldades e com a força das personagens. Conforme a leitura do livro avança, *a linguagem vai se revelando um campo de forças socialmente estruturado*. Trata-se de contradições cujos movimentos – que constituem o ponto de vista formalizado pelo livro – ora buscam fazer frente a diferenças socialmente constituídas, ora as repõem. Ou, buscando combatê-las, as repõem. No conjunto desses vaivéns, entre distâncias e proximidades, nos vários sentidos que elas adquirem (contenção, respeito, busca de conhecimento, paternalismo, arbitrariedade), *o narrador de terceira pessoa se define nas suas indefinições, como uma voz que oscila nos seus vínculos de classe*²⁶. Em redução estrutural, temos a figura do intelectual, com especificidades brasileiras, como se verá. Nesse sentido, a precariedade do trabalho dos retirantes é um começo de explicação relativa aos constrangimentos históricos presentes na constituição do ponto de vista, e que se completa com o confronto, a todo momento suposto, entre trabalho intelectual e trabalho braçal. Daí a centralidade da relação com a personagem Fabiano, embora os movimentos descritos estejam presentes na representação de todas as personagens da família, à exceção de Baleia (um próximo capítulo).

Vale insistir num desacordo que faz parte da dinâmica interna do ponto de vista em *Vidas Secas: o que a voz narrativa diz não coincide inteiramente com o que ela mostra*, ou seja, com as ações e os pensamentos das personagens retratadas. Os meninos andam muito perguntadores, Fabiano irrita-se; o narrador conclui que “Fabiano dava-se bem com a ignorância”, e, feita tal interpretação, se une à mente da personagem, em discurso indireto livre, “Tinha o direito de saber? Tinha? Não tinha” (p. 24). A conclusão em forma de perguntas pode ser lida, todavia, como algo mais do que constatação e conformismo, trazendo outras ressonâncias, e podendo ser, inclusive, uma forma de repisar a indignação, ao contrário do que se apressa a dizer o narrador. A sequência dos pensamentos dá razão a essa hipótese, pois somos levados a ver, com Fabiano, que o direito à educação, além de não ser universal, não resolveria a vida prática caso não fosse acompanhado por outras transformações: “Lembrou-se de seu Tomás da bolandeira. Dos homens do sertão o mais arrasado era seu Tomás da bolandeira. Por quê? Só se era porque lia demais. Ele, Fabiano, muitas vezes dissera: “— Seu Tomás, vossemecê não regula. Para que tanto papel? Quando a desgraça chegar, seu Tomás se estrepa, igualzinho aos outros” (p. 24).

No mesmo sentido, nem sempre se sustenta a ideia de desarticulação da linguagem das personagens, embora a ênfase do narrador insista numa certa incapacidade. No momento em que o patrão fecha as contas, a “fala” de Fabiano, nomeando o roubo, é

26 Cf. ARANTES, Paulo. Paradoxo do Intelectual. In: _____. *Ressentimento da Dialética*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996, p. 21-61.

mediada pelo discurso indireto livre, aparentemente com o sentido de “auxílio”; pela reação do dono, entretanto, sabemos que Fabiano disse claramente o que pensava, a ponto de o patrão se enfurecer. Na sequência, o vaqueiro retrocede, o patrão concede, o serviço se mantém. As formulações de Fabiano avançam, em indireto livre (“Não podia dizer em voz alta que aquilo era um furto, mas era”, p. 119), mas também em discurso direto (“— Safadeza!”, p. 119). Em contraposição, quando Fabiano está diante do soldado amarelo e este o convida para o jogo de trinta-e-um, a linguagem é precária. O vaqueiro busca uma “superioridade” que não é sua e, imitando a fala de seu Tomás, titubeia (“— Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto etc.. É conforme”, p. 32). Todavia, quando sem tentar imitar os outros Fabiano responde ao patrão – o qual, ao pagá-lo, mandava “pensar no futuro, criar juízo” (p. 117) – as certezas, concretas, encontram linguagem perfeitamente articulada. Significativamente, a resposta à opressão “conselheira” do dono apoia-se no saber coletivo, como deixa claro o caráter proverbial da linguagem utilizada por Fabiano: “— Conversa. Dinheiro anda num cavalo e ninguém pode viver sem comer. Quem é do chão não se trepa” (p. 117). Fabiano não tem ilusões quanto a “andar certo” e assim melhorar de vida.

Como deve ter ficado claro, as convergências e as divergências que estamos tentando sistematizar estão em toda parte no livro mas se potencializam na técnica utilizada pela narração moderna justamente para “pensar com”. Cabe indagar ainda uma vez os sentidos específicos que o estilo indireto livre adquire em contexto²⁷, o conjunto de posições ou ângulos que ele expõe, em certa medida, e elide, noutra.

Convencionalmente uma espécie de “ponto médio” entre a mente da personagem e a de um narrador observador, como se sabe, o discurso indireto livre, sem ser a voz de nenhum deles, funciona como um atalho que conduz à interioridade da personagem, sem abrir mão da intermediação (“indireto”). A voz narrativa mistura-se “intimamente” aos pensamentos, sentimentos e percepções da(s) personagem(ns). Se nossa hipótese estiver certa, *um uso às avessas – ou autoconsciente – do indireto livre, determinado pela relação entre ponto de vista e matéria narrativa, põe em xeque justamente a “intimidade” do “pensar com”, expondo-a em seus fundamentos de classe*. Quer dizer, se por um lado o estilo indireto livre é, no livro, uma solução de compromisso para representar a pobreza sem forjar um modo direto de acesso à fala e aos pensamentos que não costumam vir à tona na arena das vozes públicas; por outro lado ele implica uma mistura de vozes em que a instância narrativa traspassa a fala e o pensamento dos seres representados. Entre a contenção ética, a dificuldade de representação do outro e as correspondentes extrapolações, as ambiguidades são muitas. Nesse sentido, pode-se dizer que *os movimentos da prosa têm correspondência na assimetria das relações entre o intelectual e os pobres – a qual criticam, ao estranharem a intimidade do “pensar com”, e repõem noutros momentos, especialmente quando a fusão própria a esse tipo de discurso se torna justaposição, comandada pela voz mais forte*. São vaivéns que constituem o *ponto de vista oscilante* de *Vidas Secas*. Vejamos mais algumas passagens.

27 Inspiro-me em MORETTI, Franco. O Século Sério. *Novos Estudos – Cebrap*, n. 65, São Paulo, mar. 2003, p. 3-33.

A família estabeleceu-se na fazenda abandonada; com as chuvas, o proprietário dá as caras. Fazendo ouvidos moucos à gritaria do dono, Fabiano lhe oferece os seus serviços e é “contratado” como vaqueiro e “cabra” que cuida das posses alheias.

Fabiano ia satisfeito. Sim senhor, arrumara-se. Chegara naquele estado, com a família morrendo de fome, comendo raízes. Caíra no fim do pátio, debaixo de um juazeiro, depois tomara conta da casa deserta. Ele, a mulher e os filhos tinham-se habituado à camarinha escura, pareciam ratos – e a lembrança dos sofrimentos passados esmorecera.

Pisou com firmeza no chão gretado, puxou a faca de ponta, esgaravatou as unhas sujas. Tirou do aió um pedaço de fumo, picou-o, fez um cigarro com palha de milho, acendeu-o ao binga, pôs-se a fumar regalado.

— Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.

Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros.²⁸

No trecho, a distinção entre a voz narrativa e o pensamento de Fabiano funda-se em bases materiais inequívocas. São estas, afinal, a razão da diferença de perspectivas praticamente a cada passagem de discurso indireto livre. A “ressurreição” da família, junto com a da fazenda, custa humilhações e sujeição drásticas, também no momento em que “se arrumam”, entrando em acordo com o dono das terras e do gado. Mas Fabiano ia satisfeito. O contraste entre o olhar de fora, do narrador, e o ânimo de Fabiano, que não é cego, a autopercepção dos limites em que vive (Sou um homem? Sou um bicho?) e, ao mesmo tempo, a coragem e a vontade de viver remetem a experiências sociais, em última instância, pouco comunicáveis. O abismo cresce quando nos damos conta da ambiguidade da enunciação, agora relativa a tempos (ângulos) que se confundem: Fabiano, a mulher e os filhos pareciam ratos quando ali chegaram, na fazenda ainda morta? Ou, habituados à camarinha escura, são ainda ratos, em condições sub-humanas, mas naturalizadas a ponto de Fabiano sentir-se momentaneamente satisfeito por ter onde dormir, alguma comida, fumo, trabalho? Um pouco depois vemos Fabiano tentando comprar querosene na cidade; o dinheiro não dá mas ele se consola, pois quase nunca acendem o fogo. Ainda vivem no escuro. Aos olhos do narrador parecem ratos, aos seus, melhoraram de vida. A vida atual, de ratos, faz esmorecer a anterior, ainda pior? Enquanto Fabiano hesita entre satisfação, orgulho da própria resistência e reconhecimento do caráter precário de suas conquistas (“Considerar-se plantado em terra alheia!”), o discurso indireto livre assinala *antes a divergência do que a possibilidade de unir-se ao pensamento da personagem*. Por qual ângulo pode a escrita se aproximar da realidade da fome?

As ambivalências se repetem, estruturando o foco narrativo e dando o teor da difícil construção do ponto de vista. Quando se suspendem, a presença recuada do

28 RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. p. 20. Grifos meus.

narrador-escritor – numa postura a princípio contida, partidária de uma ética própria à ordenação racional, séria, analítica e *impessoal* da matéria histórica – ganha voz alta, chegando em alguns momentos a tomar o lugar do outro, ou a reduzi-lo a uma sombra da sua própria linguagem ou de seu olhar. No capítulo “Inverno”, para além do que mostramos antes, a voz do narrador se sobrepõe à de Fabiano e Vitória, e seus liames de classe tornam-se menos dúbios, ou melhor, mais ostensivos, enquanto se dá a ver o que ele chama de “parolagem” dos sertanejos:

*Não era propriamente conversa, eram frases soltas, espaçadas com repetições e incongruências. Às vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo. Na verdade nenhum deles prestava atenção às palavras do outro [...]. Como os recursos de expressão eram minguados, tentavam remediar a deficiência falando alto.*²⁹

Nos três primeiros romances de Graciliano Ramos, os protagonistas exercem atividades relacionadas à figura histórica do intelectual periférico: todos eles são escritores, profissionais ou não; em todos a práxis se define pelo fosso (cínico, melancólico ou ambas as coisas) entre vida das ideias e prática social. O mais emblemático, Luís da Silva, de *Angústia* (1936), alegoriza a formação histórica do intelectual no Brasil: neto da oligarquia rural decadente, sem influência para se beneficiar nos novos arranjos de poder, trata-se de alguém suficientemente ambíguo para galgar o favor dos grandes e, sem conseguir posição de destaque, afiar, pelo fracasso, seu olhar crítico sobre a sociedade que o relegou à insignificância. Nesse sentido, Graciliano traça na personagem uma genealogia desencantada do intelectual brasileiro que se profissionaliza durante a República de 1930. Em *Vidas Secas*, o intelectual sai do plano mais aparente da composição; deixa de ser o protagonista e passa a ser aquele que observa os passos e os pensamentos do subtrabalhador, com todas as ambiguidades que o ato de observar implica³⁰. Dizendo de outro jeito, na linguagem e nos movimentos oscilatórios constitutivos do ponto de vista de *Vidas Secas dramatiza-se o lugar do intelectual*. Como deve ter ficado claro, é nas ambivalências da linguagem – *trabalho do escritor, espreitado pelo conjunto do trabalho social* – que as diferenças entre “eu” e “outro” aparecem, e os conteúdos sociais sedimentados na subjetividade vêm à tona.

Num trecho célebre, Fabiano está na cadeia por causa do soldado Amarelo e pensa sobre o que o fez ir parar ali; estava preso por ser bruto, por não saber explicar-se? A narração imagina de perto a mente de Fabiano, que mais uma vez intui muita coisa sobre os nexos sociais: “Estava preso por isso? Como era? Então mete-se um homem na cadeia porque ele não sabe falar direito? Que mal fazia a brutalidade dele? Vivia trabalhando como um escravo” (p. 40). As perguntas fazem sentido em si mesmas e seguem adiante por mais meia página. Mas de repente o fio do pensamento se perde e Fabiano lembra-se, com má consciência, do papagaio. A fala do narrador surge então, interrompendo, segundo tudo indica, a sua própria imaginação desse sertanejo inventado por ele; criando, com

29 RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. p. 79-80. Grifos meus.

30 Sobre o intelectual como duplo em *Vidas Secas*, ver PACHECO, Ana Paula. O Duplo do Trabalho/O Trabalho do Duplo. In: MELO, Ana Amelia M. C. de & OLIVEIRA, Irenísia T. de (Orgs.). *Aproximações: Cultura e Política*. Fortaleza, Expressão Gráfica/Programa de Pós-Graduação em História Social UFC, 2013.

a sua pessoa e os seus pensamentos, um obstáculo à representação do outro, que não pode correr solta.

Na beira do rio haviam comido *o papagaio, que não sabia falar*. Necessidade.

Fabiano também não sabia falar. Às vezes largava nomes arrevesados, por embromação. Via perfeitamente que tudo era besteira. *Não podia arrumar o que tinha no interior*. Se pudesse... Ah! Se pudesse, atacaria os soldados amarelos que espancam as criaturas inofensivas.

Bateu na cabeça, apertou-a. Que faziam aqueles sujeitos acorados em torno do fogo? Que dizia aquele bêbedo que se esgoelava como um doido, gastando fôlego à toa? Sentiu vontade de gritar, de anunciar muito alto que eles não prestavam para nada. [...] Fabiano queria berrar para a cidade inteira, afirmar ao doutor juiz de direito, ao delegado, a seu vigário e aos cobradores da prefeitura que ali dentro ninguém prestava para nada. Ele, os homens acorados, o bêbedo, a mulher das pulgas, tudo era uma lástima, só servia para aguentar facão. *Era o que ele queria dizer*.³¹

Mais uma vez as ambivalências da prosa confundem a vista: é Fabiano quem acha que não consegue formular o que quer dizer? O narrador pensa com ele, ou a ele se sobrepõe para dar voz ao que o vaqueiro-papagaio “queria dizer”?

Tais ambivalências, que decerto não passaram despercebidas a um escritor como Graciliano Ramos, seriam falhas, a considerar os *padrões* do realismo impessoal. Em contexto, são parte de uma política da forma, que faz a atualidade do livro. Fica patente o lado autoritário, ou a marca de classe, a qual por sua vez também corresponde a tal figura histórica num país em que o “fardo dos intelectuais” foi, desde cedo, “educar” os pobres, para depois franquear-lhes a expressão política de suas vontades³².

Acrescente-se um sentido de traição de classe, a da intelectualidade pequeno-burguesa, na autoexposição.

31 RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. p. 41. Grifos meus.

32 A dramatização das oscilações dos vínculos de classe do intelectual abrange um outro problema, que é o da dificuldade de representar as classes baixas numa sociedade em que suas vozes foram desde sempre alijadas do debate político e cultural. Uma diferença entre a mimese alcançada por Graciliano Ramos e outras obras do século XX que buscaram representar a fratura (exceção feita, em parte, a Mário de Andrade e Drummond) parece residir no confronto entre trabalhos diversos. Ao enfrentar a dificuldade de “dizer” a realidade do trabalho braçal o mais espoliado (“dizer o outro”, “falar pelo outro”), a forma aponta para a necessidade de uma ruptura que não seria só com as formas artísticas convencionadas, e incluiria a reinvenção do lugar do intelectual. Naquela hora histórica, parecia emergir na consciência autoral a impossibilidade de uma convergência de vozes, o que de alguma maneira se reatualizou após 1968.

SOBRE A AUTORA

ANA PAULA PACHECO professora Dra. do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada – USP. Sobre Guimarães Rosa, publicou o livro *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de João Guimarães Rosa* (São Paulo, Nankin Editorial, 2006). É também autora do livro de contos *A casa deles* (São Paulo, Nankin Editorial, 2009).
E-mail: anapaulapacheco@usp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. Descobrimento (Dois Poemas Acreanos). In: _____. *O Clã do Jabuti (1927). Poesias Completas*. 4. ed. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1974, p. 150.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. A Pré-revolução de 30. *Novos Estudos – Cebrap*, n. 18, São Paulo, set. 1987.
- ARANTES, Paulo. *O Novo Tempo do Mundo*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2014.
- _____. Paradoxo do Intelectual. In: _____. *Ressentimento da Dialética*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996, p. 21-61.
- BASTOS, Hermenegildo. Inferno, Alpercata: Trabalho e Liberdade em *Vidas Secas* (Posfácio). In: RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 105. ed. Rio de Janeiro, Record, 2008, p. 129-138.
- BENJAMIN, Benjamin. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- BOSI, Alfredo. Céu, Inferno. In: *Céu, Inferno*. São Paulo, Ática, 1988, p. 10-32.
- CANDIDO, Antonio. Cinquenta Anos de *Vidas Secas*. In: _____. *Ficção e Confissão*. 3. ed. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006, p. 143-151.
- _____. Literatura e subdesenvolvimento. In *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. 2. ed. São Paulo, Ática, 1989, p. 140-162
- FACIOLI, Valentim. Detera: Ilusão e Verdade – sobre a (Im)Propriedade em Alguns Narradores de Graciliano Ramos. *Revista do IEB*, n. 35, São Paulo, 1993, p. 43-68.
- GIMENEZ, Erwin Torralbo. *Graciliano Ramos – o Mundo Coberto de Penas*, Tese de doutorado, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2005.
- LUKÁCS, György. A Reificação e a Consciência do Proletariado. In: _____. *História e Consciência de Classe*. São Paulo, Martins Fontes, 2003, p. 193-411.
- MORETTI, Franco. O Século Sério. *Novos Estudos – Cebrap*, n. 65, São Paulo, mar. 2003, p. 3-33.
- OLIVEIRA, Francisco de. Crítica à Razão Dualista. In: _____. *Crítica à Razão Dualista/O Ornitórrinco*. São Paulo, Boitempo, 2003.
- PACHECO, Ana Paula. O Duplo do Trabalho/O Trabalho do Duplo. In: MELO, Ana Amelia M. C. de & OLIVEIRA, Irenísia T. de (Orgs.). *Aproximações: Cultura e Política*. Fortaleza, Expressão Gráfica/Programa de Pós-Graduação em História Social UFC, 2013.
- RAMOS, Graciliano. O Fator Econômico no Romance Brasileiro. In: _____. *Linhas Tortas*. Rio de Janeiro, Record, 2005, p. 253-259.
- _____. *Vidas Secas*. 13. ed. Rio de Janeiro, Martins, 1965.
- _____. *Viventes das Alagoas*. São Paulo, Martins, 1970.
- REIS, Zenir Campos. Tempos Futuros. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Graciliano Revisitado*. Natal, Editora Universitária, 1995.

A fazenda assombrada: figurações da escravidão no romance *Til*, de José de Alencar¹

[*Haunted Farm – the figuration of slavery in the novel “Til”, by José de Alencar.*

Paula Maciel Barbosa²

RESUMO O ensaio apresenta o romance *Til*, de José de Alencar, examinando-o em seus aspectos formais, que revelam a matéria histórica que o embasa. Discute-se as continuidades e as diferenças do livro em relação à obra anterior do romancista. Ao trazer a ação para uma fazenda de café escravista do Segundo Reinado, e propondo-se a figurar todas as camadas sociais envolvidas no mundo da fazenda, Alencar aponta para o núcleo de todo o sistema: o café e o trabalho escravo. Com isso, o romance figura dois polos, centro e periferia – ou a casa-grande e seus arredores –, que são postos em confronto, o que projeta sobre a obra ambiguidades de todos os tipos, além de responder pela instabilidade da própria estrutura do romance. Procura-se demonstrar que a escravidão é um dado essencial da obra, ainda que a simples leitura de seu enredo não aponte diretamente para isso. • **PALAVRAS-CHAVE** José de Alencar, *Til*, romances fazendeiros, indianismo, regionalismo, escravidão. • **ABSTRACT** This essay aims at presenting the novel “Til”, by José de

Alencar, going over its formal aspects, which are responsible for unveiling the historical substance on which it is based. Differences and continuities of the book in relation to the previous work of the author are discussed. By bringing the action to a slave-holding coffee farm during the Brazilian “Segundo Reinado” (Second Reign) and intending to figure all social classes involved within the farm’s world, Alencar points to the core of the whole system: the coffee production and the slave labour. Hence, the novel figures two poles, centre and periphery – or the “casa-grande” (Big House) and its surroundings –, which are confronted, thus projecting over the novel all kinds of ambiguities, and also accounting for the instability of the very structure of the novel. We aim at showing that the slavery is an essential element of the work, even if the mere reading of its plot does not point directly to this fact. • **KEYWORDS** José de Alencar, “Til”, farm novels, indianist movement, regionalism, slavery.

Recebido em 13 de setembro de 2013

Aprovado em 17 de março de 2014

BARBOSA, PAULA MACIEL. *A fazenda assombrada: figurações da escravidão no romance Til, de José de Alencar*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 60, p. 55-76, abr. 2015.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi60p55-76>

1 Este ensaio retoma algumas formulações desenvolvidas em: BARBOSA, Paula Maciel. *O Idílio Degradado: um Estudo do Romance Til, de José de Alencar*. Tese de doutorado em Literatura Brasileira, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012, orientada por José Antonio Pasta Jr.

2 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

A sujeição violenta em que se encontra o escravo, bem como a relação de dependência à qual o homem livre e pobre na ordem escravista não pode fugir, ambas têm como antagonista, no polo oposto, a camada de homens que a propriedade insere no mundo do cálculo econômico.³

Roberto Schwarz

Til, de José de Alencar, publicado em 1872⁴, é um dos romances menos conhecidos do autor. Tendo como cenário uma fazenda de café no interior paulista em meados do século XIX, esse romance costuma receber a rubrica de “regionalista”. O próprio Alencar contribuiu para tal classificação, uma vez que, em prefácio de 1872, no qual sistematiza sua obra anterior, classificou o *Til* – além de *O Tronco do Ipê* e *O Gaúcho* – em uma categoria de livros que descrevem um Brasil tradicional e singelo. É curiosa essa definição do romance. Embora procure retratar um ambiente rural modesto e sem ostentação, o livro nada tem de singelo, se tomamos a expressão em seu sentido de inocência e de coisa constituída por apenas um material, livre de misturas. Isso porque o livro traz cenas de extrema violência e descreve uma sociedade injusta e fraturada, com dois polos sociais em confronto, o que faz dele um romance híbrido e dual.

José Veríssimo, em sua *História da Literatura Brasileira*, de 1912, classifica *Til* – juntamente com *O Tronco do Ipê*, *O Gaúcho* e *O Sertanejo* – como um romance de caráter pitoresco, um “romance da vida mestiça brasileira”⁵. Essa classificação será mantida e vamos encontrá-la, ainda na década de 1950, na *Obra Completa* de José de Alencar, da Editora Aguilar, onde esses quatro livros compõem o terceiro volume e são classificados como “romances regionalistas”. Na mesma década, na sua *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido afina a classificação ao afirmar que “*O Tronco do Ipê* e *Til* inauguram o romance fazendeiro, a descrição da vida rural já marcada pelas influências urbanas”⁶.

3 SCHWARZ, Roberto. Um seminário de Marx. In: _____. *Sequências Brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 97.

4 Antes da publicação em volume, pela Garnier, o romance saiu em folhetins, entre 21 de novembro de 1871 e 20 de março de 1872, no jornal *A República*, vinculado ao recém-criado Partido Republicano.

5 VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1929, p. 273.

6 CANDIDO, Antonio. Os Três Alencares. In: _____. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte/Rio

Essa última classificação é bem adequada, uma vez que os dois romances que o crítico chama de fazendeiros mantêm entre si muitos paralelos, entre eles o de fixar a polaridade rural-urbano, tendo em seu desfecho a mudança dos proprietários, da fazenda para a cidade. Publicados no mesmo ano da Lei do Ventre Livre (se consideramos a publicação do *Til* em folhetins), 1871, ambos os livros tratam da escravidão, mesmo – ou especificamente – que de forma enviesada. O confronto desses livros, em suas coincidências e discrepâncias, ajuda a iluminar aspectos de cada um deles. Nos dois romances fazendeiros, os protagonistas são órfãos que procuram deslindar um crime antigo associado ao proprietário da casa-grande e testemunhado por escravos do convívio dessas personagens. Em outro ponto de contato, ambos os livros tratam da dificuldade vivida pelos proprietários de grandes fazendas de café para se fixar em uma consciência encobridora da realidade, pelo fato de o ambiente da fazenda deixar mais à mostra as contradições sociais. Além disso, tratam com agudeza da dependência a que estão sujeitos os homens livres e pobres no regime escravista de produção. No entanto, se *O Tronco do Ipê* poderia ser chamado de “romance da casa-grande”, o *Til* poderia ser antes conhecido como “romance do terreiro”. Nele, inexistente a descrição dos interiores. A história toda se passa em trânsito, pois as personagens estão frequentemente indo ou voltando de algum lugar. É como se o mundo burguês, com seus interiores confortáveis, não tivesse ainda se formado de maneira completa.

Se, nas críticas de jornal contemporâneas ao seu lançamento, o *Til* é bem acolhido, essa primeira impressão positiva não se mantém, e a posição estimada do livro, em relação às outras obras do autor, pode ser resumida nas palavras que abrem o estudo, de 1951, que precede o *Til*, na edição das obras de José de Alencar feita pela José Olympio: “Na família contraditória, excessiva, mas, afinal, fascinante que são os romances de José de Alencar, *Til* desempenha o ofício quase dispensável de parente pobre”⁷.

Essa posição de “parente pobre” e “dispensável” reflete-se na fortuna crítica do livro, que não conhece nenhum estudo de fôlego. *Til* é sempre citado de passagem. Talvez esse ostracismo se deva à dificuldade de classificação, na obra do autor, de um romance que trata de estratos menos privilegiados da sociedade sob nova perspectiva. Em relação aos romances anteriores, a grande novidade trazida por *Til* é que, nele, dá-se um confronto entre o mundo da elite e o restante da sociedade que, apesar de ser mostrado como periférico em relação ao núcleo de poder, tem no enredo do livro um papel de peso equivalente.

Uma ideia tida como certa pelos contemporâneos de Alencar, mas que foi perdendo força ao longo do século XX, é a de que a obra alencarina pode ser dividida em duas fases. A primeira terminaria com a publicação de *Iracema*, em 1865; a segunda teria sido inaugurada com a publicação, em 1870, de *O Gaúcho*, que Alencar assina com o pseudônimo de “Sênio”. No prefácio desse livro, o romancista afirma que as desilusões teriam provocado nele uma velhice precoce, que, bem considerada, pode significar amadurecimento e mudança. O hiato de quatro anos entre *Iracema*

de Janeiro, Itatiaia, 1993, v. II, p. 201.

7 PIMENTEL, Osmar. Um inventor de mundo novo. In: Alencar, José de. *Til – Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1955 (v. XI das Obras de Ficção de José de Alencar).

e *O Gaúcho* deve-se à intensa participação política de Alencar no período, no qual também publica vários textos políticos e vem mesmo a exercer, de 1868 a 1870, o cargo de Ministro da Justiça. Alencar deixa a pasta desgastado e desiludido com o Imperador. Essa desilusão sempre foi apontada como a causa de mudanças nos romances da década de 1870. O que se postula, aqui, é a ideia de que, menos do que às desilusões pessoais, as mudanças temáticas e formais da literatura alencarina, na década de 1870, devem-se ao fato de que alguns romances se abrem para uma realidade social mais ampla e complexa do que a tratada em seus romances anteriores, que se dividiam em romances urbanos – restritos ao universo da elite e ambientados em um período pós-Independência – e históricos/indianistas – ambientados nos primeiros tempos da colonização. Os romances fazendeiros herdaram dos romances indianistas alencarinos anteriores – *Iracema* e *O Guarani* – a característica de falar de “toda” a sociedade, mas, ao tratar da realidade brasileira do Segundo Reinado, aproximam-se dos romances urbanos.

Essa nova configuração ecoava um momento histórico específico: o fim dos anos de 1860 é considerado pela historiografia como um período de crise que já prefigura o fim do Império⁸. Nesse momento, a literatura começa a figurar a escravidão de maneira mais direta, trazendo a ação das narrativas para fazendas escravistas produtivas⁹. Como já apontado, os romances fazendeiros foram escritos no auge da crise política que culminou na aprovação da Lei do Ventre Livre. Na época, os temas do trabalho, da posse da terra, da mão de obra escrava, dos homens livres e pobres estavam na ordem do dia e, como se sabe, eram preocupações de José de Alencar, que os discutiu no parlamento e em sua literatura. A figuração literária da escravidão rural, no entanto, vem acompanhada das dificuldades ideológicas que o tema trazia em seu bojo. Para dar conta dessas dificuldades, Alencar lança mão de materiais por ele já trabalhados em sua literatura anterior.

DO INDIANISMO AO REGIONALISMO

A proximidade histórica do momento tratado nas obras obriga a uma descrição mais “realista” do que a presente nas aventuras folhetinescas de *O Guarani* ou na aura mítica de *Iracema*. Ao mesmo tempo, os romances fazendeiros trazem marcas claras de sua filiação aos indianistas, principalmente a *O Guarani*, tendo os três livros a intenção de representar a coletividade. Neles, de forma paralela ao enredo, o autor constrói uma alegoria da nação. Valéria de Marco ressalta, em *O Guarani*,

8 Para uma análise do período como clivagem e princípio da decadência monárquica, ver HOLANDA, Sérgio Buarque. Crise do Regime. In: _____. (Org.). *História Geral da Civilização Brasileira*, São Paulo, Difel, 1969, t. II, v. 5, p. 7-13. Para uma exposição da “experiência histórica de 1871”, ver CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, Historiador*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

9 Os romances fazendeiros alencarinos não foram as únicas obras da época que trataram ficcionalmente da escravidão rural, apontando para uma nova categoria literária que dava voz a preocupações da sociedade, uma vez que o fim da escravidão estava em pauta e era discutido publicamente. (Cf. BARBOSA, *op. cit.*, principalmente o tópico “Os romances da fazenda”).

a descrição de uma comunidade utópica, fechada e autossuficiente, assentada em um espaço hierarquizado¹⁰. Em *Til*, temos algo semelhante: o livro se passa em um cenário restrito ao entorno da Fazenda das Palmas. Dentro da fazenda, a casa-grande é rodeada por senzalas e pelas casas do administrador e dos feitores. Em volta, as plantações de café e um recanto pitoresco. Fora dos domínios da fazenda, a venda de Chico Tinguá, a casa de Berta, e a casa em ruínas de Zana. Num terceiro círculo, mais afastado, e já misturado à floresta, a gruta de João Fera. A forma pela qual as personagens são relacionadas aos lugares onde vivem, e o modo pelo qual esses lugares são hierarquizados, lembra muito a construção do espaço em *O Guarani*. Nos dois livros, a mesma descrição de uma comunidade fechada que, entretanto, não deixa de ter, em seu horizonte, a perspectiva de centros urbanos mais desenvolvidos, no Brasil e na Europa, como pontos de fuga. Nos dois livros, a mesma sensação de um cenário bem delimitado que pode ser lido, todavia, como alegoria da nação no seu todo, aí incluídos a representação das classes e o seu funcionamento hierárquico.

Além da concentração espacial, existe também, nos dois romances, a concentração temporal. A ação propriamente dita (descontando-se os *flashbacks* elucidativos) resume-se a dez dias, em *O Guarani*, e a algumas semanas, em *Til*. Outra coincidência entre as duas narrativas é o final ruinoso. O espaço central sofre um atentado e perece a fogo. No caso de *Til*, a casa-grande não é afetada, apenas as plantações, mas é inequívoca uma ampla desestruturação na comunidade, sucedida pela transferência dos fazendeiros para São Paulo.

Além disso, a proximidade entre as duas personagens principais de *Til*, Berta e João Fera, Iracema e Peri, respectivamente, aponta para a influência dos romances indianistas no romance fazendeiro. A crítica não foi indiferente a essa aproximação. Raimundo de Magalhães Júnior, por exemplo, classifica João Fera como “uma mistura grotesca de Peri com Quasímodo”¹¹. Apesar de sua violência, a personagem é portadora de um código de honra apurado. João não é índio como Peri, mas certamente descendente de índio, como indicam sua tez avermelhada e seu apelido de “bugre”. Seu passado é incerto e traz uma aura mítica, que o eleva. Ainda bebê, apareceu na fazenda do pai de Luís Galvão em cima de um cavalo, e ali foi criado como dependente. Sua origem mítica é reforçada por suas características excepcionais; assim como Peri, é capaz de façanhas extraordinárias. Além disso, existem muitos pontos de contato entre Peri e João Fera: os dois dominam de forma mítica e sobre-humana as forças da natureza, têm sangue índio e não se integram ao mundo da “casa-grande”.

A moradia de João Fera aproxima-o muito de Peri. Ambos adaptam-se a lugares criados pela natureza para se protegerem, o que resulta em uma habitação precária e cercada de perigos: Peri à beira de um precipício, João embaixo de uma lasca de pedra que pode despencar a qualquer instante. É interessante notar que as duas personagens mantêm uma relação problemática com a comunidade central; no entanto, nesse aspecto, parecem fazer caminhos inversos. Peri, filho das selvas, tenta se aproximar do solar dos Mariz; João, criado como um agregado, afasta-se da fazenda e vai morar na floresta. De qualquer forma, o que está em pauta é a relação

10 MARCO, Valéria de. *A Perda das Ilusões: o Romance Histórico de José de Alencar*. Campinas, Unicamp, 1993.

11 MAGALHÃES JR., Raimundo de. *José de Alencar e Sua Época*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977, p. 302.

de dependência do índio aculturado ou do mestiço, que se sentem deslocados da sociedade central e mais à vontade no sertão. Como Peri, João certamente é o herói do livro e sua honra vai sendo ressaltada ao longo do enredo. O capanga violento da primeira parte do livro vai se transformando em um homem honrado aos olhos do leitor, que acompanha seu drama pessoal e seu vínculo de devoção a Berta; devoção que o aproxima de Peri, devotado a Ceci. Em sentido inverso, Luís Galvão, o fazendeiro, vai perdendo ao longo do livro sua reputação ilibada e mostra-se atormentado pela culpa de um crime pretérito. A ambiguidade em relação aos papéis de herói e bandido simultaneamente desempenhados pelas duas personagens provém da *ambiguidade entre a importância do centro e da periferia* no romance. Essa polarização problemática da esfera da casa-grande e a de seus arredores é essencial ao livro e decorre da já citada opção autoral de figurar a população rural menos privilegiada e, *também*, a elite proprietária, ambas com importância no romance. Temos assim dois polos, sociais e espaciais, postos em confronto.

Como se viu anteriormente, Berta também dá desenvolvimento a núcleos temáticos já presentes nos romances indianistas alencarinos. Personagem central – o título refere-se a ela –, participa de duas dimensões que seguem paralelas: o enredo sentimental e a dimensão alegórica. Além disso, como mediadora das contradições dos dois mundos em confronto, a personagem sintetiza todas as tensões que estão em jogo. Moça pobre e dependente, moradora de um casebre fora dos domínios da fazenda, Berta se relaciona, também, com a esfera da casa-grande, e, mais do que isso, descobre, no desenrolar do enredo, que é filha do fazendeiro. Se Iracema, que traz em seu nome o anagrama de América, representa a terra, Berta, também chamada de Til por Brás, o sobrinho perverso e anormal do fazendeiro, representa, na vertente alegórica do romance, mais do que a terra, a nação, e traz em seu nome e apelido, combinados com o de Brás – que participa desta vertente do romance, juntamente com Zana – a palavra “Brasil”¹². Berta e Iracema têm em comum a intimidade com a natureza: muito ágeis e corajosas, ambas se preocupam com o mundo que as rodeia. Berta, a seu modo, é uma filha de Iracema, embora não seja índia, mas mestiça. Vários indícios apontam para seu lado caboclo, mesmo que ele nunca seja explicitado. Nesse sentido, retoma uma personagem secundária de *O Guarani*: Isabel, a filha de D. Antônio de Mariz e de uma índia. Como Isabel, Berta é órfã de mãe e filha ilegítima do patriarca.

Como se vê, Berta e João Fera, os protagonistas de *Til*, pertencem à esfera da periferia da fazenda escravista e mantêm com os moradores da casa-grande uma relação de dependência, característica que compartilham com personagens indígenas ou mestiças dos romances indianistas. O que nos interessa apontar é o vínculo entre a mestiçagem – ainda em um nível racial e de mistura de culturas, na base da formação dos brasileiros – e a ambiguidade do lugar do dependente nos romances fazendeiros alencarinos.

Antes de Alencar, o indianismo já se estabelecera como eixo básico de nosso Romantismo e era desenvolvido com o apoio do Imperador e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Com Gonçalves Dias, alguns núcleos temáticos se consolidaram,

12 O que se afirma não é evidente, mas figurado como enigma a ser decifrado. Os passos dessa decifração podem ser conferidos em BARBOSA, *op. cit.*, p. 152.

entre eles o do mestiço sem lugar e o da grande violência de nossa história colonial. Dois estudos recentes, que tratam do Romantismo brasileiro, apontam para reflexões de Gonçalves Dias sobre essa questão. A conexão entre o indianismo e o tema do mestiço que se sente órfão e sem lugar na sociedade é levantada por Bernardo Ricupero¹³, que vincula a problemática do mestiço Gonçalves Dias a suas palavras em *Meditação*: “E os homens da raça indígena e os de cor mestiça disseram em voz alta: – E nós, que faremos? Qual será o nosso lugar entre os homens que são senhores, e os homens que são escravos?”¹⁴. David Treece, por sua vez, ressalta, além dessas, as palavras de Gonçalves Dias em suas “Reflexões sobre os Anais Históricos do Maranhão de Bernardo Pereira de Berredo”, publicadas, como *Meditação*, na revista *Guanabara*, em 1849. Nelas, o poeta, depois de considerar a escravidão e o extermínio dos índios como monstruosos, analisa a posição do índio educado pelos jesuítas: “Não podemos considerar o índio no estado de catequese senão como ente de transição; [...] nesse estado o índio não era nem selvagem nem civilizado [...]; mas passando, sem preparatório, instantaneamente de um para outro estado, tornara-se igualmente incapaz de ambos – de viver nas cidades [...] ou de viver nas selvas”¹⁵.

Gonçalves Dias aponta para duas polarizações diferentes, mas que se completam e têm como consequência um espaço de indeterminação. A primeira trata da polarização entre senhores e escravos, a segunda da polarização entre as cidades e as selvas. Nos dois casos, o poeta constata a existência de uma zona intermediária, entre dois polos antagônicos, a que estariam condenados seres misturados e sem lugar. Esse complexo temático é atualizado em *Til* tanto na polarização espacial e social da casa-grande e de seus arredores, quanto na situação precária e ambígua de Berta e Jão Fera. A vulnerabilidade e a condição de “ente de transição” aludida por Gonçalves Dias seriam qualidades herdadas de nossa literatura de temática indianista que acabam se cristalizando no tema do dependente, considerado por Roberto Schwarz como complexo temático central na literatura brasileira¹⁶. Vinculado a esse tema poderíamos apontar também o “regime do limite” postulado por José Antonio Pasta Jr.¹⁷.

Nos romances fazendeiros, ao trazer a ação para fazendas de café escravistas do Segundo Reinado, Alencar, ao mesmo tempo em que desloca o eixo espacial para a periferia rural – se pressupomos um contraponto com o cenário de seus romances urbanos, ambientados no centro político do Império –, aponta, também, para o centro de todo o sistema, o café e o trabalho escravo, no local onde a riqueza da nação é produzida. Nesse ponto repete-se, no nível do processo social, a *ambiguidade entre centro e periferia* que, como já apontamos, é estrutura narrativa essencial, e

13 RICUPERO, Bernardo. *O Romantismo e a Ideia de Nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

14 Apud TREECE, David. *Exilados, Aliados, Rebeldes – o Movimento Indianista, a Política Indianista e o Estado-nação Imperial*. São Paulo, Nankin/Edusp, 2008, p.160.

15 Apud *idem*, *ibidem*, p. 158.

16 Cf. SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1992.

17 Cf. PASTA JR., José Antonio. Volubilidade e Ideia Fixa (o Outro no Romance Brasileiro). *Sinal de Menos*. Ano 2, n. 4, 2010. Ver também, do mesmo autor, O romance de Rosa: temas do *Grande Sertão* e do Brasil. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 55, São Paulo, nov. 1999.

reflete-se, como veremos, na formação do ponto de vista de *Til*. A força simbólica desta estrutura provém, salvo engano, de sua capacidade virtual de figurar várias instâncias da realidade, inclusive a posição do Brasil como país periférico em relação à Europa. Não é à toa que Alencar tenha repetido essa estrutura em *O Guarani* e em seus dois romances fazendeiros, quando tenta falar do Brasil. Essa estrutura aponta também para a ambiguidade da posição da elite em relação ao seu país e aos brasileiros, sentindo-se a um só tempo “central” face ao povo brasileiro e periférica face aos centros de poder europeus¹⁸. Essa gravitação pode ser exemplificada, também, no enredo dos romances fazendeiros se pensamos que os proprietários abandonam a fazenda e vão morar na cidade, trocando a casa-grande, núcleo de um empreendimento rural produtivo e lucrativo, base da riqueza da família, pelos centros de poder político.

Em um nível mais radical, a esta ambiguidade provocada pela reversibilidade da importância de centro e periferia subjaz o descompasso entre a importância dos escravos na produção das riquezas e a sua posição de não sujeitos, uma vez que a força de trabalho dos escravos era vital para a manutenção de toda a nação. Nos romances fazendeiros, principalmente em *Til*, o desacordo entre a efetividade e a importância dos escravos e sua falta de autonomia, em paralelo ao poder e centralidade da elite cafeeicultora e sua total dependência em relação ao trabalho escravo, é nó não explicitado como assunto, mas que comparece na formalização literária, tanto na existência da polarização das esferas da casa-grande e de seus arredores, quanto na atmosfera sombria e melancólica do romance. Poderíamos nomear esse nó como uma *concepção do trabalho como uma esfera degradada*¹⁹.

Ao tratar de tema tão essencial quanto contraditório, Alencar toca em um ponto de difícil expressão, um tabu, o que faz que o realismo pitoresco, típico do regionalismo, conviva com a descrição de uma realidade distorcida, contrária às leis naturais. Em *Til*, fenômenos extraordinários acontecem, apontando para uma dimensão transcendente e fantasmagórica vinculada a uma atmosfera lúgubre, na qual reinam o descontrole e a frágil autonomia das personagens dependentes – livres ou escravas –, suscetíveis, todas, a transes e a fusões com outros seres, em uma estranha transfusão de almas. Distorções formais, como a proliferação de duplos, em várias instâncias do romance – personagens, enredo, narrador –, apontam para o tempo do mito, sucedâneo da história que se repete, porque nunca superada. É isso que faz com que a dimensão do espaço seja hipertrofiada, assim como ocorre com a teia imagética, excessivamente densa, concretizando forças que pairam descontroladas ou afloram do subterrâneo. Nossa hipótese é a de que, em *Til*, essa esfera do mito, do descontrole e da superstição deve-se à tentativa contraditória de figuração da escravidão e de seus desdobramentos nas relações sociais.

18 Essa gravitação problemática é estudada e desenvolvida por Roberto Schwarz em seus estudos dedicados à obra de Machado de Assis. A coexistência de ideias liberais e escravidão, baseada em nossa dualidade estrutural e responsável por todas as nossas ambivalências ideológicas, era consequência das contradições do próprio sistema planetário do capital, que se mostra de forma mais crua na periferia.

19 Cf. CARDOSO, Adalberto. Escravidão e Sociabilidade Capitalista: um ensaio sobre inércia social. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 60, São Paulo, mar/2008.

A “metafísica esquisita das letras nacionais”²⁰, presente em muitas obras literárias brasileiras, em *Til* parece exacerbada, talvez pelo fato de o ponto de vista do romance assumir a dualidade e a indecisão entre polos, figurando o confronto entre duas esferas sociais e incorporando em sua forma todas as contradições que a escravidão colonial moderna trazia em seu bojo. Em sua dualidade formal, o romance mimetiza “as particularidades da sociedade brasileira, escravista e burguesa ao mesmo tempo”²¹: um dos núcleos do romance trata da sociedade vinculada à casa-grande, aproximando-se dos romances urbanos de Alencar ao tomar como assunto o namoro entre jovens e o casamento de um jovem pobre e talentoso com uma herdeira rica; outro núcleo trata da periferia da fazenda escravista e caracteriza-se, de um lado, pelo tom descritivo e pitoresco do regionalismo, de outro, pela dimensão fantasmagórica já apontada. É como se o romance ganhasse em interesse por tratar da fratura social brasileira e ousar discutir, mesmo que de forma pouco distanciada e um tanto atabalhoada, um ponto nevrálgico que naquele momento estava sendo debatido na esfera pública: a mão de obra escrava. Roberto Schwarz, em longa e importante nota a capítulo que trata da dificuldade encontrada por Alencar para formalizar a matéria local brasileira nos moldes do romance europeu de sua época, reconhece nos romances fazendeiros – que considera o ponto alto da obra alencarina – esse viés antirrealista: “São livros de intriga abstrusa, ligada a uma noção sublitéria do destino e da expiação das culpas”²². Paradoxalmente, esta forma de figuração permitiria “um realismo que entre nós o Realismo de tradição literária não só não alcançava, como dificultava”²³. Assim, o viés antirrealista de *Til* tenderia a figurar com vigor os “antagonismos objetivos do mundo da fazenda”²⁴.

O ponto de vista narrativo do romance tem características intrigantes. O narrador em terceira pessoa não é imparcial: usa tons distintos quando trata das duas esferas em confronto. Isto faz com que, apesar de manter características de um narrador em terceira pessoa, que domina passado e presente, tenha também um estatuto de personagem, na medida em que sua parcialidade o aproxima dos fazendeiros do livro. Chama a atenção o fato de que as personagens principais, Berta e João Fera, não façam parte da esfera social mais valorizada por ele. Ambos têm plena consciência das injustiças existentes no meio social em que vivem, e a explicitam de muitas maneiras. Por seu lado, o narrador mantém sempre um tom condescendente e delicado quando trata da família de proprietários da Fazenda das Palmas. Além disso, há um descompasso esquisito entre suas afirmativas e a realidade esboçada em muitas partes do livro. Ao se ler o romance, a impressão é a de que o narrador

20 A expressão e o tema de estudo são de José Antonio Pasta Jr., que já o desenvolve há vários anos e cujo enfoque foi essencial para esta leitura de *Til*. Segundo o crítico, os impasses fundamentais da matéria histórica brasileira precipitam um salto para um conjunto de formas que configuram uma “metafísica” peculiar, recorrente na literatura brasileira.

21 SCHWARZ, Roberto. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*. São Paulo, Duas Cidades, 1998, p. 12.

22 *Idem*. A Importação do Romance e Suas Contradições em Alencar. In: *Ao Vencedor as Batatas*. op. cit., p. 59.

23 *Idem*, p. 57.

24 *Idem*, p. 59.

é equilibrado e almeja uma harmonia ideal, mas o mundo a sua volta foge a seu controle. As coisas teimam em acontecer à revelia, por mais que ele se esforce em manter as rédeas dos acontecimentos.

A atmosfera de perigo paira sobre todo o livro. Apesar de existir um local lúgubre, nomeado no livro como o lugar do perigo, a *Ave Maria*, espaço das emboscadas, trata-se aqui de um mal sem lugar e que toma aspectos diferentes ao longo do romance. Isso provoca um estranhamento, porque não se trata, apenas, do ritmo acelerado comum aos romances românticos, cujo enredo é baseado nas peripécias das personagens (o que também existe no enredo de *Til*), mas de afloramentos de um poder fora de controle, ligado à natureza ou ao mundo sobrenatural, e também, em muitos casos, à maldade de algumas personagens, maldade essa escorada nas difíceis relações sociais. No entanto, tal poder funciona, no livro, como um dado sempre presente, que dá origem a ações que interferem no enredo, embora pareçam fora do controle do narrador, que se mostra surpreso.

Um bom exemplo da diferença de tratamento dado, por parte do narrador, à família de fazendeiros e aos homens pobres é o capítulo “Pousada”, no qual descreve a venda de Chico Tinguá, amigo de João Fera, com minúcia, mas de forma distanciada e preconceituosa, chamando a atenção para a modorra de seus proprietários. O descompasso entre trabalho efetivo e desprestígio deste trabalho aos olhos do narrador faz com que essa cena demonstre bem a *concepção contraditória do trabalho* que alicerça o romance. O vendeiro é apresentado cochilando sobre o balcão. Sua companheira, Nhanica, prostrada, observa a água fervente enquanto “a louça ainda suja do serviço da véspera” se acumula à sua frente. No desenrolar da cena, a pousada vai se enchendo com moradores locais e forasteiros e o casal de vendeiros serve café e refeições para todos. Mesmo quando vai narrar um movimento produtivo de Nhanica, o narrador não deixa que o leitor se esqueça de sua presumida indolência: “Ergueu-se então a rapariga e *sem espreguiçar-se*; tirou da trempe a panela de feijão para deitar o boião d’água; e [...] correu a buscar água para lavar a louça”²⁵.

Em *Til*, como em muitos romances regionalistas posteriores, a fala das personagens traz a marca de exotismo e peculiaridade regional, principalmente nas cenas que tratam dos homens que não são da elite nem fazem parte do núcleo de personagens pobres protagonistas. Quando trata das personagens menos importantes que povoam o romance, o narrador usa uma linguagem direta e os diálogos trazem termos regionais, como nos diálogos entre os frequentadores da venda, ou em algumas cenas no terreiro da fazenda. O relacionamento entre essas personagens do romance, entrevisto, principalmente, pelo diálogo que mantém entre si, esboça um “espírito rixoso”²⁶, que se desdobra em uma necessidade de encobrimento das motivações das ações, o que torna as relações interpessoais, além de violentas, dissimuladas.

25 ALENCAR, José de. *Til*. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1965, v. III, p. 746. Grifos meus. As próximas citações de *Til* virão apenas com o título do romance e o número da página.

26 Cf. OTSUKA, Edu Teruki. Espírito Rixoso: para uma Interpretação das *Memórias de um Sargento de Milícias*. São Paulo, *Revista do IEB*, n. 44, p. 105-124, fev. 2007.

Nessas cenas, o tom do narrador é direto e homogêneo, pois o contraste e o hibridismo que permeiam o romance são mantidos à parte quando não há o confronto das duas esferas polarizadas. O mesmo efeito ocorre, também, na esfera da elite, quando o casal de fazendeiros é apresentado. No entanto, há cenas em que as contradições são postas em presença, e nestas o contraste fica patente. Tais cenas vinculam-se, frequentemente, às quatro personagens jovens, ou aos dois pares: Berta e Miguel, moradores dos arredores, e Linda e Afonso, habitantes da casa-grande. O relacionamento entre os dois casais representantes dos espaços polarizados é marcado por grande tensão, causada, em grande parte, pela afinidade existente entre essa esfera do livro e o enredo amoroso dos romances urbanos alencarinos. A impossibilidade da materialização de um enredo sentimental – flertes, paixões, complicações amorosas, casamento –, que é esboçado, mas esvaziado, pois não se sustenta no ambiente social da fazenda, faz com que, nessas cenas, o tom do narrador se torne instável e a sua parcialidade apareça de forma mais clara. Ao assumir as contradições do mundo da fazenda, Alencar, no *Til*, afasta-se da reconciliação típica do folhetim romântico.

A PAISAGEM ASSOMBRADA

A indecisão do romance em relação ao seu cenário principal provoca uma anomalia interessante. Se em *O Guarani* a abertura do romance apresenta o solar dos Mariz, em *Til*, na impossibilidade de escolher um núcleo, a abertura se dá em um território neutro e mediano, a periferia próxima da fazenda, os seus limites. No entanto, ao longo do livro, o narrador vai apresentando cada uma das moradias das personagens principais do romance: a Fazenda das Palmas, a casa de Berta, a casa de Zana e a fuma de João Fera. Em cada uma dessas apresentações temos a impressão de que o romance está recomeçando, pois o narrador apresenta a casa da personagem de uma forma característica das aberturas, com a localização precisa de um espaço e de um tempo.

O *Til* é dividido em quatro partes. A primeira trata da fazenda; a segunda trata dos seus arredores e se abre com a descrição da casa de Berta: “Na entrada do vale, onde assenta a freguesia de Santa Bárbara, via-se outrora à margem do Piracicaba, encontra o rio, um velho casebre”²⁷. A apresentação dessa esfera – espacial e social – do romance, além de funcionar como uma segunda abertura, traz em germe um aspecto que se desenvolverá ao longo da descrição e que reflete a postura do narrador em relação ao mundo da periferia do latifúndio escravista, aspecto que desembocará na atmosfera lúgubre e melancólica que será uma das marcas do romance. Trata-se dos termos “outrora” e “velho”. O parágrafo seguinte, que descreverá com minúcias as características da fachada do casebre, reitera a ideia de antiguidade: “Era uma antiga construção de taipa”.

Se comparamos essa apresentação de um cenário importante do romance com aquela da Fazenda das Palmas, nota-se uma mudança na percepção do tempo por

27 ALENCAR, José de, *op.cit.*, p. 734.

parte do narrador. O momento tratado é o mesmo, 1846, o presente da narrativa; a distância em relação ao tempo de onde fala o narrador, portanto, também é a mesma. No entanto, quando fala da fazenda, o “outrora” usado na apresentação do “velho casebre” é substituído por: “Em 1846, era de *recente* fundação a fazenda das Palmas”²⁸. O narrador afirma, em seguida, que a fazenda fora construída em local onde antes havia “um velho casebre de caipira, dois cafezais e alguma pouca roça”, sugerindo que, soterrada pela produtividade da fazenda, existe a ruína de um casebre. A antiguidade dos arredores desdobra-se, à medida que a descrição segue, na sensação de abandono e ruína. As laranjeiras, ao lado do casebre, são “encarquilhadas”; há no canteiro, “couves gigantes, já com pretensões de arbustos, de tão velhas que eram”. O cavalo é magro; a galinha sura – que dá nome ao capítulo – teve os pés roídos pelos ratos, e sobrevive graças ao desvelo de Berta. A menina cuida, também, de um burro em “mísero estado”: “De magreza extrema [...], era propriamente uma carcaça [...]. A outra orelha, [...] a perdera ele na mesma ocasião em que de uma foçada lhe vazaram o olho esquerdo, levando-lhe boa parte da cabeça”²⁹.

A atmosfera que envolve a cena ressalta ainda mais a violência descrita: “Vistas através do véu, as árvores tomavam um aspecto pavoroso e fantástico, e às vezes figuravam os espectros, de que a abusão povoa os ermos, a fugirem espancados com os primeiros albores do dia”³⁰. O ambiente lúgubre da cena lembra muito o dos romances góticos ingleses. O que poderia ser uma cena rural que mostrasse os afazeres matinais de Berta, no trato com as criações, transforma-se em um passeio por um mundo devastado, habitado por seres aleijados, vítimas de violência extrema. Na continuação da cena, o leitor acompanha a menina até a casa de Zana, a velha escrava louca, que se apresenta como mais um dos seres mutilados que são alimentados e cuidados por Berta.

Em *Como e Porque Sou Romancista*, Alencar aponta dois modelos de romance que o teriam influenciado e estariam na base de sua formação: um deles é o romance gótico; o outro, um romance pitoresco e solar que se abre “em uma campina marchetada de flores”³¹. O *Til* – cuja primeira cena se passa em uma “rechã” iluminada por um “sol esplêndido” e coberta de “açucenas escarlates” – parece ser um romance em que Alencar usou os dois moldes. A cena de que estamos tratando apresenta, de forma bem dosada, essa mistura, caso raro no romance, que na maioria das vezes tende mais ao confronto de aspectos díspares. Nesse caso, a dualidade formal característica do livro está amalgamada de forma harmônica. Para essa impressão, muito contribui o tratamento dado à descrição da paisagem e a escolha do amanhecer, momento intersticial. Com isso, a névoa não afronta a verossimilhança, uma vez que madrugar na roça é comum, e o pitoresco da cena mantém-se em paralelo a sua melancolia tendente ao macabro.

28 *Idem*, p.702. Grifos meus.

29 *Idem*, p.736. As citações do parágrafo estão na p. 734.

30 *Idem*, p.734.

31 ALENCAR, José de. *Como e Porque Sou Romancista*. In: _____. *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1959, v. I, p. 136.

O aspecto sombrio aumenta quanto mais a descrição se afasta da casa-grande. Depois de sua apresentação, o narrador nos descreve a *Ave Maria*, o mencionado ponto das emboscadas, que funciona como contraponto da casa-grande e paradigma dos arredores sombrios: “Não obstante ser o caminho em toda a sua extensão, desde a extrema da fazenda, coberto e sombrio, havia contudo um lugar, cujo torvo aspecto correspondia ao terror supersticioso que inspirava e à sinistra reputação que adquirira”³². Note-se que o narrador demarca bem o espaço e informa que, a partir do limite da Fazenda das Palmas, a atmosfera é sombria. É interessante o modo pelo qual, na descrição da natureza, aspectos objetivos da paisagem vão sendo contaminados por uma dimensão sobrenatural, que, por sua vez, se relaciona com a violência daquela sociedade.

Esse tratamento da paisagem foi forjado no romance gótico inglês, surgido no fim do século XVIII e diretamente vinculado à Revolução Francesa e à conturbada atmosfera mental da época³³. O gótico ordena, na descrição da natureza, “aspectos inquietantes da Cultura ou da História”³⁴. É essa inquietação que estamos tentando apontar em *Til*, vinculando-a aos espaços periféricos da fazenda. No caso da descrição do sítio das emboscadas, o assunto inquietante é explicitado e nomeado, uma vez que o lugar é palco de assassinatos. No entanto, a violência latente no romance não é só a violência específica da prática das tocaias e da “justiça” feita na esfera privada, fora das instituições legais; é também um mal não nomeado, que se espalha por vários níveis do romance. A importância do espaço na economia simbólica dos enredos góticos está vinculada a “coisas mal resolvidas, espectros, recordação obsessiva e lugares mal-assombrados”³⁵, aspectos presentes em *Til*, e que apontam, como tudo indica, para a escravidão.

Um tema comum ao *Til* e aos romances góticos é o da culpa pregressa, que ronda as novas gerações e funciona no enredo como um segredo que só será revelado no final. Essa culpa deve ser redimida pela heroína, que “funciona como uma espécie de mártir, necessária à conversão do Mal no Bem”³⁶. Além disso, no gênero gótico, o poder patriarcal é criticado como forma arcaica de poder pessoal e abusivo que deve ser transformado. No romance gótico – como no *Til* – a violência patriarcal é representada como uma culpa a ser expiada e que determina o assombramento do mundo. Enquanto essa culpa pairar sobre ele, a vida não seguirá, o tempo será travado.

Em *Til*, o modo pelo qual Alencar desenvolve o tema da culpa do senhor da casa-grande faz com que, embora de forma oblíqua, esta se relacione à violência da escravidão. No romance gótico, a culpa vincula-se ao vilão, figura demoníaca que

32 ALENCAR, José de, *op.cit.*, p. 703.

33 PRAZ, Mario. La “Novela Gótica” de M. G. Lewis. In: _____. *El Pacto com la Serpiente – Paralipómenos de “La Carne, la Muerte y el Diablo en la Literatura Romántica”*. Tlalpan, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 26.

34 SÁ, Daniel Serravallo de. *Gótico Tropical: o Sublime e o Demoníaco em O Guarani*. Dissertação de mestrado, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006, p. II.

35 VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez Lições sobre o Romance Inglês do Século XVIII*. São Paulo, Boitempo, 2002, p. 108.

36 *Idem*, p. 109.

encarna o mal. No romance alencarino, esse papel é vivido por Ribeiro, personagem estereotipada e opaca, cujas ações são sempre perversas. No entanto, por um estranho deslocamento – que no romance acontece várias vezes – Luís Galvão, além de ser vítima da vingança de Ribeiro, funciona também como um duplo deste, uma vez que compartilha com ele, na economia do enredo, a culpa pelo assassinato de Besita, a mãe de Berta. O narrador, como já vimos, é condescendente com Luís Galvão e evita acusações, mas, no livro, o peso da culpa recai todo sobre o fazendeiro, que tem que purgar a culpa, confessando-a publicamente. É como se, por meio de Ribeiro, fosse possível tratar da culpa do senhor da casa-grande sem chocar o leitor.

Violência e barbárie estão na base das relações sociais em uma sociedade escravocrata. Essa violência é de difícil expressão e tema tabu. Alencar, como se sabe, já tratara da escravidão urbana e doméstica nas peças *Mãe* e *O Demônio Familiar*, mas ao tratar da escravidão no espaço rural – na grande fazenda de café – passa a figurar a escravidão de uma nova maneira. Em *O Tronco do Ipê*, a violência e as fantasmagorias existem, mas são bem localizadas, o que faz com que não contaminem todas as dimensões da obra. A questão do trabalho que, como vimos, projeta em *Til* uma ambiguidade problemática, em *O Tronco do Ipê* é mantida sob certo controle, pois a sinhazinha trabalha mais do que os escravos. Em *Til*, ao contrário, ao assumir a dicotomia dos dois mundos em confronto, a violência de seu embate não mais pode ser dissimulada.

O espaço da fazenda, aliás, tem afinidades evidentes com a violência da escravidão e, em nossa literatura, foi palco de muitas obras que tratam de dor e perversão. Em um levantamento do tema gótico na literatura brasileira, Maurício Cesar Menon percebe que o tema, em seu desenvolvimento nacional, aparece principalmente nos romances regionalistas. Segundo o autor, muitas vezes, nessas obras, “a aristocracia dos vilões góticos cede lugar [...] aos grandes latifundiários e aos senhores de escravos”³⁷.

A figuração da violência da escravidão de forma direta em nossa literatura foi tardia. Gonçalves Dias, em *Meditação* (1849), descreve a escravidão como realidade material que sustenta o país – “vi somente escravos. [...] o alimento de todos os seus habitantes é comprado à custa do sangue do escravo”³⁸ – e, também, como “maldição que passa de pais a filhos”³⁹. O eu lírico “sobrevoa” o Brasil, tendo uma visão abrangente de tempo e espaço. No presente, descreve a escravidão: “Seguia com avidez as visões, que se me ofereciam aos olhos, como uma fantasmagoria tenebrosa; [...] E uma voz retumbante me gritava aos ouvidos – ‘vê’ – e eu continuava a fixar o espetáculo doloroso”⁴⁰.

A visão dolorosa, “fantasmagoria tenebrosa”, é de difícil aceitação e conspurca a realidade. Gonçalves Dias não tratará diretamente do tema em sua obra lírica, de temática indianista. Duas décadas depois, Castro Alves o expõe de forma explícita,

37 MENON, Maurício Cesar. *Figurações do Gótico e de Seus Desmembramentos na Literatura Brasileira – de 1843 a 1932*. Tese de doutorado, Londrina, Universidade Estadual de Londrina, 2007, p. 131.

38 GONÇALVES DIAS. *Meditação*. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1998, p. 727.

39 *Idem*, p. 726.

40 *Idem*, p. 727.

em sua poesia. Em “Ao Romper d’Alva”, de *Os Escravos*, o grito da escravidão macula a natureza virgem:

Oh! Deus! Não ouves dentre a imensa orquestra
Que a natureza virgem manda em festa
Soberba, senhoril!
Um grito que soluça aflito, vivo,
O retinir dos ferros do cativo,
Um som discorde e vil?⁴¹

O “grito” da poesia de Castro Alves remete aos dois gritos de Brás, na cena em que o narrador tenta encenar um idílio entre os quatro jovens, e na qual aparece, pela primeira vez, o título do livro, ainda de forma enigmática, pois o leitor não sabe que se refere a Berta:

Súbito no mato soou um grito bravio, e logo a voz estranha, ao mesmo tempo saturada de dor e impregnada de sarcasmo, lançou em uma gama estridente este clamor incompreensível: — Til! ... Til! ... Til! ... Ó Til! ...⁴²
[...]
Nesse momento, soou de novo o mesmo estranho clamor que antes se ouvira; mas desta vez gania a voz com tal ímpeto e frenesi que estrangulava-se.
— Til! Til! Til! ...⁴³

Cada um dos gritos é contíguo a duas cenas do romance em que os escravos estão na lavoura. Estas, por sua vez, emolduram a cena do encontro dos jovens. Assim, é possível fazer uma relação entre “o som discorde e vil” da poesia de Castro Alves – “o retinir dos ferros do cativo” – e o clamor estridente que atrapalha o idílio. Ao mesmo tempo que o narrador afirma que o clamor é “estranho e incompreensível”, ele é formado pelo próprio título do livro – Til –, o que faz com que a polarização problemática de centro e periferia – ou importância e desvalorização – se anuncie uma vez mais. Ou seja, o grito que dá nome ao romance, o que indica importância e essencialidade, é, ao mesmo tempo, ignorado pelo narrador e pelos fazendeiros.

Essa cena – muito importante na economia do romance, tendo como cenário os limites da fazenda e apresentando os protagonistas jovens representantes dos dois polos figurados no livro – aponta para a ambiguidade provocada pela coexistência de dois núcleos em confronto. A indecisão entre os dois polos leva a uma instabilidade estrutural e à indiferenciação, presente em várias instâncias do romance, desde as mais superficiais até o núcleo mais secreto e essencial, seu ponto de vista, que se projeta sobre toda a estrutura, desdobrando-se em figurações de duplos e de transes. Na esfera das personagens dependentes reina o descontrole e a frágil autonomia do

41 CASTRO ALVES. *Obras Completas*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1976, p. 216.

42 ALENCAR, José de, *op.cit.*, p. 722.

43 *Idem*, p. 727.

sujeito, sendo essas personagens suscetíveis a transes, que vão desde as convulsões epiléticas de Brás, Zana e João, até as fusões de Berta e João com outros seres⁴⁴.

Para exemplificar a ampla proliferação de duplos no romance temos, nas personagens, os nomes que se repetem de geração para geração, e, mais do que isso, as personagens revivem os mesmos papéis, porque o enredo do presente repete o da geração anterior. Acresce que Berta e a mãe são idênticas e têm o mesmo nome. Assim, o enredo do livro se repete, e a cena do assassinato de Besita – eternizada na pantomima de Zana, de que trataremos a seguir – é revivida no presente da narrativa, tendo Berta no lugar da mãe. De resto, ela continua igual: o mesmo local, o mesmo assassino, a mesma testemunha e, de certa forma, a mesma vítima. É, aliás, nessa esfera que se encontra o *duplo do narrador*: Zana, a velha escrava, é a guardiã do segredo do enredo, e sua figura sistematiza toda a ambiguidade do ponto de vista do romance. De forma paralela ao narrador que representa o mundo da casa-grande, um narrador mudo conta, à sua maneira, a história que o outro tenta dissimular.

NA CASA DE ZANA

O espaço da casa de Zana é paradigma da dialética problemática entre centro e periferia que tensiona o romance. Espaço em ruínas, ignorado pela comunidade, guarda, no entanto, o segredo do enredo do livro e do passado de sua personagem central. A velha escrava enlouquecida pelo terror é a guardiã desse passado e testemunha da violência que funda a comunidade e, embora demente, a única que tem consciência dos perigos que rondam a heroína.

Se nos lembramos de que a descrição do casebre de Zana se dá na continuação da cena que descreve o casebre de Berta – cena que, por sua vez, como já vimos, faz um contraponto à descrição da casa-grande –, percebemos o percurso de uma gradação decrescente: da riqueza e produtividade do espaço da casa-grande, passando pela pobreza improdutiva da casa de Berta, até a ruína que abriga Zana: “Atrás de um fraguado, cuja falda atravessava o leito do rio, abrolhando-lhe a corrente, existia naquele tempo uma casa em ruínas. [...] Da cozinha [...] saía um som roufenho e soturno [...]. Acorodada a um canto, descobria-se uma criatura humana, dobrada sobre si a modo de trouxa”⁴⁵.

Se há em todo o romance a correlação entre espaço e personagens, nessa cena essa característica encontra sua expressão mais radical. No caso de Zana e seu casebre, espaço e personagem misturam-se completamente, e são ambos guardiães de um enigma: “Foi este o pensamento de Berta, que atraída pelo encanto do mistério empenhou-se em perscrutar esse ermo onde jazia no seio de uma casa e de uma consciência, ambas em ruínas, o arcano impenetrável”⁴⁶.

Apesar de ignorados e renegados pela comunidade, ou talvez por isso mesmo, o espaço em ruína e a figura decrépita da escrava tornam-se centrais para a

44 Cf. PASTA JR., José Antonio. O Ponto de Vista da Morte – uma Estrutura Recorrente da Cultura Brasileira. *Revista da Cinemateca Brasileira*, n. 1. São Paulo, 2012.

45 ALENCAR, José de, *op.cit.*, p. 737.

46 *Idem*, p. 740.

compreensão do enredo. A ruína é palco da encenação da pantomima de Zana. Representação teatral sem palavras, essa pantomima ganha importância por ser a narração de um evento que já aconteceu e que se repetirá no enredo do romance, tendo, dessa vez, o leitor como testemunha. A atualização do enredo da pantomima no presente da narrativa faz de Zana uma guardiã legítima de um dado essencial daquela realidade. Essa dimensão do romance – espaço, personagem e cena – diferencia-se por sua característica pictórica com forte repercussão simbólica na economia do livro: quadro estático, que se repete sempre o mesmo, miniatura do passado, a pantomima de Zana exige decifração. Assim como Berta, o leitor também é posto na situação de desvendador de um enigma, enquanto o autor vai dando pistas que remetem à escravidão, embora, em um primeiro nível de significação, o enredo da pantomima aponte para um caso particular. Como já vimos, a cena em pauta é precedida pela descrição do percurso da menina em um espaço povoado de seres mutilados e violentados, entre os quais, Zana, que assim se apresenta como mais um desses seres devastados, o que dá ao destino da velha escrava um valor coletivo. A violência da escravidão não é mostrada de forma direta em *Til*, mas a personagem Zana evidencia suas consequências, mesmo que de forma oblíqua: mais importante do que o caso específico daquele assassinato, a pantomima narra a história de uma grande violência que vitimou uma escrava.

O *Til* trata da perversidade da escravidão e da situação vulnerável dos homens pobres e livres em um mundo onde os escravos são a base da produção. Os escravos são descritos como coadjuvantes do mundo da fazenda. Alguns são nomeados: a escrava do eito Florência, o pajem Faustino, a mucama Rosa, o preto velho, Pai Quicé, o escravo africano Monjolo, o mulato Amâncio, as velhas escravas, Fausta e Zana. Faustino e Monjolo participam do atentado à vida do fazendeiro na noite de São João; Rosa e Florência se engalfinham na mesma noite. Em vez de serem mostrados como vítimas da violência, os escravos jovens são descritos em cenas que ressaltam a sua própria violência. Em grupo, aparecem em quatro cenas, duas no eito e duas festejando. Das cenas do eito, uma se passa na hora do almoço e a outra mostra os escravos trabalhando sob a supervisão de um feitor, cantando uma música que o satiriza. O narrador chama a atenção tanto para a agressão verbal dissimulada dos escravos quanto para a tolerância bonachona do feitor. Se a violência contra os escravos não é descrita diretamente, vemos a atmosfera sombria e descontrolada do romance vincular-se à violência e às contradições da escravidão, se seguimos as pistas deixadas pelo autor e deciframos os enigmas e charadas do enredo.

O ACALANTO DA ESCRAVIDÃO

Na cena em que os escravos trabalham, na primeira parte, eles cantam. Nas outras três partes, há sempre uma canção cantada por um escravo, cada uma delas registrada graficamente de forma diferente do restante do texto, com as estrofes e as rimas em evidência. No caso da cena da casa de Zana, na segunda parte, a cantiga é cantada primeiro por Berta e depois pela escrava, que a ensinara à menina:

Cala a boca, anda, nhazinha,
Ai-huê, lê-lê!
Senão olha, calhambola,
Ai-huê, lê-lê!
Vem cá mesmo, Pai Zumbi,
Toma, papa nha Bebê!⁴⁷

Notem-se os motivos africanos do acalanto de Zana e a relação que une as duas personagens: é cantando que Berta consegue se comunicar com a escrava, é cantando que Zana acalenta o Bebê, nome pelo qual Berta é tratada pela escrava, que, como o leitor saberá mais tarde, pintara, em 1826, o corpo da menina com carvão, para que Ribeiro não soubesse que Besita tinha uma filha, em uma tentativa de evitar o assassinato de sua “filha de leite” e senhora. Esse episódio é central tanto na pantomima de Zana quanto no *flashback*, e nos interessa por mostrar a relação de Berta com a escravidão. De alguma forma, Berta é também filha de uma escrava, já que é assim que é representada na pantomima: o bebê preto ninado por Zana.

Tanto a cantiga quanto a pantomima ganham no romance estatuto de enigma e exigem de Berta, para sua decifração, atenção cuidadosa. O mesmo acalanto será repetido por Zana, na terceira parte, com pequenas variações, o que marca ainda mais seu caráter enigmático. O que tentamos mostrar aqui é a afinidade entre a pantomima e a cantiga, em seu aspecto tanto de uma expressão artística popular, quanto de miniatura autônoma que se repete muitas vezes com pequenas variações. É como um refrão que pontua o romance, refrão entoado pelos que não têm voz naquela sociedade. Esse ritmo repetitivo impede que o enredo siga da forma linear característica dos romances. No espaço que faz contraponto à casa-grande – este sim o lugar ideal para o desenvolvimento de um romance sentimental – não há lugar para o tempo linear e histórico, nem para o realismo. A casa em ruínas e a escrava enlouquecida são entraves no romance e, ao mesmo tempo, como já ressaltado, representam o próprio enredo do livro, o coração da obra.

Nas comemorações de São João, longamente descritas pelo narrador, em todas as esferas sociais da fazenda, há uma cena na qual os escravos dançam um samba. O samba é descrito como “um frenesi que toca o delírio”⁴⁸, “remexido infernal”⁴⁹ ao som dos “retumbos soturnos do jongo”⁵⁰. A dança dos escravos é descrita como um transe. Enquanto canta e dança sobre o braseiro, um escravo tem “ímpetos de possesso”, o que aproxima a descrição do samba dos escravos de todas as muitas cenas de transe que pontuam o livro. Esta cena é um outro exemplo da convivência de duas dimensões, a princípio excludentes, que participam do romance: a figuração da realidade popular de modo pitoresco e soturno. Além dos escravos, o narrador, que já apresentara a festa de São João no terreiro próximo à casa-grande, passa a descrever a participação dos feitores e camaradas, no terreiro próximo à senzala.

47 *Idem*, p. 738.

48 *Idem*, p. 824.

49 *Idem*, p. 824.

50 *Idem*, p. 823.

Um dos camaradas “arranha na viola uma chula”⁵¹. O fato de os escravos e os trabalhadores da fazenda se expressarem muitas vezes pela música, pela dança e pela pantomima é uma forma de dar voz aos que não têm voz naquela sociedade, aspecto bem representado pela pantomima de Zana, que conta, para os que a decifram, o segredo mais importante do enredo.

A escravidão e as grandes fazendas de café eram indissociáveis. Sem a mão de obra dos escravos não havia produção. Ao mesmo tempo, o escravo é uma pessoa socialmente morta e portanto sem voz. Em estudo de fôlego que trata da escravidão ao longo da história, tentando, através da comparação, descobrir o cerne do que é ser escravo, Orlando Patterson constata a posição liminar dos escravos que, não sendo párias, pois participam ativamente da produção social, não têm direitos: “o escravo permanecia na sociedade como uma parte dela, mas fora dela”⁵². Essa dimensão liminar, aliás, uma das principais características da posição de escravo, segundo o autor, nos remete à posição dos dependentes em nossa sociedade escravocrata e em nossa literatura: “a escravidão compreendia dois princípios contraditórios, marginalidade e integração”⁵³. O autor radicaliza sua conceituação de liminaridade, aproximando-a, ainda mais, do *regime do limite*, de que já tratamos: “a essência da escravidão é que o escravo, em sua *morte social*, vive na margem entre comunidade e caos, vida e morte”⁵⁴. Esse limbo social aproxima os dependentes brasileiros dos escravos, e no *Til* essa constatação se formaliza, seja, no nível do enredo, na convivência dos camaradas, capangas, escravos e feitores nas cenas de terreiro (como essa do samba), seja em uma dimensão alegórica, na aproximação entre Berta e a escravidão, pois ela canta o acalanto dos escravos, o mesmo que a ninara.

O que se trata de explicitar é a impossibilidade de escravos e homens pobres livres terem voz naquela sociedade, assim como o modo pelo qual, em *Til*, essa falta de voz se transforma, por um lado, na propensão ao transe, e por outro, em novos modos de expressão, muitas vezes dissimulados e enigmáticos, única forma de se comunicarem entre si, longe do controle do senhor. Em seu estudo sobre a escravidão, Patterson constata a relação entre *confronto e dissimulação* que já verificamos, também, em *Til*: “o que fazem senhores e escravos é lutar: às vezes de forma ruidosa, mais frequentemente silenciosa”⁵⁵.

O grande número de referências à violência, na cena narrada pela pantomima, principalmente as consequências dessa violência sobre Zana, corroboram a leitura que aponta para a pantomima como alegoria da escravidão: “Devia de ser horrível o espetáculo que ali surgira a seus olhos, porque depois de tantos anos, a só imagem a fulminava. Ergia-se-lhe o corpo hirto; um grito de terror estalava no peito, e vinha estrangular-se nas fauces. Volvera sobre si; e tombava ao chão como uma pedra”⁵⁶.

51 *Idem*, p. 824.

52 PATTERSON, Orlando. *Escravidão e Morte Social: um Estudo Comparativo*. São Paulo, Edusp, 2008, p. 80.

53 *Idem*, p. 79.

54 *Idem*, p. 86.

55 *Idem*, p. 297.

56 ALENCAR, José de, *op.cit.*, p. 741.

Portador de um segredo crucial, o segundo narrador do romance é mudo porque traumatizado por uma violência inominável que o paralisa. A figuração do escravo sem voz, mas que encena com o corpo um segredo decisivo, expõe o lado contraditório do mundo da fazenda. A cena da casa de Zana funciona como uma alegoria fantasmática incrustada no livro e que acolhe, em sua diferença de figuração em relação à maioria das cenas do romance, a dimensão alegórica de Berta e Brás. Tempo cristalizado e, também, ação confinada a um espaço ruinoso, a pantomima de Zana tem como característica essencial sua autonomia repetitiva: autonomia em relação às outras dimensões do romance, à realidade de suas personagens; autonomia de sua repetição diária por vinte anos, independente de testemunho.

É como se esse lugar e essa personagem existissem em outra dimensão, tanto no sentido do mundo social do romance, quanto no de sua forma literária folhetinesca. Outra característica que chama a atenção na pantomima é que ela é composta de movimentos do corpo que, descritos em detalhes, articulam-se de forma racional, descrevendo um trabalho. Os movimentos do trabalho, no entanto, giram em falso, pois são esvaziados em sua efetividade: “Depois de algum tempo empregado na quimérica operação de acender um fogo ausente, a louca foi à prateleira buscar uns cacos de telha que se lhe afiguravam painéis e frigideiras; e fez menção de lavar o trem de cozinha, para preparar a comida”⁵⁷. Ao encenar um trabalho fantasmagórico, a pantomima condensa de forma exemplar o descompasso entre a importância dos escravos na produção das riquezas e a sua posição de não sujeitos, aspecto que, como temos visto, embasa o romance, projetando a indistinção e a ambiguidade em sua forma.

A pantomima funciona como um módulo de enredo que aponta, em sua contínua reposição, para a noção peculiar do tempo nesse romance. Como se indicou anteriormente, em vez de se dar pela ação contínua e encadeada, própria do tempo histórico, a ação repetitiva remete para o tempo cíclico do mito. Trata-se, na verdade, da mistura dos dois, pois, apesar da repetição, o enredo da pantomima é atualizado e modificado no presente, o que, de certa forma, liberta as personagens de um ciclo violento e inexorável, destino fatal que cabe aos homens no mundo do mito. O desfecho do livro, no entanto, não resolve o problema da cisão entre a elite e o povo – ao contrário, só a radicaliza –, e a melancolia se mantém. Melancolia que é uma das marcas do episódio da casa de Zana. Tempo e trabalho giram em falso na pantomima, existem e não existem, apontando para o problema de base da sociedade brasileira do Segundo Reinado, a escravidão. Por um momento, ao assistir atentamente à pantomima, a menina Berta transforma-se em alegoria da pátria melancólica, incapaz de entender o enigma de sua história e o nó que a atormenta. Na cena, Alencar representou o impasse daquele momento histórico, que deixava mais à mostra nossas contradições e prefigurava o fim do Império.

57 *Idem*, p.739.

SOBRE A AUTORA

PAULA MACIEL BARBOSA pesquisadora de pós-doutorado vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Bolsista do Programa Capes/PNPd.
E-mail: paulamacielbarbosa@usp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, José de. Como e Porque Sou Romancista. In: _____. *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1959, v. I. _____. *Til*. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1965, v. III.
- BARBOSA, Paula Maciel. *O Idílio Degradado: um Estudo do Romance Til, de José de Alencar*. Tese de doutorado em Literatura Brasileira, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012.
- CANDIDO, Antonio. Os Três Alencares. In: _____. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Itatiaia, 1993.
- CASTRO ALVES. *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1976.
- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, Historiador*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- GONÇALVES DIAS. Meditação. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1998.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. Crise do Regime. In: _____. (Org.). *História Geral da Civilização Brasileira*, São Paulo, Difel, 1969, t. II, v. 5.
- MAGALHÃES JR., Raimundo de. *José de Alencar e Sua Época*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.
- MARCO, Valéria de. *A Perda das Ilusões: o Romance Histórico de José de Alencar*. Campinas, Unicamp, 1993.
- MENON, Maurício Cesar. *Figurações do Gótico e de Seus Desmembramentos na Literatura Brasileira – de 1843 a 1932*. 2007. Tese de doutorado, Londrina, Universidade Estadual de Londrina, 2007.
- OTSUKA, Edu Teruki. Espírito Rixoso: para uma interpretação das *Memórias de um Sargento de Milícias*. São Paulo, *Revista do IEB*, n. 44, p. 105-124, fev. 2007.
- PASTA JR., José Antonio. O Ponto de Vista da Morte – uma Estrutura Recorrente da Cultura Brasileira. *Revista da Cinemateca Brasileira*, n. 1. São Paulo, 2012.
- _____. O Romance de Rosa: Temas do *Grande Sertão* e do Brasil. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 55, São Paulo, nov. 1999.
- _____. Volubilidade e Ideia Fixa (o Outro no Romance Brasileiro). *Sinal de Menos*. Ano 2, n. 4, 2010.
- PATTERSON, Orlando. *Escravidão e Morte Social: um Estudo Comparativo*. São Paulo, Edusp, 2008.
- PIMENTEL, Osmar. Um Inventor de Mundo Novo. In: Alencar, José de. *Til – Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1955 (v. XI das Obras de Ficção de José de Alencar).
- PRAZ, Mario. La “Novela Gótica” de M. G. Lewis. In: _____. *El Pacto com la Serpiente – Paralipómenos de “La Carne, la Muerte y el Diablo en la Literatura Romántica”*. Tlalpan, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- RICUPERO, Bernardo. *O Romantismo e a Ideia de Nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- SÁ, Daniel Serravallo de. *Gótico Tropical: o Sublime e o Demoniaco em O Guarani*. Dissertação de

mestrado, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.

SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1992

_____. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*. São Paulo, Duas Cidades, 1998.

_____. Um Seminário de Marx. In: _____. *Sequências Brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

TREECE, David. *Exilados, Aliados, Rebeldes – o Movimento Indianista, a Política Indianista e o Estado-nação Imperial*. São Paulo, Nankin/Edusp, 2008.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez Lições sobre o Romance Inglês do Século XVIII*. São Paulo, Boitempo, 2002.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1929.

A Graça, o Sal e o Espírito ou José de Alencar Ao Correr da Pena

[*The Grace, The Salt, and The Spirit, or José de Alencar Ao Correr da Pena*

José Quintão de Oliveira¹

RESUMO Importantes em si mesmos pelo valor literário, os folhetins de *Ao Correr da Pena* são também de importância definitiva para se compreender a evolução criativa do seu autor. Publicados em livro pela primeira vez em 1874, foram bastante reeditados desde então, permanecendo, no entanto, escassamente estudados. Projeta-se analisar rapidamente essa produção ao mesmo tempo que se avalia sua circulação e se destaca o trabalho de alguns dos mais importantes estudiosos que atentaram ao folhetinismo de José de Alencar. • **PALAVRAS-CHAVE** José de Alencar, folhetim, crônica, jornalismo e li-

teratura. • **ABSTRACT** Of great importance due their literary value, the columns from *Ao Correr da Pena* are definitely important to understand the creative evolution of their Author. First collected on book in 1874, despite republished many times since then, they remain scarcely studied. It intends to analyse these writings and simultaneously evaluate their circulation and excel the work of the more important of Alencar's newspaper production analysts. • **KEYWORDS** José de Alencar, columns, journalism and literature.

Recebido em 25 de abril de 2014

Aprovado em 28 de abril de 2014

OLIVEIRA, JOSÉ Quintão de. *A Graça, o Sal e o Espírito ou José de Alencar Ao Correr da Pena*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 60, p. 77-90, abr. 2015.
doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi60p77-90>

¹ Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

INTRODUÇÃO

A atividade jornalística de José de Alencar teve início, pode-se dizer, ainda nos bancos acadêmicos quando participou da criação da revista *Ensaios Literários* em São Paulo. Essa publicação trouxe à luz pelo menos três escritos seus, o último deles em 1850, de fundamental importância aos estudos da sua obra. Na condição de jornalista escreveu crônicas, romances-folhetins, ensaios políticos e literários, crítica teatral e literária e jornalismo político; foi colunista, redator, editor, diretor e dono de jornal. Polemista destemido enfrentou os poderosos do seu tempo e afrontou até mesmo sua majestade imperial em escritos desafiadores e desabridos. Praticou uma espécie de jornalismo de intervenção através das muitas cartas políticas que pôs em circulação como publicações autônomas em diversas séries, as mais importantes delas assinadas por Erasmo. Ao morrer, em dezembro de 1877, estava envolvido com o jornal *O Protesto*, que editava em companhia do irmão Leonel e de Félix Ferreira. Resumindo, pode-se dizer que o escritor que foi também professor, publicista, político, folclorista, crítico literário entre outras muitas atividades, foi por toda sua vida jornalista. As páginas que seguem se voltam para uma pequena parcela dessa extensa produção e tratam dos rodapés que publicou no curto período de tempo transcorrido entre 3 de setembro de 1854 e 25 de novembro de 1855, em dois diferentes jornais da Corte – suas primícias literárias, no dizer de Pinto Coelho.

Quando Francisco Otaviano deixou a redação do *Jornal do Comércio* para assumir o *Correio Mercantil*, comprado pelo sogro, atendeu a gentil solicitação da direção da casa que lhe pedia indicação de um nome para substituí-lo no folhetim semanal oferecendo-lhes o nome do filho do senador José Martiniano de Alencar. A indicação foi educadamente anotada e ignorada. Os dirigentes do jornal queriam alguém mais experiente e de maior reconhecimento público; aquele espaço era importante demais para ser entregue a um desconhecido. Segundo Brito Broca, buscou-se “o estilo clássico, mesmo o grande talento, mas não se procurou o feitiço e o demônio inspirador dos vinte anos”². Assim foram testados alguns medalhões – como Justiniano José da Rocha –, que fracassaram, levando o jornal a finalmente voltar a atenção ao indicado de Otaviano. Alencar relembra na polêmica com Nabuco que recebeu o convite do grande jornal, porém, “minha amizade pelo redator do *Mercantil* e o receio de lutar com ele na

2 BROCA, Brito. *Românticos, Ultra-românticos e Pré-românticos*. São Paulo, Polis, 1979, p. 247.

imprensa, induziram-me a declinar o honroso oferecimento do *Jornal do Comércio* e as vantagens que me faria, preferindo outro lugar de folhetinista em condições mais modestas”³.

Quando se afastou do jornal dirigido por Otaviano, foi novamente convidado para ocupar o espaço que já recusara e novamente o recusou.

A FADA AO CORRER DA PENA

Em 3 de setembro de 1854, na metade inferior da capa do *Correio Mercantil*, o folhetinista se dirige aos leitores e às leitoras propondo-se a lhes contar uma história:

O título que leva este artigo me lembra um conto de fada que se passou não há muito tempo, e que desejo contar por muitas razões; porque acho-o interessante, porque me livra dos embaraços de um começo, e me tira de uma grande dificuldade, dispensando-me da explicação que de qualquer modo seria obrigado a dar. Há de haver muita gente que não acreditará no meu conto fantástico, mas isto me é indiferente, convencido como estou de que escritos ao correr da pena são para serem lidos ao correr dos olhos.⁴

Assim, despretensiosamente, inicia José de Alencar a sua carreira de folhetinista, conversando com seu leitor e sua leitora (especialmente esta), com jeito de moço tímido que começa fingindo que não começa: “Um belo dia, não sei de que ano, uma linda fada, que chamareis como quiserdes, a poesia ou a imaginação”⁵. Os leitores do folhetinista já sabem como prossegue a historieta, não se roubará o prazer da descoberta aos ainda não leitores. Devem ser destacados nesse início de carreira a prosa leve e descontraída, o também descontraído modo de conversar com o leitor, como que tentando prendê-lo com o seu aparente descompromisso para conduzi-lo pela mesma forma aparentemente descompromissada aos temas sérios de que muitas vezes tratará.

No folhetim de 4 de março de 1855 imagina o exame de consciência de uma moçoila pura e inocente (são puras e inocentes as moçoilas românticas), que busca nas partes mais profundas da alma algum pecadinho que a faça ficar com as faces cor de... “Arrependi-me! Não digo a cor. Reflitam e adivinhem se quiserem. Tenham ao menos algum trabalho em lerem, assim como eu tenho em escrever”⁶.

As reticências e o apelo mais que direto ao leitor apenas tornam ainda mais explícita essa característica do folhetinista, que o acompanha desde o início. Na verdade, uma conversa que vai bem além do dono da casa, envolvendo também a mulher, as filhas casadoiras (como já se disse e se quer enfatizar) e quem mais seja. Todos participam. O texto é sempre, porém, um cavaquear descompromissado, livre para falar dos mais variados assuntos, dos mais fúteis aos mais graves. Nessa cavaqueira, durante mais

3 ALENCAR, José de. *A Polêmica Alencar-Nabuco*. Org. de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1965, p. 79.

4 *Idem*, José de. *Ao Correr da Pena*. Org. de João Roberto Faria. São Paulo, Martins Fontes, 2004, p. 5.

5 *Idem*, p. 6.

6 *Idem*, p. 238.

de ano Alencar afia a sua pena, conquista notoriedade e inicia um diálogo que até hoje prossegue. O folhetinista, como o escritor, como o político, prezará sempre a conversa, o que poderá ser visto, por exemplo, na sua intervenção no debate parlamentar em 1870, quando se dirige ao presidente afirmando: “Vou, Sr. Presidente, conversar com V. Ex.^a. a respeito das questões de que me vou ocupar”⁷. Em seguida afirma que o termo está consagrado no debate parlamentar e insiste no seu uso; confirmando assim as escolhas que vinham desde o tempo dos pés de página do *Correio*.

O ficcionista está em formação nos labores semanais do folhetinista – a linguagem é leve, brincalhona e há muita metalinguagem. Chama também a atenção, além dessas características e do tom de conversa, a mistura de gêneros, que une a poesia à narrativa, passando pelas cartas e pela crônica histórica; saltando da sátira ao jornalismo político; testando a crítica teatral e musical e o *fait divers*. A pena passeia sobre o papel, descomprometida, livre e inventiva, como a fada a que o novel escritor a compara. Observe-se o trecho que segue:

Muitas vezes faltavam-nos as imagens. Seria necessário recorrer a todas as artes, materializar o som, colorir a voz, dar corpo à música, para descrever todas as belezas desse canto inspirado.

Assim há umas notas que chamejam, irradiam como chispas brilhantes lançadas no ar; há outras que caem docemente como gota de orvalho da manhã. Umas são brilhantes que desferem raios de luz; outras são flores que exalam perfumes à noite.

Muitas sorriem, brincam com os lábios, aninham-se nas covinhas da boca, fazem mil travessuras, furtam um beijo – e fogem. Algumas suspiram, tremem, vacilam como a lágrima que se desfia pelas faces, palpitam como um seio oprimido, e por fim vêm expirar suavemente dentro d’alma.

Às vezes dir-se-ia que o beija-flor se aninha no cálice de uma rosa; outras que bate as suas asas douradas e se lança no espaço, colorindo-se nos raios do sol.

E todos esses arabescos e fantasias brilhantes que vos traça a imaginação, todas essas flores mimosas, esses raios de luz e esses lindos coloridos, não valem o drama cheio de emoções que se passa em vossa alma aos sons daquela voz harmoniosa.⁸

Tudo isso para falar “daquela voz harmoniosa”, isto é, a cantora Charton. Essa vontade de brincar, de experimentar, de explorar as dimensões lúdicas da linguagem é uma das marcas mais fortes desse folhetinista. O folhetim seguinte àquele de que foi retirado – 6 de maio de 1855 – o trecho *supra* foi quase todo preenchido por esse jogo descompromissado com a linguagem. Partindo de uma visita a um estabelecimento – armazém, na linguagem da época – ótico, Alencar solta a palavra que esvoaça e brinca liberada e folgazã, mais uma vez fada que se faz pluma.

7 *Idem, Discursos Parlamentares*. Brasília, Câmara dos Deputados, 1977, p. 21.

8 *Idem, Ao Correr da Pena, op. cit.*, 2004, p. 296.

Algumas outras características da escrita do jornalista em início de carreira devem ser também observadas. Primeiro, espanta como desde o primeiro dia se apresenta segura e bastante definida nos aspectos do estilo e no domínio das técnicas da expressão posta em letra. O que talvez se explique parcialmente pela condição de leitor e anotador voraz que o acompanha desde a infância e pelo fato de haver começado a publicar, ainda que esparsamente, desde 1848. Há ainda o aspecto lúdico da linguagem mostrado anteriormente, que se manifesta não só no jogo da imagem e da figuração, também no uso do trocadilho – ou calembur, como diz o escritor –, na constante presença dos provérbios e ditos populares; no uso quase que obsessivo dos termos de e no permanente exercício da metalinguagem. Observando esses aspectos da linguagem do jornalista seria interessante considerar a ideia da sua adequação, como o faz Freixeiro⁹ quando trata da polêmica sobre o poema de Gonçalves de Magalhães. Ou seja, Alencar se serve de uma linguagem que responde às necessidades da escrita do folhetim, feita ao correr da pena. Quando transitar para a prosa literária da ficção o bem escrever terá outro sentido, respondendo às diferenciadas demandas no trato com a palavra impostas pela literatura.

Resumidamente, o avanço da posição de defensor da pureza da língua – saliente num texto de 1850¹⁰ e que mais tarde tanto combaterá – à condição de escritor que “gosta do progresso em tudo, até mesmo na língua que fala”¹¹, como dirá mais tarde. Progressismo que o leva a defender não só os termos de origem estrangeira, também os neologismos e os brasileirismos em geral, sempre balizados pela noção de adequação, conveniência e elegância de expressão. Deve-se acrescentar que na verdade sua concepção de língua aparece já madura bem antes desse prefácio, como se salienta nos folhetins e nas cartas a respeito do poema de Gonçalves de Magalhães, em que descreve a língua portuguesa como uma “sonora e doce filha dos romanos poetizada pelos árabes e pelos godos”¹².

O que espanta num cotejo entre o texto de 1850 e um outro da maturidade literária do autor, mais que a mudança, é a continuidade. É difícil se imaginar como pôde um estudante de vinte anos ter acumulado uma tão sólida reflexão sobre a língua e a literatura. Desde o uso idiossincrático da pontuação (expurgado posteriormente do abuso no emprego do travessão, que, aliás, lembra Fenimore Cooper) à ojeriza ao uso do artigo definido, está lá o Alencar de 1872 plenamente contido no ensaísta que publica os primeiros textos. Estão lá também o mesmo gosto pela frase sonora, a exploração do ritmo e da eufonia dos vocábulos, tangenciando e muitas vezes tocando o lúdico e o musical, que caracterizam o escritor maduro.

O mesmo combate aos chamados classicistas, isto é, aqueles que defendiam uma linguagem literária brasileira submissa ao cânone coimbrão, que marca o pós-escrito a *Diva* está já no escrito precoce; também a mesma defesa de uma linguagem literária

9 FREIXEIRO, Fábio. *Alencar: Os Bastidores e a Posteridade*. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 1977.

10 Referência à última das três publicações do período acadêmico do escritor, *O Estilo na Literatura Brasileira*, saída na revista *Ensaios Literários*, dos estudantes de Direito de São Paulo em 1850, incluído como apêndice em livro: MARCO, Valéria de. *O Império da Cortesá*. São Paulo, Martins Fontes, 1986, p. 201-204.

11 ALENCAR, José de. *Diva*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1951, p. 311.

12 *Idem*, *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*. Rio de Janeiro, Empresa Nacional do Diário, 1856, p. 52.

brasileira, sintonizada com o tempo e o meio. Está lá também a consequente ideia de adequação da linguagem já referida, isto é, a concepção de uma unidade entre a forma e o conteúdo, diferenciando-se em consequência o estilo conforme se diferencia o assunto tratado. Assim, um tema quinhentista requererá uma linguagem adequada ao século XVI, isto é, uma linguagem quinhentista. Mas como usar tal linguagem para falar dos temas atuais? Como usá-la para falar dos salões fluminenses ou do sertanejo? Soaria caricato.

Devem ser destacados ainda o amor aos clássicos, o sistemático cotejo com o que dizem aqueles grandes autores antigos ou modernos que o escritor considera merecedores de admiração e em quem reconhece autoridade nos temas linguísticos e literários. Nessa condição são evocados, entre outros, Antônio Feliciano de Castilho, Almeida Garrett e Alexandre Herculano em 1850; o mesmo Herculano no prefácio a *Sonhos d'Ouro* e o dicionarista Moraes no pós-escrito a *Diva*. Esse gosto se associa ao estudo sistemático da língua e da literatura, a busca do conhecimento do passado, numa aparente antecipação do escritor no estudante aplicado. Tem-se a impressão de que o jovem Alencar, mais que simplesmente a estudar e fruir os clássicos, buscou-os como uma tarefa afeita a quem se prepara para os afazeres do escritor.

Uma análise mais exaustiva do ensaio da época acadêmica, ponto por ponto cotejado com a maturidade do escritor, mostraria acima de tudo essa coerência, essa continuidade entre dois momentos tão distintos da sua trajetória. Houve mudanças, como já se observou. Do ponto de vista das posições assumidas face à língua e à literatura, isto é, do ponto de vista literário, seria, porém, mais adequado falar em amadurecimento; ou progresso, para se usar o termo caro ao escritor. A partir desse “O Estilo na Literatura Brasileira” se compreende a afirmação da condição de escritor inserida nos folhetins de *Ao Correr da Pena*, que deixa de ser pretensão para se mostrar como o que realmente é, resultado de estudo e prolongada reflexão; o folhetinista se expressa refletidamente convencido da sua escrita e da própria capacidade para o exercício das letras. Da mesma forma a reivindicação da condição de folhetinista feita pelo escritor maduro no prefácio a *Sonhos d'Ouro* não é mais um exercício de modéstia intelectual. Torna-se coerente reafirmação de uma condição precocemente atingida, equalizando o folhetinista que ainda não produziu e o romancista que escreve amparado por uma obra extensa e reconhecida. São os marcos de uma jornada precocemente antevista e iniciada.

O MODO DO FOLHETINISTA

Aquele modo de tudo falar tão descompromissadamente tem um certo compromisso com a isenção, surpreendente num período de tanto partidarismo: “Simples investigadores, podemos apreciar o fato com a calma necessária, sem sermos influenciados por interesses pessoais”¹³. E assim, procura falar de quase tudo com certo distanciamento. Percebe-se o gosto pela música, pelo teatro, o protesto contra o bacharelismo, acompanhados às vezes da galhofa, às vezes da pura brincadeira. Há

¹³ *Idem*, *Ao Correr da Pena*, *op. cit.*, 2004, p. 413.

também junto a essa muita graça, muita leveza, o *quantum satis* de ironia. Mas seja numa disputa entre *dilletanti* ou numa crise ministerial, há sempre a preocupação com o outro lado, uma espécie de busca de uma compreensão distanciada.

Num folhetim fala da renovação do Passeio Público e outros melhoramentos da cidade e reivindica a instalação de “repuxos e *jets d'eau*”, para em seguida exclamar:

Ai! Lá me caiu a palavra do bico da pena. Nada; vamos tratar de nacionalizar a língua; um correspondente do *Correio Mercantil* de segunda-feira reclama de nós este importante serviço.

Mas que quer dizer nacionalizar a língua portuguesa? Será misturá-la com a tupi? Ou será dizer em português aquilo que é intraduzível, e que tem um cunho particular nas línguas estrangeiras?¹⁴

E por aí prossegue, em tom irônico e brincalhão a inquirir o missivista, de quem não se sabe se reivindica a nacionalização da língua a Alencar em particular ou a todos que escrevem nos jornais. O motivo da língua literária brasileira tão caro ao autor d’*O Guarani* e de *Iracema* comparece assim em clave irônica, perguntando se se dirá cortado por *coupé* etc., muito longe ainda da gravidade e importância que lhe dará o ficcionista. Sem, no entanto, esclareça-se, ignorar a importância da questão apresentada pelo leitor. Parece uma forma de definir que ao se propor a questão, o escritor o fará de maneira refletida e madura. Enfrentará, então, um problema capital para o estabelecimento de uma literatura brasileira diferenciada da portuguesa pelo tema, pela linguagem e também por se vincular a uma tradição específica que, se partilha pontos com a tradição lusitana, também dela difere caracteristicamente.

Nas páginas do jornal, ao correr da pena, nasce, além do escritor, o polemista. Esse debate com o leitor se junta a vários outros que aparecem nos folhetins e lembra também outras das fortes características do escritor maduro: a disposição e, parece mesmo o gosto, para a polêmica, como o Brasil em breve descobriria a partir de meados do ano seguinte nas cartas de Ig em torno do poema *A Confederação dos Tamoios*, de Domingos José Gonçalves de Magalhães. Num folhetim reclama de um surpreendente homônimo seu que comparece entre os colaboradores de um novo jornal que se lança à circulação. Parece que o jornalista já se tornara definitivamente uma figura pública, usando-se o seu nome como chamariz para a nova publicação. Antecipa também uma das batalhas do escritor maduro, como se vê em *Como e Porque Sou Romancista*, em combate contra o indevido uso do seu nome e na defesa da sua obra, vítima de falsificações e edições clandestinas.

A curta vida do folhetinista Alencar se apresenta dividida em duas partes, a primeira corresponde ao período em que escreveu no *Correio Mercantil*, onde chegou a convite do amigo Francisco Otaviano que o dirigia, como já se disse. Não se intentando dilatar em excesso o espaço dedicado a tão curto tempo, seria, porém importante destacar a sua saída desse jornal. Ocorre que na crônica de 7 de julho de 1855, como sempre se dava, voejou sobre os mais variados assuntos, mas tratou também da febre

14 *Idem*, p. 216-217.

especulativa que assolava a Corte, e, por extensão, o país, à época. E encaminha essa parte do folhetim para o seu encerramento com os parágrafos que seguem:

Dantes os homens tinham as suas ações na alma e no coração; agora têm-nas no bolso ou na carteira. Por isso naquele tempo se premiavam, ao passo que atualmente se compram.

Outrora eram escritas em feitos brilhantes nas páginas da história, ou da crônica gloriosa de um país; hoje são escritas num pedaço de papel dado por uma comissão de cinco membros.

Aquelas ações do tempo antigo eram avaliadas pela consciência, espécie de cadinho que já caiu em desuso; as de hoje são cotadas na praça e apreciadas conforme o juro e interesse que prometem.¹⁵

Encaminha apenas, porque não há um encerramento, neste ponto o texto aparece interrompido por linhas pontilhadas. Segundo observa Francisco de Assis Barbosa, indicadoras da intervenção da direção do jornal sobre o texto do escritor¹⁶, que ficou assim mutilado, como percebe o leitor e percebeu o autor. Vendo sua palavra censurada Alencar protestou, como se confirma na carta por ele dirigida à Redação do *Correio Mercantil* e ao colega e amigo Francisco Otaviano:

Tendo saído inteiramente estropiado o meu artigo de hoje, é necessário que eu declare o motivo por que entendi não dever continuar a publicação da “revista semanal” dessa folha, visto como desapareceram algumas frases que o indicavam claramente.

Sempre entendi que a “revista semanal” de uma folha é independente e não tem solidariedade com o pensamento geral da redação; principalmente quando o escritor costuma tomar a responsabilidade de seus artigos, assinando-os.

A redação do *Correio Mercantil* é de opinião contrária; e por isso, não sendo conveniente que eu continuasse “a hostilizar os seus amigos”, resolvi acabar com o *Correr* da pena, para não comprometê-la gravemente.

Antes de concluir, peço-lhe que tenha a bondade de fazer cessar o título com que escrevi as minhas revistas. Não tem merecimento algum, há muitos outros melhores: mas é meu filho¹⁷, e por isso reclamo-o para mim, mesmo porque talvez me resolva mais tarde a continuá-lo em qualquer outro jornal que me queira dar um pequeno canto.

15 *Idem*, p. 408-409.

16 BARBOSA, Francisco de Assis. José de Alencar Cronista do Primeiro Encilhamento. In: _____. *Achados do Vento*. Rio de Janeiro, INL, 1958, p. 119-128.

17 Lembre-se neste ponto o prefácio de *Sonhos d’Ouro* – Bênção paterna – e o hábito do escritor maduro, apontado pelos críticos, de considerar suas obras como filhos que o pai zeloso se empenha em proteger.

Agradeço-lhe infinitamente as expressões delicadas que me dirige, e que não mereço. O *Correio Mercantil* nada me deve: sou eu ao contrário que lhe devo o ter honrado os meus obscuros artigos admitindo-os nas suas colunas entre tantas produções brilhantes, entre tantas distintas inteligências.¹⁸

Francisco de Assis Barbosa supõe que esses amigos do *Correio Mercantil* fossem “os dirigentes das companhias ou os que, dentro do governo, cruzavam os braços à agiotagem e à especulação”¹⁹. Talvez estes e mais alguns maganos poderosos que lucravam com a febre especulativa. Deve ser anotado que a carta foi publicada pelo jornal no dia seguinte, precedida de uma nota curta e respeitosa, conforme se vê na reprodução que delas fez Pinto Coelho no apêndice da sua edição de *Ao Correr da Pena*:

A seguinte carta nos foi remetida pelo Sr. Dr. Alencar. O nosso colega estava em seu pleno direito escrevendo-a.

Não temos a menor observação a fazer sobre o seu conteúdo.

Há, porém, nela uma recomendação que tornava-se desnecessária. Quando não fosse por outro princípio, a delicadeza nos levaria a não usarmos do título dos artigos do colega para darmos valor e merecimento aos nossos.²⁰

Parece justificar a reprodução completa da nota acima o fato de ser quase que totalmente ignorada pelos estudiosos de Alencar, que raramente ou nunca a mencionam. Deve ser registrado que nesse aspecto o jornal que começou tão mal se saiu com certo garbo, o que não reduz a mácula deixada pela censura ao seu colaborador. Outro ponto não bem esclarecido é o seguinte: a coluna termina com uma despedida do jornalista, que informa aos leitores que está se separando da pena de folhetinista talvez para sempre. Ou seja, o trecho indigitado foi, provavelmente, analisado pela direção do jornal que tentou negociar com Alencar a sua supressão. Esse não concordou e se demitiu, entendendo que seu trabalho seria respeitado, o que não ocorreu. O que fica acima de tudo nesse episódio é a altanaria do escritor que ao ver desrespeitada sua liberdade, de forma exemplar e incontinenti se demite²¹. Paga o preço de se ver privado de tão importante espaço (o *Correio Mercantil* era então um dos mais importantes e respeitados jornais do país) e provavelmente ver abaladas as relações com o amigo estimado. Na polêmica com Joaquim Nabuco o escritor reitera que deixou o jornal porque teve desrespeitada a sua liberdade²².

18 ALENCAR, José de. *Ao Correr da Pena*. São Paulo, Melhoramentos, 1955, p. 19.

19 BARBOSA, Francisco de Assis, *op. cit.*, 1958, p. 126.

20 *Correio Mercantil*. In: ALENCAR, José de. *Ao Correr da Pena*. São Paulo, Typ. Allemã, 1874, p. 309.

21 Num melindre em que Cavalcanti Proença aponta “muita dignidade profissional e intelectual”, ver PROENÇA, M. Cavalcanti. *José de Alencar na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p. 10.

22 ALENCAR, José de, *A Polêmica Alencar-Nabuco*, *op. cit.*, 1965, p. 78.

Existem coisas de que não se abre mão, ensina o jornalista que, muitos anos depois, em 5 de agosto de 1871, afirmará da tribuna do parlamento: “sou filho da Imprensa; a ela devo o pouco que valho”²³. Valia muito mais, como confirma a obra e antecipa o gesto. De toda forma deve ficar registrada a condição de intransigente defensor da liberdade de imprensa como característica de toda a carreira do escritor.

Tempo virá em que do obscuro gabinete do escritor a pena governará o mundo, como a espada de Napoleão da sua barraca de campanha.

Uma palavra que cair do bico de uma pena, daí a uma hora correrá o universo por uma rede imensa de caminhos de ferros e de barcos de vapor, falando por milhões de bocas, reproduzindo-se infinitamente como as folhas de uma grande árvore.

Esta árvore é a liberdade; a liberdade de imprensa, que há de existir sempre, porque é a liberdade do pensamento e da consciência, sem a qual o homem não existe; porque é o direito de queixa e de defesa, que não se pode recusar a ninguém.²⁴

São palavras de *Ao Correr da Pena* e uma espécie de mandamento ético do jornalista que, depois de pela segunda vez recusar o convite do *Jornal do Comércio* para redigir seus folhetins, voltaria ao jornalismo em posição de maior destaque, como diretor-gerente (responsável pela redação e administração) do *Diário do Rio de Janeiro*. Demonstrando a importância que dava ao folhetim, reiniciou imediatamente a publicação do seu *Ao Correr da Pena*, que circulou por mais sete vezes. Aliás, é interessante observar como o folhetinista que fala a todos vai aos poucos mudando seu público preferencial e se dirige cada vez mais à mulher. Na última coluna publicada no *Correio Mercantil* diz a certo momento: “E agora atirai o jornal de lado, ou antes passai-o ao vosso marido, ao vosso pai ou ao vosso titio, para que ele leia o resto”²⁵. Ou seja, primeiro a leitora, depois os demais leitores. É provável que os temas da política e da economia, tão importantes a princípio, se tornam secundários na medida em que o escritor alcança outras tribunas além do folhetim. Da mesma forma que ocorre uma opção preferencial pelo público feminino, ocorre também uma como que feminilização da sua prosa, bastante saliente nas últimas crônicas. Esses dois fenômenos parecem bastante evidentes exatamente nesses últimos escritos do gênero que antecedem a 25 de novembro de 1855, quando se calou definitivamente o folhetinista²⁶ que tinha, afinal, à sua espera tarefas muito mais importantes que cumprir. De toda forma, parece interessante registrar a ocorrência para se perguntar se não estaria ali, naquela prosa tão feminina – crisálida pronta a se romper – o romancista que tão de perto falará ao coração feminino em *A Viuvinha* e *Cinco Minutos* que começariam a surgir no ano seguinte.

23 *Idem*, *Discursos Parlamentares*, op. cit., 1977. p. 627.

24 *Idem*, *Ao Correr da Pena*, op. cit., 2004, p. 351-352.

25 *Idem*, p. 412.

26 É provável que o escritor tenha escrito e publicado outros folhetins (para afirmá-lo definitivamente seria necessário um estudo até agora não realizado), porém, demonstrando a pouca importância que passava a dar ao gênero, esse pai tão empenhado na defesa dos seus filhos literários, sequer os assina.

DO JORNAL AO LIVRO

Deve-se registrar que essas sete colunas finais não foram, então, recolhidas em livro. A primeira edição de *Ao Correr da Pena* circulou em 1874, organizada e prefaciada por José Maria Vaz Pinto Coelho com autorização do autor²⁷. Na folha de rosto está identificado o impressor: Typ. Allemã (Tipografia Alemã) e a data. Essa edição foi feita às expensas do editor, isto é, de Pinto Coelho, que promete no final do volume publicar em um futuro livro os nomes dos subscritores cotistas que colaboraram para torná-la possível. O certo é que era grande admirador do escritor e soube cedo reconhecer a importância dos seus folhetins: “Foi com eles que o seu autor abriu as portas da república das letras, onde por vias as mais legítimas não tardou a chegar à soberania, sem nenhuma maioridades antecipadas.”²⁸ – O que serão maioridades antecipadas? Uma referência à anedota sobre o episódio envolvendo o Imperador e Alencar relativamente à senatoria pelo Ceará? – O simples fato de transpor os folhetins para o livro, garantindo-lhes a sobrevivência para além das páginas do jornal já constitui um movimento crítico e importante contribuição à literatura brasileira. Sua edição reúne, ainda, extensa fortuna crítica nas páginas de abertura e se fecha por um índice detalhado, com o sumário de cada capítulo, que se tornaria parte do livro.

José Maria Vaz Pinto Coelho da Cunha é o nome completo desse admirador de Alencar. Nasceu em Sabará, Minas Gerais, em 1836, e estudou Direito em São Paulo; foi juiz na Paraíba e era dado às letras, tendo deixado inúmeros livros, ensaios e escritos diversos sobre os mais variados assuntos. Publicou também inúmeros trabalhos sobre sua área de atuação e foi tradutor. Sacramento Blake dedicou-lhe um verbete do seu *Dicionário Biográfico*. Pedro Nava o dá como primo e a ele se refere em ao menos três diferentes passos do seu *Baú de Ossos*.

Deve ser anotado que tanto a edição preparada por Pinto Coelho como a segunda, de 1888, com o selo do livreiro B. L. Garnier, editada sob a responsabilidade do filho do escritor, Mário de Alencar, reproduziram apenas a primeira fase dos folhetins de José de Alencar, saída no jornal dirigido por Otaviano. Em 1899, já com o selo H. Garnier circulou uma nova edição, provavelmente a terceira, última do século XIX, perfazendo ao menos duas edições por esse editor. Em 1938, os folhetins foram impressos com o selo da Livraria Editora Record, esta é talvez a quarta edição; dela se falará à frente. A edição completa do folhetinismo do autor de *Ubirajara* teria de aguardar até 1956, quando a organizou e publicou Francisco de Assis Barbosa, tendo como prefácio seu texto supracitado. Essa edição foi reimpressa ao menos três vezes – em 1958 como segunda edição e, posteriormente, alcançando quatro reimpressões até 1961. A obra completa do escritor lançada pela Aguilar a partir de 1959 também inclui os folhetins. Essa edição está fotograficamente reproduzida no primeiro volume do *Teatro Completo* de José de Alencar, editado pelo Serviço Nacional de Teatro, em 1977. A Tecnoprint (hoje Ediouro) editou, em 1968, com uma nota biográfica de M. Cavalcanti Proença, introdução de Afrânio Coutinho, ilustrações de Luís Jardim e o título de *Crônicas da Coluna Ao correr da pena*.

27 Disponível na Brasileira USP: <<http://goo.gl/FcmXrQ>>.

28 COELHO, José Maria Vaz Pinto. Declaração. In: Alencar, José de. *op. cit.*, 1874, p. XLV-XLVI e p. XLVI.

Em coleções apresentadas como obras completas ou selecionadas de José de Alencar, circulou pelas editoras Difusão Literária, Edigraf (pelo menos duas edições), Formar, Instituto de Divulgação Cultural, LER (a já mencionada Livraria Editora Record), Letras e Artes, Literart e Piratininga. Essas coleções eram normalmente destinadas à venda de porta em porta e foram muito populares no país durante um longo período, a partir dos anos de 1930 chegando até os anos de 1990. Desse tipo de edição certamente haverá outras ainda não identificadas pela pesquisa. Deve ser registrado também que essas coleções costumavam ser reimpressas, muitas vezes sem data e sem identificação da edição, havendo mesmo algumas em que não se identifica sequer o editor.

Da lista *supra* deve ser destacada a edição LER, que circulou em 1938 em versões encadernadas e também em brochura, com o estranhíssimo título de *Páginas Avulsas*, em uma coleção da ficção de Alencar espalhada por extensos 31 volumes, destinados à venda em 22 prestações de 20 mil-réis, informa Hallewell. Segundo esse estudioso, essa edição da obra do escritor cearense marca a entrada de uma empresa brasileira no mercado da venda de livros porta a porta, explorado pela firma americana W. M. Jackson desde 1911²⁹. Não há informação sobre o motivo para a alteração do título da obra, o que termina por deixar a impressão de que não teria outra intenção além de enganar o leitor, induzindo-o a comprar um livro que supõe ser novidade. Não parece ser diferente o que se deu em 1970, quando o Clube do Livro – empresa de venda de livros por assinatura, modalidade em que o assinante recebe mensalmente um volume editado para o mês – lançou uma antologia desses folhetins com o título de *A Pena de Ouro*. O volume recolhe apenas as crônicas saídas no *Correio Mercantil*; estranhamente a última delas está substituída por um longo trecho do romance *As Minas de Prata*. É seguramente uma das piores edições dadas aos folhetins do escritor.

Já em outro nível, devem ser mencionadas as duas antologias preparadas por João Roberto Faria, a primeira, de 1995, para o jornal *Folha de S. Paulo* com selo da editora Ática e a segunda para a Global, nas coleções de obras escolhidas dessa editora. O mesmo pesquisador organizou para a Martins Fontes a edição de *Ao Correr da Pena*, cuidadosamente revista e com um estudo introdutório. Ao se tratar da circulação do folhetinismo de Alencar deve ser mencionada, ainda, a especialmente famosa parte inicial do folhetim de 22 de outubro de 1854, sobre a volta de Monte Alverne ao púlpito, incluída em incontáveis antologias.

Esse recenseamento das edições dos rodapés dominicais do escritor quer apenas destacar a sua larga circulação, apontando-os como uma parte da sua obra merecedora de ser mais estudada. Intenta-se também chamar a atenção para aqueles que o têm feito, como João Roberto Faria que tanto do seu tempo dedicou a esses escritos. Na introdução que escreveu para a edição de 2004³⁰, estabelece um diálogo que parte de Alencar, passa por Vaz Pinto Coelho e chega a Francisco de Assis Barbosa, reunindo assim ao autor os olhares que mais acuradamente atentaram à obra produzida ao correr da pena. Ali, destaca o folhetinista na sua condição de testemunha da história

29 HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil: Sua História*. Tradução de Maria da Penha Villalobos; Lólio Lourenço de Oliveira & Gerson Geraldo de Souza. São Paulo, Edusp, 2005.

30 FARIA, João Roberto. O Rio de Janeiro de 1854 e 1855. In: ALENCAR, José de, *Idem*, *Ao Correr da Pena*, *op. cit.*, 2004, *op. cit.*, 2004, p. XI-XXXIII.

nos seus desdobramentos cotidianos: as mudanças urbanas, as novas formas de socialização geradas por essas mudanças que o país sofria. Aparece assim um Alencar progressista e envolvido com a vida cultural e artística da Corte, retratando-a e se empenhando em favor do seu adequado desenvolvimento e capaz de festejar “a grande regeneração que devemos os esforços do Sr. Eusébio de Queirós”³¹. Isto é, a lei que leva o nome desse político e definitivamente banuiu o tráfico negreiro da África para o Brasil. Essa preocupação com o desenvolvimento, com o progresso, seja da sociedade seja das letras, se mostrará uma característica marcante do escritor e do cidadão e deve ser apontada nesse momento da sua trajetória para ser compreendida na sua inteireza. Este ensaio não trata das produções posteriores de Alencar, particularmente da sua ficção; deve-se enfatizar, porém que seus escritos ao correr da pena de maneira alguma abonam a moldura de conservador e mesmo reacionário em que parte da crítica, a partir da polêmica com Joaquim Nabuco, insiste em enquadrar o escritor.

Encaminhando-se para o crepúsculo dos seus folhetins, o autor de *Ao Correr da Pena* mostra o espírito polêmico e a independência de caráter tão desassombradamente seus. Mostra também que já dominava a forma do romance, que “não é qualquer coisa, é uma história dividida em capítulos, que principia rindo e acaba chorando, ou vice-versa; e na qual devem entrar necessariamente um namorado, uma moça bonita, um homem mau, e diversas outras figurinhas de menos importância”³².

Aqui se lembra Garrett, desde o já referido “O Estilo na Literatura Brasileira”, de 1850³³, chamado entre os grandes, também possuidor da fórmula do romance, da qual também oferecera sua receita³⁴. Como se constata, Alencar diferentemente do mestre não se limita aos ingredientes, inclui também o modo de prepará-la. E dela se servindo fará romances e dramas com mais e menos ingredientes, sempre, porém, com um tempero – o escritor certamente preferiria sainete – todo seu. Essa receita já vinha, porém, se formando desde muito antes do surgimento do folhetinista, como o autor registra nas páginas de *Como e Porque Sou Romancista*. Assim se observa que ao correr da pena se formou o escritor; cristalizou-se o jornalista e se armou o espírito do crítico literário e do romancista, como se começará a descobrir no ano seguinte, nos escritos sobre a obra de Gonçalves de Magalhães e nos primeiros ensaios de romance – *Cinco Minutos* e *A Viuvinha* – preâmbulos de uma obra-prima: *O Guarani*, que virá logo em seguida.

31 ALENCAR, José de, *Ao Correr da Pena*, op. cit., 2004, p. 378.

32 *Idem*, p. 451.

33 Cf. nota 9.

34 “Todo drama e todo romance precisa de:/Uma ou duas damas,/Um pai,/Dois ou três filhos, de dezenove a trinta anos,/Um criado velho, Um monstro, encarregado de fazer as maldades,/Vários tratantes e algumas pessoas capazes para intermediários.” GARRETT, Almeida. *Viagens na Minha Terra*. Porto, Figueirinhas, 1958, p. 26.

SOBRE O AUTOR

JOSÉ QUINTÃO DE OLIVEIRA Professor de Literatura Brasileira, pós-doutorando em Literatura Brasileira no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Bolsista da Fapesp, desenvolve um projeto de estudo sobre a obra de José de Alencar com a supervisão acadêmica da Profa. Dra. Telê Porto Ancona Lopez. E-mail: jqjojgo@yahoo.com.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, José de. *A Polêmica Alencar-Nabuco*. Org. de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1965.
- _____. *Ao Correr da Pena*. Organização de João Roberto Faria. São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- _____. *Ao Correr da Penna*. São Paulo, Typ. Allemã, 1874. Disponível em: <<http://goo.gl/FcmXrQ>>. Acesso em: 13 dez. 2014.
- _____. *Ao Correr da Pena*. Org. por Francisco de Assis Barbosa. São Paulo, Melhoramentos, 1955.
- _____. Bênção Paterna. In: _____. *Sonhos d'Ouro: Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1951. p. 29-38.
- _____. *Discursos Parlamentares*. Brasília, Câmara dos Deputados, 1977.
- _____. *Diva*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1951.
- _____. *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*. Rio de Janeiro, Empresa Nacional do Diário, 1856.
- BARBOSA, Francisco de Assis. José de Alencar Cronista do Primeiro Encilhamento. In: _____. *Achados do Vento*. Rio de Janeiro, INL, 1958.
- BROCA, Brito. *Românticos, Ultra-românticos e Pré-românticos*. São Paulo, Polis, 1979.
- COELHO, José Maria Vaz Pinto. Declaração. In: Alencar, José de. *Ao Correr da Penna*. São Paulo, Tipografia Alemã, 1874.
- CORREIO MERCANTIL. In: Alencar, José de. *Ao Correr da Penna*. São Paulo, Tipografia Alemã, 1874.
- FARIA, João Roberto. O Rio de Janeiro de 1854 e 1855. In: Alencar, José de. *Ao Correr da Pena*. Organização de João Roberto Faria. São Paulo, Martins Fontes, 2004, p. XI-XXXIII.
- FREIXEIRO, Fábio. *Alencar: Os Bastidores e a Posteridade*. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 1977.
- GARRETT, Almeida. *Viagens na Minha Terra*. Porto, Figueirinhas, 1958.
- HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil: Sua História*. Tradução de Maria da Penha Villalobos; Lólio Lourenço de Oliveira & Gerson Geraldo de Souza. São Paulo, Edusp, 2005.
- MARCO, Valéria de. *O Império da Cortesã*. São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *José de Alencar na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

Jaula de vidro

[*Glass cage*]

Silvia Viana¹

RESUMO Como novo formato da indústria cultural, os *reality shows* se tornaram objeto de interesse acadêmico na última década. Das variadas análises a seu respeito, as mais comuns são aquelas voltadas para o interesse gerado em um público ávido pelo obscuro, pelo perverso ou, em sentido lacanian, por um “acesso imediato ao Real”. Na contramão dessa perspectiva, o presente trabalho busca desenvolver a hipótese segundo a qual tais programas apresentam, em sua forma engessada, não obstante a multiplicação de conteúdos, nossa própria fantasia social. Ou seja, não se trata de uma configuração barrada da cena social, mas daquilo mesmo que a sustenta: nossa reprodução no mundo de trabalho, organizado segundo a acumulação capitalista flexível. O presente ensaio não é uma síntese, mas a reapresentação de algumas das conclusões às quais cheguei em minha pesquisa de doutorado, a respeito de *reality shows*, realizada junto ao Departamento de Sociologia da USP. • **PALAVRAS-CHAVE** *Reality*

show, ideologia, trabalho, sofrimento, indiferença. • **ABSTRACT** As new format of the cultural industry, reality shows have become the subject of academic interest in the last decade. Among the various analyzes about it, the most common are those related to the interest generated on a public eager for the obscene, or the perverse, in the Lacanian sense, for an “immediate access to the Real.” In opposition to this perspective, this paper seeks to develop the hypothesis that such programs present, in a plastered form, despite the proliferation of contents, our own social fantasy. i.e., it doesn't shows a barred social scene, but this scene itself: the production world, organized according to capitalist flexible accumulation. This essay is not an abridgement, but a new presentation of some conclusions of my doctoral research on reality shows, done at the Department of Sociology of the University of São Paulo. • **KEYWORDS** Reality show, ideology, work, suffering, indifference.

Recebido em 24 de março de 2014

Aprovado em 30 de junho de 2014

VIANA, SILVIA. *Jaula de vidro*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 60, p. 91-109, abr. 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi60p91-109>

1 Fundação Getúlio Vargas (FGV, São Paulo, SP, Brasil).

I

Em “Esfinge”², uma história curta, narrada em quadrinhos, Laerte mostra, primeiro, a tela do computador, depois, o homem diante dela. Levanta-se, veste o casaco. Entra no elevador. No carro, olha para trás, para dar a ré. O carro azul aparece preso no trânsito, depois, na garagem cercada. Entra no elevador. Em casa, o beijo na esposa: “amor”; “amor”. Senta-se para assistir à TV. Voltado para a tela, pergunta: “Amor, você viu aquele negócio da conta do celular?”. De uma sombra preta, ao lado da poltrona, aparece a resposta: “pergunta errada”. O homem solta um grito de terror.

Mesmo diante do desespero da esposa, que anseia levá-lo ao hospital, ele permanece sentado, pensativo, observando o espaço da mão que agora lhe falta, pois não há ferida aberta, sangue ou dor, somente a questão a respeito do ser que o amputara: “parecia uma... esfinge”. Ainda segurando o controle remoto com a mão que restou, decide-se: “esquece”. Mantém-se irredutível mesmo quando, depois de dormir, acordar, mijar, comer, voltar ao escritório, dar bons dias e até amanhã, tem, na garagem do escritório, o pé direito devorado, graças a outra pergunta errada: “será que cresce de novo?”. Apenas face à exasperação de sua mulher e filho, abandona a calma sobriedade e grita: “Por que não me deixam em paz?”. “Pergunta... errada”. O ser se dá a ver, emoldurado pela janela, completo: asas, seios fartos, garras de leão, dentes afiados, olhos vermelhos. Arranca a perna que sobrava incólume e sai. Para o homem, buscar ajuda seria descabido, pensariam que ele não passa de um inválido querendo fazer troça; então, “deixa pra lá”. Cama, privada, arrasta-se pela rua, agora vai de táxi. “Por que comigo?”. “Pergunta errada”: na calçada, o outro braço é devorado. Elevador, escritaninha, com o *mouse* na boca realiza seu trabalho. Elevador, táxi, casa. Um bilhete anuncia que fora deixado pela família. Sofá, TV, controle remoto na boca, cama: “porque não apaguei a luz?”, “pergunta errada”. Na manhã seguinte, a parte superior do tronco e a cabeça rastejam até o banheiro, tentam a privada, permanecem prostrados no chão: “Por que?... Porque caralho eu tenho que ir para o escritório?”, a sombra preta com olhos vermelhos desponta à porta: “Pergunta certa. Quer a resposta?”.

“Não”.

2 COUTINHO, Laerte, *Esfinge*. *Piauí*, n. 5, fev. 2007. Disponível em: <<http://goo.gl/KGYHVh>>. Acesso em: 12 dez. 2014.

II

Correr pela rua dá uma impressão de pavor. [...] A postura da cabeça, tentando manter-se erguida, é a de alguém que se afoga, o rosto tenso assemelha-se à careta de dor. Ela tem que olhar para a frente, quase não consegue olhar para trás sem tropeçar, como se seu perseguidor – cuja visão deixa-a gelada de horror – já respirasse em sua nuca.³

É muito comum se imaginar que os problemas da humanidade são essencialmente os mesmos e o que varia são as respostas que as diferentes sociedades, na história, no espaço e no tempo, dão às questões. Mas as questões são essencialmente as mesmas, nós somos todos humanos etc. Não é verdade, as questões não são necessariamente as mesmas, ao contrário, o que justamente distingue as culturas são o tipo de pergunta que elas fazem, as questões que elas se colocam e são as questões que se diferem, muito mais do que as respostas. O senso de estranheza, o sentido de não estar no lugar que você conhece, estar fora de casa, está justamente no fato de que as pessoas não estão preocupadas com as mesmas coisas que você. Percepção súbita de que as pessoas não estão falando da mesma coisa que você [...]. E todo o problema do antropólogo é descobrir quais são as perguntas, afinal, que a vida daquelas pessoas está respondendo, a que perguntas a vida delas é uma resposta.⁴

Sendo assim, a quais questões a vida em nossa sociedade busca responder?

Pergunta difícil, talvez nem tanto por sua amplitude filosófica quanto pela percepção prática da inexistência do sujeito em questão: a sociedade. Pois os seis sentidos sabem, e a voz do mundo não os deixa mentir, sermos átomos submersos na concorrência de mercado, ainda que o pensamento possa resistir ao apelo da propaganda que impele à “batalha” cotidiana. Daí a questão em si parecer estranha: sua formulação nos carrega necessariamente para fora de casa – essa, um lugar a partir do qual não se pode falar, já que não há teto ou piso comuns, nem mesmo os ultrapassados salariais. Não obstante, cá entre nós, talvez nunca tenha havido tamanha uniformidade de vida, de “partículas minúsculas, eternas e indivisíveis, que se combinam e desagem movidas por forças mecânicas da natureza”⁵ que somos.

É precisamente às forças da natureza que devemos essa condição ímpar, ou pelo menos é assim que reza a cosmogonia que nos é própria. Já escutamos infinitas vezes a “fatalidade meteorológica”⁶ à qual devemos nossos dias. Segundo ela, a revolução organizacional e tecnológica acirrou a concorrência entre as empresas; essas precisam tornar-se mais produtivas se não quiserem desaparecer. Para isso incrementam a tecnologia e o trabalho informacional, terceirizam setores menos lucrativos, dispensam mão de obra cujo trabalho repetitivo pode ser substituído por robôs, lançam mão de formas de contrato

3 ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*. São Paulo, Ática, 1992, p. 142.

4 VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A morte como quase acontecimento. Conferência proferida na CPFL, Campinas, 2008. Disponível em: <<http://goo.gl/QFasUK>>. Acesso em: 16 ago. 2011.

5 Átomo. In: *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa* 3.0. Rio de Janeiro, Objetiva, 2009.

6 A respeito das imagens da dissolução social, forjadas após o “triunfo neoliberal”, ver: ARANTES, Paulo. O pensamento único e o marxista distraído. In: _____. *Zero à Esquerda*. São Paulo, Conrad, 2004; _____. A fratura brasileira do mundo. In: _____. *Zero à Esquerda*. São Paulo, Conrad, 2004.

de trabalho menos onerosas (como o trabalho temporário) e submetem sua produção à valorização financeira. Restam ao Estado dois problemas: dar suporte à competitividade de suas empresas para que o país não seja engolido pela concorrência mundial e evitar que os excluídos se tornem excessivos demais. Há uma resposta para ambos os problemas: desregulamentação. Por um lado, a desregulamentação financeira, que aumenta o fluxo de capitais, por outro, a desregulamentação do trabalho para atrair mais capital e, com isso, aumentar a oferta de empregos. Junto às privatizações, que igualmente dinamizam a economia, as desregulamentações diminuem a ingerência e o peso do Estado no mercado. O problema da competitividade está resolvido; o dos excluídos, apenas parcialmente. Cabe, então, a cada um, a tarefa e a responsabilidade da autorreciclagem, senão...

Como todo discurso capitalista, seu sintoma é o trabalho. Francisco de Oliveira⁷ separa o joio do trigo ao mostrar que a perda da dimensão pública do trabalho não é o mesmo que sua rarefação; pelo contrário, a reestruturação que aparece como descarte possibilita e oculta o movimento real de uma ampliação inaudita de suor. À incorporação de novas camadas populacionais ao mercado de trabalho – em especial, mulheres jovens⁸ – soma-se a assimilação das profissões liberais ao assalariamento. À precarização do trabalho, que multiplica a jornada a ponto de tornar-se incomensurável, soma-se sua intensificação⁹. Mas é à miragem das pessoas-capital que devemos o desaparecimento de qualquer limite que poderia se impor entre o reino da produção e qualquer outra coisa que não o seja: Lazer? Consumo? Viajem? *Hobby*? Amizade? Sonho? Tudo pode, e deve, ser meio para nossa própria valorização, para que nosso nível de “empregabilidade” não decresça abaixo do nível aceitável. E, por aqui, o oásis nunca chega, a sede não se sacia, a produção jamais, e em espaço algum, cessa¹⁰.

Temos, assim, um mito de origem que é também, ao mesmo tempo, uma condição sem remissão. Não há imagens disponíveis para qualquer forma de salvação quando o trabalho, que antes era vendido como mercadoria útil, aparece como o quase nada que nos separa da lata de lixo. E, no entanto, por isso mesmo, se torna tudo. Nas palavras de um diretor de recursos humanos, entrevistado por Oswaldo López-Ruiz: “Tem que estar sempre correndo atrás. É uma escada rolante que desce: para você *ficar* no degrau, você tem que andar, senão ela te puxa. A escada é a empresa. Antigamente a escada era fixa: o cara subia um degrau,

7 OLIVEIRA, Francisco de. *Passagem na Neblina*. In: _____. GENOINO, José & STEDILE, João Pedro. *Classes Sociais em Mudança e a Luta pelo Socialismo*. Coleção Socialismo Em Discussão. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2000, p. 18.

8 BERNARDO, João. *Trabalhadores: Classe ou Fragmentos? 2007 Mayday – O Precariado Rebelar-se*, 2 abr. 2007. Disponível em: <<http://goo.gl/Jdwgbo>>. Acesso em: 20 abr. 2011.

9 Utilizo a expressão “intensidade do trabalho” no sentido empregado por Sadi Dal Rosso. Não se trata de incremento produtivo, apesar de poder resultar em maior produtividade, mas de um maior engajamento do trabalhador em sua tarefa: “A intensidade é mais que esforço físico, pois envolve todas as capacidades do trabalhador, sejam as de seu corpo, a acuidade de sua mente, a afetividade despendida ou os saberes adquiridos através do tempo ou transmitidos pelo processo de socialização”. ROSSO, Sadi Dal. *Mais Trabalho! A Intensificação do Labor na Sociedade Contemporânea*. São Paulo, Boitempo, 2008, p. 21.

10 A respeito da teoria do capital humano, ver: LÓPEZ-RUIZ, Oswaldo Javier. *O Ethos dos Executivos das Transnacionais e o Espírito do Capitalismo*. Tese de Doutorado em Sociologia, Campinas, Unicamp, 2004, p. 310.

subia outro degrau, podia até descansar um pouquinho... trocaram a escada”¹¹. Eis o ponto: corremos atrás de que, se o objetivo não é mais que a própria permanência? Quando até mesmo os assim chamados “vencedores”, especialmente na figura do empreendedor bem-sucedido, são aclamados por nada mais que sua capacidade de autoconservação¹², o topo, tanto quanto o descanso, estão excluídos do campo do possível. A premência de alcançar o que está à frente é sempre também a fuga febril de uma ameaça que se aproxima por trás ou, como nos ensina um “educador corporativo”: “evoluir é fundamental para sobreviver na carreira”, afinal “quem não evolui desaparece”¹³.

Sob o risco de tornarmo-nos fantasmas, de sermos atirados para esse além presente, não obstante desconhecido, nos é vetada a possibilidade de parar, pois a “atrofia da disposição”, a “inépcia moral”, a “invalidade da vontade”, são mais que erro; como se pode apreender dos termos usados pelo mesmo “educador”, são pecado. Por isso, cabe a esse que ora nos ensina o que já devemos saber de berço, mostrar o caminho das pedras: sigamos o exemplo do tenente Rowanque, na guerra Hispano-americana, foi encarregado de levar uma mensagem ao general cubano aliado dos Estados Unidos; ele “passou fome e frio, quase foi preso, mas não esmoreceu nunca e finalmente conseguiu entregar a mensagem ao general Garcia”. O valor da história, contudo, não reside naquilo que se logrou mediante tal feito, mas apenas no fato de ter sido feito: “o texto da mensagem não importa, o que valeu foi o ato de entregá-la”. Tampouco interessa o móbil da ação: “a história é um pouco criticada porque sugere obediência cega, submissão à autoridade, mas também é uma homenagem ao comprometimento”. Por isso, ao tenente Rowan, àquele que faz, não importando o que, como ou para que, devem ser erguidas “estátuas de bronze”¹⁴. Eis, então, a moral da história, a tal “mensagem aos acomodados”: “quem se acomoda, no mínimo, para de avançar na carreira, abrindo espaço para quem vem atrás”¹⁵. No mínimo... À ameaça segue-se sempre o imperativo: “Não desista de nada”¹⁶.

11 *Idem*, p. 310. Grifo meu.

12 Como quando a CEO da Xerox afirma com orgulho ter buscado inspiração para a reestruturação de sua empresa no livro *Endurance*, “que mostra como há mais de um século o desbravador inglês Ernest Shackleton livrou-se de uma tragédia que liquidou sua embarcação na Antártida, comendo pinguim e foca, à deriva num bloco de gelo” (Mano, Cristiane. Chega de Ser Boazinha. *Exame*, ano 44, n. 20, 3 nov. 2010). Já uma consultora de grandes empresas no Brasil escreveu um livro cujo título já diz muito: “Sobreviver: Instinto de Vencedor”; ela se inspirou em pessoas como “o modelo Ranimiro Lotufo, que perdeu a perna direita num acidente”, e “Edith Eva Eger, sobrevivente do campo de concentração nazista de Auschwitz”. (S6 os Flexíveis Sobrevivem” – entrevista com Cláudia Rieken. *Você S/A*, ed. 104, 10 fev. 2007). O ar puro que respiram os “vencedores” só parece grande coisa porque sob sua cabeça está pintado um mar revolto.

13 MUSSAK, Eugênio. Evoluir é Fundamental para Sobreviver na Carreira. *Você S/A*, n. 179, 1 jan. 2013.

14 *Idem*. Mensagem aos Acomodados. *Você S/A*, n. 154, 1 abr. 2011.

15 *Idem*. Está na Hora de Mudar. *Você S/A*, n. 116, 1 fev. 2008.

16 *Idem*. Quando Eu quase Desisti”. *Você S/A*, n. 160, 1 out. 2011.

III

Todo dia é véspera do fim para alguém.¹⁷

Pedro Bial

Uma das maiores dificuldades em se lecionar a questão da modernidade atualmente é fazer entender à nova geração que, há não mais de um século, a promessa de liberdade por ela legada era tão fundamental que se arriscava a vida em nome de sua realização. A ideia soa ridícula para aqueles que tripudiam até mesmo da já esquilada, hoje moribunda, esperança de bem-estar e ascensão social¹⁸. É como se, sob regime de acumulação fordista, o mundo afirmasse: “O que está dado é bom e é bom porque está dado”, e agora não deixasse de repetir: “A vida é dura, adapte-se a isso e busque sobreviver”.

Sendo assim, não é de se estranhar que a mercadoria cultural própria aos tempos que correm seja o *reality show*: a Lei que rege cada um dos episódios de cada um dos inúmeros programas é a da sobrevivência ante o descarte inelutável. Como afirma o diretor do mais famoso entre eles: “*Big Brother* não é cultura, não é um programa que propõe debates. É um jogo cruel, em que o público decide quem sai. Ele dá o poder de o cara que está em casa ir matando pessoas, cortando cabeças. Não é um jogo de quem ganha. Para o cara de casa, é um jogo de quem você elimina”¹⁹. Daí a estrela do *show*, seu verdadeiro protagonista, ser o “paredão”²⁰, procedimento no qual dois, três ou até quatro participantes são levados à votação da audiência. Àquele que for dedicado o maior número de ligações telefônicas, cliques na internet e mensagens via SMS é destinada a exclusão, sem direito a apelação. Tudo o que se passa na tal “casa mais vigiada do Brasil” revolteia em torno desse vórtice, pois aqueles que tiveram a infelicidade de subir ao cadafalso devem sua sina aos colegas de clausura, encarregados, no interregno entre as execuções, do trabalho sujo que é a escolha dos outros para a eliminação. Uma pré-seleção para a seleção, que ocorre em um minúsculo

17 Pedro Bial, apresentador do programa *Big Brother Brasil*, da TV Globo, ao anunciar a eliminação de um participante da 14ª edição.

18 Nota para investigação: a apreensão da sociologia que leciono para alunos da administração de empresas subitamente ganhou novo interesse após Junho de 2013. Algo na fantasia social hobbesiana que até então se mantinha incólume foi arranhado? Cedo para dizer. Fato é que já não é necessária uma ginástica explicativa para fazer os alunos entenderem o que significa correr Risco – com maiúscula pois, evidentemente, não falo da figura ideológica do risco, propalada como elemento organizador do universo, ao mesmo tempo virtude de mercado e mal absoluto contra o qual medidas securitárias de exceção nunca serão o suficiente – e, talvez por isso mesmo, seja possível recuperarmos a dimensão do ser cedo, que já não é o tarde demais.

19 “*Big Brother*’ não é cultura, é um jogo cruel”, diz Boninho. *Folha de S. Paulo*, 21 mar. 2010.

20 O termo, que remete às execuções por fuzilamento em Cuba, foi reempregado por um participante da primeira edição do programa global no lugar do original “dia de eliminação”. A expressão aderiu com tanta força ao princípio ao qual remete que até em programas concorrentes é difícil fixar outra; nesses, volta e meia ocorre uma apropriação involuntária. A expressão aparece, por exemplo, em legendas de *reality shows* americanos transmitidos no Brasil, tais como *Hell’s Kitchen* (Transmitido atualmente no Brasil pelo canal a cabo TLC) e *Top Chef* (canal Sony).

quarto escuro, chamado pela novíngua do programa “confessionário”, no qual a eleição do colega vítima deve necessariamente ser precedida por alguma acusação, ainda que não haja nenhuma que não a vaga “falta de afinidade”. Para que se conquiste essa sofrida, mas incrivelmente concorrida, oportunidade de levar alguém à beira da aniquilação, que é idêntica à de ser escolhido para o mesmo fim, é necessária uma pré-pré-seleção: a entrevista para o ingresso no *Big Brother*, nomeada por seus produtores como “cadeira elétrica”. Os participantes, então, se livram do eletrochoque, são obrigados à confissão para serem, finalmente, encaminhados ao fuzilamento. Ou, como afirmou Theodor Adorno, a respeito da narrativa kafkiana: “o nexu imanente se concretiza como uma fuga de prisões” em que se “pula de uma situação desesperadora e sem saída para outra”²¹.

A seleção já não é apenas o ritual de entrada no mercado de trabalho, como poderia supor o colarinho-branco de Wright Mills. Em um mundo no qual o mercado é soberano e aniquilador, o “mecanismo de seleção” que o define passou ao centro das relações sociais. Visto que “praticamente todos os trabalhadores converteram-se em membros intermitentes/latentes pela permanente desqualificação e pela informalização”²², “entrada” e “saída” tornaram-se estado contínuo e contíguo. Por isso não é possível nos determos em uma banca de jornal sem depararmos com o sempre novo e sempre igual manual para processos seletivos: devemos falar assim e vestir assado, ou falar assado e vestir assim, mas sempre devemos. Essa compulsão midiática infla o fantasma da eliminação ao mesmo tempo que aponta para um sintoma: a elevadíssima rotatividade da força de trabalho faz com que se encare o crivo do mercado inúmeras vezes ao longo da vida²³. Contudo, se a triagem de “fora para dentro” se propaga é apenas porque ninguém pode ou deve permanecer. A voz de comando da flexibilidade faz com que as empresas incorporem os procedimentos seletivos em seu funcionamento regular, se é que a deriva do trabalho sob os mais variados tipos de contratos precários pode ser chamada regularidade. O estágio é a forma pela qual o amálgama entre a exceção e a norma aparece com maior clareza. Nele, o trabalho realizado é, ao mesmo tempo, uma prova, mediante a qual o novato pode ou não ser efetivado. Mas não é somente nesses inúmeros interstícios da precariedade que a seleção se torna permanente. Mesmo aqueles que logram o almejado emprego não estão livres da peneira. A “avaliação de desempenho” é um dispositivo da gestão flexível que funciona como uma espécie de seleção “de dentro para fora”. Ela é apresentada pela parolagem gerencialista como “uma discussão franca e aberta”, na qual o empregado pode “exprimir-se livre e objetivamente”, sem medo de represálias, quase que como em um “confessionário”. De fato, trata-se de uma “prática ideológica e um dispositivo de sujeição”²⁴ que, mediante notas, gráficos, *rankings* e até conselhos, materializa o risco do descarte. O procedimento torna-se a prova empírica, palpável e sofrida, da situação vulnerável na qual se encontram também aqueles que estão “dentro”. As avaliações se alastram sob formas variadas – como entrevistas, relatórios, testes, questionários, autoavaliações e até

21 ADORNO, Theodor W. Anotações sobre Kafka. In: _____. *Prismas: Crítica Cultural e Sociedade*. São Paulo, Ática, 1998, p. 263

22 OLIVEIRA, Francisco de, *op. cit.*, p. 18.

23 BERNARDO, João, *op. cit.*

24 BONETTI, Michel; DESCENDRE, Daniel; GAULEJAC, Vincent de; PAGÈS, Max. *O Poder das Organizações*. São Paulo, Atlas, 2008, p. 100-102.

gincanas imbecis e vexatórias que, assim como nos processos de admissão, são nomeadas “dinâmicas” – e aparecem nos mais diversos momentos, podendo ser ordinárias ou extraordinárias, estar em reuniões ou ocorrerem ao lado da máquina de café. Segundo um de seus incontáveis entusiastas, há “dois tipos de avaliação: a avaliação formal, que ainda é usualmente feita uma vez ao ano, sendo conduzida como parte da política da organização, e a avaliação rotineira ou informal”²⁵. A avaliação onipresente faz com que o contratado deva provar incessantemente ser merecedor do privilégio que é seu emprego, assim como o faz o aspirante ao mesmo privilégio. Nessa porta giratória infinita, a entrada e a saída são faces de um mesmo processo, entre elas está o vidro de uma seleção tornada permanente.

Por isso, não é por obra e graça da criatividade de produtores de TV que os espetáculos da realidade são, grande parte, processos seletivos televisionados. Se o *Big Brother* acena para seus participantes, temporários da fama, com a possibilidade de conquista da estabilidade profissional na indústria cultural, há todo um subgênero que oferece abertamente o emprego para aquele que lograr fugir às eliminações. Em *America's next top model*²⁶ o prêmio para a moça que resistir às provações, mas jamais a sua obrigatoriedade, é um contrato com a empresa *Elite Management* e com uma marca de cosméticos; em *O Aprendiz*²⁷, é oferecido um emprego de um ano como executivo na empresa do apresentador que estiver no comando do *show*; em *Por um fio*²⁸, no qual concorrem cabeleireiros, o vencedor deve realizar um editorial para uma revista feminina; *Hell's Kitchen*²⁹, um programa no qual os participantes devem cozinhar sob todas as formas de assédio moral imagináveis, agracia o sobrevivente com a vaga de *chef* executivo em um restaurante diferente a cada edição. A remuneração-prêmio, ofertada como contrapartida pela labuta televisionada, é a mesma que aquela prometida a estagiários: mais trabalho! Pois, da perspectiva do descarte, o emprego não é apenas um favor do capital, mas também o sonho de consumo do trabalho, pelo qual há que se “lutar” – em outros termos, há que se aproveitar ao máximo cada “oportunidade” oferecida, melhor dizendo, e assim dispensamos as aspás: há que se aceitar qualquer imposição. Estamos, assim, submetidos à circularidade insolúvel de trabalhar arduamente, e a qualquer preço, para conseguirmos permanecer trabalhando ou para “arrumar trabalho”.

Não é por outro motivo que mesmo os programas que dispensam o descarte de gente entre seus procedimentos têm nele, igualmente, o pressuposto de sua existência. Em meio ao emaranhado de terceirizações, indiscerníveis a olho nu, e de todas as formas de trabalho privatizado e precário, a fronteira que antes divisava a empresa do resto do mundo aparece nublada. Contudo, longe de se ter rarefeito, sua imagem é onipresente, e o mundo

25 GUILLEN, Terry. *Avaliação de Desempenho*. São Paulo, Nobel, 2000, p. II.

26 Transmitido pelo canal a cabo *Sony*, esse formato também teve sua versão nacional realizada em três edições, a partir de 2007, pela mesma emissora.

27 Entre 2004 e 2009 o programa foi apresentado pelo empresário Roberto Justus, em 2010 passou a ser comandado por João Dória Jr. Todas as temporadas foram realizadas pela Rede Record. O original americano é apresentado e produzido pelo magnata Donald Trump; sua brutalidade, bem como seu bordão, “*You're fired*”, foram adotados pelo similar nacional.

28 Transmitido pelo GNT, o programa teve sua temporada de estreia em 2010 e uma segunda em 2012.

29 O programa, que está em sua 12ª temporada, já foi transmitido no Brasil pelos canais LIV e GNT, atualmente pode ser assistido no TLC.

a deve espelhar, se autovalorizando à espera da graça de se autovalorizar quando em seu regaço. Nos assim chamados “*realities* de transformação” o prêmio não é o emprego, mas o *improvement* necessário para que se o conquiste ou, de outro modo, que é o mesmo, para que se possa permanecer na corrida estacionária em escada rolante. No *Esquadrão da moda*, transmitido pelo SBT, amigos e familiares armam uma arapuca para que seu conhecido seja entregue nas mãos de dois especialistas em moda. Estes, após ministrarem algumas sessões de humilhação, acabam por “mudar radicalmente o visual” do “mal vestido”. O procedimento é simples, não obstante doloroso, pois para que o participante não seja atirado na lata de lixo, suas roupas o são, literalmente. Em um segundo momento, dá-se início ao investimento-em-si – que jamais será para-si, pois apenas é –, e, longe do divertimento do consumo, é posta a maratona das compras heterônomas: obedientes às regras do casal fashionista, produtivas e voltadas para o *upgrade* necessário. A justificativa da intervenção é repetida à exaustão, daí a ocupação do selecionado estar sempre em primeiro plano no momento em que é convencido a participar. Se a vítima é professora, dizem que não será levada a sério por seus alunos a não ser que melhore sua aparência; se afirma que tem dois empregos, fica cansada e por isso busca conforto no vestir, a resposta da especialista é: “mas você sabe que o mercado é competitivo e você sabe que *para se manter* você precisa se dedicar, e sua imagem é uma dedicação que você tem que ter”³⁰; se é uma dona de casa “talvez esteja desempregada porque se veste mal” e uma voz em *off* complementa: “claro, estar bem vestida é o mínimo pedido em uma entrevista de emprego”³¹.

IV

O essencial para a administração não é que sejam eliminados justamente os mais inúteis e sim que surjam logo vagas numa porcentagem prefixada.³²

Primo Levi

Intuída com um arrepio, a triagem espreita, atenta à roupa inadequada, ao comportamento incorreto, ao relacionamento que não rende, ao corpo equivocados, às memórias das quais devemos nos livrar tendo em vista uma melhor adaptação. Para cada uma dessas angústias, e para quaisquer outras que esse mundo hostil possa forjar, os *reality shows* de transformação, bem como os de autoajuda³³, oferecem suas recauchutagens. Entretanto, “ninguém jamais

30 Programa exibido no dia 31 mar. 2010. Grifo meu.

31 Programa exibido no dia 24 ago. 2010.

32 LEVI, Primo. *É Isso um Homem?* Rio de Janeiro, Rocco, 1988, p. 131.

33 Nesses, um *expert* qualquer oferece sua consultoria ao participante; não obstante a multiplicidade infinita do aspecto a ser “endireitado”, a lição é sempre a mesma: adaptação a um mundo dissolvente, não obstante, aliás, por isso mesmo, funcional. Para a “reeducação alimentar” há, por exemplo, o programa *Você é o que você come* (GNT), no qual a nutricionista analisa as fezes de sua vítima e depois dispõe, sobre a mesa de jantar, sacos plásticos cheios de gordura derretida; então afirma: “Isso é o que você come, você é o que você come”. No quesito apagamento do passado, o programa *Chega de Bagunça* (Discovery Home and

está seguro”, garantem os manuais de gestão tanto quanto os apresentadores de *reality shows*. Daí o metro do certo, do bom, do apropriado ou, em termos próprios a nossa sociedade, daquilo que rende, não constar em nenhuma régua existente. Em *America's Next Top Model*, muito mais que a capacidade da fotogenia, é exigida da participante a “personalidade” de uma *top* e isso não é nada fácil de determinar. A aspirante a modelo pode errar pelo desleixo de sua roupa tanto quanto pela postura escandalosa, mas se a roupa que usa é “*uptight*” ou a moça apresenta demasiada frieza ante a linha de aniquilação também corre o risco da expulsão. Na 11ª edição do programa, transmitido no Brasil em 2010, uma das participantes foi descartada por apresentar muito autocontrole, afinal às vezes “não estar no controle é a coisa mais linda”³⁴. A moça que então foi salva se safou por pouco, pois também ela apresentava um desvio de personalidade: não sabia se controlar e deixava transparecer seu nervosismo. Safou-se por pouco, mas por pouco tempo, pois já na semana seguinte foi expulsa por ter levado a sério o ensinamento anterior, e então sua personalidade se tornou “*too flat*” para o gosto da apresentadora-modelo-juíza-executora³⁵. Em um programa semelhante que busca o *Top Chef*³⁶ é bastante comum que sejam eliminados os cozinheiros inseguros, mas houve um que, tendo apresentado muita “autoconfiança”, também foi defenestrado. Já em *O Aprendiz*, o festival de injunções paradoxais segue à risca as insanas diretrizes corporativas: pensar em si/pensar na equipe; comandar/obedecer; seguir regras/romper regras; ser modesto/ser pretensioso; concorrer/cooperar etc. Se o cabeleireiro corta demais sai, se corta de menos sai, se o costureiro mostra demais sai, se mostra de menos sai, e se fica no meio do caminho não ousou o suficiente...

Se os critérios, nessa categoria de *reality shows*, são gelatinosos, e negam o princípio da qualificação profissional que, em tese, seria seu mote, em programas de confinamento, como o *Big Brother*, são pura fantasmagoria. Nesse caso, não cabe sequer a farsa dos *experts*, o juiz é “o povo”, e seus desígnios são da ordem do imponderável. Sendo assim, alguns pecam por excesso de timidez, outros por serem “exagerados”. Há aqueles que são muito briguentos, mas, do mesmo modo, podem ser eliminados os considerados excessivamente amistosos; autoritários ou obedientes, jovens ou maduros, espertos ou ingênuos – grande parte da graça para os aficionados é descobrir o porquê da eliminação, mas o fato é que ninguém sabe quem será o próximo a ir para o ferro-velho da indústria cultural. Entretanto – e por mais surreal que possa parecer –, apesar do enigma da eliminação, os “confinados” não abrem mão de suas “estratégias de jogo”. São duas as principais: “ser você mesmo” ou “jogar”. Posturas às vezes postas

Health) recolhe os apegos materiais “desnecessários” que “atravancam a casa” e monta um bazar. Quanto aos relacionamentos, podemos contar com a disciplina de *Supernanny* (SBT), para o adestramento dos filhos, ou com o *reality Ou Eu ou o Cachorro* (GNT), voltado para outro objeto, mas com a mesma finalidade. Segundo uma reportagem que trata desses dois últimos programas, sua relevância está no fato de que, em um “mundo hipercompetitivo [...] cada vez mais, as regras capitalistas impõem-se com mais força sobre as relações profissionais, pessoais, afetivas. [...] Por que não oferecer a experiência dos vencedores a quem ainda não é?”. Atenção para o nome da matéria, realizada por Laura Capriglione e Ricardo Westin: Manuais de sobrevivência. *Folha de S. Paulo*, 3 ago. 2008.

34 “*Not being in control is the most beautiful thing*”. Disponível em: <<http://goo.gl/6Somj1>>. Acesso em: 20 abr. 2011.

35 <<http://goo.gl/aBqQDd>>. Acesso em: 20 abr. 2011.

36 Programa americano transmitido pelo *Sony*, a edição aqui referida foi a sexta, transmitida no Brasil em 2011.

como contraditórias e excludentes, já que na “vida real” as pessoas não estão “jogando”. Em outros momentos, no entanto, a “estratégia” é “ser você mesmo”, pois isso seria um sinal de honestidade, a pessoa não estaria “simulando” algo que ela não é. Mas a honestidade pode estar justamente na postura oposta: a afirmação veemente de que aquilo é um jogo que deve ser jogado. Pouco importa, ao fim e ao cabo ninguém nega que se trata de um jogo, cada qual escolhe suas armas, e “elimina” o outro para não ser “eliminado”. O único pecado é “não jogar”, não no sentido de “ser você mesmo”, mas no sentido de não agir em prol da eliminação de alguém. Ainda na última edição do programa, o apresentador se mostrou preocupado com a “passividade” dos participantes diante do “jogo”: “Vocês estão cruzando os braços, mas se há uma coisa exclusiva desta edição é que não há um favorito uma semana antes da final. Por isso, o que pode ser chamado de falta de combatividade pode ser fatal para a chance de vocês”³⁷. Fatal para a chance de quem, se não há favorito? Tanto faz, o fundamental é combater, ir à luta, batalhar...

“Resta como resultado, então – disse K. – que tudo é obscuro e insolúvel, a não ser minha expulsão”³⁸. Pois não é que a máquina de moer gente em que se converteu o mundo inteiro exista para excluir o pior, tampouco o melhor, são eles, qualquer um, todos, que assim são declarados para que seja cumprida a taxa de aniquilação previamente estabelecida. Toda seleção se converte em seleção negativa, sua finalidade não é a escolha, mas o movimento que ela mesma gera.

V

– Apertei a primeira alavanca – disse O’Brien. – Compreendes a construção desta gaiola. A máscara adapta-se à tua cabeça, sem deixar saída. Quando eu apertar esta outra alavanca, a porta da gaiola correrá. Os monstros famintos saltarão por ela como balas. Já viste um rato pular no ar? Pularão sobre teu rosto e começarão a devorá-lo.³⁹

George Orwell

Conheçam o nosso “capacete dos infernos”. Vocês estarão algemados e com essa caixa de vidro na cabeça. Em quatro etapas, vamos colocar bichos dentro desse capacete de vidro e girá-los de cabeça pra baixo. Vocês vão poder escolher a ordem que vamos colocar esses bichos. Quais são esses bichos? Larvas, sapos, ratos e serpentes. Lembrando que as serpentes serão as últimas obrigatoriamente.⁴⁰

Glenda Kozlowski

37 BIAL, Pedro. *Não há favoritos*. Disponível em <<http://bbb.globo.com/BBB8/Noticias/o,,MUL354416-9451,00.html>>. Acesso em: 20 maio 2009.

38 KAFKA, Franz. *O Castelo*. Trad. de Modesto Carone. São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p. 115.

39 ORWELL, George. 1984. Trad. de Wilson Veloso. 16. ed. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1983, p. 207.

40 Glenda Kozlowski, apresentadora de *Hipertensão*, *reality show* levado ao ar pela TV Globo em 2010. O programa é um apanhado de provas degradantes e perigosas, mediante as quais se vão eliminando aqueles que “não resistem”.

Graças à arbitrariedade, dita e sabida, desse falso jogo, a punição não estabelece relação de sentido ou consequência com qualquer forma de culpa, não obstante ser praticada ininterruptamente. Porém, precisamente por ser prática incógnita, o suplício culpabiliza, impondo sua obrigatoriedade, sem que a isso corresponda expiação. Por isso, o caminho que leva aos incontáveis paredões deve ser pavimentado por pedras laminares – nada o diferenciando de seu destino. O conjunto do que alguns espetáculos da realidade chamam de “prova”, outros de “desafio” e alguns de “tarefa” compõe a via-crúcis sem redenção que conforma os programas, tanto quanto a vida produtiva sob capitalismo flexível. Ao analisar os parâmetros para prêmios e punições, distribuídos pela “doença social” que é a gestão, Vincent de Gaulejac descobriu o mais puro “nonsense”. Ele cita uma pesquisa, realizada em meio ao processo de reestruturação produtiva dos correios franceses, na qual se descobriu que “entre todas as componentes de sua atividade [do atendente], a única que é simbólica e financeiramente gratificada pela instituição é aquela cujo resultado parece ser o mais desligado da qualidade de sua ação particular”. Não a lógica, mas a “equação ilógica” “consiste em gratificar o ingraticável: o acaso”, ou, em termos de uma funcionária que ganhou um prêmio, em suas palavras, “sem nada ter feito”: “É mesmo uma pândega...”⁴¹ A brincadeira de mau gosto se deve à forma informe das regras que, na empresa contemporânea, “não são fixas, mas modificadas sem cessar, remodeladas, algumas desaparecem e outras começam a ser aplicadas”⁴², e nos *reality shows*, *idem*, *ibidem*.

As “provas”, no *Big Brother*, determinam o papel que o participante ocupará no jogo ao longo de uma semana, quem será o “líder” ou “imunizado” ou “anjo” ou “monstro” ou qualquer coisa que o valha, ou que não o valha. Pois não é apenas a isso que se prestam, às vezes oferecem algum prêmio, mais frequentemente outro castigo, outras vezes determinam a qualidade e quantidade de alimentos que será oferecida aos confinados, há momentos em que determinam o espaço na casa que será ocupado por cada um, ocorre também que não se saiba de seu propósito, fora a possibilidade de a atividade não servir a absolutamente nada e ser apenas uma enganação. Quando a Lei é a expulsão e a vivência é sobrevivência não se pode falar em funcionamento regular; aquilo é o reino do capricho. Todas as regras do programa podem ser e, de fato, são alteradas, não a cada edição, mas a cada rodada, muitas vezes são trocadas no decorrer de alguma atividade⁴³. Até mesmo a “formação do paredão” pode obedecer a tantas variações, na forma da indicação, na quantidade de “emparedados” e de eliminados, que seria cansativo enumerá-las. Por sinal, é possível que o “paredão” sequer seja formado, como no caso de pessoas levadas à desistência pela via da tortura. Também não se podem levar ao pé da letra as regras de entrada no programa, da tal “cadeira elétrica”, já que os voluntários podem ser selecionados via inscrição, sorteio, participação em comunidades virtuais ou ser convidados por “olheiros”.

41 GAULEJAC, Vincent de. *Gestão como Doença Social: Ideologia, Poder Gerencialista e Fragmentação Social*. Aparecida, Ideias & Letras, 2007, p. 156.

42 BONETTI, Michel; DESCENDRE, Daniel; GAULEJAC, Vincent de.; PAGÈS, Max. *op. cit.*, p. 49.

43 Exemplo: Há um *reality* americano que seleciona *designers* de moda chamado *Runaway Project* (transmitido no Brasil pelo canal a cabo LIV). Os concorrentes devem criar e costurar, em um dia, uma roupa para ir a julgamento. Em meio à produção, o apresentador irrompe no ateliê e aumenta o desafio: os *designers* devem produzir duas roupas no mesmo período de tempo. Esse exemplo é completamente aleatório, pois a mudança das regras com o jogo em andamento é constitutiva de todos os *reality shows* em que há competição.

Houve uma vez em que, para conseguirem o passe para o aprisionamento, algumas pessoas ficaram uma semana expostas em uma casa de vidro dentro de um *shopping* para serem eleitas pelos consumidores que as consumiam ao vivo. Em outra ocasião, duas pessoas foram levadas ao programa no meio da disputa, quando outros já haviam saído. Em 2010, um “ex-BBB” ressuscitou e voltou à casa, com todo o seu “acúmulo de experiência”, e venceu. Em 2011, os eliminados das primeiras semanas foram parar na casa de vidro e um deles ressuscitou após o terceiro dia.

A sensação de injustiça é inevitável, mas parece pouco importar, pois todos compreendem que as exceções são a regra do jogo. Os participantes sabem que os martírios aos quais se submetem não obedecem a princípios, e sim a decretos estabelecidos ao sabor das vontades do soberano, tanto quanto sabem que suas chances de vitória, mais que mínimas, são fortuitas. Ainda assim, não há um pestanejar entre a ordem que surge de uma voz descarnada qualquer – pelo telefone do *Big Brother*, por uma tela de computador, em *America's next top model*, ou como vinda dos céus, em *Solitários*⁴⁴ – e sua execução. Num átimo, se deixam levar a um “quarto branco”, no qual sofrem privação sensorial⁴⁵; passam cinco horas em pé sobre troncos estreitos e sob sol cearense⁴⁶ ou dobrados em carros e

44 Nesse programa, produzido pelo SBT, os participantes são confinados isoladamente uns dos outros, só tendo acesso a uma voz eletrônica que lhes transmite a forma de tortura a qual serão submetidos. Aquele que resistir por mais tempo, vence.

45 Trata-se de uma prova levada a cabo na edição de 2009. Na descrição presente no *site* da emissora, tratava-se de “um quarto simples, austero, com poucos móveis. Relativamente pequeno. Bem no meio, um pedestal com um botão e uma luz rotativa com alarme. Três camas, um gaveteiro, um frigobar e um pequeno banheiro. As paredes todas revestidas por um almofadado branco. O piso, também branco. E as camas também. Aliás, com exceção da lâmpada e do botão [ambos vermelhos], tudo no quarto é de um branco ascético, com iluminação ofuscante”. Retrospectiva: o Quarto Branco. *Globo.com – Big Brother Brasil*, 7 abr. 2009. Disponível em: <<http://goo.gl/z7PzA2>>. Acesso em: 17 maio 2009. “Relativamente pequeno” fica por conta das Organizações Globo. Tratava-se de um quarto de 2 m x 2 m sem janelas. As paredes acolchoadas como em manicômios, prestavam-se ao duplo objetivo de isolar qualquer barulho externo e deixar os participantes aturdidos com sua textura, como afirmou um dos infelizes que lá ficou trancafiado.

46 “Prova” da quarta edição de *No limite*. Versão brasileira do sucesso americano *Survivor* e transmitido pela Rede Globo de 2000 a 2010, o programa atira seus protagonistas em “paraísos selvagens”, como afirma sua propaganda, nos quais, longe de serem deixados à deriva – afinal, quem carregaria a câmera? – são permanentemente atormentados por provações físicas e privações diversas. Como que para mostrar de onde vem a real selvageria, o *site* da emissora descreve a “dinâmica” do “jogo”: “Uma verdadeira luta pela sobrevivência, repleta de obstáculos, vai testar a resistência dos participantes do programa. Para vencer, é preciso estar preparado para enfrentar uma rotina intensa, cheia de provas e desafios que podem render diversos prêmios. Toda segunda-feira, os guerreiros disputam provas para conquistar itens que facilitam a sobrevivência no paraíso selvagem. Já imaginou a falta que faz uma caixa de fósforos? Às terças-feiras, as tribos lutam pela imunidade. Quarta-feira é dia de descanso e, quem sabe, festa ou passeio na selva para uma das tribos. Tudo para que, na quinta-feira, os guerreiros possam enfrentar o Portal, ao vivo. Após a eliminação, sexta-feira é dia de conquistar mais itens de sobrevivência e também de preparação para a prova de sábado, que define quem está imune ao Portal de domingo, quando mais um participante é eliminado, encerrando a semana. Eventualmente, os integrantes de cada tribo podem ter que votar entre si para mandar um ou mais participantes para o Exílio. Durante 24 horas, o escolhido deverá ficar isolado do grupo, em

casinhas de cachorro⁴⁷; têm suas roupas atiradas no lixo ou seus cabelos cortados⁴⁸; se oferecem à humilhação ao terem os corpos expostos em gaiola de vidro, no meio da rua⁴⁹, ao terem que se fantasiar de galinha e cacarejar cada vez que um sinal toca, ao terem que se fantasiar de esponja e rebolar enquanto detergente líquido cai sobre suas cabeças, ao terem que se fantasiar de frango assado e entrar em um imenso forno escaldante⁵⁰; se submetem à privação de sono⁵¹ e ao frio – o desconforto climático foi uma das “inovações” do *Big Brother Brasil* atualmente transmitido:

Uma das novidades de *Big Brother Brasil 14* será um quarto ‘gelado’ [vai entender o porquê das aspas...], com temperatura máxima de 18 graus durante o dia. O ambiente foi batizado pela produção de Sibéria. [...] Sibéria abrigará participantes *punidos* pelo programa. No local, eles não poderão usar agasalhos nem tomar banho quente. À noite, a temperatura irá cair, promete o diretor-geral do reality show, J. B. Oliveira, o Boninho. Segundo o *site* oficial de BBB 14, irão para a Sibéria os perdedores da Prova da Comida. Ou seja, ao invés da Xepa (comida racionada), os novos ‘*brothers*’ vão passar frio.⁵²

um local afastado.” ISOLAMENTO. *Globo.com – No Limite*. Disponível em: <<http://goo.gl/WLerGV>>. Acesso em: 13 fev. 2014.

47 Esse tipo de “desafio” é praxe em muitos *reality shows*, no BBB, por exemplo, o curvar-se em carro – esse sempre com o logotipo sublinhado pela câmera – é o trote de entrada dos participantes na casa. O recorde das assim chamadas “provas de resistência” ocorreu no BBB 12, no qual duas moças passaram 25 horas e meia trancadas no carro patrocinador.

48 No supracitado *Esquadrão da moda*, as lágrimas correm ocasionalmente quando as roupas são descartadas, mas são praticamente inevitáveis quando é chegada a hora da tosa: todas as participantes, independentemente do visual a ser socialmente retificado, têm seus cabelos cortados – nesse momento, as súplicas daquelas que têm demasiado apego a suas madeixas, são também em vão. Contudo, não é necessário que sejam algemadas à cadeira do cabeleireiro, no geral, basta o imperativo da “renovação” para que o sacrifício seja executado. O mesmo comando leva pessoas a se submeterem a mutilações mais dolorosas: *Extreme Makeover*, o mais famoso entre os realities de transformação, realizava toda sorte de cirurgias plásticas a um só tempo – todas minuciosamente registradas em cenas explícitas de sucções, incisões, sangramentos, colocação de próteses etc.

49 Em *Dez anos mais jovem*, outro *reality* de transformação do SBT, a candidata ao *improvement* estético é levada a uma cabine de vidro, disposta na calçada de uma avenida qualquer, onde tem sua imagem espinafrada por transeuntes; ao cabo da via-crúcis, que vai do *peeling* à troca de dentição, o espécime vivo retorna à vitrine na qual a eficácia do método é invariavelmente comprovada.

50 O primeiro desses três eventos ocorreu no *Big Brother Brasil 9*, o segundo na 10ª edição, com patrocínio dos caldos Knorr, e o terceiro na 11ª, patrocinado pela marca de produtos de limpeza Minuano. O primeiro foi um “castigo” dado por um telefonema, os outros dois foram “provas de liderança”, mas tanto faz, a prova é sempre também uma punição e vice-versa.

51 Em *Solitários*, além do isolamento, das provas cruéis e da privação sensorial promovida pela própria cela, os cativos têm o sono interrompido por músicas tocadas aleatoriamente.

52 Big Brother 14 Terá “Sibéria”, Sala “Gelada” para Punir Participantes. *Notícias da TV*, 14 jan. 2014. Disponível em: <<http://goo.gl/LY6gCd>>. Acesso em: 13 fev. 2014. (Grifo meu.)

Não que a imposição do desconforto térmico em si seja novidade, o mesmo programa já enfiou participantes em uma garagem na qual ficaram submetidos a variações climáticas abruptas – frio, calor, chuva e vento – determinadas mediante votação de telespectadores internautas. Por fim (da presente enumeração, não dos tormentos), é imposta aos participantes toda sorte de disrupção alimentar, ocorrência quase natural nessa espécie de entretenimento: praticamente todos os programas impõem aos participantes a fome, o racionamento, ou a ingestão de alimentos, digamos, socialmente interditos – e aqui voltamos à exemplificação no rodapé, para poupar, ao leitor ainda sensível à barbárie, a náusea⁵³.

VI

Para ele, a atitude de cumprimento preciso da ordem é mais importante que o conteúdo das ordens, e mais importante que a moralidade dos que ordenam.⁵⁴

Günther Anders

Apontar a crueldade dos *reality shows* seria um exercício fútil não fosse a completa ausência de estranhamento – para não dizer horror – da sociedade que os produz e consome. A violência vã exibida todos os dias em tais programas não é um princípio subjacente, cujo desvelar demandaria algum esforço reflexivo. Pelo contrário, da bestialidade da criatura se faz propaganda a cada chamada no intervalo comercial: “O cerco fecha, o medo aumenta...”⁵⁵; os

53 De *Solitários*: “Para ganhar o direito de comer, eles tiveram que adivinhar quantas calorias havia naquela refeição. E já dá para imaginar o que aconteceu, não é? Teve gente que comeu só com os olhos... Sim, a número 5 foi tão mal que não teve direito de tocar em nada”. E a Cabine 4 Tem um Novo Dono!, *SBT – [SOLITÁRIOS] 2ª Temporada*. Disponível em: <<http://goo.gl/OaBXv5>>. Acesso em: 11 fev. 2014. De *No Limite*: “Na 1ª fase, cada membro de cada tribo comeria 2 olhos de cabra cada. Na 2ª fase, 4 pessoas de cada tribo deveriam comer 3 peixes pequenos vivos”. *No Limite 4*. *Wikipédia*. Disponível em: <<http://goo.gl/zbVoUO>>. Acesso em: 13 fev. 2014. De *Hipertensão*: “A prova ‘lojinha de horrores’ desafiou o estômago dos três participantes na berlinda, dessa vez, obrigados a comer ratinhos, baratas e gafanhotos – estes últimos, vivos!”. Enquete: Qual Foi a Prova Mais Radical? *Globo.com – Hipertensão*, 18 out 2010. Disponível em: <<http://goo.gl/Vbcq3s>>. Acesso em: 19 ago. 2011. Ainda *Hipertensão*: “Diante da tarefa de um candidato, obrigado a beber uma mistura de vermes, fígado e óleo, tudo batido no liquidificador, Glenda [Koslowsky, apresentadora] orientou: ‘Se tiver ânsia de vômito, pode vomitar dentro do copo e continuar bebendo. Se vomitar fora, está eliminado.’” Stycer, Maurício. As Dez Piores Atrações da Televisão em 2010: Uma Retrospectiva. *Blog do Maurício Stycer*, 15 dez. 2010. Disponível em: <<http://goo.gl/ZwoxXV>>. Acesso em: 20 dez. 2010.

54 ANDERS, Günther. *Kafka: Pró & Contra*. São Paulo, Cossac Naify, 2007, p. 105.

55 Chamada para o programa *A Fazenda*, veiculado pela TV Record em 2013. Esse *reality* é produto similar ao mais famoso *Big Brother Brasil*. Assim como ele, trata-se do isolamento de aproximadamente uma dúzia de pessoas em uma casa, da qual são eliminadas uma a uma, mediante voto do público. A diferença entre

produtores e apresentadores exibem, com o orgulho dos fortes, o caráter da coisa: “É horrível, você sabe que é uma morte para a pessoa. Acabou, acabou toda uma vida, uma história, um grande sonho, acabaram esperanças”⁵⁶; e não há vestígio de embaraço diante do que se pretende promover: “Fome, frio, calor, desconforto e precariedade colocam em xeque a sanidade mental dessas pobres cobaias”⁵⁷, longe disso, o crime a ser perpetrado não passa de objeto de escárnio para o carrasco: “Daqui a pouco tem votação para mandar três novas ovelhas para o sacrifício”⁵⁸. Nesse caso, pode-se dizer, sem titubear, que o produto está à altura de sua propaganda.

À questão que se segue, ou deveria se seguir: “então porque participam?”, o cinismo brutal oferece a pista: de fato, trata-se de sacrifício, de sacrifício ritual. Mais do que isso, a exaustiva ratificação da imanência é combustível para o tipo de cerimonial que assistimos na TV e vivenciamos em nossa reprodução social. Pois a vida submetida ao capitalismo flexível se converteu em um cada um por si desprovido do Deus por todos. Nos termos de Günther Anders, em sua análise da obra de Kafka, estamos diante de um ritualismo sem ritual que, longe de negar a religiosidade, toca seu núcleo original: a exatidão, da qual ainda guarda vestígio o termo “religiosamente”. Segundo ele, Kafka apresenta a precisão, o compromisso e o escrúpulo próprios dos rituais primitivos, porém desprovidos de conteúdo, “flutuantes”. Os personagens de Kafka não sabem o que deve ser feito, mas fazem-no meticulosamente: “Seu monstruoso imperativo categórico poderia ser assim formulado: *Cumpra com precisão os deveres que não conhece!*”⁵⁹ Os protagonistas de *reality shows*, do mesmo modo, cumprem as missões transmitidas pelo acaso, por mais dolorosas e absurdas que sejam. Seu “compromisso com o jogo” não pode ser explicado pela adequação entre meios e fins, pois o cálculo resvala no que os participantes sabem não saber. Apesar disso, mais que cumprir a ordem da “combatividade”, fazem-no com a precisão dos compulsivos, o zelo dos apaixonados. O mesmo imperativo pode ser lido através das palavras ocas de nosso “educador corporativo”: para ele, herói é personagem kafkiano. Os mártires da sobrevida sem transcendência ajoelham sem fé: erguem os braços em palestras motivacionais, colecionam pontos para currículos virtuais, cantam e sapateiam em processos seletivos, realizam relatórios sobre relatórios sobre relatórios sobre a avaliação do nada, passam horas em pé, em círculo, segurando cordinhas que os ligam uns aos outros, e o fazem não obstante saberem que a “prova” não passa de palhaçada⁶⁰ – como, de resto, sabem todos os demais. Todos eles, todos nós, estamos simplesmente correndo atrás, melhor dizendo, fugindo da eliminação aleatória cuja respiração sentimos na nuca: movimento incessante e

as duas produções é de cenário: uma fazenda ao invés de uma casa, e de *status*: os participantes não são “pessoas comuns”, mas “celebridades”.

56 Pedro Bial, apresentador do *BBB*, em entrevista ao programa *Encontro com Fátima Bernardes*, transmitido no dia 14 jan. 2014.

57 Texto de apresentação do programa *Solitários*, disponível no *site* da emissora: <<http://goo.gl/xSUjuY>>. Acesso em: 30 jan. 2014.

58 De novo, Bial, ao anunciar o “paredão” do dia 20 de Janeiro de 2014.

59 ANDERS, Günther, *op. cit.*, p. 104.

60 Refiro-me aqui a uma prova-enganação, realizada na *BBB*, antes da “prova de resistência”, cujo intuito era apenas enganá-los. Enquanto permaneciam nessa posição, comentavam: “Isso não é a prova ainda”, “Eles falaram que quem sair não pode comer. Então é porque vai ter outra coisa de noite”. <<http://goo.gl/McCGuw>>. Acesso em 10 de junho de 2010.

afastamento do risco como um mesmo gesto, o único possível. Pois o perigo agnóstico não está na face do demônio, mas em sua ausência, na indeterminação da ordem inquestionável produzida pelo próprio sistema. O escrúpulo ritualístico se desdobra como proteção contra essa mesma “máquina de precisão”. Por isso, a ‘precisão’ tem, hoje em dia, um significado de dois gumes: designa tanto o tipo de função do mundo perigoso como a salvação diante dele. Ela é, até certo ponto, homeopática: espera-se a cura exatamente do veneno contra o qual é tomado⁶¹. Resta a fantasmagoria de um automatismo que só permite “auto-humilhação e desespero”⁶².

Uma “religião compacta e encorajada”⁶³, a própria definição do capitalismo, ao menos para Walter Benjamin, que em suas notas a respeito do “Capitalismo como Religião”⁶⁴ enxergou uma “religião puramente cultural, talvez a mais extrema que jamais tenha existido. Nada há nele senão uma relação imediata com o significado do culto; ele não conhece nenhum dogma especial nem teologia”. Pois o capitalismo, em si mesmo, absurdo – “o ser humano em função do ganho como finalidade da vida, não mais o ganho como meio destinado a satisfazer suas necessidades materiais. Essa inversão da ordem ‘natural’ das coisas, totalmente sem sentido para a sensibilidade ingênua, é tão manifestamente e sem reservas um *Leitmotiv* do capitalismo, quanto é estranha a quem não foi tocado por seu bafo”⁶⁵ – já há muito vem se despindo de qualquer espírito. Hoje, quando a empresa exige que seus colaboradores esfolem filhotes de gatos para tornarem-se dignos da permanência⁶⁶, e estes cumprem, não obstante o que pensem a respeito, não obstante a resistência que seu próprio juízo possa oferecer, nada mais fazem que acatar a ordem de nosso modo de produção, finalidade sem fim. Como partículas minúsculas, movidas por forças mecânicas da natureza, já demos resposta à indagação formulada por Max Weber no início do século passado: “ninguém sabe ainda quem no futuro vai viver sob essa crosta e, se ao cabo desse desenvolvimento monstro há de surgir profetas inteiramente novos ou um vigoroso renascer de velhas ideias e antigos ideais ou – se nem uma coisa nem outra – o que vai restar não será uma petrificação mecanizada”⁶⁷. A esfinge ainda aguarda a pergunta certa.

61 ANDERS, Günther, *op. cit.*, p. 107.

62 *Idem*, p. 105.

63 *Idem*, p. 103.

64 Devo a relação entre os resultados de minha pesquisa e o texto de Benjamin, que eu não conhecia, a Paulo Eduardo Arantes que, em sua leitura cuidadosa, levou meu trabalho ao bem vindo limiar da profanação. BENJAMIN, Walter. Capitalismo como Religião. Trad. de Jander de Melo Marques Araújo. *Revista Garrafa*, n. 23, jan.-abr. 2011. Disponível em: <<http://goo.gl/ttHmUx>>. Acesso em: 17 mar. 2014.

65 WEBER, Max. *A Ética Protestante e o “Espírito” do Capitalismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004, p. 46-47.

66 O caso foi registrado por Christophe Dejours e relatado em entrevista: “Posso contar, por exemplo, o caso de um estágio de formação na França em que, no início, cada um dos 15 participantes, todos eles quadros superiores, recebeu um gatinho. O estágio durou uma semana e, durante essa semana, cada participante tinha de tomar conta do seu gatinho. Como é óbvio, as pessoas afeiçoaram-se ao seu gato, cada um falava do seu gato durante as reuniões, etc. E, no fim do estágio, o diretor do estágio deu a todos a ordem de... matar o seu gato”. DEJOURS, Cristophe. Um Suicídio no Trabalho é Uma Mensagem Brutal – Entrevista concedida a Ana Gerschenfeld. *Jornal Público 2*, 1 fev. 2010. Disponível em: <<http://goo.gl/f78kVd>>. Acesso em: 17 mar. 2014.

67 WEBER, Max. *op. cit.*, p. 166.

SOBRE A AUTORA

SILVIA VIANA Professora do Departamento de Fundamentos Sociais e Jurídicos da Escola de Administração de Empresas de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas (EAESP-FGV). Doutora pelo Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Autora do livro *Rituais de Sofrimento* (São Paulo, Boitempo, 2012). Participa do conselho editorial da *Revista Forma-mercadoria* e é autora colaboradora do *Blog da Boitempo*.
E-mail: silvianarodrigues@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- “‘Big Brother’ não é cultura, é um jogo cruel”, diz Boninho. *Folha de S. Paulo*, 21 mar. 2010.
- “Not being in control is the most beautiful thing” Disponível em <<http://goo.gl/6Somjl>>. Acesso em: 20 de abril de 2011
- ADORNO, Theodor W. Anotações sobre Kafka. In: _____. *Prismas: Crítica Cultural e Sociedade*. São Paulo, Ática, 1998.
- _____. *Minima Moralia*. São Paulo, Ática, 1992.
- ANDERS, Günther. *Kafka: Pró & Contra*. São Paulo, Cossac Naify, 2007.
- ARANTES, Paulo. A fratura brasileira do mundo. In: _____. *Zero à Esquerda*. São Paulo, Conrad, 2004.
- _____. O pensamento único e o marxista distraído. In: _____. *Zero à Esquerda*. São Paulo, Conrad, 2004.
- BARROS, Isabela; CAVALCANTI, Luciana. Só os Flexíveis Sobrevivem – entrevista com Claudia Rieken. *Você S/A*, ed. 104, 10 fev. 2007.
- BENJAMIN, Walter. Capitalismo como Religião. Trad. de Jander de Melo Marques Araújo. *Revista Garrafa*, n. 23, jan.-abr. 2011. Disponível em: <<http://goo.gl/ttHmUx>>. Acesso em: 17 mar. 2014.
- BERNARDO, João. Trabalhadores: Classe ou Fragmentos? Disponível em: <<http://goo.gl/Jdwgbo>>. Acesso em: 20 abr. 2011.
- BIG BROTHER 14. *Big Brother 14* Terá “Sibéria”, Sala “Gelada” para Punir Participantes. *Notícias da TV*, 14 jan. 2014. Disponível em: <<http://goo.gl/LY6gCd>>. Acesso em: 13 fev. 2014.
- BONETTI, Michel; Descendre, Daniel; Gaulejac, Vincent de & Pagès, Max. *O Poder das Organizações*. São Paulo, Atlas, 2008.
- CAPRIGLIONE, Laura & WESTIN, Ricardo. Manuais de Sobrevivência. *Folha de S. Paulo*, 3 ago. 2008.
- COUTINHO, Laerte, Esfinge. *Piauí*, n. 5, fev. 2007. Disponível em: <<http://goo.gl/KGyHVh>>. Acesso em: 12 dez. 2014.
- CASTRO, Eduardo. A morte como quase acontecimento. Conferência proferida na CPFL, Campinas, 2008. Disponível em: <<http://goo.gl/QFasUK>>. Acesso em: 16 ago. 2011.
- DEJOURS, Christophe. Um Suicídio no Trabalho é Uma Mensagem Brutal – Entrevista concedida a Ana Gerschenfeld. *Jornal Público* 2, 1 fev. 2010. Disponível em: <<http://goo.gl/f78kVd>>. Acesso em: 17 mar. 2014.
- GAULEJAC, Vincent de. *Gestão como Doença Social: Ideologia, Poder Gerencialista e Fragmentação Social*. Aparecida, Ideias & Letras, 2007.

- GLOBO.COM. *Enquete: Qual Foi a Prova Mais Radical? – Hipertensão, 18 out 2010*. Disponível em: <<http://goo.gl/Vbcq3s>>. Acesso em: 19 ago. 2011.
- _____. *Isolamento – No Limite*. Disponível em: <<http://goo.gl/WLerGV>>. Acesso em: 13 fev. 2014.
- _____. *Retrospectiva: o Quarto Branco – Big Brother Brasil, 7 abr. 2009*. Disponível em: <<http://goo.gl/z7PzA2>>. Acesso em: 17 maio 2009.
- GUILLEN, Terry. *Avaliação de Desempenho*. São Paulo, Nobel, 2000.
- KAFKA, Franz. *O Castelo*. Trad. de Modesto Carone. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- LEVI, Primo. *É Isso um Homem?* Rio de Janeiro, Rocco, 1988.
- LÓPEZ-Ruiz, Oswaldo Javier. *O Ethos dos Executivos das Transnacionais e o Espírito do Capitalismo*. Tese de Doutorado em Sociologia, Campinas, Unicamp, 2004.
- MANO, Cristiane. Chega de Ser Boazinha. *Exame*, ano 44, n. 20, 3 nov. 2010.
- MUSSAK, Eugênio. Está na Hora de Mudar. *Você S/A*, n. 116, 1 fev. 2008.
- _____. Evoluir é Fundamental para Sobreviver na Carreira. *Você S/A*, n. 179, 1 jan. 2013.
- _____. Mensagem aos Acomodados. *Você S/A*, n. 154, 1 abr. 2011.
- _____. Quando Eu quase Desisti. *Você S/A*, n. 160, 1 out. 2011.
- NO LIMITE 4. *Wikipédia*. Disponível em: <<http://goo.gl/2bVoUO>>. Acesso em: 13 fev. 2014.
- OLIVEIRA, Francisco de. Passagem na Neblina. In: _____.; Genoio, José & Stedile, João Pedro. *Classes Sociais em Mudança e a Luta pelo Socialismo*. Coleção Socialismo Em Discussão. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2000.
- ORWELL, George. 1984. Trad. de Wilson Veloso. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1982.
- ROSSO, Sadi Dal. *Mais Trabalho! A Intensificação do Labor na Sociedade Contemporânea*. São Paulo, Boitempo, 2008.
- SOLITÁRIOS. 2ª Temporada. Disponível em: <<http://goo.gl/xSUjuY>>. Acesso em: 30 jan. 2014.
- SOLITÁRIOS. 2ª Temporada: E a Cabine 4 Tem um Novo Dono!, SBT. Disponível em: <<http://goo.gl/OaBXv5>>. Acesso em: 11 fev. 2014.
- STYCER, Maurício. As Dez Piores Atrações da Televisão em 2010: Uma Retrospectiva. *Blog do Maurício Stycker*, 15 dez. 2010. Disponível em: <<http://goo.gl/ZwoxXV>>. Acesso em: 20 dez. 2010.
- WEBER, Max. *A Ética Protestante e o “Espírito” do Capitalismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

O reforço do “homem cordial” nas conexões entre senadores e cidadãos nas redes sociais online

[*The reinforcement of “cordial man” in the connections between senators and citizens in online social networks*

Daniel Nardin Tavares¹

Tiago Quiroga²

RESUMO • O presente artigo busca contribuir com as análises das chamadas redes sociais online a partir do viés cultural, especificamente o brasileiro. Com as novas tecnologias de comunicação, abriu-se a possibilidade de ser estabelecido o contato direto e rápido entre representantes e representados no Congresso Nacional, desde que sejam usuários de uma mesma plataforma de comunicação. Com base em levantamento junto às assessorias de comunicação dos senadores da 54^a legislatura, verificamos que a substância cultural é um forte componente das trocas de mensagens presentes no aparato técnico propiciado pelo ambiente online, onde é marcante o reforço de traços do “homem cordial”, de Sérgio Buarque de Holanda, cujas características parecem ser renovadas ou mesmo aprofundadas. • **PALAVRAS-CHAVE** Senado Federal, redes sociais online,

cordialidade. • **ABSTRACT** The aim of this paper is promote the analysis of the so-called social networks, in a Brazilian cultural point of view. With the development of the new Information and Communication Technologies, the possibility of a quick, direct contact among representatives and people at the Brazilian Congress was open. Through a data collection within the Senate’s office of communication of the Senators from the 54th Legislature, it was found that the cultural component is the main subject of the online messages between the people and the representatives, which are remarkable the aspects of the Sérgio Buarque de Holanda’s “cordial man”, whose traces mean to be renewed or even gets deeper. • **KEYWORDS** Federal Senate, online social networks, cordiality.

Recebido em 09 de dezembro de 2013

Aprovado em 25 de julho de 2014

TAVARES, DANIEL Nardin; QUIROGA, Tiago. *O reforço do “homem cordial” nas conexões entre senadores e cidadãos nas redes sociais online*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 60, p. 110-128, abr. 2015.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi60p110-128>

1 Universidade de Brasília (UnB, Brasília, DF, Brasil).

2 Universidade de Brasília (UnB, Brasília, DF, Brasil).

INTRODUÇÃO

Na contemporaneidade, o processo comunicativo a partir de ferramentas técnicas que possam aumentar a disseminação e circulação de informação vem se tornando indispensável para o funcionamento e manutenção das democracias representativas. A imbricação da esfera política com a prática da comunicação é uma herança moderna, explicitada na esfera pública³. Tal íntima relação ganhou traços ainda mais marcantes com a emergência dos veículos de comunicação de massa, e, posteriormente, com a comunicação mediada por computador. No Brasil, além da imprensa tradicional, mercadológica e privada, coexistem como meio de divulgação do poder legislativo os veículos de comunicação institucional. Temos, nesse sentido, como exemplo o Senado Federal, que possui canal próprio de televisão, emissora de rádio, *site*, jornal e perfis institucionais nas chamadas redes sociais online. Esse processo de ampliação das formas de dar publicidade e visibilidade ao parlamento foi desenvolvido ao longo de décadas, ocorrendo paralelamente diversas iniciativas de comunicação por conta própria pelos senadores, de forma individual, numa comunicação mais personalista e que se diferencia da institucional adotada pelo Senado Federal.

Com o advento da internet, a comunicação personalista foi aprofundada pela possibilidade de segmentação do público, baixo custo para emissão de informações e de potencial garantia de espaço na esfera pública virtual. Se isto já ocorria através de endereços eletrônicos, com páginas pessoais de cada senador ou mensagens enviadas por *e-mail* para a caixa de entrada dos parlamentares, tal iniciativa foi ampliada de forma significativa com a maior popularização das redes sociais online, notadamente o Twitter e o Facebook. Os números de acesso à internet comprovam o crescimento desse espaço de comunicação e interação na sociedade. De acordo com levantamento disponibilizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad) aponta que o número total de usuários teria chegado a 82,9 milhões em todo o Brasil⁴.

3 HABERMAS, Jürgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública: Investigações Quanto a uma Categoria da Sociedade Burguesa*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 2003.

4 *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios*. Indicadores 2011-2012. Rio de Janeiro, IBGE, 2013. Disponível em: <goo.gl/K7M4no>. Acesso em: 4 abr. 2013.

O ideal tecnicista privilegia uma abordagem que pretende fixar na sociedade a percepção de que a tecnologia é capaz de promover mudanças significativas no meio social, na cultura, inclusive do comportamento político. Segundo essa percepção, quanto mais a política puder ser classificada como interativa, online e se encontrar em um estágio técnico mais avançado, teríamos por consequência o pleno desenvolvimento também qualitativo das práticas políticas. Da mesma forma, quanto mais cidadãos, os representados, estiverem conectados de forma permanente com seus representantes, mais a política poderia configurar-se como transparente, observada e monitorada pela mobilização da população. Logo, tenderia também por apresentar-se mais ética, responsável e produtiva. Tudo isto, numa perspectiva idealista, seria decorrente da interatividade permanente propiciada com as novas tecnologias. As redes sociais, portanto, colocariam num mesmo plano de interação e diálogo os cidadãos e seus representantes, instrumentalizando mobilizações populares e, enfim, garantiriam a promoção de um poder legislativo mais plural e atento à pluralidade de vozes e discursos⁵ da sociedade.

A tecnologia, muitas vezes, pode pavimentar o caminho para que a população tenha os aparatos necessários a fim de acompanhar melhor os debates do campo político e, também, possa fiscalizar a destinação de recursos públicos ou mesmo organizar protestos em praças e avenidas fora do meio virtual para mostrar sua indignação. No entanto, esta é apenas uma das vertentes possíveis, uma vez que tais meios de comunicação técnicos são operados por pessoas. Logo, tais aparatos tendem reproduzir a forma com que a sociedade se relaciona com suas instituições. Assim, é necessário que se tenha clareza do amplo leque de variáveis de usos dessas tecnologias para evitar que palavras como *interatividade* sejam utilizadas sem a devida reflexão, carregando embutidos *apriorismos* que apontam uma relação direta entre o aperfeiçoamento da prática política pela questão técnica. Segundo Sérgio Buarque de Holanda⁶, o uso exacerbado de conceitos e teorias estrangeiras, forçando sua aplicação nas práticas sociais brasileiras, cria a falsa perspectiva de que programas, ideais e plataformas são suficientes para determinar a forma com que um povo lida com suas instituições públicas:

Foi essa crença, inspirada pelos ideais da Revolução Francesa, que presidiu toda a história das nações ibero-americanas desde que se fizeram independentes. Emancipando-se da tutela das metrópoles europeias, cuidaram elas em adotar, como base de suas cartas políticas, os princípios que se achavam então na ordem do dia. As palavras mágicas Liberdade, Igualdade e Fraternidade sofreram a interpretação que pareceu ajustar-se melhor aos nossos velhos padrões patriarcais e coloniais, e as mudanças que inspiraram foram antes de aparato do que de substância.⁷

5 CASTELLS, Manuel. *Redes de Indignação e Esperança: Movimentos Sociais na Era da Internet*. Rio de Janeiro, Zahar, 2013.

6 HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

7 *Idem*, p. 179.

Desta forma, pode-se compreender que o discurso tecnicista revela-se como uma atualização do discurso de cunho liberal e pode ser observado nas mais diversas justificativas de políticas públicas dos governos contemporâneos, conforme apontou Sodré: “Do fascínio centralizado na atividade da mídia e nas proezas da computação pode decorrer uma prática ideológica que atribui à inovação tecnológica em si mesma um poder mágico de solução dos problemas, independente das condições sociais e humanas”⁸.

Assim, no diálogo agora possível e direto entre representantes e representados, o conteúdo de tal interação muitas vezes pode acabar reproduzindo práticas políticas já arraigadas na sociedade brasileira, especialmente quando adotamos a reflexão sobre a comunicação através das redes sociais online pela perspectiva cultural. Para Jesús Martín-Barbero⁹, este percurso significa romper com a aparente segurança proporcionada pela redução da problemática da comunicação à das tecnologias.

Levando em consideração que a técnica de comunicação a partir da internet permitiu o contato direto e rápido, instantâneo, e ajudou a moldar uma esfera política que pode manter laços de interação e diálogo permanente com a sociedade, quebrando ou ao menos diminuindo barreiras, partimos para um olhar mais voltado ao conteúdo presente nesse tipo de prática comunicativa, entendendo que o viés tecnicista permite a visualização apenas da fachada e que cujo discurso ocasiona um perigoso deslumbramento. Desta forma, identificamos no funcionamento e intenção dos usos das redes sociais online por atores da esfera política alguns traços de uma substância não só presente, mas determinante no conteúdo da interação pretendida entre representantes e representados. Partindo desse viés de análise, recorreremos a algumas argumentações trabalhadas por Sérgio Buarque de Holanda, ao destacar que nossa sociedade tem características personalistas enraizadas, priorizando o individual em detrimento do coletivo, permeando as ações na esfera pública de uma razão que leva em conta mais o emotivo que o racional, no que o autor adjetivou com o “homem cordial”, afirmando que a cordialidade constitui a contribuição da sociedade brasileira à humanidade:

Em sociedade de origens tão nitidamente personalistas como a nossa, é compreensível que os simples vínculos de pessoa a pessoa, independentes e até exclusivos de qualquer tendência para a cooperação autêntica entre os indivíduos, tenham sido quase sempre os mais decisivos [...]. O peculiar da vida brasileira parece ter sido, por essa época, uma acentuação singularmente enérgica do afetivo, do irracional, do passional, e uma estagnação ou antes uma atrofia correspondente das qualidades ordenadoras,

8 SODRÉ, Muniz. *Antropológica do Espelho: uma Teoria da Comunicação Linear e em Rede*. Petrópolis, Vozes, 2011, p. 101.

9 Para o autor, o estudo da comunicação esteve por muito tempo subordinado a certas disciplinas, como a psicologia e a cibernética. Para livrar-se dessa condição, acabou pagando um preço muito mais alto, que é o esvaziamento de sua especificidade histórica em troca de uma concepção radicalmente instrumental, na qual coloca-se que as transformações sociais e culturais são efeitos da mera implantação de inovações tecnológicas. MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2009.

disciplinadoras, racionalizadoras. Quer dizer, exatamente o contrário do que parece convir a uma população em vias de organizar-se politicamente.¹⁰

O conceito de cordialidade no pensamento buarquiano trata do aspecto cultural da personalidade brasileira, presente nas relações e vínculos da sociedade, sendo expressivo inclusive na intimidade, na religiosidade e mesmo nas questões mais públicas, como a orientação ou comportamento em assuntos políticos. Portanto, tendo a cordialidade como matriz cultural da sociedade brasileira, propomos que, trazendo ao nosso tempo, mesmo em ambientes estruturados tecnologicamente, poderiam então termos reforçadas velhas práticas da política brasileira, na forma como o cidadão brasileiro se relaciona com a “coisa” pública, priorizando o pessoal em detrimento do coletivo? Ou seja, a proximidade gerada pela técnica entre representante e representado, senador e cidadão, pode acabar proporcionando, também, um acirramento ou aprofundamento da recorrente confusão no imaginário nacional entre o que seria o limite do domínio público e do privado?

Para tal análise, recorreremos a metodologias complementares no presente trabalho. Além de revisão bibliográfica sobre o processo histórico de desenvolvimento da comunicação legislativa no Senado Federal, também foi aplicado questionário junto às equipes de assessorias de comunicação de um terço (27) dos senadores da 54^a Legislatura, sendo esta referente ao período de fevereiro de 2011 a janeiro de 2015. Para analisar as características da atual comunicação realizada pelos senadores, compreendemos ainda que é fundamental a adoção do método histórico¹¹ como procedimento, uma vez que tal resgate é fundamental para pesquisar as raízes, compreender a natureza e função da vida social, das instituições e dos costumes que muitas vezes têm origem no passado. Por fim, a fase de coleta de dados foi combinada com observação etnográfica dos comportamentos e atividades de profissionais, servidores e dos próprios senadores durante os processos de comunicação. Para isso, durante todo o andamento da pesquisa, mantivemos conversas informais, registro de anotações e observações sobre as formas adotadas pelos parlamentares para a interação com cidadãos através das redes sociais online.

A COMUNICAÇÃO LEGISLATIVA INSTITUCIONAL E PERSONALISTA NO SENADO FEDERAL

O poder legislativo brasileiro remonta ao ano de 1823, com a instalação e dissolução da primeira Constituinte. Mesmo há 190 anos, a comunicação tem sido um dos elementos com maior prioridade nas práticas políticas para que as decisões e discussões da esfera política obtivessem espaço na esfera pública. Para Jurgen Habermas, a passagem do modelo político baseado no absolutismo para o representativo, especialmente na Europa – com forte influência no Brasil – traz como uma de suas principais características a necessidade da experiência política

¹⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque de, *op. cit.*, p. 61.

¹¹ LAKATOS, Eva Maria. *Metodologia Científica*. São Paulo, Atlas, 2004.

ser também pública, ou seja, uma atividade que tem como condição para seu funcionamento a adesão do público. E, assim, a visibilidade gerada a partir da publicidade passa a desempenhar um papel central no campo político. No Brasil, essa passagem se dá na transição da condição de colônia da metrópole para a de país independente que, apesar de manter o regime monárquico, esboça a criação de mecanismos semelhantes, ao menos em fachada, aos sistemas políticos representativos de parte da Europa. Desta forma, no Senado do período Imperial e do início da República, a preocupação com a comunicação já era constante.

A Assembleia Geral passou a funcionar efetivamente a partir de 1826, mesmo ano em que já era lançado o *Diário da Câmara dos Deputados à Assembleia Legislativa do Brasil*, que circulou por quatro anos e, segundo a pesquisadora Valéria Ribeiro Almeida¹², pode ser considerado o primeiro veículo de comunicação do legislativo brasileiro. A liberdade de imprensa, prevista na Constituição outorgada de 1824, somava-se à adoção de instrumentos que permitissem ao parlamento expor suas atividades, como a publicação de diários oficiais com notas taquigráficas e resumos das sessões do parlamento. A medida era necessária por conta da acentuada falta de legitimidade da representatividade dos congressistas junto à sociedade. Já em 1886, o senador Affonso Celso criticava¹³ o modelo vigente na época, no qual “É um escárneo dizer-se que se rege pelo systema representativo uma nação de 13 a 14 milhões de habitantes que apenas conta com 150000 eleitores; impera a olygarchia!”

O paradoxo da representatividade se dava tanto pela restrição de participação como na falta de identificação regional dos representantes dos estados no Senado, já que os senadores das províncias não residiam nos locais que representavam e, em alguns casos, pouco ou nenhum contato mantiveram com a realidade local¹⁴. Desta forma, com o processo de fundação no Brasil das instituições que se pretendiam representativas é possível compreender o quanto a comunicação foi definida como meio para justamente tentar diminuir o abismo entre a vida cotidiana dos cidadãos e o parlamento brasileiro. Entre as estratégias estava, também nos moldes das democracias representativas de cunho liberal, a adoção da publicidade e do uso da imprensa. Assim, foram incrementadas iniciativas ao longo das décadas do último século que culminaram com a publicação de informativos e jornais com caráter institucional, assim como maior visibilidade dos trabalhos legislativos em veículos de comunicação privada. Inclusive, cabe ressaltar, é desse período a ainda recorrente prática de grupos políticos de investir em veículos de comunicação de massa, os quais possuem linhas editoriais intimamente ligadas aos projetos de poder político de seus proprietários¹⁵.

12 ALMEIDA, Valéria Ribeiro da Silva Franklin. *A Tecnologia na Comunicação do Senado: do Papiro à Internet*. Dissertação de mestrado em Comunicação, Brasília, Universidade de Brasília, 2007.

13 Pronunciamento registrado nos Anais do Senado do Império, em Ata de 11 de Junho de 1886, p. III. Disponível em: <<http://goo.gl/KiyWTN>>. Acesso em 2 ago. 2013.

14 CERQUEIRA Leite, Beatriz Westin de. *O Senado nos Anos Finais do Império (1870-1889)*. Brasília, Senado Federal, 1978.

15 HABERMAS, Jurgen. *Political Communication in Media Society: Does Democracy Still Enjoy an Epistemic Dimension? The Impact of Normative Theory on Empirical Research*. Philosophy Department, Johann-Wolfgang Goethe Universitat Frankfurt, Frankfurt, Germany, 2006.

Na esfera da comunicação legislativa, a redemocratização na década de 1980 e condições técnicas mais avançadas permitiram que fossem adotados mecanismos para ampliar a possibilidade de interação entre o Congresso Nacional e a sociedade. É relevante, neste sentido a década de 1990, marcada pela inauguração de veículos de comunicação, especialmente rádio e televisão, como estratégia de divulgação do Senado Federal. A iniciativa foi possível após a aprovação da Lei n. 8977/1995, conhecida como Lei da Cabodifusão¹⁶, que garantiu através de dispositivo legal a disponibilização de canais de utilização gratuita. A partir da década de 1990, o Senado Federal passou a dispor de diferentes produtos de caráter jornalístico-institucional, como o *Jornal do Senado*, a Agência Senado, a Rádio Senado e a TV Senado, além de uma página eletrônica na internet. Com as novas ferramentas de comunicação, especialmente com a internet e as chamadas redes sociais de interação online, novas coordenadorias e serviços foram criados, com adaptações e mudanças ocorridas em diversas resoluções para a atual¹⁷ composição da estrutura em funcionamento da Secretaria Especial de Comunicação Social (SECS). Esta, que tem o objetivo prioritário de divulgar com tom mais próximo do jornalismo e da publicidade a instituição Senado Federal, é regida atualmente pelo Ato da Comissão Diretora n. 14/2013¹⁸, onde consta o Regulamento Orgânico do Senado Federal.

Como se trata de veículos de comunicação do poder público, notadamente mantidos com recursos e profissionais do serviço público, as ações da SECS enquadram-se nos princípios da administração pública, citados no art. 37 da Constituição Federal de 1988: “A administração pública direta e indireta de qualquer dos Poderes da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios obedecerá aos princípios de legalidade, impessoalidade, moralidade, publicidade e eficiência”. Desta forma, as regras desses canais oficiais de comunicação não permitem o favorecimento na divulgação do mandato de determinado parlamentar. Com isso, apesar da maior estrutura de comunicação institucional, manteve-se a necessidade dos senadores constituírem para si uma comunicação mais personalista, voltada para a divulgação do próprio mandato, com o objetivo de atingir a população do seu estado de origem. A Biblioteca do Senado Federal reúne boa parte desse tipo de produção, com cerca de 1,8 mil arquivos impressos pela gráfica do Senado, com formatos que variam entre reprodução de pronunciamentos, resumo de notícias positivas publicadas na imprensa e publicações cada vez mais elaboradas e com conteúdo jornalístico próprio. É visível ainda o aumento não apenas na qualidade gráfica do material impresso, mas também do número de publicações desse tipo.

16 Lei n. 8977/1995, que dispõe sobre o Serviço de TV a Cabo. Disponível em <<http://goo.gl/aHOxN>>. Acesso em: 8 ago. 2013.

17 O organograma das coordenações, diretorias e chefias administrativas do Senado recebe significativas alterações a cada nova eleição da Mesa Diretora. Portanto, quando situamos a atual composição nos referimos ao período da coleta de dados, realizada em agosto de 2013.

18 O ACD n. 14/2013 foi publicado no Boletim Administrativo do Senado Federal n. 5233, Seção 2, em 29 de maio de 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/qoWL4h>>. O Anexo II, que trata do Regulamento Orgânico do Senado Federal e traz o artigo 272, que aborda o funcionamento da SECS está disponível em: <goo.gl/pbC8To>. Acesso em: 6 ago. 2012.

Enquanto até a década de 1980 foram encontradas aproximadamente 282 obras de cunho personalista dos senadores, esse tipo de publicação aumentou em cinco vezes nas três décadas seguintes, até 2010, totalizando 1428 impressos, conforme descrito na tabela 1, a seguir.

Década	Número de Publicações ²⁰
1930-1939	1
1940-1949	0
1950-1959	3
1960-1969	27
1970-1979	251
1980-1989	374
1990-1999	507
2000-2009	547
2010-2013	54
Total	1764

Tabela 1. Publicações dos Gabinetes de Senadores.

Ao longo dos últimos anos esse tipo de divulgação do mandato parlamentar não foi abandonado por conta de outras ferramentas disponíveis aos parlamentares com a Internet, mas sim, pelo contrário, foi aperfeiçoado, mostrando que as iniciativas se complementam. Desta forma, destacamos que a comunicação personalista não é uma novidade propiciada pela tecnologia, mas esta aprofundou esse tipo de prática e gerou mudanças significativas na relação entre senador e cidadão a partir da comunicação. De acordo com Recuero²⁰, essas redes virtuais possuem como uma de suas características o espaço que permite o envio de mensagem a um único indivíduo de forma restrita e reservada:

Esses recursos são extremamente relevantes justamente por gerar um espaço seguro, ou seja, um espaço onde é possível desenvolver conversações que os atores envolvidos não estão dispostos a dividir com a rede social inteira. Essas conversações privadas também parecem ter relevância para a manutenção e o aprofundamento dos laços

19 O levantamento foi feito junto à equipe técnica da Biblioteca do Senado Federal em 10 de setembro de 2013 e refere-se somente às publicações editadas pelo Senado Federal e que possuem material de divulgação da atividade parlamentar, produzida com apoio dos gabinetes dos senadores. Trata-se, portanto, de uma amostra encontrada no acervo da instituição, não representando assim sua totalidade.

20 RECUERO, Raquel. *A Conversação em Rede: Comunicação Mediada pelo Computador e Redes Sociais na Internet*. Porto Alegre, Sulina, 2012.

sociais, uma vez que permitem ao ator focar em um grupo menor dentro de sua rede, estreitando ali componentes como a confiança e a intimidade.²¹

Confiança e intimidade, como sabemos, são sentimentos ou expressões típicas da cordialidade, isto é, de uma relação pessoal e que é permeada por diversos componentes, mas longe de qualquer conotação que remonte à impessoalidade que seria característica do poder público. Logo, o espaço privado numa rede social é, sobretudo, individualizado, pessoal, estreito e próximo. Ao menos é promovida essa expectativa entre seus usuários, especialmente por aqueles que tomam a iniciativa de iniciar um diálogo reservado no qual, então, o cidadão pode trocar mensagens de diferentes conotações e assuntos com seus representantes no Senado Federal. Desta forma, uma ferramenta tecnológica pode ser utilizada de diferentes maneiras, objetivos e estratégias. Tanto podem de fato moldar uma prática social mais libertária, democratizante e vigilante quanto aos temas de interesse coletivo da esfera política, como, pelo contrário, a conexão direta por essas redes pode ocasionar, também, o aprofundamento de uma prática que sugere maior intimidade e laços afetivos entre representantes e representados, cidadãos e suas instituições e o afrouxamento das hierarquias formais, características que são marcantes da cordialidade, um traço profundo da vida social brasileira, segundo Sérgio Buarque de Holanda.

É válido resgatar que o termo cordialidade recebeu pequenas – porém substanciais – mudanças ao longo da formulação do conceito por Buarque de Holanda. O primeiro esboço para o que viria se constituir na obra *Raízes do Brasil* foi publicado na forma de ensaio, em 1935, chamado “Corpo e Alma do Brasil: Ensaio de Psicologia Social”, na revista *Espelho*, onde Holanda já imaginava a publicação de uma “Teoria da América”. De acordo com João César de Castro Rocha²², no ensaio de 1935, Buarque de Holanda afirmava que com a cordialidade e a bondade não se criam os bons princípios. A conjunção, desta forma, deixaria uma forte ligação entre cordialidade e bondade, algo que foi refutado pelo autor posteriormente:

Na primeira edição de *Raízes do Brasil*, no último capítulo, o leitor encontrava a mesma frase, porém com uma mudança decisiva, embora em aparência mínima: “Com a cordialidade, a bondade, não se criam os bons princípios”. Ora, não se trata mais de uma possível equivalência, mas de uma relação propriamente sinonímica: se não me equívoco na leitura que proponho, a substituição da conjunção aditiva pela vírgula estreita o vínculo semântico entre cordialidade e bondade. Na segunda edição de *Raízes do Brasil*, contudo, o reparo de Cassiano Ricardo deu frutos, pois agora a mesma passagem diz: “Com a simples cordialidade não se criam bons princípios”. Repito: não se altera o que vem imediatamente antes e depois da passagem citada, meramente se suprime a equivalência entre cordialidade e bondade, tornando a desavença de Cassiano Ricardo um simples despropósito. O leitor desavisado da terceira edição, portanto, ao ler o ensaio de Cassiano Ricardo e a carta-resposta de Sérgio Buarque

21 *Idem*, p. 151.

22 ROCHA, João Cezar de Castro. Sergio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre: Raízes de uma Rivalidade Literária. *Dicta&Contradicta*, n. 9. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; São Paulo, IFE, 2012.

difícilmente compreenderá o ponto de vista do poeta. No entanto, a comparação das versões de *Raízes do Brasil* esclarece o claro enigma.²³

Portanto, conforme o próprio Buarque de Holanda chegou a afirmar, a cordialidade significa uma ética de fundo emotivo, passional, que caracteriza a forma como o brasileiro se relaciona com a sociedade e suas instituições. A comunicação mediada por computador tem como uma das principais características a pretensa superação de barreiras físicas ou mesmo institucionais. A cordialidade, então, parece encontrar nesse novo ambiente – que sugere a superação do espaço pelo tempo e o afrouxamento das hierarquias – um terreno propício para se reproduzir ou mesmo ser aprofundada.

A CORDIALIDADE NAS REDES SOCIAIS DOS SENADORES

Nas redes sociais online pode ser observada a junção de ao menos duas funções da comunicação, a *veiculação* e a *vinculação*²⁴, ou seja, as funções de promover e conquistar visibilidade na esfera pública e, também, formar laços afetivos mais próximos, permitindo a possibilidade de diálogo entre os usuários. Assim, nesse ambiente é possível ser efetivada uma comunicação que busca veicular as atividades da esfera política para a conquista de adesão e, paralelamente, a vinculação com grupos mais localizados e segmentados com abordagem de temas mais específicos, como associações de moradores, organizações não governamentais, sindicatos, entre outras ou mesmo com cidadãos individualmente. Nas redes sociais online, o espaço físico não é mais uma barreira, uma vez que as mensagens e diálogos podem ocorrer a qualquer momento. Em consequência, um cidadão não precisa se deslocar à sede física do poder para deixar uma mensagem ao seu representante. Isto já era possível com outras ferramentas – como exemplo o telefone e as cartas – mas a facilidade que a internet propiciou aumentou consideravelmente a prática de interação entre ambos.

Assim, a qualquer instante, o agente público pode ser abordado. E, nessa abordagem, diferentes interesses estão em jogo e determinam seu conteúdo, seja com questões coletivas de maior amplitude; temas de interesse direto para um grupo menor ou, ainda, solicitações de caráter estritamente privado. Para o presente estudo foram enviados²⁵ questionários para as assessorias de comunicação dos 81 senadores da 54^a Legislatura. Coletamos com levantamento de campo (*survey*) 27 respostas,

23 *Idem*, p. 29.

24 SODRÉ, Muniz. *op. cit.*, 2011.

25 O questionário foi encaminhado por email, inclusive com mensagem anterior da Coordenação de Relações Públicas do Senado Federal, que tomou conhecimento da pesquisa em curso e pediu a colaboração dos servidores dos gabinetes. O pedido de respostas ao questionário foi reforçado pessoalmente em visitas ao Senado e em ligações telefônicas aos gabinetes. O questionário recolheu respostas entre os dias 13 de setembro e 13 de novembro de 2013, totalizando dois meses para fechar o resultado da amostragem, que reuniu 27 assessorias de senadores, um terço do universo total de parlamentares da casa parlamentar. O questionário está disponível em <<http://goo.gl/AWvRaL>>. Acesso em: 14 nov. 2013.

formando o grupo de um terço do total de senadores, fornecendo resultados representativos do universo pesquisado.

A primeira pergunta do questionário tratou das ferramentas de comunicação dos senadores no ambiente virtual. Verificamos que 88,9% possuem *site* pessoal, 37% *blog*, 81,5% perfil no Twitter, 85,2% perfil no Facebook e 81,5% canal de vídeos no YouTube, conforme demonstra a tabela 2.

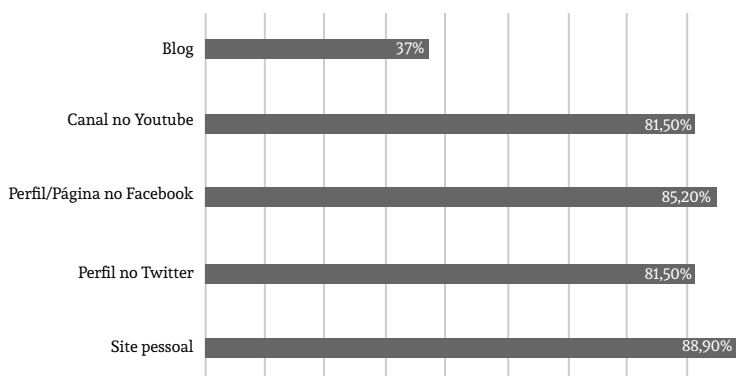


Tabela 2. Canais de comunicação online utilizados pelos senadores.

Cada uma dessas ferramentas possui uma linguagem própria. Nos *sites* pessoais ou nos canais no YouTube o formato é mais próximo do jornalismo, com registro de ações dos parlamentares e linguagem mais técnica. Já os perfis no Twitter e Facebook são marcados por uma linguagem mais coloquial, em sua maioria na primeira pessoa e que cria a expectativa de que é o próprio parlamentar, pessoalmente, que está emitindo as mensagens. Porém, apesar dessa característica, verificamos que muitas das vezes esta é, na verdade, uma estratégia adotada pela equipe de comunicação do parlamentar para que a linguagem esteja adaptada ao ambiente, voltada especialmente para criar uma proximidade maior com o público leitor. Os resultados da segunda pergunta encaminhada às assessorias de comunicação confirmam essa leitura, uma vez que o resultado coletado mostra que os senadores fazem a manutenção dos perfis nessas redes sociais com o auxílio ou acompanhamento, em diferentes níveis, de suas assessorias de comunicação. Em nenhuma resposta verificamos que exclusivamente é o senador que atualiza esses canais de comunicação nas redes sociais. Assim, conforme demonstra a tabela 3, 44,4% informaram que a responsabilidade de responder e atualizar o perfil é compartilhada, com maior participação da assessoria. Já o grupo com 22,2% dos entrevistados informou que os profissionais de comunicação do gabinete parlamentar são os responsáveis pela manutenção das páginas. Outro item, “ambos em conjunto, com maior participação do senador”, foi a opção escolhida por 14,8% dos entrevistados. E, em 11,1% dos casos, a definição é híbrida, com o Twitter sendo atualizado pelo próprio parlamentar e o Facebook pela assessoria.

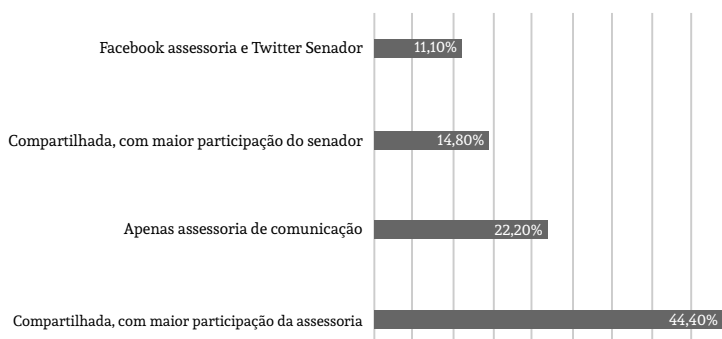


Tabela 3. Responsabilidade por manutenção dos perfis nas redes sociais online.

A tabela 3 confirma que a inserção de perfis nas redes sociais online é acompanhada de perto por uma equipe de profissionais. Desta forma, alguns aspectos culturais da sociedade foram carregados para esse novo ambiente interativo não por obra do acaso ou capricho e sim por uma questão estratégica. À luz do pensamento buarquiano podemos então analisar o quanto a cultura influenciou e ainda influencia a linguagem e a dinâmica adotada na comunicação entre senadores e cidadãos nas redes sociais de interação online. A postura essencialmente personalista, a proximidade gerada pela técnica e a linguagem coloquial, longe de qualquer formalidade, promove a possibilidade da amizade, um terreno fértil, portanto, para a prática da cordialidade em ambientes onde seria marcante justamente o oposto, ou seja, a impessoalidade.

Uma das características que compõem a formação das redes sociais na internet está relacionada à qualidade dos laços sociais presentes e sua construção²⁶. Assim, se o cidadão quisesse apenas obter informações sobre o mandato de um parlamentar, buscaria o *site* pessoal ou outros mecanismos para obter reportagens e matérias a respeito. Na dinâmica da rede social online, porém, a intenção em tese deve ser dialogar e não apenas divulgar. Logo, a pessoa gramatical geralmente adotada pelos parlamentares – primeira pessoa do singular – busca justamente atender algumas características desse ambiente de conversação online, como o diálogo direto sem a participação de terceiros ou intermediários, a interação próxima e mesmo certa intimidade com o interlocutor.

Assim, o diferencial proposto pelas redes sociais é justamente permitir a expectativa aos cidadãos de que o parlamentar está presente no espaço e aberto às cobranças e ao diálogo. Além da questão da dinâmica e gramática própria do Twitter e do Facebook, temos na postura ao adotar uma linguagem pessoal, a presença de uma das características da cultura política brasileira, marcada justamente pelo personalismo. Ao criar um perfil e dialogar com os cidadãos, inclusive abordando assuntos fora dos temas políticos, o parlamentar favorece a geração de sentimentos que sejam mais próximos do carisma, do emocional e do afetivo. Como afirmou Sérgio Buarque de Holanda, nosso comportamento não reconhece por muito tempo a dureza das instituições e, assim, o

²⁶ AMARAL, Adriana; FRAGOSO, Suely; RECUERO, Raquel. *Métodos de Pesquisa para Internet*. Porto Alegre, Sulina, 2012.

rigorismo do rito se afrouxa e humaniza. Boa parte destes cidadãos quer mais do que ler o que o parlamentar escreve e divulga. Desejam conversar, ser amigo, estar numa conexão mais próxima, mais forte e, quando possível, mais exclusiva. Ou seja, a ideia é receber a informação mas, se for possível, estreitar essa relação e diminuir os abismos hierárquicos que a separam, uma vez que os obstáculos geográficos, físicos e institucionais já podem ser superados pela técnica. Esse desejo de intimidade com autoridades e a falta de rigor com as instituições é um dos temas centrais da cordialidade buarquiana:

Nosso temperamento admite fórmulas de reverência e até de bom grado, mas quase somente enquanto não suprimiam de todo a possibilidade de convívio mais familiar. A manifestação normal do respeito em outros povos tem aqui sua réplica, em regra geral, no desejo de estabelecer intimidade.²⁷

Então, neste laço social gerado pela comunicação mediada por computador, emerge uma relação mais individual e profundamente personalista. A cordialidade se apresenta, portanto, logo na “fachada” e o conteúdo das mensagens trocadas revela ainda mais a possibilidade ou estratégia de gerar intimidade entre representantes e representados. Aprofundando a questão da interatividade pelas redes sociais, levantamos a seguinte pergunta: “O perfil segue outros usuários do Twitter?”. O questionamento colocando apenas o Twitter é pertinente, uma vez que, ao contrário dessa rede social, a plataforma do Facebook não exige que um perfil siga o outro para que possa ser enviada uma mensagem direta reservada. O espaço das mensagens reservadas, destaque-se, constitui-se no ambiente propício para que a cordialidade se revele ainda mais por permitir maior intimidade e um diálogo mais restrito. Assim, 58,3% informaram que o parlamentar segue de volta outros usuários, que o mesmo recebe as mensagens privadas, mas responde apenas algumas. Já 33,3% dizem que seguem outros usuários e que recebem e respondem a todas as mensagens. Outro grupo (8,3%) respondeu que não segue outros perfis de usuários, como ilustra abaixo a tabela 4. As respostas ajudam a evidenciar as diferenças e, sobretudo, a preocupação dos perfis de senadores em seguir outros usuários, ou seja, tentar estabelecer laços de conexão mais fortes. Mas, os dados mostram também que nem todos os usuários tem a possibilidade de enviar ou mesmo ter sua mensagem respondida pelo parlamentar.

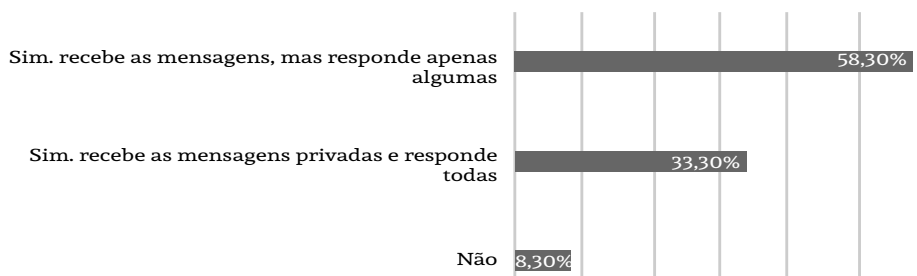


Tabela 4. O perfil no Twitter segue outros usuários. Se sim, quanto às mensagens privadas recebidas.

27 HOLANDA, Sérgio Buarque de, *op. cit.*, p. 147.

Também procuramos conhecer o teor dessas mensagens enviadas pelas redes sociais online. Os entrevistados poderiam responder em mais de um item de escolha e, assim, verificamos que quase todos marcaram as três opções sugeridas. O item “Manifestações sobre projetos de lei, votações em andamento e outras atividades afins exclusivamente do mandato no Senado Federal” recebeu 91% das respostas e as outras duas opções, seguintes “Manifestações sobre o posicionamento partidário do parlamentar” e “Manifestações com solicitações e pedidos de cunho mais pessoal” receberam o mesmo número de respostas (87,5%). Portanto, de acordo com o levantamento, as redes sociais online abrigam tanto as manifestações com mensagens de teor coletivo como aquelas que são enviadas com o objetivo de ganho pessoal, conforme apresenta a tabela 5.

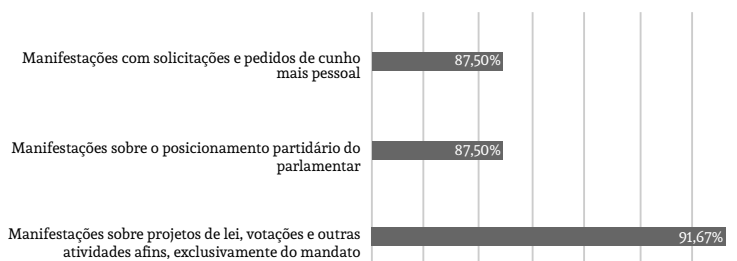


Tabela 5. Sobre o conteúdo das mensagens enviadas por cidadãos via redes sociais online.

Conforme revela a tabela 5, nestes espaços ocorrem manifestações de cunho coletivo e mobilizações de grupos de pressão em favor de projetos de lei. No entanto, nesse mesmo espaço podemos ter a sobreposição da ética de fundo emocional sobre a ética racional, que deveria ser característica das ações desenvolvidas no âmbito da burocracia política e do legislativo. O comportamento cordial, segundo o pensamento buarquiano, resulta num tipo de convívio que busca estabelecer intimidade e superação de distâncias socialmente construídas, especialmente em ambientes mais formais, impessoais e típicos da burocracia estatal e da gestão administrativa pública. Com as novas tecnologias de comunicação, ocorreu a superação das distâncias físicas e a facilidade de contato mais próximo entre agentes públicos e cidadãos, num patamar antes praticamente impossível ou quando efetivo era circunstancial. O ambiente virtual tornou-se um terreno fértil para que a cordialidade brasileira fosse novamente reforçada, onde tal particularidade cultural foi carregada com vigor para o ambiente online, não só pela questão técnica, mas especialmente pela linguagem e discurso adotado pelos senadores ao se fazerem presentes nesse novo ambiente interativo.

Esse tipo de postura e relacionamento com a esfera política pela sociedade parece ter se enraizado, uma vez que foi historicamente construída. Ou seja, trata-se de conduta e procedimento que acabaram sendo incorporados entre as diversas expressões do jeito cordial de ser do brasileiro. Portanto, mesmo que não seja ofertada a possibilidade de ganho pessoal por um vínculo técnico e virtual com os senadores pelas redes sociais online, é comum que cidadãos encaminhem seus pedidos a eles. Isto decorre, aliás, por inúmeros fatores, especialmente por conta de um sistema de

serviços públicos deficientes e por uma questão cultural, com as constantes quebras de formalidades e afrouxamento das regras no interior das instituições. O conteúdo dessas mensagens enviadas por cidadãos pelas redes sociais online e relatada por senadores na pesquisa de campo, são expressas condutas que apresentam aquela nossa forma de convívio tão típica que se efetiva justamente como o oposto da polidez, o nosso horror às distâncias e uma atitude onde o rigorismo do rito se afrouxa e se humaniza²⁸. Uma forma de convívio ditada por uma ética de fundo emocional e onde nenhuma elaboração política seria possível senão fora dela, fora de um culto que só apela para os sentimentos e os sentidos, quase nunca para a razão.

Ou seja, como sentenciou o autor, o peculiar da vida brasileira é justamente a acentuação de aspectos mais afetivos e passionais em detrimento das qualidades ordenadoras, racionalizadoras e próximas do ideal de impessoalidade e razão que caracterizam as burocracias e o ideal de administração pública segundo o modelo ocidental. Nas palavras de Buarque de Holanda, “exatamente o contrário do que parece convir a uma população em vias de organizar-se politicamente”²⁹.

Lembramos que, no canal de diálogo direto com o cidadão pelas redes sociais online, as mensagens trocadas nessas redes podem ocorrer basicamente de duas formas: pública ou privada. A pública é aquela que pode ser vista por outros usuários além dos interlocutores diretamente envolvidos. Porém, tanto no Twitter como no Facebook temos os espaços mais reservados, onde a troca de mensagens não pode ser vista por terceiros. De acordo com Raquel Recuero: “Essas conversações privadas também parecem ter relevância para a manutenção e o aprofundamento dos laços sociais, uma vez que permitem ao ator focar em um grupo menor dentro de sua rede, estreitando ali componentes como a confiança e a intimidade”³⁰. Confiança e intimidade são sentimentos ou práticas típicas da cordialidade, isto é, de uma relação pessoal e que é permeada por diversos componentes, mas longe de qualquer conceito de impessoalidade. Logo, o espaço privado numa rede social é, sobretudo, individualizado, pessoal, estreito e próximo. Ao menos cria-se essa expectativa em um dos seus usuários, especialmente por aquele que inicia o diálogo reservado num desses esconderijos da virtualidade. Justamente por ser este um espaço cujo acesso não é permitido a terceiros que buscamos relatos dos senadores sobre o conteúdo das mensagens recebidas dos cidadãos diretamente e de forma mais privada. Afinal, esse ambiente é um dos criados nas redes sociais online e que reforça ou enfraquece os vínculos criados a partir do espaço público da internet.

De acordo com parlamentares ouvidos na pesquisa de campo, verificamos solicitações que sugerem a possibilidade da clássica troca de favores – pedidos de empréstimo financeiro, tratamento de saúde, eletrodomésticos, presentes – e que cuja prática, própria do clientelismo, parece se renovar nesse ambiente virtual, uma vez que, como colocou Sérgio Buarque de Holanda, é possível acompanhar ao longo de nossa história o predomínio constante das vontades particulares e uma gestão pública onde a ordenação impessoal tem pouco acesso. Lembramos, contudo, que

28 *Idem*, p. 147.

29 *Idem*, p. 61.

30 RECUERO, Raquel, *op. cit.*, p. 151.

muitas vezes essa “troca” não é ofertada pelo parlamentar nesse espaço virtual. Pelo contrário: ele divulga em sua rede sua atuação, seus votos nas sessões ou ações realizadas no âmbito legislativo. Mas, ainda assim, são comuns e constantes os pedidos pessoais partindo dos indivíduos. Isso decorre, portanto, de uma vinculação entre cidadão e autoridade marcada historicamente por uma formação cordial, de uma ética de fundo emocional e não de ordem racionalizadora. E, também, em boa medida por práticas políticas extraoficiais que ainda são comumente exercidas em todos os cantos do país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A comunicação por iniciativa dos próprios senadores dos trabalhos legislativos esteve na ordem do dia em diferentes períodos do parlamento brasileiro e a preocupação em adotar uma linguagem e dinâmica personalista é significativa, muito por conta do próprio sistema político ser representativo e o senador dependente do consentimento da população para a conquista de votos, que fazem a manutenção do seu poder político. Com as atuais novas tecnologias e as redes sociais online, tivemos um aprofundamento dessa lógica, marcada pela proliferação de *sites* pessoais e perfis dos senadores nessas redes que tem, sobretudo, a característica de promover a interação direta entre representantes e representados.

Assim, é perceptível a influência da cultura norteando as práticas e vínculos gerados por meios técnicos, mesmo quando isso se desenvolve em espaços que se pretendem ser impessoais e formais como as instituições do sistema político. A personalização da comunicação dos senadores ocorre tanto no fato de que temos não apenas o *site* do Senado Federal na internet, mas sim dezenas de endereços eletrônicos e perfis nas redes sociais online de cada senador divulgando suas ações, buscando dialogar com a sociedade – preferencialmente cidadãos de seu estado de origem – e adotando uma postura que busque aproximar o cidadão de maneira mais direta, próxima e cordial possível.

A escolha por uma linguagem em primeira pessoa, mesmo quando efetivamente não é o parlamentar que está ali e sim sua representação, evidencia a influência da cultura nas ferramentas e espaços institucionais. Tanto o tom adotado como em boa medida os assuntos abordados – muitas vezes os senadores atualizam seus perfis com assuntos pessoais, como comentários esportivos, encontros com amigos ou familiares, participação em eventos, entre outros – revelam uma perspectiva e expectativa de contato mais próximo, mais personalista.

Pela própria dinâmica de relacionamentos nas redes sociais online temos a expectativa de promover amizade, ainda que virtual, entre seus usuários. Se tal vínculo é formado entre um senador e um cidadão, são superados obstáculos institucionais e geográficos. Desta forma, temas coletivos, partidários, angústias e necessidades pessoais são recorrentes e parelhos nas manifestações dos cidadãos, como foi visto no levantamento realizado. Isso se dá tanto pela cultura do brasileiro ao lidar com as instituições e seus representantes como pela dinâmica característica presente com as novas tecnologias de comunicação. É significativo notar que

nessas novas redes sociais a interação direta ocorre em maior amplitude do que nas estratégias de comunicação adotadas anteriormente e ainda em curso pelas assessorias dos senadores, uma vez que jornais, informativos ou outras iniciativas não permitiam com tanta facilidade a resposta ou indagação direta e permanente dos cidadãos junto aos seus representantes.

Nas redes sociais online temos um movimento difuso: tanto a inclinação para mobilização e participação política em temas de interesse coletivo como, pelo contrário, a interatividade pode também promover justamente o oposto e acirrar ou aprofundar a expectativa de troca de favores, a conquista de projetos pessoais e o atendimento de solicitações de cunho estritamente individual. E isso se dá, sobretudo, pela cultura da cordialidade brasileira que desconhece ou afrouxa as instituições e hierarquias, uma substância que independe do aparato em que tal vínculo é operado e que ganha novos contornos justamente no ambiente online, onde a proximidade entre usuários isolados é uma de suas principais características.

Afinal, a cultura cordial brasileira revela-se na crença de que o cidadão ao ter maior proximidade com o poder público, com o contato certo, a pessoa certa e na hora certa, pode buscar atingir ou ao menos revelar as expectativas de ganhos individuais, em detrimento ou não de questões de cunho coletivo, que podem ocorrer paralelamente. Assim, na amostragem que obtivemos, verificamos que ao mesmo tempo que são apresentados pelos cidadãos questionamentos sobre a atuação parlamentar, temos também solicitações e pedidos de cunho pessoal. Antes que esse fato seja classificado como uma perversão ou empobrecimento do “objetivo” das redes sociais online, é preciso compreender que as redes são apenas plataformas ou aparatos para onde, afinal, são levados a substância, a cultura e o comportamento do brasileiro em relação às suas instituições.

Ainda sobre o resultado do vínculo direto entre representante e representado podemos observar a possibilidade de um enfraquecimento cada vez maior de organizações coletivas locais, como associações, clubes, agremiações e partidos políticos. Antes das redes sociais online as reivindicações sobre a situação de uma rua, de um posto de saúde ou da escola do bairro eram geralmente feitas através desses grupos, que então procuravam seus representantes no poder público para tratar de assuntos coletivos ou através da imprensa tradicional, que se ainda se porta como defensora ou portadora da opinião pública.

Hoje, no entanto, um cidadão não necessita cumprir essas etapas nos campos midiáticos e políticos tradicionais para dialogar e cobrar seu representante. Pelo contrário, pode fazer isso de forma direta, rápida, com um clique. E então, quanto mais conectados, podemos estar cada vez menos reunidos em associações coletivas com objetivos comuns. Ao tempo que a tecnologia pode permitir maior acompanhamento da gestão pública e o tratamento de questões coletivas, temos certo prejuízo ou queda de prestígio de associações e contatos mais próximos entre membros de uma mesma comunidade pelas associações, partidos ou outros mecanismos modernos de representação. Paralelamente, temos as tecnologias atuando no reforço do nosso comportamento cordial frente nossas instituições e autoridades, priorizando ainda mais as demandas individuais e pessoais em detrimento das coletivas e impessoais. Ou seja, a cordialidade se adapta e utiliza as tecnologias para se reforçar. A estrutura

técnica para um molde estrangeiro de democracia representativa moderna estaria recebendo então um novo enxerto pelo viés cultural brasileiro.

Conforme colocou Sérgio Buarque de Holanda no último parágrafo de *Raízes do Brasil*, ao afirmar que poderemos ensaiar a organização de nossa desordem segundo esquemas sábios e de virtude provada, mas há de restar um mundo de essências mais íntimas. E estas permanecerão sempre irredutíveis e desdenhosas das invenções humanas. Para que essas questões sejam devidamente tratadas é preciso afastar o “demônio perverso e pretensioso que se ocupa em obscurecer aos nossos olhos essas verdades singelas”, conforme ponderou Sérgio Buarque de Holanda³¹, no encerramento de *Raízes do Brasil*, apontando uma visão sem apriorismos ou preconceitos, deixando claro que a nossa cultura cordial tende a adaptar e criar novas perspectivas diante dos moldes modernos e externos.

A identificação da particularidade do caso brasileiro da presença da cordialidade em campos que segundo os modelos modernos racionais estariam distantes do emocional, do afetivo e do cultural apresenta estes e outros questionamentos fundamentais para análise, reflexão e compreensão das atuais dinâmicas sociais e das práticas e condutas políticas adotadas e possíveis a partir das novas tecnologias de comunicação. Como colocou Buarque de Holanda, podemos ensaiar a organização de nossa desordem segundo esquemas sábios e de virtude provada. Podemos utilizar a técnica como ferramenta para aprimorar nossos modelos. Porém, deve-se ter a consciência de que tal receita não é outra senão aquela que possui em sua essência um caldo cultural com os traços marcantes, como não poderia deixar de ser, de nossas raízes, das raízes do Brasil.

SOBRE OS AUTORES

DANIEL NARDIN TAVARES mestre em Comunicação e Sociedade pela Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB) em 2014, linha de pesquisa Teorias e Tecnologias da Comunicação. Bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal do Pará (UFPA) em 2007. E-mail: nardin.daniel@gmail.com

TIAGO QUIROGA doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e mestre em Comunicação e Cultura, pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UnB. E-mail: tagorj@terra.com.br

31 HOLANDA, Sérgio Buarque de, *op. cit.*, p. 188.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACD n. 14, de 2013. *Boletim Administrativo do Senado Federal*, n. 5233, Seção II, 29 maio 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/qoWL4h>>. Acesso em: 6 ago. 2012.
- ALMEIDA, Valéria Ribeiro da Silva Franklin. *A Tecnologia na Comunicação do Senado: do Papiro à Internet*. Dissertação de mestrado em Comunicação, Brasília, Universidade de Brasília, 2007.
- AMARAL, Adriana; Fragoso, Suely; & Recuero, Raquel. *Métodos de Pesquisa para Internet*. Porto Alegre, Sulina, 2012.
- BRASIL. Lei n. 8977, de 6 de janeiro de 1995. Dispõe sobre o Serviço de TV a Cabo e dá outras providências. Disponível em <<http://goo.gl/aHOxN>>. Acesso em: 8 ago. 2013.
- CASTELLS, Manuel. *Redes de Indignação e Esperança: Movimentos Sociais na Era da Internet*. Rio de Janeiro, Zahar, 2013.
- CERQUEIRA Leite, Beatriz Westin de. *O Senado nos Anos Finais do Império (1870-1889)*. Brasília, Senado Federal, 1978.
- HABERMAS, Jurgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública: Investigações Quanto a uma Categoria da Sociedade Burguesa*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 2003.
- _____. *Political Communication in Media Society: Does Democracy Still Enjoy an Epistemic Dimension? The Impact of Normative Theory on Empirical Research*. Philosophy Department, Johann-Wolfgang Goethe Universitat Frankfurt, Frankfurt, Germany, 2006.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- IBGE. *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios*. Indicadores 2011-2012. Rio de Janeiro, IBGE, 2013. Disponível em: <goo.gl/K7M4no>. Acesso em: 4 abr. 2013.
- LAKATOS, Eva Maria. *Metodologia Científica*. São Paulo, Atlas, 2004.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2009.
- RECUERO, Raquel. *A Conversação em Rede: Comunicação Mediada pelo Computador e Redes Sociais na Internet*. Porto Alegre, Sulina, 2012.
- ROCHA, João Cezar de Castro. Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre: Raízes de uma Rivalidade Literária. *Dictae&Conradicta*, n. 9. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; São Paulo, IFE, 2012.
- SANT'ANNA, Francisco. *Mídia das Fontes: um Novo Ator no Cenário Jornalístico Brasileiro – um Olhar sobre a Ação Midiática do Senado Federal*. Brasília, Senado Federal, 2009.
- SODRÉ, Muniz. *Antropológica do Espelho: uma Teoria da Comunicação Linear e em Rede*. Petrópolis, Vozes, 2011.
- WEBER, Max. *Ensaio de sociologia*. Rio de Janeiro, LTC, 2010.

Sobre Tábuas Brutas e Porcelanas Finas

[*About Gross Boards and Fine Porcelains*

Priscila Matsunaga¹

RESUMO O artigo propõe uma reflexão sobre o trabalho da Companhia do Latão, grupo teatral paulistano. O Latão apresenta um repertório de peças teatrais que auxilia na compreensão da formação brasileira e, ao mesmo tempo, das formas representacionais que nos auxiliam na compreensão da realidade. Esboça-se, aqui, o interesse pelos “dramas representativos”, que se fazem a partir do ponto de vista dos trabalhadores. Em específico, analiso a peça *O Patrão Cordial*, inspirada em *Raízes do Brasil*, e em *O Sr. Puntila e Seu Criado Matti*. • **PALAVRAS-CHAVE** Companhia

do Latão, Bertolt Brecht, teatro épico, drama. **ABSTRACT** The article proposes a reflection on the work of the theater group Companhia do Latão. The group presents plays related to the study of the Brazilian culture and, at the same time, help us to understand the reality. The outline here is related to “representative dramas,” from the workers point of view. In particular, I analyze the play *O Patrão Cordial*, inspired by *Raízes do Brasil* and *Sr. Puntila e Seu Criado Matti*. • **KEYWORDS** Companhia do Latão, Bertolt Brecht, epic theater, drama.

Recebido em 22 de julho de 2014

Aprovado em 08 de dezembro de 2014

MATSUNAGA, PRISCILA. *Sobre tábuas brutas e porcelanas finas*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 60, p. 129-151, abr. 2015.

doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi60p129-151>

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil).

En un pilar que sostiene el techo del cuarto de trabajo de Brecht
están pintadas estas palabras: La verdade es concreta.
En el borde de uma ventana hay un burrito de madera que
puede menear la cabeza.
Brecht le há colgado um pequeno cartel em el que ha escrito:
También yo debo entender

Walter Benjamin²

No ensaio “A Cordialidade Puntiliana”, Anatol Rosenfeld observa que na peça *O Sr. Puntila e o Seu Criado Matti*, de Bertolt Brecht, “o ébrio bondoso nada é senão um recurso cênico para representar, de um modo hilariante e irônico, a ordem puntiliana que consagra a desordem”. Brecht teria construído uma peça episódica, “sem unidade de ação, continuidade de intriga a desenvolver-se até o desenlace final”. A relação com seu motorista “Matti, criado cético, solidário com os seus colegas, que tem a sabedoria e um pouco a esperteza dos oprimidos”, é de desconfiança, embora embriagado procure tratá-lo, como os demais empregados, de forma “humanizada”. A demonstração da atitude do superior, que não se afigura nem bom ou mau, posto que nos momentos de embriaguez tenda conferir “benefícios ocasionais”, é exemplo de uma atitude que, ao final das contas, mantém tudo na mesma. Se não há novidade, segundo Rosenfeld, no tratamento de caracteres contraditórios – homem afetuoso quando embriagado e egoísta quando sóbrio – “nova é a maneira de como Brecht aproveita a curiosa duplicidade que desintegra a personalidade do fazendeiro. A partir dela analisa a dialética inerente às relações entre senhor e criado – tão bem exposta por Hegel – e, concomitantemente, procura elucidar certos aspectos da sociedade de classes”³.

A comédia inacabada de Hella Wuolijoki que resultou, em 1940, em *O Sr. Puntila e Seu Criado Matti*, sofreu modificações para “realçar a farsa subjacente, dismantelar as conversas psicologizantes e assim ganhar espaço para narrativas da vida popular finlandesa ou para a emissão de opiniões”, que segundo Brecht

2 BENJAMIN, Walter. *Tentativas sobre Brecht*. Prólogo y traducción Jesus Aguirre. Madrid, Taurus, 1985, p. 140.

3 ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o Teatro Épico*. Organização e notas de Nanci Fernandes. São Paulo, Perspectiva, 2012.

poderiam resultar “numa forma teatral para a contradição “patrão” e “criado” e devolver ao tema sua poesia e comicidade”⁴.

Brecht estrearia *Puntila*, segundo Fernando Peixoto, em 5 de junho de 1948, em Zurich, no Schauspielhaus, com codireção de Hurt Hirshfeld⁵. Em suas notas de trabalho, o dramaturgo estabelece um diálogo com o teatro popular da época. Faz recomendações para a construção de um novo teatro popular (utilizar os achados do teatro à forma de revista imprimindo substância épica e realismo; aproveitar do lirismo de grande beleza poética conferindo-lhe maior objetividade e proporcionar, na atuação, um estilo dignificatório, entre artístico e natural) concluindo:

Las recomendaciones precedentes solo se proponen sinalar que la nueva pieza popular también tiene derecho a ser considerada como um nuevo arte realista. Es um género que há sido desdenado durante mucho tempo y etregado al diletantismo o a la rutina. Es tiempo de fijarle los nobles objetivos a que la obliga su denominación.⁶

Estão claras as bases do trabalho: *a nova peça popular também tem o direito de ser considerada como uma nova arte realista*. O público frequentador do teatro, acostumado a um teatro popular rude e desprezioso, em que “gracejos grosseiros misturam sentimentalismo com uma moral bárbara e uma sensualidade barata”⁷, terá, portanto, em *Puntila*, a oportunidade de observar, e se divertir, diante de uma figura em desintegração, tirando dela achados que, pela construção de uma nova forma de representação, servirão para compreensão da realidade. Atingido este objetivo, esta é uma arte realista: “em cada caso particular tem de se confrontar a descrição da vida com a própria vida descrita (e não com outra representação)”⁸. Os argumentos estão circunscritos pelo debate em torno do Expressionismo do qual Brecht participou ainda que “posteriormente” (textos seus não foram publicados, a propósito de não enfraquecer a unidade da Frente Popular Antifascista, alimentando a polêmica com Lukács). Para Ulrich Merkel, a avaliação do passado expressionista teve dois temas de fundo: a alternativa entre realismo e formalismo – e a necessária compreensão do debate entre os exilados alemães pela ótica do Primeiro Congresso de Escritores Soviéticos –; e a questão do legado cultural da burguesia: “que partes

4 BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho*, vol. I: 1938-1941. Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro, Rocco, 2002, p. 119.

5 PEIXOTO, Fernando. *Brecht Vida e Obra*. 2. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1974, p. 202. Para a publicação, em 1950, Brecht fez alterações no texto. E inclui a Canção de Puntila (música de Paul Dessau) para servir de ligação entre as cenas (junto com o texto foram igualmente publicadas notas de trabalho e um ensaio sobre teatro popular – Brecht definiu o texto como uma “peça popular”).

6 BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre Teatro*, Vol. II. Selección de Jorge Hacker. Traducción de Nélida Mendilaharsu de Machain. Buenos Aires, Nueva Vision, 1970, p. 60.

7 *Idem*, *Estudos sobre Teatro*. Tradução de Flávia Pais Brandão. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005, p. 113.

8 O texto de Bertolt Brecht “O Caráter Popular da Arte e o Realismo” foi traduzido por Carlos Eduardo Jordão Machado em: *Um capítulo da História da Modernidade Estética: Debate sobre o Expressionismo*. São Paulo, Unesp, 1998, p. 265.

deste legado poderiam ser aproveitadas, que partes deveriam ser modificadas ou eliminadas?”

Apesar dos muitos matizes individuais, podemos divisar três posições básicas no debate: 1) A insistência na continuidade da tradição clássica e no caráter modelar dos romancistas realistas do séc. XIX. Esta posição implicava a condenação do Expressionismo. Seu maior representante foi Lukács; 2) A defesa do Expressionismo, posição representada sobretudo por Ernst Bloch; 3) A concepção dialética de tradição e inovação, representada sobretudo por Brecht. Durante o debate, Lukács e Bloch apareciam como os contendores mais importantes [...]. O pensador mais radical nesta polêmica foi Bertolt Brecht. [...] Suspeitava que Lukács era o verdadeiro formalista, já que isolava determinadas formas literárias da sua função social, historicamente variável. Contrariando tal posição, Brecht argumentava que as transformações da própria realidade exigiam novas técnicas de representação. Como vemos, realidade significava para Brecht antes tendência do que estado. A realidade estava em constante revolução.⁹

Em 1938, em *O Caráter Popular da Arte e o Realismo*, com a concepção nada ortodoxa sobre os procedimentos e modelações que o artista deve pôr em movimento para compreender a realidade, Brecht compreende que não se pode verificar se uma obra é realista ou não apenas pela comparação a outras que por definição são realistas: “não podemos deduzir o realismo a partir de determinadas obras existentes; em vez disso, temos de usar todos os meios, velhos e novos, comprovados e por comprovar, vindos da arte e de outros domínios, para oferecer às pessoas uma realidade que elas possam dominar”¹⁰. Assim é que tal compreensão está articulada a uma função e uma dimensão específica sobre o popular: “o nosso conceito de popular refere-se ao povo que não só toma plenamente parte do desenvolvimento histórico, como até o usurpa, força, determina. Temos em vista um povo que faz história, que transforma o mundo e se transforma a si próprio. Temos em vista um povo que luta e, portanto, também o conceito combativo de popular”¹¹. Para Brecht, “não existe apenas o ser popular, mas também o tornar-se popular”¹², de tal modo que é compreensível sua defesa quanto à restituição de um lugar nobre para a arte realista-popular. Se a experiência soviética determinou traços explícitos de caráter popular (como as experiências de *agitprop*) e a experiência alemã contou com Piscator e o próprio Brecht, qual percurso, em breves linhas, podemos registrar na experiência brasileira? As variações em torno do teatro de revista, de circo, de teatro de feira ou de teatro de rua abarcam esta dimensão do *caráter* popular

9 MERKEL, Ulrich (org.). *Teatro e Política: Poesias e Peças do Expressionismo Alemão*. Rio de Janeiro, Paz e Terra/Instituto Cultural Brasil-Alemanha, 1983, p 18-19.

10 BRECHT, Bertolt. *O Caráter Popular da Arte e o Realismo*. In: MACHADO, Carlos Eduardo. *Um Capítulo da História da Modernidade Estética: Debate sobre o Expressionismo*. São Paulo: Unesp, 1998.

11 *Idem*, *O Caráter Popular...*, op. cit., p. 261.

12 *Idem*, p. 264.

nas artes cênicas. Como salienta Beti Rabetti¹³, “entende-se que o que no Brasil se costuma realizar e estudar como “teatro popular” ocupa um arco de experiências que espelham tanto leituras políticas, como “folclóricas” ou “tradicionais” e, ainda, predominantemente, e de modo mais problemático, leituras que associam o teatro popular ao teatro “de massa”, “comercial”, de “entretenimento”. É possível observar que a denominação “teatro popular” em contexto brasileiro não é combativo, nos termos *brechtianos*, ainda que tenhamos tido um teatrólogo que buscou restituir esta função. Augusto Boal assim define teatro popular:¹⁴

Um espetáculo de teatro é popular se assume a perspectiva do povo na análise do microcosmo social que aparece no espetáculo – ainda que esse espetáculo seja apresentado para um só espectador, ainda que se trate de um ensaio sem a presença de ninguém, ou ainda que o destinatário desse espetáculo não seja o povo. Pergunta-se: se o destinatário não é o povo, para que fazer esse tipo de teatro? Essa é frequentemente a pergunta (e mais frequentemente ainda a acusação) que se faz aos grupos que pretendem fazer teatro para uma plateia pagante em salas convencionais. Afirma-se que é um teatro popular feito para a burguesia e, portanto, inútil. Se lidarmos com palavras, este raciocínio parece correto. Se lidarmos, porém com realidades, nossas observações diretas mostrarão que não é bem assim. Na verdade as plateias ditas burguesas – não são formadas exclusivamente nem preponderantemente por burgueses. Incluem também pequeno-burgueses, bancários, estudantes e professores, profissionais liberais etc.; em última análise, gente que pode talvez professar as ideias e a ideologia da burguesia, mas que não compartilha as vantagens que a burguesia desfruta com a exploração que exerce. Compartilha as mesmas ideias porque está submetida aos meios de informação e divulgação que são propriedade da burguesia: jornais, televisão, rádio, universidades etc. Porém, como se trata (talvez na maioria ou em grande parte) de seres sociais híbridos (pensam como burgueses, mas não vivem como burgueses, falam como burgueses, mas não comem como burgueses), as suas convicções políticas são bastante reformáveis e substituíveis. Se esta plateia vê um problema social analisado segundo outra perspectiva que não a das classes dominantes, seu pensamento político e social pode ser enriquecido, e esta riqueza pode transformá-lo qualitativamente¹⁵.

Vejamos que esta é uma problematização que se faz presente aos artistas que incluem o ponto de vista da classe trabalhadora, mas que supostamente não fazem parte dela. Mas será que esta não é uma armadilha àqueles que precisam

13 RABETTI, Maria de Lourdes. *Teatro e Comichidades 2: Modos de Produção do Teatro Ligeiro Carioca*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2007, p. 13.

14 BOAL, Augusto. *Técnicas Latino-americanas de Teatro Popular*. São Paulo, Hucitec, 1979, p 33-34.

15 A discussão sobre o que é “povo” em Augusto Boal e como isto pode ser compreendido, hoje, como “classe trabalhadora” nos levaria para uma direção que merece mais tempo e dedicação e que deixo para outra ocasião. Para manter a coerência com a citação, no mesmo livro Boal define: “povo inclui apenas aqueles que alugam sua força de trabalho”. *Idem*, p. 25.

legitimar seu trabalho, quando detratados? Será o “teatro popular” uma categoria tão flexível que faz menos explicar e mais arrefecer seu aspecto aguerrido num país que, se não tende à folclorização pende à recusa daquilo que é popular? Qual denominação mais apropriada para iniciativas que se fazem a partir do ponto de vista da classe trabalhadora? Teatro político? Tendo essas questões em mente, proponho uma leitura do trabalho desenvolvido pela Companhia do Latão, grupo teatral paulistano conhecido pela forte influência de Bertolt Brecht nos estudos teatrais e teóricos.

A análise de Anatol Rosenfeld, somada às notas de trabalho de Brecht, abre a oportunidade de aproximar, ainda que não nos mesmos termos, a “cordialidade puntiliana” ao “mundo sem culpa” de *Memórias de um Sargento de Milícias*. A aproximação é produtiva temática e formalmente quanto ao ensaio de Antonio Candido. Somam-se a este fato as consequências tiradas pelo crítico que, ao “estabelecer o valor” do romance, nas palavras de Roberto Schwarz, sugere que nos deixemos embalar por “uma fábula realista proposta em tempo de *allegro vivace*”¹⁶. Antes de estabelecer o valor da obra *brechtiana* no repertório teatral brasileiro, é de interesse uma reflexão sobre a encenação do Latão, rebatizada de *O Patrão Cordial*. A problemática do ensaio de Candido parece dar conveniência analítica sobre o trabalho da Companhia do Latão, quanto à observância da realidade brasileira e sua modelação no campo teatral. Neste sentido, a reflexão buscará iluminar, através da encenação proposta, o assunto perene às encenações e dramaturgia da Companhia, que se coloca como um coletivo teatral crítico ao sistema artístico brasileiro, ainda consciente de uma posição de intervenção relativa. Tal questão parece oportuna por problematizar experiências no campo teatral que se interessam pela imbricação processo social e forma teatral, explicitando os mecanismos pelos quais representações artísticas estão atreladas a visões de mundo e o quanto é proveitoso para o ato crítico compreender as funções das estruturas de representação como portadores de sentidos políticos.

TEATRO POLÍTICO?

Não é novidade apresentar a Companhia do Latão como um dos grupos em atividade interessados em problematizar o contexto social brasileiro a partir da crítica anticapitalista. Com imensa capacidade articuladora, busca referências em diferentes campos de conhecimento sobre o Brasil e seu sistema cultural através de estudos que são incorporados em seus ensaios teatrais. Muitas vezes é considerado como representante do “teatro político” – que escamoteia, em muitos casos, a desvalorização quanto ao seu trabalho. A afirmação de constituir-se como “teatro político”, ainda que verdadeira, não especifica as formas e expedientes artísticos pelos quais o teatro faz política. É preciso compreender as modelações artísticas que, bem ou mal, explícitas ou implícitas, aludem ao aprendizado do

16 CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. In: _____. *O Discurso e a Cidade*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2010.

espectador – e me parece que, quando o teatro é considerado político, há uma compreensão sobre um suposto didatismo prejudicial à fruição artística. Ao que parece, a definição não é feita pelos artistas que fazem teatro político, mas por aqueles que pretendem rechaçá-lo – e que para ele se dirigem como formas políticas de percepção. Recuperando Brecht: “em cada caso particular tem de se confrontar a descrição da vida com a própria vida descrita”. Para o teatro de *agitprop*, por exemplo, “o olhar penetrante dos trabalhadores atravessa a superfície das imagens naturalistas da realidade”¹⁷ e dele retira ensinamentos e aprendizagens.

São de amplo conhecimento os estudos de Brecht sobre a teoria marxista. Pela apresentação do dramaturgo, é possível perceber como a análise da estrutura teatral se assemelha a observação empírica, nos termos marxistas, em contraposição prática a filosofia alemã – no caso da do dramaturgo, em contraposição prática a ideologia dramático-naturalista. Em *A Ideologia Alemã*, Marx e Engels consideram:

[...] a produção de ideias, de representações, da consciência, está, em princípio, imediatamente entrelaçada com a atividade material e com o intercâmbio material dos homens, com a linguagem da vida real. O representar, o pensar, o intercâmbio espiritual dos homens ainda aparecem, aqui, como emanção direta de seu comportamento material. O mesmo vale para a produção espiritual, tal como ela se apresenta na linguagem da política, das leis, da moral, da religião, da metafísica etc. de um povo. Os homens são os produtores de suas representações, de suas ideias e assim por diante, mas os homens reais, ativos, tal como são condicionados por um determinado desenvolvimento de suas forças produtivas e pelo intercâmbio que a ele corresponde, até chegar às suas formações mais desenvolvidas [...]. Não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência. No primeiro modo de considerar as coisas [a filosofia alemã de Feuerbach] parte-se da consciência como do indivíduo vivo; no segundo, que corresponde à vida real, parte-se dos próprios indivíduos reais, vivos, e se considera a consciência apenas como *sua* consciência. Esse modo de considerar as coisas não é isento de pressupostos. Ele parte de pressupostos reais e não os abandona em nenhum instante. Seus pressupostos são os homens, não em quaisquer isolamento ou fixação fantástica, mas em seu processo de desenvolvimento real, empiricamente observável, sob determinadas condições [...].¹⁸

Como estas questões contribuem para o debate sobre dramaturgia e teatro? A dramaturgia moderna apresenta a consciência da personagem como um dado, pois se refere a um mundo conformado pelo diálogo, no qual os personagens são circunscritos ao mundo por ele composto. A abordagem naturalista, que possui conexões históricas íntimas com o socialismo, segundo Raymond Williams, embora constituída como um movimento contra versões idealistas da experiência humana,

17 BRECHT, Bertolt. O Caráter Popular..., *op. cit.*, p. 264.

18 MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã: Crítica da Mais Recente Filosofia Alemã em Seus Representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do Socialismo Alemão em Seus Diferentes Profetas*. Tradução de Rubens Enderle, Nélcio Schneider, Luciano Cavini Martorano. São Paulo, Boitempo, 2009, p 93-94.

[...] acabou por ser visto como equivalente ao que ele contestava: uma mera produção, ou a reprodução como um cenário, como um disfarce, para as mesmas histórias antigas idealizadas ou estereotipadas. Na prática, havia coisas que o teatro naturalista, mesmo em seu próprio interesse, não podia realizar. Quanto mais ele encenava a realidade cotidiana, menos ele podia mover-se seja para o pensamento não dito, seja para ação além dos locais selecionados. De forma peculiar, ele foi capturado pela armadilha dos cômodos nos quais as pessoas olhavam para fora pelas janelas ou ouviam gritos vindos das ruas.¹⁹

Segundo Raymond Williams, o naturalismo burguês trouxe grandes transformações ao incorporar em sua forma o material contemporâneo (em oposição à matéria lendária ou histórica); uma forma da fala cotidiana como fundamento para a linguagem dramática; a extensão social (alargando a caracterização dos personagens que não eram apenas de “nível social elevado”); e uma exclusão de todas as agências sobrenaturais ou metafísicas da ação dramática. As conquistas do naturalismo burguês, como as destacadas pelo crítico, foram incorporadas de maneira cada vez mais ampla, transformando-se em um hábito naturalista. É interessante notar, portanto, que, para Raymond Williams, ao fazer Brecht a distinção entre o teatro épico e o teatro aristotélico, esteja este se referindo ao teatro naturalista e sua implicação empática com o público. De todo modo, fica nítido pela abordagem de Williams que a transformação histórica passa a ser convenção dramática, e é contra essa estabilização do procedimento que podemos compreender as propostas *brechtianas*.

No estudo empreendido por Peter Szondi em *Teoria do Drama Moderno* (1880-1950), encontramos a análise de obras sobre a crise da forma dramática nesses termos. Quando o drama passa a ser uma regra de composição, peças mal sucedidas eram equívocos ocasionados por materiais mal escolhidos. O pesquisador irá analisar peças que funcionam na contradição entre a regra dramática e materiais “mal escolhidos” para lançar luz sobre a “antinomia interna” que, em cada obra em particular, estabelece-se entre o “enunciado da forma” e o “enunciado do conteúdo”, fazendo com que, nas palavras de José Antonio Pasta Jr., reciprocamente se historicizem²⁰. Segundo Iná Camargo Costa, “com base nas especificações de Diderot, pode-se dizer que a criação do drama correspondeu a uma espécie de expulsão da *esfera pública* do âmbito do teatro, marca registrada do teatro grego e popular, e mesmo da tragédia neoclássica”²¹. Então como poderia ser formalizado um pensamento não dito, uma ação para além dos locais selecionados? Brecht, então, utiliza de uma perspectiva científica, estudando as relações dos homens em cena, fazendo com que a consciência de suas personagens esteja evidenciada a

19 WILLIAMS, Raymond. *Política do Modernismo*. Tradução de André Glaser. São Paulo, Unesp, 2011, p. 119.

20 SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo, Cosac Naify, 2001, p. 13.

21 COSTA, Iná. *Sinta o Drama*. Petrópolis, Vozes, 1998, p. 62.

partir de suas relações concretas, ou seja, restaura a esfera pública mesmo quando o faz de uma perspectiva individual. Dessa forma,

[...] o teatro épico deduz os caracteres das ações porque, ao invés de olhar o indivíduo isoladamente, olha para as grandes organizações de que estes são parte; enquanto o drama se interessa por acontecimentos “naturais”, de preferência situados na esfera da vida privada, o teatro épico tem interesse em acontecimentos de interesse público (mesmo os da vida privada), de preferência os que exijam explicação por não serem evidentes nem naturais; enquanto o drama se limita a apresentar seus caracteres em ação, o teatro épico transita dessa apresentação para a representação e desta para o comentário, tudo na mesma cena.²²

Como vimos anteriormente, o drama burguês passa a ser regra de composição teatral – “expulsando” prólogos e coros, por exemplo – e assim é que seu pressuposto, o amálgama da classe à consciência da personagem, entrevista como “o mundo”, é passível de comentário, de suspeita como expressão ideológica para o teatro *brechtiano*; uma expressão da crise do drama que se dirige à sua superação, se usarmos a categoria de Szondi. Em 30 de março de 1947, Brecht anota no *Diário de Trabalho* que no naturalismo a sociedade é vista como um pedaço da natureza, através de pequenos mundos independentes (família, escola, unidade militar), ao passo que no realismo a sociedade é encarada historicamente, através dos pequenos mundos que se percebem como setores de linha de frente nas grandes lutas²³.

Como é de fácil conclusão, há política nessas duas formas – drama burguês e teatro épico²⁴ –, ou, melhor dizendo, em qualquer modelação pois, em última instância, toda obra concretiza uma visão de mundo. Faz pouco a crítica que se satisfaz com esta categorização? Sou levada a considerar que há um teatro político aqui que interessa mais e, para ser coerente com a afirmação, especificar o que isto quer dizer em termos dramaturgicos²⁵.

DRAMAS REPRESENTATIVOS

O Latão busca tornar inteligível seu processo de trabalho desde sua formação, com a encenação de *Ensaio sobre o Latão*, estudo cênico baseado em *A Compra do Latão*, de

22 *Idem*, p 72-73.

23 BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho*, Vol. II: América, 1941-1947. Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro, Rocco, 2005, p. 293.

24 Vejamos que para esta breve exposição não faço distinção entre drama (dramaturgia) e teatro (cena) pois isto requereria uma discussão pormenorizada. Para a discussão sobre a contradição entre drama e teatro em Brecht, sugiro a leitura: CARVALHO, Sérgio de. Brecht e a dialética. In: ALMEIDA, Jorge & BADER, Wolfgang (orgs.). *Pensamento Alemão no Século XX: Grandes Protagonistas e Recepção das Obras no Brasil*, vol. III. São Paulo, Cosac Naify, 2013.

25 Parte das reflexões deste artigo foi exposta na tese de doutorado Trabalho do Latão, defendida pela autora em novembro de 2013 na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Bertolt Brecht. Para o dramaturgo Sérgio de Carvalho, há o empenho em estabelecer uma dramaturgia que explicita o “desacordo entre nossa matéria social e as formas dominantes da representação literária ou teatral”²⁶, sendo assim é necessária uma crítica às “formas consagradas do romance, do drama, da encenação” quando se trata da experiência social brasileira. Para dar legitimidade a sua afirmação, Sérgio recupera, de um lado, as clássicas interpretações sobre a formação brasileira – Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr. – problematizando, junto a Francisco de Oliveira, que nossa sociedade se constrói e sofre seu aburguesamento sem a definição de um campo autônomo, ou ainda, numa situação em que há a recorrente anulação do outro; por outro lado se sustenta nos estudos de Bertolt Brecht sobre a ideologia pressuposta nas representações artísticas consagradas que são escamoteadas pelos assuntos supostamente universalizantes, emoldurados pela crítica especializada míope à operação formal, consciente ou não. Antes de buscar determinar o percurso dramático e cênico do Latão, procuro demonstrar um processo que retira sua força inventiva da consciência sobre o tempo e o lugar que ocupa no sistema teatral brasileiro.

As peças de autoria do grupo – assinadas pelos dramaturgos Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano (integrante da equipe até 2007) que dão o tratamento final, ou ainda, responsáveis por sua composição – foram organizadas, no volume *Companhia do Latão: 7 Peças*, publicação de 2008, em três sessões: I. Imagens do Brasil, com *O Nome do Sujeito*, *A comédia do trabalho* e *Auto dos bons tratos*; II. Cenas da Mercantilização, com *O Mercado do Gozo* e *Visões Siamesas*; e III. Releituras, com *Ensaio para Danton* e *Equívocos Colecionados*²⁷. As peças que compõe “Imagens do Brasil” possuem, se não me engano, um núcleo temático comum (e para efeito desta reflexão incluo *O Patrão Cordial* como estudo cênico e dramático inspirado em *O Sr. Puntilla e Seu Criado Matti*): tratam da formação do Brasil, desde tempos da colonização, como em *Auto dos Bons Tratos*; da formação do comércio nas cidades, como em *O Nome do Sujeito*; e das relações de trabalho, como em *A Comédia do Trabalho* e *O Patrão Cordial*. O assunto, ou a ideia organizadora das peças (incluídas *O Mercado do Gozo*, *Visões Siamesas* e *Ópera dos Vivos* de 2010), refere-se à crítica anticapitalista assumindo o ponto de vista da classe trabalhadora. Neste ponto compreendo que o Latão produz uma *dramaturgia representativa* que estuda as condições mesmas de sua formação. Vale sublinhar, então, que sua dramaturgia mantém uma tradição, colocada exemplarmente em “Dialética da Malandragem”, por Antonio Candido. Em *O Nome do Sujeito*, *A Comédia do Trabalho*, *Auto dos Bons Tratos* e *O patrão cordial*, a operação que coloca o homem livre *dependente* pela dialética da ordem e desordem, contudo, é iluminada pelas situações de trabalho e que, portanto, reposicionam ideologicamente a “experiência de um setor da sociedade”. Se é válido o questionamento de Roberto Schwarz quanto à interpretação do Brasil através da relação ordem e desordem, é um feito para a dramaturgia brasileira contar com exemplos nos quais malandragem e capitalismo

26 CARVALHO, Sérgio. Conversa sobre Dramaturgia Brasileira Contemporânea. In: _____. (org.). *Introdução ao Teatro Dialético*. São Paulo, Expressão Popular, 2009.

27 CARVALHO, Sérgio; MARCIANO, Márcio (orgs.). *Companhia do Latão: 7 peças*. São Paulo, Cosac Naify, 2008.

não se opõem (afinal a epicização do drama auxilia o contorno histórico). A malandragem não é um constructo *organizativo* de uma experiência de classe, embora a não heroicização, na qual a palavra do trabalhador assuma algo de “interesseiro, inautêntico, contraditório”, refreando impulsos populistas, à maneira *brechtiana*, não seja obliterada pelo horizonte da necessária organização política dos seus setores mais progressistas e que, portanto, evidenciam, pelas situações mesmas em que é colocada, a luta de classes nas quais o “rebaixamento” da experiência do trabalhador só é percebido pelas formas que o capitalismo engendra. Desta questão, podemos retirar dois elementos para análise: a dramaturgia do grupo se faz da síntese entre a consciência da linguagem numa obra artística e a consciência da arte em um sistema capitalista.

Alguns exemplos. Em *O Nome do Sujeito* há dois prólogos: o primeiro ocorre na rua, tendo como personagens o *Bonequeiro* e *Ludwigo* e outro se dá no teatro. Nessa articulação de dois prólogos, a problematização do “mito do palco”, como diz o dramaturgo Márcio Marciano, se faz já na rua, sem meias palavras, através do boneco *Ludwigo*. Interessa ao público apenas um tema universal: o dinheiro. Claro que o lembrete dirigido ao espectador, feito por um boneco irônico, produz riso no público, constituindo uma primeira tensão na dramaturgia. Aparece uma oposição entre os artistas da rua – miseráveis e sem nenhum recurso – e o “templo” teatral, supostamente mais rico, questão que será desmentida pela “falta de luz” no recinto. Ainda é interessante observar que na publicação da peça, a epígrafe de Louis L. Vauthier, diga sobre a miséria do teatro. “Miséria”, em *O Nome do Sujeito*, cênica, por levar ao palco tão poucos recursos ilusionistas, ricos, entretanto, em tentar produzir uma nova relação com o espectador. Segundo Iná Camargo Costa:

Uma das maiores virtudes de *O Nome do Sujeito* é aquele enquadramento: enquanto o narrador introduz e especifica o ponto de vista a partir do qual o espetáculo está sendo apresentado. São intervenções que mostram que o espetáculo não tem pretensão de ser o que não é. De início ele assume o ponto de vista da obscuridade e no final tem aquela cena da fotografia em que alguém diz: eu preciso de luz. E aí se apaga tudo. Eu não consigo imaginar maior consciência de ponto de vista. Quando não se participa de um movimento coletivo, o importante é tentar entender o que se passa. E não fazer de conta que está acontecendo alguma coisa que não está.²⁸

A partir das considerações de Iná é possível perceber alguns temas do espetáculo: a constituição da classe trabalhadora brasileira, no jogo de favores, junto à própria dimensão do trabalho intelectual, também a serviço do capital. Vejamos, então, as duas questões que rondam esse primeiro experimento autoral da Companhia: uma que diz respeito a sua própria condição de artista, e do teatro em fins da década de 1990, e outra, que a reboque da primeira, faz referência ao contexto político e econômico da época estudada. Em busca de tentar compreender

28 A citação foi retirada do site: <<http://goo.gl/vOMuTI>>. Acesso em: 27 out. 2013. Segundo informações do site, o texto de Iná Camargo Costa pode ser encontrado em “Por um Teatro Épico”. *Vintém*, São Paulo, ano 2, n. 3, jul. 1999, p 12-17.

a formação brasileira, o grupo se aproximou das condições de “formação do sujeito burguês” em meados do século XIX.

Em *A Comédia do Trabalho*, em termos gerais, o expediente que salta aos olhos é dado pelo prólogo, feito em verso – recorrente na dramaturgia –, que, pelo recurso de uma peça de agitação e propaganda, tem no humor e sátira as marcas fundamentais. Contudo, a comédia de *agitprop* diz tanto sobre a tragédia da desorganização na vida social brasileira, como também à vida artística. Daí da observação de Sérgio de Carvalho, “este mundo para quem sente é uma tragédia, para quem pensa é uma comédia”²⁹.

Prólogo a uma tragédia disfarçada

(Entram três atrizes e cantam. Uma delas, a atriz-politizada, carrega um cartaz em que se lê: “Companhia do Latão apresenta A Comédia do Trabalho”).

Em Tropicália a fauna é bacana
Na Tropicália das muitas paisagens
Província do sol sempre a pino
Dos homens de infinita voragem
A moeda é o bago tropelino.
E a bandeira um sol com três vagens.
Quando no horizonte as três naus
Chegaram na costa solar
Encontraram Éden natural
E o melhor bananal para explorar
Porque em Tropicália a vantagem
É que a vida é toda selvagem.
[Narrado.] Em Tropicália, senhores distintos,
O mercado e a lei, se quiserem
Seguem sempre animais escos instintos
E às vezes se mordem milhões.
Porque em Tropicália a vantagem
É que a vida é toda selvagem.

Atriz-técnica – Então, podemos começar. Estamos prontos.

Atriz-politizada – [Ao público.] Enquanto eles arrumam o cenário, eu preparo o espírito das senhoras e dos senhores para a verdadeira natureza da peça. Depois de meses de ensaio, tentando achar graça do capitalismo financeirizado, tentando rir dos problemas como o desemprego, não tivemos escolha senão fazer uma tragédia: a tragédia do trabalho. Chamamos de comédia apenas para atrair mais público.³⁰

29 O trecho foi retirado de uma entrevista de Sérgio de Carvalho ao *Jornal Diário do Pará*, em junho de 2004. A entrevista está disponível em <<http://goo.gl/wWAMyO>>.

30 Os textos das peças podem ser encontrados em CARVALHO, Sérgio & MARCIANO, Márcio. *Companhia*

De sensibilidade próxima à *Santa Joana dos Matadouros* – encenada pelo grupo em 1998 –, quanto aos procedimentos formais, *A Comédia do Trabalho* dá tratamento cômico aos banqueiros e materializa as complexas relações trabalhistas e a grande dificuldade, no presente, de formação de uma consciência de classe.

Realizando mais um estudo, assim como foi *O Nome do Sujeito*, o Latão representa a dificuldade da organização coletiva da classe trabalhadora. Demonstra a dificuldade de organização política quando mesmo as classes passam por transformações que não “definem” sua posição na luta de classes; não à toa, então, que também estão em cena *Mendigos* e *Pedintes* em discussão sobre a desunião da *Categoria de miseráveis* (!). Se a radicalização do ponto de vista da luta de classes se faz na luta ideológica pela consciência, pelo desvelamento ou dissimulação do caráter classista da sociedade, segundo Lukács³¹, no caso da peça a chave cômica trágica é o modo de dialogar com o público para ativação dessa consciência.

Já em *Auto dos Bons Tratos*, o Latão utiliza como material de estudo *fatos históricos reais relatados no processo movido contra o donatário Pero do Campo Tourinho*. As peças do processo inquisitorial, a apuração das denúncias contra *Pero do Campo Tourinho* por donatário estarão à disposição do espectador ao longo da peça, não apenas pela representação dos fatos e atos cometidos pelo donatário, mas também pelos diálogos dos demais personagens que narram, a partir de seus pontos de vista, suas ações; assim o espectador, logo na primeira cena, percebe a justificativa do comportamento violento pela fala do juiz *Escorcyo*, ou de sua reprovação por parte de *João de Tiba*, traficante de escravos índios que teve entre as suas mercadorias quatro escravos “surrupiadados” por *Tourinho* para o trabalho em seu engenho. Acontece que, como o espectador acompanha, nenhum ato de *Tourinho* se assemelha a algo bom: ele é extremamente violento com todos, de escravos a homens livres, ou ainda com sua mulher, *Ignez*, e filha, *Leonor*. A violência de *Tourinho*, e de toda a escravidão – que é bom assinalar, posta como instituição que deve seu sentido a uma forma de produção vinculada ao sistema capitalista –, pode ser sintetizada numa cena de seu processo de inquirição na qual é lembrado, pelo padre *Bernard de Aujerac*, do mando do donatário em cravar uma ferradura nos pés de um índio. O padre pergunta ao ferreiro *Douteiro*, “me diga, senhor ferreiro, por que tantas crueldades a abominações, por que fazer de um homem com alma, um animal quadrúpede?” a que *Douteiro* responde: “qual o problema, vigário? Ele serviu de exemplo para que outros não fugissem. E já era uma besta de carga antes da ferradura”³². Como é possível observar, a naturalização da violência é dada em chave crítica para a análise do espectador. O pensamento cru do cotidiano é distanciado pela dramaturgia ironicamente que, assemelhado à prática da comédia realista, não registra, entretanto, uma “pintura de costume” que evita situações violentas. A cena em questão – sobre o início do processo de inquirição de *Pero*

do Latão..., op. cit.

31 LUKÁCS, György. *História e Consciência de Classe: Estudos sobre a Dialética Marxista*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo, Martins Fontes, 2012.

32 CARVALHO, Sérgio & MARCIANO, Márcio. *Companhia do Latão...*, op. cit., p. 174.

do Campo Tourinho – se dá entre *Bernard de Aujerac*, o inquiridor, o juiz *Escorcyo* e ferreiro *Douteiro*, com a participação de *João Camelo*, homem letrado, poeta e escrivão do processo – sintetiza o argumento da peça (a Igreja disputando com os empreendedores a mão de obra escravizada, nas palavras de Iná Camargo Costa) dada pela sabedoria de *Douteiro*. Se não me engano, há uma disposição em tornar mais claros os mecanismos de opressão engendrados pelo capitalismo por um discurso proverbial que se esparrama pelo texto dramático.

Assim também o é em *O Patrão Cordial*, em momentos preciosos da composição dramatúrgica. Após uma surra do patrão, o empregado *Descalcinho* lamenta-se com sua querida patroinha. Esta por sua vez replica: “passarinho que come pedra sabe o cu que tem”. O provérbio popular que transporta a ideia de que “cada um é responsável pelos seus atos” –, é feita como lamento-deboche para aquele –, no caso do trabalhador – que vê os laços de reconhecimento rompidos pela “falta de controle” do superior. A desfaçatez da classe é posta concretamente na cena em que as noivas de *Cornélio*, o patrão, convidadas por ele para acompanhar o noivado da filha, são expulsas.

CORNÉLIO – Tira elas daqui antes que eu chame a polícia. Saiam!

NOIVA – Olha aqui seu cara de bosta, para que você não se esqueça de mim, eu vou esfregar meu lindo traseiro no chão da sua propriedade, e não vou mentir quando contar para todo mundo, que estive na grande fazenda do senhor Cornélio (*senta*) e lá sentei-me, porque fui convidada. Agora me levante dessa posição histórica. (*A atriz é auxiliada pelas noivas*).³³

“As Histórias Vale-paraibanas” – título da cena seguinte – vão dar conta exatamente de registrar que a “sabedoria é o lado épico da verdade”³⁴. Procedimentos, estes, que possibilitam a imaginação do espectador. Para dizer com Brecht, o conceito de amplitude combina com o realismo.

Com os breves exemplos, não é difícil chegar à conclusão da imensa capacidade de tornar claros, ou seja, conscientes, as expectativas do aparelho teatral e do espectador através do ponto de vista da classe trabalhadora. A prática, antes de ser exclusividade da Companhia do Latão, posto que é recorrente no teatro contemporâneo, acrescenta, entretanto, um repertório de peças com grande alcance literário à dramaturgia brasileira e personagens de falas-modelo à experiência composicional dramatúrgica. Quem esperaria que a filha de um grande proprietário de terras dissesse algo tão “vulgar” como a anedota popular?

33 Registro a contribuição de Elielson Corrêa quanto à observação desta cena.

34 BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 201. Em Sr. Puntilla e seu Criado Mattu, a fala é feita por Ema. Ao final da cena de Brecht, a Cozinheira canta: “As noivas da Associação chegaram todas/ Para os festejos do noivado/ E o Sr. Puntilla gritou/ Já irritado, àquela hora da manhã: Mas desde quando na tosquia/ As ovelhas têm direito a parte da lã? Só porque vou para cama com vocês/ Uma vez na vida,/ Sou obrigado a lhes dar comida?” BRECHT, Bertolt. *Teatro completo, em 12 volumes*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992, p. 80.

Ou ainda, quem esperaria de uma telefonista a narração em versos de sua própria morte, como em *A comédia do trabalho*?

Nesta breve apresentação, *O Patrão Cordial* fornece material de análise para o segundo elemento: a *forma cênica* modelar em base cômico-realista.

O VALOR DO RISO

Em 2013 a Companhia do Latão estreou a montagem *O Patrão Cordial*³⁵ – após várias apresentações e estudos cênicos conduzidos desde agosto de 2012 – no Rio de Janeiro no Centro Cultural Banco do Brasil. O roteiro de *O Patrão Cordial*, segundo o programa da peça, foi escrito a partir da improvisação dos atores e se baseia, também, no estudo do livro *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda. A estrutura dramática de *O Sr. Puntila e Seu Criado Matti*, mantida, busca na identificação da *propriedade* – sugerida pela inversão do *O Homem Cordial* de Sérgio Buarque de Holanda –; mais próxima, portanto, do próprio Brecht, o *motor* da cordialidade, que dá o tom às relações de trabalho na realidade brasileira.

A ordem puntiliana, como tratada por Rosenfeld, que afinal é a ordem capitalista, arma a dramaturgia e o mundo por ela proposto, deixando em evidência os mecanismos de manutenção de poder e autoridade que, olhados, então, pela formação brasileira servem à ideia da cordialidade e à dominação pessoal exercida pelo latifundiário. A força individual parece definir a estrutura narrativa – assim como a explicação sociológica –, embora a composição do personagem demonstre uma função organizativa do sistema. O ciclo de dominação exercido por *Cornélio* (*Puntila*, em Brecht) se aproxima à construção de uma “comunidade de destino”³⁶ a que os personagens, incluídos os proprietários – *Cornélio* e sua filha *Vidinha* – estão enredados. Há que se observar, portanto, a maneira como os personagens são apresentados (dramaturgia cênica) de um princípio de reconhecimento da humanidade do Outro operando como um requisito necessário à dominação pessoal. Tal afirmação traz como consequência a problematização do campo da ordem, na peça, exercido por *Cornélio*, que não “estipula para si mesmo as valorações positivas e negativas”, pela sua própria desintegração psicossociológica, dada pelo auxílio da bebedeira. Retomando a observação de Anatol Rosenfeld, a contradição do senhor é ser reconhecido por quem ele não reconhece, mas agora não em termos idealistas, mas concretos, afinal a humanidade se faz pela função:

VITOR – Eu só vim avisar que não espero mais. (*Dá a chave*) Não se pode tratar um homem assim.

35 O texto foi cedido gentilmente pela Companhia do Latão. Agradeço a Sérgio de Carvalho e toda a equipe de colaboradores do grupo pelo total acolhimento de solicitações durante meu processo de doutoramento do qual este artigo é fruto.

36 FRANCO, Maria Sílvia de Carvalho. *Homens Livres na Ordem Escravocrata*. São Paulo, Unesp, 1997.

CORNÉLIO – Você falou que é um homem? Agora mesmo disse que era motorista. Admita que eu te peguei numa contradição.

O que nos dirá *Puntila* no início do século XXI, no Brasil? Se não é o chão compassado da História que se faz a oportunidade da encenação do Latão, é o tema da peça *brechtiana* que lança luz sobre certos aspectos da sociedade de classes na periferia do capitalismo que nos interessam elucidar em sua estruturação que, pelas questões expostas anteriormente, dizem respeito à própria compreensão do “popular”. Do primeiro ponto, a ideia de cordialidade de Sérgio Buarque de Holanda é um constructo explicativo aparente para a compreensão da montagem, embora sua porta de entrada, tanto quanto como explicação sociológica na tentativa de ensaiar (e no que se estabeleceu como explicação da formação do Brasil) uma ética da sociabilidade brasileira; ou, melhor dizendo, de como aprendemos a ler a cordialidade. Não é incomum associar a “cordialidade” a “política de favor e saídas da malandragem”, e, para o senso comum, ao “jeitinho brasileiro”. Da última operação, há um procedimento ideológico de positivação explicativa que mantém o *ethos*. Da passagem para o favor e malandragem, em campos estreitos de conhecimento, Roberto Schwarz nos esclareceu de sua função ideológica em *As Ideias Fora do Lugar*. O que aparece como princípio é consequência. Em outras palavras: a formalização estética organizada pela cordialidade deixa-se ver como “mediação que organiza os dados da ficção e do real”³⁷ e se constitui como “princípio do mundo imaginário” retirando força para apanhar, dramaticamente, os mecanismos de dominação no Brasil. Dito de outra maneira, a cordialidade é a mediação social e mediação formal. Vejamos como.

Cornélio é um “tipo melancólico”: está em evidência o tempo do “milagre econômico” brasileiro; tempo histórico e ficcional que alça à experiência teatral (palco e plateia) questionamentos sobre a sociedade brasileira de hoje. Se há um desagrado em relação à montagem, ele advém de sua recusa em reforçar ou inverter as valorações arraigadas para ambos os lados. Este parece ser um impulso estético diante da tarefa de constituir a cena a partir da proposta cômico-realista.

Na comédia do Latão, de certa forma a relação *Puntila-Matti* (*Cornélio-Vitor*) é mantida, e é considerável a complementação *cênica*, que agora incide também na relação *Puntila-Eva*, filha de *Puntila* na igual tentativa de deixar expostos aspectos da sociedade de classes. *Vidinha* é apresentada, pela encenação, com contornos cênico-dramáticos (apenas a atriz Helena Albergaria porta adereços e complementos cênicos “reais”). Embora com matizes diferenciados e discursos humanizadores que se desfazem pelas ações, ambos estão “em constante contradição consigo mesmo, produzindo na própria pessoa o distanciamento”³⁸, como diria Anatol Rosenfeld, exigindo dos atores capacidade crítica daquele que se deixa mostrar como intérprete. A cordialidade em *Cornélio*, tem na explicação sociológica uma conquista cênica. Já em *Vidinha* dá-se mais uma volta no parafuso.

37 SCHWARZ, Roberto. *Que Horas São: ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

38 ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o Teatro Épico*. Organização e notas de Nanci Fernandes. São Paulo, Perspectiva, 2012, p. 135.

A situação da personagem está em tensão com a matéria social e com isso quero dizer que está em cena o próprio reconhecimento de que a forma dramática é devedora de uma compreensão sobre a autonomia do sujeito, que, entretanto, pela peça, é sempre posta em questão, uma vez que esta ideologia não corresponde às situações concretas da vida, embora seja ela que reivindique esse lugar – lembro o registro cênico diferenciado de *Vidinha*. Assim, como personagens dramaticamente complementares, o raciocínio frio de *Cornélio* – pois não são raros os momentos nos quais o latifundiário reconhece a sua função e contraditoriamente alonga-a, por meio do álcool, ao buscar anulá-la – e a emoção profunda de *Vidinha* revela que tanto os trabalhadores quanto patrões estão em uma situação na qual a humanidade não tem lugar. Se há alguma legitimidade nessa observação, há que se levar em consideração as narrativas dos trabalhadores sobre a vida na pequena cidade no Vale do Paraíba. A espessura dos relatos do mundo do trabalho dá o ponto de vista da montagem. Contudo, não é a estrutura épica que está se acertando ao gosto do público frequentador do teatro, mas o drama burguês que se desmascara em nível formal, posto em tensão com o mundo do trabalho. O mérito da peça, naturalmente de Brecht e do achado cênico do Latão, é não construir um antagonismo absoluto entre personagens ou situações. Como não especular a semelhança da relação de *Vidinha* e *Vitor* (e claro de *Eva* e *Matti*) à *Senhorita Júlia*? Posso estar enganada, mas não há no repertório dramatúrgico brasileiro caso semelhante que possa habitar o imaginário do público, tampouco uma cultura de leitura assentada pela literatura dramática. No máximo, foi problematizado por nossa dramaturgia em meados do século XIX e principalmente em princípios do XX a corrupção e hipocrisia da sociedade como tema, mas está muito longe da mentalidade do público resquícios dessa formação via drama, passo que foi dado pela comédia. Mantendo o original, se não há um correlato nacional, porém, pelo menos três encenações do drama de *Senhorita Júlia* correspondem ao período de estreia de *Patrão: A Propósito de Senhorita Julia* com direção de Walter Lima Jr.; *Senhorita Júlia*, com direção de Eduardo Tolentino; e dois anos antes, *Júlia*, com direção de Christiane Jatahy. A primeira encenação se faz pela transposição temporal, a segunda acentua a participação da personagem *Cozinheira Kristin*, e a terceira experimenta novas mídias para a encenação teatral, projetando uma gravação prévia e filmando ao vivo os atores. Será esse o imaginário a mobilizar? As semelhanças das encenações, pois os procedimentos estéticos divergentes os aproximam da função dramática, estarão em juízo no *Patrão*?

A *Vidinha* sugere a relação que pode se estabelecer com o espectador caso haja alguma identificação deste com a personagem. No início da peça, há a seguinte narração: “No Brasil não foi formado o indivíduo moderno. Mas só quando existe diálogo entre indivíduos é que a desigualdade aparece como resultado da dominação de classe”.

É preciso determinar, junto ao rendimento da peça, um sentido para a narração inicial. Mesmo quando *Cornélio*, a exemplo de *Puntilla*, utiliza a embriaguez como forma de “escapar” de sua função como proprietário, operando a conhecida “cordialidade”, a violência da estrutura capitalista está à mostra nas *situações* dos personagens. As relações entre patrões e empregados ganham completa

demonstração na encenação, que também se desdobra com os demais personagens da peça: empregados na fazenda de *Cornélio* e trabalhadores livres que o servem em outros ambientes, como no bar ou no *Mercado de Trabalhadores*.

A situação fica um pouco mais complicada quando se observam as relações entre pai e filha, que se dão, também, no eixo da propriedade. O sentimentalismo de *Vidinha*, que não está interessada em seu noivo *Hélio*, mas no *motorista Vitor* é uma das chaves para perceber o estrago das relações de propriedade que se faz em âmbito individual. Na cena 5, intitulada: “Na Fazenda, a Necessidade do Escândalo”, muito do efeito hipnótico do teatro cômico (e aqui estamos no terreno da paródia) enreda o espectador, embora a cena comece com uma narração de *Vivi*: “Um aposentado grego de 77 anos se suicidou ontem nas proximidades do parlamento do país, dizendo ser esse o único fim digno possível para ele, numa Grécia que atravessa severa crise. Não quero deixar dívidas para os meus filhos – gritou segundo testemunhas, antes de atirar na própria cabeça, debaixo de uma árvore. Escreveu num bilhete: antes de começar a procurar comida no lixo”.

A narração é entrecortada com a chegada de *Luís Carlos*, ex-trabalhador, demitido por ser comunista e que retorna à fazenda no momento “cordial” de *Cornélio*. A “imagem” do aposentado grego vai se desfazendo na medida em que a cena avança e tenta ser “reativada” pela apresentação de outras relações da narrativa: nela acompanhamos, via narração, a surra que *Descalcinho* leva do patrão, que estando sóbrio desfaz os acordos prévios com o novo trabalhador, ou, ainda, acusa *Vitor* de roubo, por este estar com sua carteira dada a ele pelo patrão, quando ébrio. *Vidinha* observa a cena e pergunta a *Vitor*:

VIVI – Por que não se defendeu? Todo mundo sabe que quando papai bebe dá a carteira pros outros, para não ter que mexer com dinheiro.

VITOR – Os patrões não gostam de quem se defende.

VIVI – Santinho do pau oco. Já me bastam os meus problemas.

VITOR – O noivado é amanhã, né? Bonito.

VIVI – Quem te pediu opinião!

VITOR – É bom, quando a noiva e o noivo tem afinidade.

VIVI – O Hélio é uma pessoa sensacional, o problema é ser mulher dele.

VITOR – Quem escolheu foi a senhora.

VIVI – É, uma coisa que nem todos têm: livre arbítrio, (*Vinheta musical, todos ficam de pé*) sabe o que quer dizer: capacidade de decidir a própria sorte. Eu sempre tive, papai me disse que, se eu quiser me caso com qualquer um, até com você. (*Vinheta musical*).

Dançam pelo espaço e se posicionam) Mas não podemos romper o noivado. Papai não é homem de voltar atrás com a palavra. “o pico do Itatiaia pode...” Ah é isso.

VITOR – É, uma boa encrenca.

VIVI – Não sei por que eu me abro em assuntos tão íntimos.

VITOR – Isso de se abrir demonstra humanidade.

VIVI – O que eu faço, você pode me ajudar. (*Vivi se joga aos pés de Vitor*)

Foco para Descalinho e Hina que comentam a cena

DESCALCINHO – Tudo é tão delicado, me ajuda? E ele disse: mostre ao noivinho que você é uma mulher perdida, que trata um empregado como eu com uma intimidade perigosa.

HINA – Eles se beijaram?

DESCALCINHO – Os dois entraram juntos no banheiro. (*Casal corre para o banheiro ao fundo da cena. Descalinho olha pela fresta*)

VIVI – ... Uma mulher perdida, uma ordinária, uma vagabunda?

VITOR – É preciso organizar o escândalo.

VIVI – Tudo bem, eu topo. Mas não abusa de mim. (*Ele mostra o baralho*) Pra que o baralho?

VITOR – (*Embaralha as cartas*) A coisa pode demorar, melhor manter as mãos ocupadas.

VIVI – Eles nunca vão acreditar que estamos fazendo essas porcarias a essa hora do dia.

VITOR – Ah, vão, é só gemer bem alto. Pode cortar.

Acompanhamos nessa cena como a violência das relações de trabalho vão deixando o terreno para a construção do escândalo, que, do ponto de vista dramático coincide com a construção da ação cômica. Nenhum dos personagens coagidos e violentados pelo patrão está em registro sentimentalizável, ao passo que quando começa a falar de sua infeliz vida, *Vivi* começa a conduzir a história e o espectador é enredado na ficção esperando a solução do escândalo: se o noivo ficará ofendido ou não, se desmanchará o noivado ou não. É claro que no encadeamento da cena, pela emoção profunda de *Vidinha* na narração, a forma cômica se constitui

como um princípio estruturador da dramaturgia cênica e marca um registro desmistificador do drama burguês, fazendo com que sua utilização localizada não aqueça o antagonismo para a estética conhecida do espectador. A cena no banheiro, deliciosa, aponta para o grotesco: “uma forma de estilização baseada no contraste e na dissonância que conduz àquela mescla “estranha”, junção “desautomatizante”, e que leva o espectador a assumir uma postura crítica diante daquilo que ocorre no palco³⁹. Se todo o registro da peça repousasse sobre esse código, entretanto, não passaria de uma “puta que vende um ‘efeito’ nu, e que por isso é bem paga, já que seus clientes são impotentes”⁴⁰, o que é muito comum no teatro brasileiro contemporâneo. O antagonismo modelar do gênero – drama e comédia – não comparece em seu efeito ideológico, o que faz com que este seja percebido em termos concretos.

Em *O Patrão Cordial, Vidinha* – em cenas com o motorista Vitor – é o recurso que permite a *interpenetração do estudo épico-dramático em uma unidade contraditória de princípio dramatúrgico-cênico e ideológico*, no qual a luta de classes fica explícita pela ameaça de que o empregado compartilhe, ou “barbaramente invada” o espaço do patrão, derrubando qualquer véu ideológico, como posto pela cordialidade e em consequência formal, pela ótica dramático-burguesa. E o recurso dramatúrgico-cênico presente em *O Sr. Puntila e o Seu Criado Matti*, mantido pelo Latão em *O Patrão Cordial*, é muito potente: quando de fato se avizinha a intimidade, o tapa dado por Vitor na bunda de Vivi após uma cena na qual ela tenta convencê-lo de que é um “bom partido” para o motorista, novamente retoma o eixo da propriedade através do “*gestus*”⁴¹ (“VIVI – não te autorizo a me encostar um dedo”). O tema da propriedade é levado até a última cena, numa sensibilidade derramada de *Cornélio* (muito próxima à cena do monte Hatelma em Brecht, que, segundo Anatol Rosenfel, dá a medida da suspeita do amor à natureza). O mundo generoso de Brecht, tal como pressentido por Anatol Rosenfeld, é pressentido ambigualmente na peça do Latão, por isso da observação final de *Luís Carlos*: “Quando virá o tempo em que um realismo do tipo que a dialética poderia viabilizar será realmente possível? Temos a todo instante que idealizar, já que a todo instante temos de declarar nossa posição, e, portanto, fazer propaganda”.

Com o que foi exposto anteriormente, devo apresentar uma ressalva a esta fala retirada dos diários de Brecht. Circunscrita ao contexto da peça em questão – e que a ela não seria justa –, não me parece, em sentido restrito, pertinente. Em uma trajetória de pelo menos dezesseis anos, a propaganda, se não me engano, faz referência a um princípio da dialética: o salto da quantidade para a qualidade. Se a sabedoria contida nas peças apresenta uma aplicabilidade, esta espera uma forma da vida.

39 CAVALIERE, Arlete. *Teatro Russo: Percurso para um Estudo da Paródia e do Grotesco*. São Paulo, Humanitas, 2009, p. 26.

40 BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho, Vol. II...*, op. cit., p. 221.

41 Segundo Fredric Jameson, O *gestus* envolve claramente todo um processo no qual um ato específico – na verdade, um fato particular, situado no tempo e no espaço vinculado a indivíduos concretos específicos – é assim identificado e renomeado, associado a um tipo mais amplo e mais abstrato de ação em geral, e transformado em algo exemplar. JAMESON, Fredric. *O Método Brecht*. Tradução de Maria Sílvia Betti. Petrópolis, Vozes, 1999, p. 143.

UM EPÍLOGO

Quando *O Patrão Cordial* estreou, as críticas especializadas não foram generosas. A peça seria anacrônica, museológica, ou, ainda, reforçaria um conhecimento prévio do público quanto à explicação de que o “homem cordial é uma balela frente à divisão da sociedade em classes”⁴². Como busquei analisar, esses termos coexistem, sendo a cordialidade *uma* possibilidade de expressão da luta de classes e um recurso formal dos mais consequentes. A peça, nesse sentido, apresenta, se não me engano, rendimento ainda maior se analisada pela teoria teatral e dramaturgica contemporânea.

Em *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, Jean-Pierre Sarrazac apresenta questões interessantes para se pensar a dramaturgia a partir do questionamento da “crise do drama”. Para ele, Szondi se entregou “às tendências teleológicas da época, sugerindo a “forma épica do teatro” como superação ou uma espécie de saída da crise inaugurada na época do naturalismo”. Nos termos de Sarrazac:

No momento em que marxismo e psicanálise partilham a interpretação e a transformação das relações entre o homem e o mundo, o universo dramático – que se impôs, grosso modo, do Renascimento ao século XIX, essa esfera das “relações interpessoais” em que drama significa “acontecimento interpessoal no presente” – não é mais válido. Submetida à pressão, à invasão de novos conteúdos e novos temas (girando todos mais ou menos em torno dessa separação, psicológica, moral, social, metafísica etc., do homem com o mundo), a forma dramática – na tradição aristotélico-hegeliana de um conflito interpessoal resolvendo-se como uma catástrofe – começa a rachar em toda parte. A teoria de Szondi nos ensina que a separação por nós evocada traduz-se, no domínio do teatro, na separação do sujeito e do objeto: essa síntese dialética do objetivo (o épico) e do subjetivo (o lírico) que operava o estilo dramático – interioridade exteriorizada, exterioridade interiorizada – não é mais possível. A partir desse momento, universo objetivo e universo subjetivo não coincidem mais, achando-se reduzidos a um confronto dos mais problemáticos. Cabe aos dramaturgos administrar esse divórcio na medida do possível. [...] Para Szondi, a crise se explica por uma espécie de luta histórica em que o Novo, a saber, o épico, deve no fim triunfar sobre o Antigo, isto é, o dramático.⁴³

Ainda que não concorde com a observação de que Szondi conforme-se a tendências teleológicas, é proveitosa a observação de Sarrazac quanto a crítica feita por Sartre e Barthes ao impasse do marxismo e a expressão da subjetividade no teatro (para o lugar e época em que é feita me parece injusta; para o aqui e agora é pertinente). Não se trata, contudo, como quer Sarrazac, de buscar uma dramaturgia que conjugue, sem subordinação, o regime da cena dramática e do quadro épico-lírico. A produtividade da dramaturgia e da cena materialista-dialética não

42 Mario Sergio Conti escreveu em 15 de novembro de 2013 para o jornal Folha de S. Paulo.

43 SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo, Cosac Naify, 2012, p. 23-24.

advém de "regimes de cena". A força do teatro épico-dialético pulsa pela contradição que nos termos atuais está, também, no desajuste entre a expectativa do leitor/público e do texto/palco.

SOBRE A AUTORA

PRISCILA MATSUNAGA Professora do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, doutora em Ciência da Literatura pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestre em Educação (Unicamp) e bacharel em Psicologia (Unimep).
E-mail: primatsunaga@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense.
- _____. *Tentativas sobre Brecht*. Prólogo y traducción Jesus Aguirre. Madrid, Taurus, 1985.
- BOAL, Augusto. *Técnicas Latino-americanas de Teatro Popular*. São Paulo, Hucitec, 1979.
- BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho, Vol. I: 1938-1941*. Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro, Rocco, 2002.
- _____. *Diário de Trabalho, Vol. II: América, 1941-1947*. Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro, Rocco, 2005.
- _____. *Escritos sobre Teatro, Vol. II*. Selección de Jorge Hacker. Traducción de Nélide Mendilharzu de Machain. Buenos Aires, Nueva Vision, 1970
- _____. *Escritos sobre Teatro, Vol. II*. Selección de Jorge Hacker. Traducción de Nélide Mendilharzu de Machain. Buenos Aires, Nueva Vision, 1970.
- _____. *Estudos sobre Teatro*. Tradução de Flama Pais Brandão. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005.
- _____. O Caráter Popular da Arte e o Realismo. In: MACHADO, Carlos Eduardo. *Um Capítulo da História da Modernidade Estética: Debate sobre o Expressionismo*. São Paulo: Unesp, 1998.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. In: _____. *O Discurso e a Cidade*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2010.
- CARVALHO, Sérgio de. Brecht e a dialética. In: ALMEIDA, Jorge & BADER, Wolfgang (orgs.). *Pensamento Alemão no Século XX: Grandes Protagonistas e Recepção das Obras no Brasil*, vol. III. São Paulo, Cosac Naify, 2013.
- _____. Conversa sobre Dramaturgia Brasileira Contemporânea. In: _____. (org.). *Introdução ao Teatro Dialético*. São Paulo, Expressão Popular, 2009.
- _____. ;MARCIANO, Márcio (orgs.). *Companhia do Latão: 7 peças*. São Paulo, Cosac Naify, 2008.
- CAVALIERE, Arlete. *Teatro Russo: Percurso para um Estudo da Paródia e do Grotesco*. São Paulo, Humanitas, 2009.
- CONTI, Mario Sergio. O Patrão Cordial e a Vida Curta. *Folha de S. Paulo*, 15 nov. 2013.
- COSTA, Iná Camargo. Por um Teatro Épico. *Vintém*, São Paulo, ano 2, n. 3, jul. 1999.

- _____. *Sinta o Drama*. Petrópolis, Vozes, 1998.
- FRANCO, Maria Sílvia de Carvalho. *Homens Livres na Ordem Escravocrata*. São Paulo, Unesp, 1997.
- JAMESON, Fredric. *O Método Brecht*. Tradução de Maria Sílvia Betti. Petrópolis, Vozes, 1999.
- LUKÁCS, György. *História e Consciência de Classe: Estudos sobre a Dialética Marxista*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo, Martins Fontes, 2012.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da História da Modernidade Estética: Debate sobre o Expressionismo*. São Paulo, Unesp, 1998.
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã: Crítica da Mais Recente Filosofia Alemã em Seus Representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do Socialismo Alemão em Seus Diferentes Profetas*. Tradução de Rubens Enderle, Nélcio Schneider, Luciano Cavini Martorano. São Paulo, Boitempo, 2009.
- MATSUNAGA, Priscila Saemi. *Trabalho do Latão*. Tese de doutorado, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.
- MERKEL, Ulrich (org.). *Teatro e Política: Poesias e Peças do Expressionismo Alemão*. Rio de Janeiro, Paz e Terra/Instituto Cultural Brasil-Alemanha, 1983.
- PEIXOTO, Fernando. *Brecht Vida e Obra*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- RABETTI, Maria de Lourdes. *Teatro e Comichidades 2: Modos de Produção do Teatro Ligeiro Carioca*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2007.
- ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o Teatro Épico*. Organização e notas de Nanci Fernandes. São Paulo, Perspectiva, 2012.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo, Cosac Naify, 2012.
- SCHWARZ, Roberto. *Que Horas São: Ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo, Cosac Naify, 2001.
- WILLIAMS, Raymond. *Política do Modernismo*. Tradução de André Glaser. São Paulo, Unesp, 2011.

Lâminas de Corte: sobre três estratégias para o encontro com o “humano”¹

[*Cutting Blades: about three strategies to find the “human”*]

Roberto Efrem Filho²

RESUMO Tomando como objeto de análise a peça teatral *O Deus da Fortuna (uma parábola sobre a metafísica do capital)*, este ensaio procura compreender as intenções políticas e a narrativa dramaturgical do espetáculo como uma oportunidade de olhar para as representações das relações sociais em que o Coletivo de Teatro Alfenim, autor da peça, intervém artisticamente. Este ensaio discute tais intervenções como estratégias de encontro com o “humano”, problematizando a noção de “humanidade” e explicitando as relações de classe, gênero e sexualidade nas quais os sujeitos criam, fazem-se e conjugam seus verbos • **PALAVRAS-CHAVE** humanização; Coletivo de Teatro Alfenim; relações de classe, gênero e

sexualidade. • **ABSTRACT** Taking as an object of analysis the play *The God of Fortune (a parable about the metaphysics of capital)*, this essay seeks to understand the political intentions and the dramaturgical narrative of the play as an opportunity to look at the representations of the social relations in which the Alfenim Collective, author of the play, acts artistically. This essay discusses such actions as strategies for meeting the “human”, questioning the notion of “humanity” and explaining the relations of class, gender and sexuality in which individuals create, make themselves and conjugate their verbs • **KEYWORDS** humanization; Coletivo de Teatro Alfenim; class, gender and sexuality relations.

Recebido em 23 de outubro de 2014

Aprovado em 23 de outubro de 2014

EFREM FILHO, Roberto. *Lâminas de Corte: sobre três estratégias para o encontro com o “humano”*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 60, p. 152-170, abr. 2015.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi60p152-170>

1 Agradeço ao Coletivo de Teatro Alfenim pela possibilidade de escrever sobre uma de suas obras e de participar, ainda que minimamente, de seu processo criativo. Agradeço a Irandhir Santos pela leitura carinhosa deste texto e por seus valiosos comentários. Como explicado no corpo deste trabalho, uma primeira e bastante diminuta discussão acerca dos temas aqui tratados foi publicada no *Caderno de Apontamentos de O Deus da Fortuna*.

2 Universidade Federal da Paraíba (UFPB, João Pessoa, PB, Brasil).

Talvez as mais importantes contribuições intelectuais à compreensão da realidade em que um tempo se refaz (e que por ele é refeita) sejam aquelas tão maleáveis quanto afiadas. São interpretações do mundo capazes de penetrar as mais ermas searas, os mais intrincados espaços, contorcendo-se, se necessário, reinventando-se. Walter Benjamin foi autor de contribuições assim. Enquanto os intelectuais de seu tempo definhavam desesperançosos diante do terror da sociedade capitalista que eles desvendavam – e que, de fato, era bastante assustadora, com seus nazismos, esteiras produtivas e surras no Pato Donald³ – Benjamin transitava com lâminas nesses terrenos cruéis. Lá, entre todas as tiranias, com gestos de coragem e ousadia, ele alcançava o espaço-tempo em que os oprimidos, apesar de tudo o que os nega e por isso mesmo, afirmam-se e nos permitem alguma esperança.

Foi desse modo, por exemplo, que Benjamin chegou à questão do trabalho do ator frente à câmera. Nos interstícios da indústria cultural, exatamente no momento em que a classe trabalhadora se fecha em uma sala escura com uma tela branca, Benjamin delineou o ato dramático de uma vingança. Ali, nos anos 30 ou 40 do século XX, no interior do cinema, cansados de suas jornadas de trabalho exaustivas, desejando (ser) o mocinho ou (ser) a mocinha, homens e mulheres da classe trabalhadora se deparam com o trabalho de outro sujeito, o ator, aquele que representa. Este sujeito que representa, tal quais os trabalhadores que a ele assistem, atua perante uma máquina, um aparelho. Ele não conhece o público, não o enxerga. O ator vê apenas o aparelho, esforça-se para o aparelho, sorri e chora para o aparelho e é através dele, atendendo às exigências do microfone e das luzes dos refletores, que o ator afirma sua humanidade. Aqui, a vingança se perfaz. No instante em que, na sala escura, quando já não se vê a câmera – uma máquina, como são as máquinas frente às quais “os cidadãos precisam alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia do trabalho”⁴ – o ator se vinga do aparelho, colocando-o a serviço do seu próprio triunfo. O aparelho desaparece, o ator age, lâminas cintilam.

3 O “Pato Donald” é uma referência ao que Adorno e Horkheimer chamaram, em seus trabalhos, de “indústria cultural”. Nela, as surras no Pato constituíam mais uma das formas de acomodação dos espectadores às surras cotidianas a eles destinadas pela sociedade capitalista. Ver, especialmente: ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. Seleção de textos: Jorge Mattos Brito de Almeida. Trad. de Julia Elisabeth Levy, Jorge Mattos Brito de Almeida e Maria Helena Ruschel. 3. ed. São Paulo, Paz e Terra, 2006.

4 BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica. In: _____. *Magia e Técnica*,

O Coletivo de Teatro Alfenim é autor de contribuições assim. Nascido no ano de 2007 na cidade de João Pessoa, o Coletivo segue hoje, em outubro de 2014, para o seu sexto espetáculo. Desde a sua estreia com a peça *Quebra-Quilos*, em 2008, o Alfenim experimenta criações de obras autorais através do exercício da “dramaturgia em processo”. Com essa opção metodológica, o grupo oportuniza que os textos de suas montagens emirjam da sala de ensaios a partir dos esforços de seus integrantes. Mas esses esforços operam um conjunto criativo decidido a não compactuar com quaisquer noções abstracionistas de “público”, aquilo que Benjamin chamou de “falsa e mistificadora totalidade”⁵. Muito pelo contrário, talvez mesmo ao avesso, o Coletivo de Teatro Alfenim rejeita genericidades e toma posições políticas explícitas numa conjuntura histórica avessa à sua existência, em que cultura e mercado se relacionam simbioticamente, em que, como escreveu Fredric Jameson⁶, a cultura se converte numa arena catalisadora de expansão do capital. O Coletivo desfere golpes cortantes sobre a realidade em que se acha implicado. Sua escolha de caminhar com Brecht – e caminhar com Marx e com os sujeitos cujas lutas restauram aquelas esperanças – e de demolir as quartas paredes, que em círculos de conforto nos domesticam, assinala um compromisso evidente que é maior com a arte ao passo que é mais intenso com as classes e grupos sociais subalternizados.

Em verdade, quer queiram, quer não, os cortes realizados pelo Coletivo sangram o corpo do próprio campo artístico, dos seus pudores em “se perder na política”, em “substituir a cena pelo protesto”. Se o Coletivo opta por uma arte engajada, dedica-se, sobretudo, ao exercício de uma metodologia criativa habilmente pedagógica, dialógica, do gosto mesmo com que Paulo Freire⁷ experimentou a palavra “libertação”. Sua “dramaturgia em processo”, politicamente orientada, recepciona plateias diversas. O “público” mais acostumado ao desconforto das cadeiras dos melhores teatros – e os melhores teatros são aqueles desconfortantes⁸ – senta-se nas mesmas

Arte e Política: Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas, v. I. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed., II. reimpr. São Paulo, Brasiliense, 2011, p. 179.

5 BENJAMIN, Walter. Que é o Teatro Épico? Um Estudo sobre Brecht. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas*, v. I. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed., II. reimpr. São Paulo, Brasiliense, 2011, p. 86.

6 JAMESON, Fredric. *A Virada Cultural: Reflexões sobre o Pós-moderno*. Trad. de Carolina Araújo. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2006.

7 FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 36. ed. São Paulo, Paz e Terra, 2003.

8 Refiro-me ao ranger das cadeiras do teatro de que falava Oduvaldo Vianna Filho quando de sua atuação em *Liberdade, Liberdade*, espetáculo imprescindível da dramaturgia brasileira dirigido por Flávio Rangel e Millôr Fernandes e estreado em 21 de abril de 1965. Vianna dizia: “E aqui, antes de continuar este espetáculo, é necessário que façamos uma advertência a todos e a cada um. Neste momento, achamos fundamental que cada um tome uma posição definida. Sem que cada uma tome uma posição definida, não é possível continuarmos. É fundamental que cada um tome uma posição, seja para a esquerda, seja para a direita. Admitimos mesmo que alguns tomem uma posição neutra, fiquem de braços cruzados. Mas é preciso que cada um, uma vez tomada sua posição, fique nela! Porque senão, companheiros, as cadeiras do teatro rangem muito e ninguém ouve nada”. Os editores do texto da peça teatral esclarecem: “Trecho introduzido no espetáculo no dia da estréia, a pedido do arquiteto Lúcio Costa que, tendo assistido ao ensaio geral, sugeriu

arquibancadas ocupadas por integrantes de movimentos sociais, trabalhadores sem terra, feministas e estudantes. Uns e outros compartilham o espaço cênico instaurado pelo Coletivo de Teatro Alfenim. Nele, longe de pretender “educar” as classes subalternas para o trânsito dócil nas artes burguesas, o Coletivo “deseduca” a sociedade. Desfaz-se de maquinarias e afirma a humanidade do ator no impacto frontal com a humanidade do público.

A tarefa a que o Coletivo se obriga, entretanto, parece ainda mais árdua do que aquela do ator descrito por Benjamin. A vingança provocada pelo ator benjaminiano vinha reivindicar, ironicamente, sua humanidade perante o aparelho, mas isso num mundo em que a noção de “humano” guardava maior sentido. Não porque as pessoas ou instituições daquele contexto fossem “mais humanas” do que as atuais. (O emprego do “humano” como um valor essencialista mistifica sua arquitetura histórica, o fato mesmo de que ser humano não tem nada a ver com ter nascido *homo sapiens* e sim com os preços a serem pagos para ser mais, ser menos ou sequer ser “humano”⁹.) Mas porque, à época de Benjamin, o “humano” pretendia-se universalizado pelos discursos liberais então dominantes, segundo uma concepção de sociedade marcada pela liberdade, pela igualdade e pela fraternidade. Por certo, tal concepção demonstrou sua fragilidade retórica e seu substrato material na guinada (inesperada?) de algumas nações ocidentais ao nazismo e ao fascismo. Até aí, porém, no enfrentamento a essas ideologias tão capitalistas quanto o próprio liberalismo, o “humano” emergia. Agora como integrante de todo um arsenal simbólico contrário às atrocidades perpetradas pelos regimes totalitários. Esse “humano”, contudo, moldado à imagem e à semelhança do humano burguês, proprietário, livre para o exercício de direitos, sujeito para conjugar todos os verbos possíveis sob o “contrato social”, (ir)realizava-se mais materialmente em humanos para quem a única liberdade real estava em vender sua força de trabalho, submeter-se à geração da mais-valia e frustrar-se pela impossibilidade fática de se aproximar do “humano” que lhes diziam ser. Eram esses humanos que se sentavam frente à tela em que o ator triunfava e reivindicava, contra a máquina, sua humanidade. São esses humanos que o atual estágio do modo de produção capitalista quer, a todo custo, negar.

A tarefa do Coletivo de Teatro Alfenim é mais árdua porque há cada vez menos “humanidade” sobre as superfícies a reivindicar – ainda que as pessoas cujas vidas são dedicadas ao trabalho continuem a existir, como sempre existiram, ainda que permaneçam imersas em “sonos profundos de inconsciência de classe”, como nota o próprio Coletivo, ainda que se mantenham engendrando mais-valia e sofrendo da exploração inexorável à contradição entre capital e trabalho. A tarefa do Coletivo é mais árdua porque novos subterrâneos precisam ser cortados sob as primeiras camadas do capitalismo financeiro. Porque o humano, espoliado nos meandros das conexões entre as bolsas de valores, as ações bancárias e o capital internacional,

aos autores que fizessem alguma coisa com referência ao lamentável barulho das cadeiras do teatro. Não podendo apelar para a engenharia, os autores apelaram para o humor”. RANGEL, Flávio & FERNANDES, Millôr. *Liberdade, Liberdade*. 5. ed. São Paulo, L&PM, 1987, p. 31-32.

9 Jorge Furtado, em seu documentário *Ilha das Flores*, vale-se de uma linguagem avassaladora para demonstrar que portar um telencéfalo desenvolvido e polegares opositores não faz de ninguém “humano”.

requer escafandristas para ser encontrado nas Chinas que as novas configurações da divisão internacional do trabalho impõem. E o Coletivo de Teatro Alfenim cumpre com essa tarefa. *O Deus da Fortuna (uma Parábola sobre a Metafísica do Capital)*, o espetáculo teatral do Coletivo Alfenim de que me valho como referência para este texto, constitui um avanço em territórios que as artes cênicas, pisando sobre eles como quem engatinha em campos minados, costumam desconhecer ou evitar.

Meu primeiro contato com *O Deus da Fortuna* se deu há três anos, em outubro de 2011. Àquela época, como ainda hoje acontece, minhas aulas na Universidade Federal da Paraíba se somavam ao trabalho de orientação de estudantes pertencentes ao Núcleo de Extensão Popular Flor de Mandacaru (NEP)¹⁰, e à participação frequente em atividades e eventos empreendidos por movimentos sociais, especialmente da Paraíba e de Pernambuco. Em meio às aulas, oficinas e reuniões, recebi uma mensagem eletrônica enviada por Gabriela Arruda, produtora do Coletivo. O Alfenim então se desdobrava na criação de seu novo espetáculo. Por isso, organizava um seminário aberto a quaisquer interessados acerca das temáticas fundamentais para a construção da peça e que, além de contribuir com as pesquisas do grupo na tessitura do texto, visava ao que se costuma chamar de “formação de plateias”. A mensagem de Gabriela me convidava para, na companhia do professor Romero Venâncio, compor uma das mesas do seminário. Nossa tarefa seria a de debater com os membros do Coletivo e as demais pessoas ali presentes as relações entre o atual estágio do modo de produção capitalista, a “religião” e a “metafísica do capital”.

Muito mais honrado com a proposta do que habilitado intelectualmente para a execução da tarefa requerida, eu aceitei o convite um tanto irresponsavelmente. Eu conhecia a obra do Coletivo de Teatro Alfenim há alguns anos, desde que assisti, surpreendido, a *Quebra-Quilos* numa das “desconfortantes” arquibancadas do Teatro Hermilo Borba Filho, no Recife. O convite realizado por Gabriela me punha mais uma vez em contato com um trabalho que eu admirava enormemente como espectador e militante entusiasmado, mas cujas arquiteturas dramáticas e cênicas eu jamais seria capaz de acessar em seus detalhes. Nunca fui um estudioso ou conhecedor das artes cênicas e, de certo, não preenchia os requisitos para a “crítica teatral”. Entretanto, sob os riscos das irresponsabilidades, valendo-me do pouco arsenal teórico e político que eu arregimentava, participei (deslumbrado) da mesa. Tendo aprendido muito mais do que ensinado, e já depois de assistir ao espetáculo algumas vezes, escrevi, em resposta a um segundo convite do Coletivo, um texto a respeito das discussões

10 O NEP consiste num coletivo auto-organizado de estudantes que, desde 2007, desenvolve atividades de assessoria jurídica universitária popular junto a diversos movimentos sociais na Paraíba. Ele conta com a colaboração de alguns professores que respondem pelos projetos do Núcleo frente à administração da UFPB e auxiliam nos processos de formação e orientação dos estudantes e no diálogo com os movimentos. Renata Ribeiro Rolim, Ana Lia Almeida e eu – embora outros docentes já tenham ocupado algumas dessas funções anteriormente – somos os professores mais próximos do Núcleo e, formalmente, seus “coordenadores”.

travadas durante o seminário e sobre *O Deus da Fortuna*. Aquele texto juntar-se-ia a outras reflexões sobre a peça e a trabalhos de outros participantes do seminário no *Caderno de Apontamentos* do espetáculo. Três anos depois, contudo, a partir daquele texto, este texto que agora apresento se desenlaça, perfilhando algumas das análises e linhas já ali anunciadas e correndo os riscos das mesmas irresponsabilidades.

Aqui, entretanto, *O Deus da Fortuna*, suas intenções políticas e sua narrativa dramatúrgica se convertem numa oportunidade para um olhar para as representações das relações sociais em que o Coletivo de Teatro Alfenim intervém artisticamente. A escrita deste trabalho se alimenta, intuitivamente, da análise do texto da peça e dos registros das vezes em que assisti ao espetáculo no prédio da Casa de Cultura Cia. da Terra, no Centro Histórico de João Pessoa. Trata-se, como se vê, de um trabalho ensaístico. Sua estética, a do ensaio, permite que eu me movimente por meio de análises sem maiores rigores metodológicos. Como disse anteriormente, nestas páginas o teatro se transforma numa “oportunidade” – mas espero sinceramente não incorrer em “oportunistas”. Lido, neste ensaio, com apenas algumas das temáticas que *O Deus da Fortuna* comove e, por determinadas escolhas, talvez eu termine deixando quietos outros assuntos presentes na peça teatral e que uma análise mais séria não poderia evitar. Ainda assim, arrisco-me com este texto por acreditar que o teatro pode oferecer às análises dos conflitos sociais e às próprias lutas sociais mecanismos cortantes, maleáveis e afiados de compreensão, construção e disputa da realidade. Enfim, se apesar de todas essas minhas “desculpas”, a este ensaio ainda couber a acusação de “amadorismo intelectual”, eu sempre poderei acionar retoricamente a estratégia brechtiana talhada por Walter Benjamin e por suas lâminas:

Nada é mais característico do pensamento de Brecht que a tentativa do teatro épico de transformar, de modo imediato, esse interesse originário num interesse de especialista. O teatro épico se dirige a indivíduos interessados, que “não pensam sem motivo”. Mas essa é uma atitude que eles partilham com as massas. No esforço de interessar essas massas pelo teatro, como especialistas, e não através da “cultura”, o materialismo histórico de Brecht se afirma inequivocamente. “Desse modo, teríamos muito breve um teatro cheio de especialistas, da mesma forma que um estádio esportivo está cheio de especialistas”.^{II}

FAZENDO-SE “TIGRE” ENTRE AS AMBIGUIDADES DO “HUMANO”

O Deus da Fortuna (uma Parábola sobre a Metafísica do Capital) é o quarto espetáculo do Coletivo de Teatro Alfenim. Resultado de um esforço coletivo de pesquisa, o espetáculo conta com texto, direção, cenário e iluminação de Márcio Marciano; atuações de Adriano Cabral, Lara Torrezan, Mayra Ferreira, Nuriey Castro, Paula Coelho, Ricardo Canella, Suellen Brito e Vitor Blam; direção de arte e figurinos de Vilmara Georgina; direção musical de Mayra Ferreira e Nuriey Castro; composições

II BENJAMIN, Walter. Que é o Teatro Épico?..., *op. cit.*, p. 81.

musicais de Wilame A. C. e do Coletivo Alfenim; projeto gráfico de Marcello Tostes; produção executiva de Gabriela Arruda; e realização do próprio Coletivo de Teatro Alfenim. O argumento central do espetáculo se aproveita de um fragmento dos diários de Bertolt Brecht acerca da figura de Zhao Gongming, o próprio Deus da Fortuna¹². De acordo com os escritos de Brecht, à época da elevação da Grande Muralha da China, o Deus da Fortuna resolveu viajar pelo continente. Seus caminhos, no entanto, deixavam marcas de violência e assassinio. O deus viajante foi então denunciado, julgado e condenado, mas no momento da execução da pena de morte, revelou-se que o deus gozava de imortalidade. Carrascos e sacerdotes restaram aturdidos e, exaustos, desistiram da morte de Zhao Gongming. “Lá fora, a multidão que, temerosa, viera assistir à execução, retirou-se cheia de renovada esperança...”¹³ Apreendendo as intenções de Brecht de escrever uma peça teatral inspirada na figura do Deus da Fortuna, nos interstícios entre a imortalidade divina e a “esperança” da multidão, o Coletivo de Teatro Alfenim estrutura a sua parábola.

Nela, o Senhor Wang, um proprietário de extensas terras e arrozais, encontra-se falido em razão da perda do valor comercial do arroz. Suas dívidas infindáveis comprometem suas propriedades e seu *status*. Nem a imagem do Deus da Fortuna existente na sala de sua casa, onde vive com a filha e com empregados, ajuda na superação da falência. Nenhuma riqueza chega às mãos do Senhor Wang que já não multiplique, em sua chegada, novas dívidas: os empréstimos tomados junto a Cai Fu, um agiota, concentram parte significativa dos débitos do proprietário, mantendo-o preso a um círculo vicioso. Pensando em eliminar as dívidas com o agiota, o Senhor Wang resolve negociar sua filha, Jin-Jing, em casamento com Shang, filho de Cai Fu. Indócil, Jin-Jing recusa a obrigação do casamento arranjado pelo pai e ameaça o suicídio. Jogar-se-ia no lago da propriedade e morreria afogada, tal qual sua mãe fez um dia. Enquanto as empregadas da casa, a Senhora Shu e a Senhora Liu Po, mais velha e mais nova respectivamente, tentam demover Jin-Jing da ideia do suicídio e convencê-la das possibilidades de um casamento – como veremos, algo desprovido de quaisquer pretensões de “amor” – aquele círculo vicioso se aperta, diminuindo seu diâmetro ao redor do Senhor Wang. O proprietário procura então o agiota e Cai Fu assevera que à noite, na casa do Senhor Wang, um novo contrato seria celebrado, o contrato do casamento entre Jin-Jing e Shang.

De volta à sua casa, contudo, o Senhor Wang é alertado por um de seus empregados, o Secretário Koo, de que os colonos (moradores e trabalhadores) da propriedade cruzaram os braços e dizem se negar a voltar ao trabalho até que recebam as provisões

¹² Utilizo o próprio texto do espetáculo para reconstruir narrativamente o fragmento dos diários brechtianos de que partiram os esforços criativos do Coletivo de Teatro Alfenim. Agradeço a Gabriela Arruda, produtora do Coletivo, e ao Coletivo pela disponibilização do texto e pela permissão para que eu fizesse referências e citações a ele neste trabalho.

¹³ Emprego aspas para as citações diretas ao texto dramaturgico de *O Deus da Fortuna*. Sendo assim, todos os excertos do texto aqui citados diretamente se acham aspidos, ainda que não contem com indicação de paginação ou referências bibliográficas formais. Como o texto do espetáculo ainda não foi publicado e, portanto, não pode ser acessado por quem lê este ensaio, penso não haver sentido em mencionar as páginas de que retiro as citações.

do mês. Mas o proprietário desdenha da movimentação dos trabalhadores e mesmo quando um grupo de colonos vem gritar à sua porta, o Senhor Wang brada que não pagará as provisões e, irritadiço, manda-os “lamber o cu das vacas”. Resignados, os trabalhadores se vão e o proprietário, sua filha e seus empregados permanecem (se) preparando (para) o banquete do casamento. Um pato degolado, depenado, escaldado e estripado, mas temperado, gengibrado e apimentado pelos orifícios será servido à mesa. Até lá, a noite se espria pela casa senhorial. Cai Fu e Shang chegam à casa e, na companhia do Senhor Wang, refestelam-se com o banquete. Após Jin-Jing executar (ou chorar) uma dança para os convidados e voltar de uma conversa com Chang na varanda da casa, Cai Fu elogia o pato – “sublime” – e se opõe à insistência do Senhor Wang em continuar com o vinho, anuncia que é tarde, o dia já amanhece, e ele, o filho e a esposa do filho devem se retirar. O Senhor Wang, no entanto, argumenta que antes de levarem a sua filha à consumação do contrato de núpcias, os papéis de suas dívidas com o agiota precisariam ser rasgados. Mas Cai Fu se recusa. “— Jin-Jing só sairá desta casa depois que minhas dívidas forem honradas.” — A honra de sua filha não pagará suas dívidas.” Os dois brigam, ofendem-se e depois de a Senhora Shu intervir pacificadamente, eles voltam a conversar.

Em meio à conversa e a mais um pedido de crédito ao agiota, o Senhor Wang, desiludido, perjura contra o Deus da Fortuna: “— É um impostor. Oferece ao crédulo a ilusão de que a felicidade é um bem para todos. Mas o que vemos é só miséria e desolação”. Cai Fu então questiona se o próprio Wang não representa um desses sujeitos para quem, à exceção da maioria, a felicidade é oferecida. O Senhor Wang nega. Os seus inesgotáveis endividamentos não o permitiriam representar. Em resposta, o agiota promove uma reviravolta na contenda e se apresenta como sendo, ele mesmo, o Deus da Fortuna. Em cena, o ator é “homem” (agiota...) e deus a um só tempo. Incerto se está tomado pelo excesso de vinho ou pelos poderes divinos do refeito Cai Fu, o Senhor Wang é preso, amordaçado e conduzido pelo Deus da Fortuna a julgamento. O julgador convocado pelo deus é o colono que liderava a insurreição. Apesar de instigado pelo Deus da Fortuna a condenar o proprietário, o colono rejeita as acusações de tirania, inimizade e exploração contra o seu senhor. “— Ele é um bom patrão.” O trabalhador então se define como pessoa simples, incapaz de acusar quem lhe concede abrigo e comida, desculpando o Senhor Wang em razão de ser ele “um bom homem”. Insatisfeito, o Deus da Fortuna rememora o colono da violência com que o Senhor Wang trata os seus subordinados, das humilhações e das corrupções. O colono, porém, sem ser dissuadido, reitera: “— É um ser humano”.

Como seu último recurso para a condenação do réu, o Deus da Fortuna conclama à palavra um “Coro de Colonos Adormecidos”, despertando-os temporariamente do “sono da ignorância”. O coro se apresenta e alcança o ápice pedagógico do espetáculo: “Se não estivéssemos dormindo o sono dos injustiçados, bovinamente acomodados na crença dos valores eternos, eis o que diríamos: morte aos canalhas proprietários!; morte aos espoliadores do trabalho!; morte aos especuladores bandoleiros!; criaremos um novo mundo!”. Os colonos despertos lançam esperanças à plateia – “acordaremos” – e voltam a dormir. Por fim, o Deus da Fortuna requisita ao colono julgador o veredicto. O colono, entretanto, esquiva-se e, sem haver sabido que se deparara com o próprio Deus, absolve o seu senhor: “— Não cabe a nós a decisão. Seja paciente, o Deus da

Fortuna baterá à nossa porta”. Inocentado, o Senhor Wang afugenta os trabalhadores e revela ao Mestre Cai Fu que sofrera uma revelação. Nela, o agiota era o Deus da Fortuna encarnado. O Senhor Wang conclui: “— Será uma benção pertencer à sua casa”.

A primeira estratégia de encontro com o “humano” que *O Deus da Fortuna* proporciona consiste num aparente desencontro. O argumento brechtiano que lastreia o espetáculo se concentra, como dito, na imagem de um deus, aquele dentre as personagens que não é humano, que não padece da possibilidade da história ou da morte, ao menos não da sua. Mas, mais que isso, o encontro com deus – o desumanizado – consiste num aparente desencontro porque termina por fabricar uma humanidade indistinta em oposição ao deus encontrado. Jin-Jing e Liu Po, a filha do patrão e a criada, rezam juntas perante a imagem da mesma divindade. Diante de deus, afinal, todos somos “humanos”. É contra essa indistinção pressuposta que o Coletivo Alfenim atua redesenhando em cena as relações de poder que disputam os sentidos do humano. De antemão, ainda no prólogo da peça, um deus reconhece (metafisicamente?) encarnar o capital e decide se fazer homem. Desafia então um tigre, encarnação do trabalho, a fazer o mesmo. Mas o tigre, um felino inconsolável mantido entre as pernas do deus, ressentido por ter de se fazer humano mais uma vez. Inaugura-se, a partir daí, um jogo cênico formado por um deus que se fez homem em busca de comprovações¹⁴ e um tigre, feito homem, convencido da perda da batalha. Em meio aos dois, as diferentes personagens antes mencionadas conduzem a comédia e, seguindo didaticamente as lições brechtianas, introduzem no cenário uma série de metáforas de concepções marxianas. O fetiche religioso, o fetiche da mercadoria, a luta de classes, as formas de propriedade, o dinheiro: de uma gargalhada à outra do público, os conceitos penetram pouco a pouco a cena.

Mas as humanizações em questão são de naturezas diferentes. Enquanto a humanidade do deus humanizado agiota se torna inquestionável frente às demais personagens da parábola, a humanidade do tigre humanizado colono nada tem de óbvia. Quando pressionado pelo Mestre Cai Fu em razão das suas dívidas, o Senhor Wang não vacila: “— Mas será possível? Empenho as vacas, as galinhas, os colonos”. E Cai Fu, deus que é, sequer se incomoda com a animalização ou a proprietarização dos trabalhadores: “— Tudo já foi devidamente empenhado”. No entanto, as ambiguidades das humanizações ou desumanizações não cessam por aí. Elas se exprimem, forjadas em relações de gênero e sexualidade, na figura da filha do patrão. Ao se deparar com assombrações do seu passado, o Senhor Wang é interpelado pela Senhora Wang, sua esposa suicida, mãe morta de Jin-Jing: “— Não venda sua filha como a um saco de batatas!”. Ele retruca: “— Nunca cometerei tamanha indignidade! Minha filha vale uma boa dúzia de vacas”.

O próprio Senhor Wang, porém, personifica melhor do que ninguém aquelas ambiguidades. O Deus da Fortuna leva-o a julgamento, põe-no de joelhos, prende seus braços e pernas a bastões, amordaça a sua boca. Os colonos, todavia, reverenciam-no como um deus, um “paizinho”, uma autoridade incontestada, sobretudo quando contestada. O colono julgador recusa-se a julgá-lo e a condená-lo, mas justifica a

14 A propósito, as formulações cristãs conheceriam alegorias desse gênero?

absolvição em razão do “bom patrão”, do “bom homem”, do “ser humano” que ele é. Claro, Cai Fu e Senhor Wang servem de metáfora para a relação entre o capital financeiro e formas mais tradicionais de propriedade privada. Há, sendo assim, um conflito, uma desarmonia entre as duas personagens. O Deus da Fortuna define o proprietário como sendo “um primitivo acumulador de dinheiro; um primitivo espoliador de trabalho” e, distinguindo-se do Senhor Wang, autoelogia o “verdadeiro poder” de sua “imaterial presença”. Sua imaterialidade contrasta, portanto, com a materialidade menor do dono de arrozais. A personagem imaterial do deus é a narradora total do espetáculo. Ela desfruta de onipresença, onipotência e onisciência cênicas. O deus nunca é surpreendido. Assume o ponto de vista particular do Mestre Cai Fu, o agiota, apenas para manter um silêncio arrogante e desdenhoso, demarcado por falas curtas e secas, contra a fanfarronice, as ilações retóricas e as bravatas do Senhor Wang. O deus exprime a “metafísica do capital”.

Entretanto, a despeito de sua imaterial superioridade, falta ao capital financeiro a disposição ou a coragem para ser, ele propriamente, o julgado. Na realização do desafio que o Deus da Fortuna desfere sobre o tigre que mantinha entre suas pernas, o Deus não se arrisca em confrontar o colono insurreto durante o julgamento. Como dito, é o Senhor Wang o julgado. Numa sorrateira disputa com o proprietário e na intenção de justificar a posição de réu imposta a Wang, o Deus da Fortuna interroga: “— Quem reina poderoso nesta propriedade?”; “— Quem tem o poder sobre a vida e a morte dos empregados?”; “— Quem é o senhor soberano de toda fortuna destas terras?”. Constrangido pelo deus, o Senhor Wang responde afirmativamente e assume sua responsabilidade a cada uma das perguntas. Contudo, a última resposta do Senhor Wang emblematiza a disputa – que ele perde – acerca da legitimidade para a ocupação da posição passiva no julgamento. Perguntado quem é o senhor soberano da fortuna daquelas terras, o Senhor Wang responde: “— Mais uma vez a resposta é Wang, o senhor da fortuna, com a permissão de meu sereníssimo credor Mestre Cai Fu”.

Esta provocação permissiva do proprietário não recebe atenção explícita do Deus da Fortuna, mas expõe a *raison d'être* do desenlace de um julgamento contra o proprietário e não contra o Deus: a inescapável materialidade do humano. De fato, só haveria sentido em empreender um julgamento contra alguém condenável e executável. Não seria este o caso de um deus. Mas, além disso, só sobreviria sentido em julgar, condenar e executar um “humano”, ou seja, um sujeito materialmente implicado no conflito que oportuniza a contenda. Sem esse sujeito “humano”, a imaterialidade do Deus da Fortuna ou do capital financeiro não encontraria lastro nas condições materiais de existência, não resistiria. Sendo assim, a “imaterialidade divina” é devedora insolvente das “materialidades humanas” – sempre “materializações humanas”, consideradas as disputas sobre a construção ou a desconstrução do “humano”. É exatamente por isso que, ao promover o julgamento do Senhor Wang e se subtrair do julgamento de si, o Deus da Fortuna recorre inexoravelmente ao julgamento do tigre, do colono. O alvo central do julgamento final, isto está prenunciado desde o início do espetáculo, é o trabalhador e não o Senhor Wang. O trabalhador constitui o tigre parabólico desafiado pelo deus. Como nas noções marxianas mais fundamentais, a experiência do trabalho engendra a riqueza patronal e, destarte, produz a imaterialidade com que se regozija o capital

financeiro. Não há ingenuidades em *O Deus da Fortuna*. As opções restam bastante claras: o deus é a negação do tigre, o tigre é a negação do deus. Para o deus não ser julgado, o tigre o é. Este humano julgado (e, ao menos até este momento da história, condenado) representa o sujeito que o Coletivo de Teatro Alfenim se movimenta para desvendar, construir, disputar.

No entanto, o Coletivo não adentra essa disputa como o faria o “intelectual” que se pretende meramente *ao lado* da classe trabalhadora. O Alfenim não intenciona ocupar “o lugar de um protetor, de um mecenas ideológico”¹⁵. Pelo contrário, assim como percebeu Walter Benjamin, o Coletivo de Teatro Alfenim compreende que “o lugar do intelectual na luta de classes só pode ser determinado, ou escolhido, em função de sua posição no processo produtivo”¹⁶. (No primeiro andar do prédio da Casa de Cultura Cia. da Terra, no Centro Histórico de João Pessoa, eu me deparei frontalmente com trabalhadores da cena, trabalhadores das artes, trabalhadores da luta.) Fazendo-se tigre, o Coletivo Alfenim esgueira seus dentes sobre realidades que muitas das mais finas lâminas não alcançariam. Fazendo-se tigre, o Coletivo exercita em *O Deus da Fortuna* diferentes estratégias de encontro com o “humano”. O (des)encontro com o deus é uma delas, mas duas outras me parecem especialmente afiadas e maleáveis: o tigre e o sexo.

GARRAS QUE SE EXPANDEM E RETRAEM

A segunda estratégia, a que me referi anteriormente como sendo “o tigre”, consiste na complexidade com que *O Deus da Fortuna* arquiteta as relações de poder que perfazem o “humano” com que o Coletivo de Teatro Alfenim se compromete. Essa complexidade afasta do espetáculo, *a priori*, a identificação dos trabalhadores com posições estanques de subalternização, ingenuidade, inação ou passividade. Somente um olhar bastante descuidado para o espetáculo poderia levar à conclusão de que “os sonos profundos de inconsciência de classe” anunciados pelas personagens da trama – os mesmos sonos que garantem a absolvição do proprietário de terras – implicariam num engessamento dos sujeitos subalternizados. Em verdade, de uma cena a outra da peça, os “subalternos” expandem e retraem suas garras de diversas formas, inclusive nos instantes cênicos em que os conflitos de classe são desenhados o mais didaticamente possível, como ocorre na cena em que os colonos se apresentam às portas da casa do Senhor Wang em busca do pagamento das provisões.

Embora o Secretário Koo tente convencer o Senhor Wang da necessidade de negociar com os colonos, embora recorde que um patrão que não honra a palavra perde a autoridade, o proprietário não cede. Anuncia que “este mês não terão regalias” e manda “surrar a cabeça da insurreição” visto que “os outros subirão as paredes

15 BENJAMIN, Walter. O Autor como Produtor: Conferência Pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. Obras Escolhidas, v. I. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed., II. reimpr. São Paulo, Brasiliense, 2011, p. 127.

16 *Idem, ibidem*.

como carrapatos”. Mas os trabalhadores, em coro, não demoram a chegar à porta da casa do Senhor Wang. O Secretário Koo o avisa que os colonos solicitam uma audiência. Em cena, o coro se agiganta: “— Ei, velho sovina, apareça, você nos deve uma explicação”; “— Onde estão nossas provisões? Não vivemos de brisa”; “— As barcaças não saem sem nosso pagamento”. O proprietário pergunta ao Secretário Koo o que os colonos estão dizendo. O Secretário se esgueira, constrange-se e tenta dissimular o conflito: “— Que pensam no senhor, a todo momento”. Raivoso, o Senhor Wang retruca: “Não receberam as provisões? Que vão lamber o cu das vacas”. Seguidas vezes, os trabalhadores reagem, o Secretário se esforça para o apaziguamento, o patrão se reafirma, até que os colonos crescem e gritam que queimarão toda a propriedade. “— Esses imbecis estão me ameaçando?” “— Não, Senhor Wang, eles dizem que queimarão incenso por sua piedade.” O Senhor Wang se movimenta em direção aos colonos e emerge na sacada. Frente ao proprietário, os trabalhadores se ajoelham em reverência. O proprietário interroga, dura e disciplinadamente: “— A quem pertence a terra que vocês pisam?”; “— A quem pertence as casas em que vocês moram?”; “— A quem pertence as sementes que vocês plantam?”. Em cena, entre uma pergunta e outra, os trabalhadores se olham silenciosos. “— Voltem para suas malocas, bando de imprestáveis. Vão chorar as pitangas ao Deus da Fortuna.” Os colonos se vão.

Uma primeira reação analítica a esta cena nos conduziria muito facilmente à noção de “ideologia”, inclusive em seus empregos mais esquemáticos. Em linhas gerais, a cena acabaria por representar um arquétipo da “dominação de classe”, da “falsa consciência” ou do “ocultamento da realidade” de que seriam vítimas os trabalhadores e de que decorrem sua subserviência e a consequente desistência do enfrentamento direto ao Senhor Wang. Entretanto, uma segunda reação analítica, mais densamente voltada para os meandros dramáticos da cena e para as alterações entre suas personagens, descortinaria relações de poder mais complexas do que o emprego esquemático do conceito de ideologia conseguiria comportar. Longe de desconhecê-los, falseados, os impactos de suas ações frente ao seu senhor, os colonos conhecem habilidosamente os efeitos de sua organização e de sua tomada de decisão em “cruzar os braços”. Eles perfilham, afinal, a importância de seu trabalho, de sua experiência e de sua existência. Eles se encontram em luta, gritam às portas da casa senhorial, xingam o proprietário, fazem-se ouvir e reconhecer ante a sua presença, ainda que a imagem do Senhor Wang lhes faça recuar e voltar às suas malocas. Por sua vez, o Senhor Wang, vencedor aparente do conflito, constrange-se raivoso e impaciente na sala de sua própria casa; passa recados através do Secretário Koo; finge não ouvir os gritos e xingamentos proferidos pelos colonos; irrita-se com as “traduções” desempenhadas pelo secretário até que, na extremidade do contexto, direciona-se para a varanda da casa e interroga os trabalhadores acerca dos limites da sua propriedade e, portanto, da “humanidade” dos insurretos. Na varanda, o proprietário associa aos bens senhoriais os verbos que os colonos conjugam – pisar, morar, plantar – e que, em conjugação, fazem deles sujeitos, supõem “trabalho”. Mas a premência desse gesto de restauração de uma autoridade incontestável denuncia flagrantemente a contestabilidade dessa autoridade e a fragilidade com que ela se mantém entre ameaças de trabalhadores revoltosos e pressões de agiotas divinais.

Em meio a colonos e proprietário, porém, a personagem do Secretário Koo talvez seja a que melhor concentre a segunda das estratégias acima enumeradas. Na qualidade de secretário, Koo é um empregado mais próximo do Senhor Wang. Suas falas durante o espetáculo demonstram seu conhecimento dos problemas econômicos atravessados pelo patrão e seus vínculos mais estreitos com ele. A despeito dessas distinções, o Secretário Koo permanece sendo um empregado e, como tal, encontra-se numa relação explícita de subordinação. Isto não impede, todavia, que o secretário promova as “traduções” – de intenção apaziguadora – entre os colonos e o Senhor Wang, assim como não impossibilita que ele, num jogo cênico que me parece ser um dos melhores momentos do espetáculo, dê uma surra no patrão. Acontece mais ou menos assim: ao receber a notícia de que os colonos haviam paralisado seus trabalhos, o Senhor Wang, que bebia vinho desde que chegara do encontro com o Mestre Cai Fu em que negociaram o casamento dos seus filhos, já se encontrava alcoolizado. Muito irritado, o Senhor Wang manda surrar a cabeça da insurreição. O Secretário Koo, ao seu tempo, alerta, como dito anteriormente, que um patrão que não honra a sua palavra perde a autoridade. O proprietário não retrocede sua posição e dá novas ordens ao secretário. Mas em certo momento, o Senhor Wang, talvez tomado pelo vinho, acredita ter visto o Deus da Fortuna no meio da sala. Determina então que o Secretário Koo use um bastão para acertar o deus. O secretário ergue o bastão e tenta uma, duas, três vezes acertar o deus imaginário. Não conseguindo cumprir com os mandos e desmandos fantasmagóricos do Senhor Wang, Koo resolve entrar na brincadeira.

Secretário Koo: — Agora eu vejo, Senhor Wang! Ele entrou nas suas vestes. (Suspensão. Koo espreita. Wang congela. Koo indica algo às costas de Wang, que acena tentando dialogar por sinais. Num átimo, o Secretário cai de pau sobre o patrão.)

Secretário Koo (enquanto desfere bastonadas em Wang): — Biltre! Canalha! Patife! Salafrário! Sacripanta! Vigarista! Covarde! Facínora! Mentecapto!

Senhor Wang: — Pare!!!

A hilária (e irônica) surra desferida pelo Secretário Koo no patriarca Senhor Wang provoca risadas maravilhadas na plateia. Mas, além disso, aponta para a sagacidade do Coletivo Alfenim na exploração do conceito de “contradição”. Inegavelmente, deus e tigre constituem uma “unidade de contrários”. No entanto, num corte analítico próximo ao que Walter Benjamin procedeu ante a vingança do ator, o Coletivo enfrenta diferentes mediações do conceito de contradição. Articula inclusive a brevidade do espaço-tempo em que, tal qual o ator triunfa, o tigre mostra e recolhe suas garras e seus dentes. Ora, se as contradições alimentam a feitura da história, esta história é repleta de complexas táticas de ação dos “subordinados” e de desequilíbrio das relações de poder. Em *O Deus da Fortuna*, a surra é um exemplo dessas táticas. Há outros. A personagem de Liu Po, a empregada mais nova da casa senhorial, aponta dois deles.

Num diálogo com a filha, o Senhor Wang antecipa que ela deverá se casar com o filho de Cai Fu. Jin-Jing, então, contradiz: "— Mas... Por que devo me casar?". O pai responde, recorrendo ao "óbvio": "— Você me deve obediência!". Impertinente, Liu Pu intervém na conversa, agora recorrendo a obviedades impronunciáveis: "— E seu pai (deve obediência) a Mestre Cai Fu, o agiota". O patrão a expulsa da sala exaltado. Noutra cena, Jin-Jing e Liu Po conversam. A filha do patrão se ressentida de não conhecer o amor. Em determinada altura da conversa, a moça acusa a empregada de não possuir ambição. Liu Po discorda: "— Claro que tenho. Um dia, os pobres como eu chutaremos a bunda dos ricos e a riqueza que produzimos será dividida entre todos". As duas dissentem e Jin-Jing conclui, posicionando-se superiormente: "— Não sei por que insisto em ter amizade por tipos como você". Liu Po explica: "— Você é a patroinha. Se você insiste, eu obedeço".

Esta segunda estratégia de encontro com o "humano" desenlaçada pelo Coletivo de Teatro Alfenim proporciona reflexões muito próximas àquelas desenvolvidas pelos setores do campo marxista menos preocupados com chaves explicativas dicotômicas entre "posições estruturais" ou "reproduções superestruturais" e mais atentos às historicidades, às movimentações dos sujeitos em conflito, às relações sociais e às experiências que oportunizam a performatização dos sujeitos. Estes são indivíduos e, reciprocamente, são classe. Sendo assim, a impertinência de Liu Po não se caracteriza como um ato solitário. Trata-se de uma impertinência de classe, de uma tática subterrânea que se replica em outras personagens do espetáculo, como o Secretário Koo, mas que dialoga intimamente com o levante organizado dos colonos. A percepção dessa trama de impertinências e táticas, entretanto, requer que nossos esforços analíticos se movimentem ao ritmo com que os sujeitos e conflitos se movimentam. Trata-se de algo metodologicamente parecido com o que Marx praticou em suas "Obras Históricas"¹⁷ ou com o que historiadores como E. P. Thompson¹⁸ concluíram a respeito da necessidade de ir além dos pressupostos (já conclusivos em sua gênese) do "marxismo estruturalista": se "as estruturas" explicam essencialmente tudo, que sentido há seja nas ações e transgressões forjadas pelos sujeitos na tessitura da história, seja na atividade de um pesquisador diante de seu objeto de pesquisa, seja na práxis criativa de um coletivo teatral engajado nas lutas sociais? Bem, "as estruturas" – se é que elas de fato existem apartadas de tudo o mais, do que duvido – não conjugam verbos, não explicam essencialmente, como não pisam, não moram, não plantam coisa alguma, não dão surras no patrão, também não gritam ou xingam à sua porta.

Enfim, a terceira estratégia de encontro com o "humano" – a que eu chamei de "o sexo" – acionada pelo Coletivo de Teatro Alfenim aprofunda a complexificação das relações de poder a que me referi páginas atrás, mas agora investe nos entrecruzamentos constitutivos entre as relações de classe, gênero e sexualidade. Nesses entrecruzamentos, as relações sociais – de classe ou de gênero, de sexualidade

17 Refiro-me, especialmente, a dois textos marxianos: MARX, Karl. *As Lutas de Classes na França de 1848 a 1850*. Trad. de Nélcio Schneider. São Paulo, Boitempo, 2012; _____. *Manuscritos Econômico-filosóficos*. Trad. de Jesus Ranieri. I. ed., 2. tiragem. São Paulo, Boitempo, 2006.

18 THOMPSON, E. P. *Senhores e Caçadores*. Trad. de Denise Bottmann. 2. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997.

ou territoriais – fazem-se umas às outras, não deixando margem para abordagens equacionais entre “centralidades” e “especificidades”. Em outras palavras, a “centralidade do trabalho” cara à tradição marxista somente se torna possível analiticamente se esse mesmo trabalho é percebido, por exemplo, como forjado em relações de gênero e sexualidade, generificado e sexualizado, na constituição de sua experiência histórica. Não à toa, o Senhor Wang pretende que o casamento de sua filha sirva de artifício para a extinção de suas dívidas junto ao agiota. A virgindade da filha e a própria filha do proprietário são proprietarizadas. Se, como argumentei antes, a equiparação de Jin-Jing a um saco de batatas ou a uma dúzia de vacas emblematiza a relativização da sua “humanidade” e a fragilidade das fronteiras que distinguem humanos, animais ou coisas, ela nos permite apreender, dialeticamente, as relações de generificação e sexualização da propriedade, da terra. O rompimento negociado da virgindade da moça salva as terras do seu pai porque entre a gestão da sexualidade de Jin-Jing e a administração daquelas terras há cumplicidades históricas.

Em suas análises sobre as genealogias do imperialismo, Anne McClintock investiga tais cumplicidades entre os processos de territorialização, generificação e sexualização. Ela alude à “longa tradição de viagens masculinas como uma erótica do alumbramento”¹⁹. Nessa erótica, reproduzir-se-iam gestos de penetração masculina sobre a evidenciação de um interior feminino velado, as “terras virgens” de que ouvimos falar com frequência. Haveria então um mundo feminizado a ser exposto e explorado por desbravadores masculinizados. As fronteiras desses mundos desconhecidos se fariam ameaçadoras e sedutoras, precisando ser domadas pelos autodenominados exploradores. Espaços fronteiriços, assim, não só seriam feminizados – para serem rompidos – como se concretizariam nos corpos das mulheres, “figuras mediadoras e liminares por meio das quais os homens se orientavam no espaço, como agentes do poder e do conhecimento”²⁰. A literatura feminista tem indicado a crueldade com que essas concretizações se perfazem em contextos de disputas territoriais²¹.

Contudo, longe de conduzirem à conclusão de que há, aí, um exemplo de “patriarcado” – compreendido como estrutura universal que se multiplica em realidades distintas – desses conflitos de gênero e sexualidade se depreendem disputas cortantes acerca de masculinizações e femininizações. “Pai” ou “*pater*”, por exemplo, não são categorias óbvias ou dados estruturais. São performances de gênero sob conflito, um conflito que é, assim, de gênero, sexualidade, classe e territorial reciprocamente. E *O Deus da Fortuna* oferece inúmeras oportunidades para a análise

19 McCLINTOCK, Anne. *Couro Imperial: Raça, Gênero e Sexualidade no Embate Colonial*. Trad. de Plínio Dentzien. Campinas, Unicamp, 2010, p. 43.

20 *Idem*, p. 48.

21 Os trabalhos de Andréa Péres sobre os “campos de estupro” de mulheres na guerra da Bósnia e os de Rita Laura Segato sobre os assassinatos de mulheres em Ciudad Juarez são importantes exemplos dessa literatura. Ver, por exemplo: PÉRES, Andréa Carolina Schvartz. Campos de Estupro: as Mulheres e a Guerra na Bósnia. *Cadernos Pagu*, n. 37, Campinas, 2011, p. 117-162; SEGATO, Rita Laura. Território, Soberania e Crimes de Segundo Estado: a Escritura nos Corpos das Mulheres de Ciudad Juarez. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 2, 2005, p. 265-285.

dessas performances e dos conflitos que as subjazem. Na cena em que o Senhor Wang vai ao encontro do Mestre Cai Fu com o objetivo de “penhorar as virtudes de sua filha”, a personagem do proprietário corporifica esses conflitos e demonstra as fragilidades com que se sustenta a autoridade masculina normativamente inquebrantável do grande pai.

Desolado com as palavras de Cai Fu e com a notícia de que o agiota não poderia lhe conceder um novo empréstimo, o Senhor Wang pergunta ao Mestre o que poderia fazer. Cai Fu sequer pestaneja. Chama seu filho Shang à presença do Senhor Wang e anuncia que o proprietário quer lhe fazer “um agrado”. O Senhor Wang então sugere: “— O menino Shang gosta de cavalos, não é verdade? Tenho belos corcéis em minha propriedade. Podemos ir agora mesmo”. Mas Mestre Cai Fu tem outra ideia de “agrado”: “— Não é necessário. Meu filho adora brincar”. Diante do agiota e do futuro esposo de sua filha, o Senhor Wang se ajoelha. Num chiste retórico mordaz, Cai Fu ordena ao filho: “— Pode montar, meu filho. É um excelente animal. Use o chicote. Veja como galopa feliz pelos vales, cavalgue pelas pradarias, suba as montanhas, observe o horizonte, não dê trégua, esporeie, esfole, o animal lhe pertence, você é o senhor!”. Depois de um tempo, o Senhor Wang se desvencilha do rapaz e, recompondo-se, elogia: “— Mestre Cai Fu, seu filho Shang é um excelente cavaleiro. Jin-Jing, minha filha, se sentirá honrada em empenhar sua virtude”. O casamento é negociado.

A cena de suposta humilhação do patriarca consiste, sem dúvida, numa metáfora sexual. Em cena, os atores tornam os prazeres implicados na submissão (de quatro) do senhor ainda mais evidentes. Há desejo nas entrelinhas e sobre elas. E esse desejo exhibe fetiches que intersectam imagens de sexualidade a outras relações de poder. O *pater* se constrange, animaliza-se, o rapaz se compraz em seu lombo, provoca-lhe dor. A cena lembra as teatralizações sadomasoquistas²², as “brincadeiras” entre os meninos da “Casa-grande” e os meninos da senzala, de que falou Gilberto Freyre²³, e diversas outras relações de poder encenadas através de ritualizações sexuais. Mostra ademais o esforço colossal e sexual de manutenção dos signos patriarcais²⁴. Para manter as suas terras, o Senhor Wang não somente vende sua filha como venderia “uma boa dúzia de vacas”, mas antes de completar a negociação do casamento de Jin-Jing, dispõe o seu próprio corpo como arena para o exercício de masculinizações. Ao final da cavalgada, a “virilidade” de

22 Nas narrativas das “comunidades” que identificam suas experiências como “sadosoquistas”, entretanto, o “consentimento” é um elemento central, contrário inclusive ao exercício da violência. A esse respeito, sugiro a leitura de: FACCHINI, Regina & MACHADO, Sarah Rossetti. “*Praticamos SM, Repudiamos Agressão*”: Classificações, Redes e Organização Comunitária em Torno do BDSM no Contexto Brasileiro. *Sexualidad, Salud y Sociedad – Revista Latinoamericana*, Rio de Janeiro, n. 14, 2013, p. 195-228. Disponível em: <<http://goo.gl/7hwaEE>>. Data de acesso: 18 jan. 2015.

23 FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e Senzala: Formação da Família Brasileira Sob o Regime da Economia Patriarcal*. 51. ed. São Paulo, Global, 2006.

24 Para uma excelente crítica a apreensões normativas da noção de “família patriarcal”, ver: CORRÊA, Mariza. Repensando a Família Patriarcal Brasileira: Notas para o Estudo das Formas de Organização Familiar do Brasil. *Cad. Pesq.*, São Paulo, n. 37, 1981, p. 5-16.

Shang, contestada em alguns momentos do espetáculo, resta aparentemente comprovada – a dependência de Wang a Cai Fu, também.

Se o espetáculo exhibe meandros, reentrâncias e melindres da “autoridade masculina” e, sendo assim, contesta quaisquer simplificações analíticas acerca das relações de gênero e sexualidade, seu tratamento das “mulheres” não poderia deslizar para “vitimismos”²⁵. De fato, não desliza. Claro, Jin-Jing, a filha do Senhor Wang, personifica um emblema de gênero da proprietarização e da animalização do feminino. Ela é negociada em casamento, vale “vacas”. As empregadas da casa servem à iniciação ou à satisfação sexual do seu senhor. A Senhora Wang, aparentemente triste num casamento arranjado com o Senhor Wang, suicida-se, afoga-se no lago da propriedade. Todavia, o peso desses constrangimentos e relações de subordinação não implica na passivização das personagens femininas. *O Deus da Fortuna* demonstra que também nos interstícios de relações coagidas de gênero e sexualidade, o “humano” e suas impertinências se mobilizam. Basta ouvir o que as mulheres dizem quando os homens se ausentam.

Na cozinha da casa senhorial, durante o preparo do pato para o banquete do casamento daquela noite, uma conversa entre mulheres se desenlaça. Jin-Jing lamenta pelo casamento e insiste na ideia de suicídio. Matar-se-ia como um dia fez sua mãe. Mas a Senhora Shu, a empregada mais velha, enquanto orienta Liu Po a estripar o pato, esforça-se para dissuadir a moça daquela ideia. “— Jin-Jing, você deve acatar a decisão do Senhor Wang. Nesta casa, a melhor forma de desobedecer é sempre estar de acordo”. A partir daí, entre o desespero da moça e os temperos que penetram os orifícios inferiores e superiores do pato, a conversa se transforma numa pedagogia de táticas e impertinências de gênero e sexualidade. A Senhora Shu rememora – e, portanto, reconstrói – a história do suicídio da mãe de Jin-Jing. “— É preciso estar de acordo: ensinei essa lição à sua mãe. Com o tempo, ela aprendeu a lidar com o Senhor Wang. Quando percebeu que era inútil protestar, passou a confrontar a tirania do marido sempre com um sorriso nos lábios.” Segundo a Senhora Shu, o pai de Jin-Jing, diante da amabilidade da esposa, parou de esbravejar. A Senhora Wang, por sua vez, passou a buscar novos prazeres. “— Depois disso, a Senhora Wang começou a agir de acordo com o que acreditava; ia ao mercado de sedas toda enfeitada. Às vezes, voltava só depois de três dias, muda, feliz e cheirando a doce vinho. Quando seu pai percebeu, era tarde. Ele a perdeu e nem pôde reclamar.” Curiosa com a história tecida pela Senhora Shu, Jin-Jing então pergunta sobre o porquê de sua mãe ter se jogado no lago. “— Dizem que foi de tristeza, mas não, foi por amor de alguém que nunca saberemos.” A Senhora Shu morreu por amor.

Tais táticas e impertinências de gênero e sexualidade não destronam o “patriarca” tampouco obstam os processos de proprietarização e animalização das mulheres. Pouco antes do banquete, o Senhor Wang questiona a Senhora Shu se Jin-Jing está pronta para o casamento. A velha empregada responde: “— Como um pato selvagem na mira do caçador”. Táticas e impertinências, no entanto, cambaleiam a rigidez das relações de subordinação e lembram a todo tempo que aqueles processos são

25 GREGORI, Maria Filomena. As Desventuras do Vitimismo. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, n. 1, 1993, p. 143-149.

“processos”, ou seja, não correspondem a “dados”. Os processos de proprietarização das mulheres, por exemplo, não engendram mulheres-propriedade tão facilmente. Essas mulheres, como o tigre, conjugam seus verbos, estripam patos, amam e bebem vinho clandestinamente e, se morrem, também lutam. Jin-Jing teima perante as empregadas: “— O melhor a fazer é cortar os pulsos e repousar docemente à espera da morte”. A Senhora Shu sentencia: “— Existem boas formas de morrer, mas a mais honesta é lutando”. Esta terceira estratégia de encontro com o “humano” talvez seja a que melhor ratifica a maleabilidade com a que o Coletivo de Teatro Alfenim desvenda e disputa a realidade que nos cerca. Não apenas a quarta parede do palco é derrubada. As quatro paredes do “quarto de casal” o são. Também as do “quarto da empregada”. E, inclusive, as da “sala de estar”, onde o sexo é negociado. Aqui, como em todo o espetáculo, o Coletivo de Teatro Alfenim se supera. Aqui, ele nos corta maleável e afiadamente.

SOBRE O AUTOR

ROBERTO EFREM FILHO professor do Departamento de Ciências Jurídicas da Universidade Federal da Paraíba e doutorando em Ciências Sociais junto ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.

E-mail: robertoefremfilho@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. Seleção de textos: Jorge Mattos Brito de Almeida. Trad. de Julia Elisabeth Levy, Jorge Mattos Brito de Almeida e Maria Helena Ruschel. 3. ed. São Paulo, Paz e Terra, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. Obras Escolhidas, v. I. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed., II. reimpr. São Paulo, Brasiliense, 2011.
- COLETIVO Alfenim. *O Deus da Fortuna*, 2014. Mimeo.
- CORRÊA, Mariza. Repensando a Família Patriarcal Brasileira: Notas para o Estudo das Formas de Organização Familiar do Brasil. *Cad. Pesq.*, São Paulo, n. 37, 1981, p. 5-16.
- FACCHINI, Regina & MACHADO, Sarah Rossetti. “Praticamos SM, Repudiamos Agressão”: Classificações, Redes e Organização Comunitária em Torno do BDSM no Contexto Brasileiro. *Sexualidad, Salud y Sociedad – Revista Latinoamericana*, Rio de Janeiro, n. 14, 2013, p. 195-228. Disponível em: <DOI:10.1590/S1984-64872013000200014>. Data de acesso: 18 jan. 2015.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 36. ed. São Paulo, Paz e Terra, 2003.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala: Formação da Família Brasileira Sob o Regime da Economia Patriarcal*. 51. ed. São Paulo, Global, 2006.

- GREGORI, Maria Filomena. As Desventuras do Vitimismo. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, n. 1, 1993, p. 143-149.
- JAMESON, Fredric. *A Virada Cultural: Reflexões sobre o Pós-moderno*. Trad. de Carolina Araújo. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2006.
- MARX, Karl. *As Lutas de Classes na França de 1848 a 1850*. Trad. de Nélcio Schneider. São Paulo, Boitempo, 2012
- _____. *Manuscritos Econômico-filosóficos*. Trad. de Jesus Ranieri. 1. ed., 2. tiragem. São Paulo, Boitempo, 2006.
- McCLINTOCK, Anne. *Couro Imperial: Raça, Gênero e Sexualidade no Embate Colonial*. Trad. de Plínio Dentzien. Campinas, Unicamp, 2010.
- PÉRES, Andréa Carolina Schwartz. Campos de Estupro: as Mulheres e a Guerra na Bósnia. *Cadernos Pagu*, n. 37, Campinas, 2011, p. 117-162. Disponível em: <<http://goo.gl/1RfFMH>>. Acesso em: 18 jan. 2015.
- RANGEL, Flávio & FERNANDES, Millôr. *Liberdade, Liberdade*. 5. ed. São Paulo, L&PM, 1987.
- SEGATO, Rita Laura. Território, Soberania e Crimes de Segundo Estado: a Escritura nos Corpos das Mulheres de Ciudad Juarez. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 2, 2005, p. 265-285. Disponível em: <DOI:10.1590/s0104-026x2005000200003>. Acesso em: 18 jan. 2015.
- THOMPSON, E. P. *Senhores e Caçadores*. Trad. de Denise Bottmann. 2. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997.

O jogo triste da vida: a sinuca dos excluídos em duas canções de João Bosco e Aldir Blanc

[*The sad game of life: snooker and marginalization in two songs of João Bosco and Aldir Blanc*

Marcio Giacomini Pinho¹

Rodrigo Aparecido Vicente²

RESUMO Consagrada na década de 1970, a parceria João Bosco e Aldir Blanc é uma das mais prolíficas da música popular brasileira. Suas canções traduziram de forma original temas e questões candentes no cenário político, social e cultural da época, que vão desde a repressão e a censura promovidas pelo governo militar, até a experiência sensível e as condições de existência dos marginalizados nas grandes cidades. Nesse contexto surgiram as composições “Jogador” e “Tabelas”, lançadas no disco *Tiro de Misericórdia* (1977). O jogo de sinuca e o ambiente do subúrbio constituem o espaço real e metafórico que alinhava as canções, onde a figura do malandro assume o papel central. O presente artigo procura explicitar os modos como tais composições representam, poética e musicalmente, os conflitos e as contradições inerentes ao universo dos excluídos em tempos marcados pelo “milagre econômico”. • **PALAVRAS-CHAVE** malandro, sinuca, década de 1970, João Bosco e Aldir Blanc, música popular brasileira. • **ABSTRACT** The duo João

Bosco and Aldir Blanc is one of the most prolific in Brazilian popular music. Their songs, specially in the 1970s, were a creative and original picture of themes and issues related to the political, social and cultural scenario of that time, such as repression and censorship promoted by the military dictatorship and the poor living conditions of marginalized people in the big cities. In this context, in 1977 they released the album *Tiro de Misericórdia*, which included, among others, the songs “Jogador” and “Tabelas”, both studied in this paper. The real and metaphorical spaces of the songs are formed by snooker and suburb, whereas the malandro takes a role as character and narrator. This paper intends to explain how the compositions represent, poetically and musically, the conflicts and contradictions inherent to the marginalized’s universe, in a time that was historically marked by the “economic miracle”. • **KEYWORDS** malandro, snooker, 1970’s, João Bosco and Aldir Blanc, Brazilian popular music.

Recebido em 21 de julho de 2014

Aprovado em 03 de dezembro de 2014

PINHO, Marcio Giacomini; VICENTE, Rodrigo Aparecido. *O jogo triste da vida: a sinuca dos excluídos em duas canções de João Bosco e Aldir Blanc*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 60, p. 171-188, abr. 2015.

doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi60p171-188>

1 Universidade Estadual do Paraná (Unespar, Curitiba, PR, Brasil).

2 Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, Campinas, SP, Brasil).

INTRODUÇÃO

*Esse é o segredo de quem como eu vive
na boemia: colocar no mesmo barco
realidade e poesia*³

João Bosco e Aldir Blanc

A ligação entre a música popular brasileira e as classes socioeconômicas menos favorecidas é antiga e constitui o traço fundamental de inúmeras manifestações artísticas que se consolidaram ao longo do século XX, como o samba, o choro, o baião, o forró etc.

As formas pelas quais essa ligação se revela são igualmente variadas, mas nem sempre evidentes e imediatas. Ao ouvinte médio, por exemplo, a representação dos ambientes populares e de problemas relativos aos habitantes dos subúrbios pode ser facilmente identificada na temática de algumas letras, isso sem contar a associação por vezes inconsciente que se pode fazer entre um determinado gênero de música e a memória e história de um grupo ou meio social, nos quais aquele se encontra profundamente enraizado, simbolizando uma tradição.

No entanto, a música popular (como a arte em geral) não concentra apenas em seu conteúdo linguístico os signos ligados diretamente aos agentes, meios e técnicas de produção. Numa obra, podem-se depreender diversos sentidos a partir do modo como o artista estruturou a letra; das relações de contraste e reiteração entre o conteúdo poético e a figuração rítmico-melódica; da estrutura e das progressões harmônicas; do arranjo; da sonoridade resultante da combinação instrumental e dos procedimentos musicais empregados ao longo da performance, etc. A tais elementos se somam aspectos relativos ao contexto histórico no qual artista e obra estão inseridos, cuja situação social, política, econômica e cultural pode produzir ressonâncias, em maior ou em menor grau, no plano estético, orientando e mesmo condicionando as escolhas dos artistas no trato com o seu material.

Daí a necessidade de se considerar a obra de arte um complexo formado por teias de sentidos e significados diversos, inapreensíveis em sua totalidade, porém passíveis

3 BOSCO, João; BLANC, Aldir. Me dá a penúltima. In: MOURA, Roberto. *A Poesia de Aldir Blanc*. Rio de Janeiro, Irmãos Vitale, 2001, p. 116.

de interpretação em um plano não estritamente musicológico, isto é, um plano que não apenas comporta como também exige abordagens interdisciplinares.

E esta é uma exigência imposta pelos objetos deste estudo, a saber, as canções “Jogador” e “Tabelas”, de João Bosco e Aldir Blanc, presentes no LP *Tiro de Misericórdia*⁴, lançado pela gravadora RCA Victor, em 1977. Ambas constituem uma representação do malandro, habitante do subúrbio de uma metrópole, que encontra no jogo de sinuca um dos principais meios de subsistência. O pano de fundo em questão é o mundo do botequim, dos prostíbulos, dos cafetões, prostitutas, traficantes, batedores de carteira, “ratos” da polícia... Mas é também o mundo dos “mestres do taco”, do carteadado, do jogo do bicho, dos apostadores e dos “otários”.

O leitor/ouvinte atento pode não apenas identificar como estar certo da ligação entre essas composições e o universo ficcional de João Antônio. Através de seus contos, o escritor e jornalista paulistano retratou “a partir de dentro” o modo de vida do marginalizado na grande cidade, não sem conceber uma linguagem original, que traduz em sua forma e conteúdo a condição de existência precária, errante, difícil e ao mesmo tempo rica do ponto de vista humano, alcançando na narrativa o plano dos dilemas psicológicos e da experiência sensível dos excluídos.

“Tabelas” e “Jogador” foram compostas originalmente para o filme *O Jogo da Vida*⁵, lançado em 1977 sob a direção de Maurice Capovilla. A película, por sua vez, foi inspirada no conto *Malagueta, Perus e Bacanaço*, presente em livro homônimo. A obra, que marcou a estreia de João Antônio na literatura de ficção, constitui-se numa coletânea de contos publicada em 1963 – embora já estivesse pronta em 1960, quando um incêndio na casa do autor destruiu a maior parte de seus escritos⁶. Esse livro rendeu a João Antônio o prêmio Fábio Prado e dois prêmios Jabutis (Autor Revelação e Melhor Livro de Contos)⁷.

No enredo do conto, o leitor acompanha mais um expediente do velho Malagueta, do jovem Perus e do mulato Bacanaço, três malandros que percorrem as ruas, os botequins e os salões de jogos de São Paulo noite e madrugada adentro, tentando levantar algum dinheiro nas mesas de sinuca por meio de conluios e trapaceas de tipo vário.

A direção musical do filme *O Jogo da Vida* foi assinada pelo maestro Radamés Gnattali, tendo João Bosco e Aldir Blanc participado enquanto músicos convidados. Eles compuseram duas canções para o projeto: “O Jogador” e “Batendo pelas Tabelas” – que teriam seus nomes ligeiramente modificados quando do lançamento do disco *Tiro de Misericórdia*. Temas ou fragmentos dessas canções, em versões instrumentais e cantadas, aparecem em todo o filme, sendo que o samba “O Jogador” está geralmente associado a cenas mais descontraídas, da malandragem em ação, enquanto “Batendo pelas Tabelas” surge em momentos introspectivos e melancólicos dos protagonistas da trama.

4 BOSCO, João. *Tiro de Misericórdia*. São Paulo, RCA Victor, 1977. 1 LP.

5 O JOGO da Vida. Direção: Maurice Capovilla. Intérpretes: Lima Duarte; Gianfrancesco Guarnieri; Maurício do Valle e outros. Roteiro: João Antônio. São Paulo, Documenta/Embrafilme, 1977.

6 ANTÔNIO, João. De Malagueta, de Perus e de Bacanaço. In: _____. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. 4. ed. São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 14.

7 *Idem*.

A seguir, serão discutidos os aspectos formais e estilísticos de “Jogador” e “Tabelas”, buscando explicitar de que maneira o conteúdo poético e a estrutura dessas composições traduzem a temática do malandro das décadas de 1960 e 1970, representando o seu modo de vida, seus dilemas psicológicos e a sua própria condição de existência numa época conturbada da história política e social do país⁸. Acredita-se que, neste percurso, o paralelo entre essas canções e a obra de João Antônio será imprescindível, uma vez que seus contos também ultrapassam a imediaticidade aparente dos signos que compõem o discurso verbal, abrindo um universo amplo de sentidos através da forma como elabora e organiza a narração, alcançando assim o plano mais íntimo da experiência e da sensibilidade daqueles que se situam às margens da sociedade.

VIDA ROUBADA

Para efeitos de comparação, vale introduzir de saída as letras de “Tabelas” e “Jogador”⁹:

“Tabelas”

batendo pelas tabelas
meu jogo é elas por elas:
não quero nem dou partido.

numa jogada infeliz
resvala o tempo vivido
que nem um taco sem giz.

em cada bola tentada
existe, além da tacada,
a fama do jogador.

8 Pela temática e pelo método, este artigo se filia à tradição crítica inaugurada por Antonio Candido com o ensaio “Dialética da Malandragem” (1970), publicado pela primeira vez nesta revista com o subtítulo “Caracterização das *Memórias de um Sargento de Milícias*”. Embora o “amor pelo jogo-em-si” aproxime os malandros comentados aqui e no ensaio de Candido, procuramos enfatizar as especificidades estéticas e históricas que as obras musicais analisadas nas páginas seguintes apresentam em relação à ficção de Manuel Antônio de Almeida. Não obstante, também buscamos compreender em que medida as canções de João Bosco e Aldir Blanc transfiguram e formalizam numa linguagem específica dados de uma “realidade social historicamente localizada” que, uma vez concebida, é capaz de apresentar “um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária”. CANDIDO, Antonio. *Dialética da Malandragem*. In: _____. *O discurso e a Cidade*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2010, p. 15-47.

9 A formatação e a estrofação das respectivas letras segue a que está presente no encarte do LP *Tiro de Misericórdia*.

num lance alguém se suicida
e a marca de uma ferida
não sai com o apagador.

a partida está fechada,
a aposta deu em nada
e o que fazer desse cansaço?

carregar nossa cruz feito o menino perus,
cair na sarjeta que nem malagueta
ou virar bagaço igual bacanaço?

“Jogador”

joga o jogo,
joga vida roubada,
joga vinte-e-um...
joga carambola,
sinuca, bilhar,
joga pra espetar,
pra matar,
pra defesa...

olha a mesa,
olha o quadro,
olha firme no olhar
do parceiro...
olha o taco,
olha o roubo,
confere o dinheiro

e não chia
que um bom jogador
joga o jogo.

Como se pode observar, a temática dessas canções é a mesma, a saber, o jogo de sinuca e o seu ambiente representados em sua dinâmica e diversidade linguística, mas também em sua “técnica, ética e estética” peculiares¹⁰, onde presidem modalidades

¹⁰ Referimo-nos nessa passagem à observação de Antonio Candido a respeito do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, em que João Antônio consegue, na visão do crítico literário, representar o ambiente da sinuca em todas as suas dimensões – os conflitos e tensões dos jogadores, os detalhes técnicos das ações, as regras do jogo, a moral implícita etc. Por sua clareza e profundidade, vale reproduzir o fragmento da análise de Candido: “[em ‘Malagueta, Perus e Bacanaço’] tudo se articula para criar um mundo onde tomamos conhecimento de novas dimensões da vida, como se o autor quisesse nos iniciar na esfera dos excluídos, que

distintas, regras bem definidas e valores morais próprios compartilhados por todos. Veja-se, por exemplo, o caso de “Jogador”. O bordão “joga o jogo”, além de provocar um efeito estético particular em função da homofonia das palavras “joga” e “jogo”, recorrente em toda a letra, constitui um imperativo, uma “verdade” que deve ser reconhecida e aceita pelos contendores, esteja a partida se desenrolando de modo “limpo” ou “sujo”. Ou seja, com ou sem lealdade, o “bom jogador” sabe que “o jogo é jogado”¹¹, que do início ao fim, conforme sintetiza a composição de João Bosco e Aldir Blanc, é o aparentemente ingênuo bordão “joga o jogo” que predomina – conhecer o código implica ter acesso livre ao mundo do jogo e, a um só tempo, ver-se aprisionado numa terra *com* leis e lógicas próprias.

O caráter ambivalente desse aspecto confere tensão e densidade estética à canção. Aliás, no campo literário, esse tema foi sensivelmente explorado pelo crítico Antonio Candido, como no ensaio “O Mundo-provérbio”, no qual analisou o romance *I Malavoglia* (1881), de Giovanni Verga. Em linhas gerais, o enredo se desenvolve em torno de uma família de pescadores que vive em uma pequena comunidade localizada ao sul da Itália. O tempo estendido e circular, o peso dos costumes e da tradição, em suma, formam o *leitmotiv* dessa ficção, configurando um mundo fechado, dominado antes pela atemporalidade dos provérbios que pela razão e sensibilidade dos indivíduos. Nas palavras de Antonio Candido:

O lugar-comum sufoca a mensagem individual e a absorve no coletivo. A repetição mata a possibilidade de renovar a visão e a obriga a considerar os mesmos objetos. O provérbio anula a iniciativa e impõe uma norma ideológica eternizada. Como solução única, a violação. [...] Neste caso, pensaria um rebelde, só a revolução poderia dar fluidez ao código, isto é, romper as estruturas.¹²

Em “Jogador”, o caráter circular e fechado do mundo representado é reforçado pela figuração melódica que subjaz à expressão renitente (“joga o jogo”), sobretudo no refrão final, em que a frase “e não chia/que um bom jogador/joga o jogo” aparece

procuram contornar a miséria usando esse sucedâneo patético do trabalho que são as artes da malandragem. E tudo vai se organizando para nos encerrar na atmosfera própria do conto: a iluminação soturna das ruas, os bondes rumorosos, a magia das mesas de bilhar, a movimentação no espaço onde o vício se acomoda e a sobrevivência depende de uma lei espúria do mais apto. No caso, do mais apto em sinuca, em torno da qual se desenham uma técnica, uma ética e até uma estética, formando um modo de existir que é principalmente um modo de subsistir. Os três parceiros Malagueta, Perus e Bacanaço representam um tipo de vida graças ao qual o escritor transfigura a noite paulistana e, invertendo os sinais, faz da transgressão um instrumento que nos humaniza”. Ver: CANDIDO, Antonio. Na Noite Enxovalhada. In: ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. 4. ed. São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 10.

11 Expressão usada por Bacanaço, num momento em que o inspetor (ex-policia) Lima, em partida contra Malagueta e Perus, levanta a suspeita de um conluio armado pelos dois malandros – “Tá muito amarrado o seu jogo [...]. Eu pego marmelo neste jogo, arrumo uma cadeia pros dois safados”. Ver: ANTÔNIO, João. *op. cit.*, 2004, p. 172-173.

12 CANDIDO, Antonio. O Mundo-provérbio. In: _____. *O Discurso e a Cidade*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2010, p. 106.

repetida por três vezes, reiterando tal circularidade. O bordão “joga o jogo” é transformado em uma espécie de provérbio, que traz uma moral implícita – “um bom jogador, joga o jogo” –, enquanto a melodia do trecho realiza um movimento de ascensão e declive (cf. figura 1), procedimento que se enquadra naquilo que Luiz Tatit e Ivan Lopes denominaram como “efeito figurativo de locução”¹³, em que a melodia reforça o conteúdo semântico da letra.

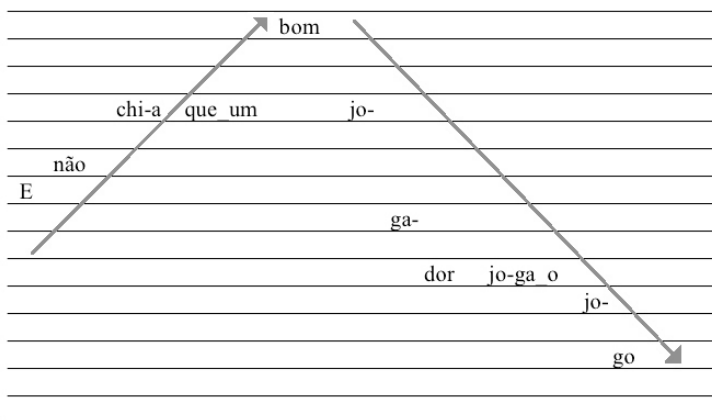


Figura 1. Diagrama da última frase da letra de “Jogador”.

Mundo-marginal, mundo-provérbio... É significativo notar que, a exemplo de “Jogador”, o conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” também configura um mundo fechado, cuja circularidade pode ser observada na trajetória dos três malandros na noite paulistana. A narrativa se inicia na Lapa, passa por Água Branca, Barra Funda, chega à “Cidade” (o grande centro), Pinheiros e, por fim, retorna à Lapa. Os parceiros, nesse ínterim, partem “sem nenhum”, levantam 7 mil e quinhentos cruzeiros no (salão de jogos) Joana d’Arc, e voltam “quebrados, quebradinhos”, após perderem tudo (para o “mestre do taco” Robertinho), tal como iniciaram a peregrinação – ou seja, reproduzem o movimento de ascensão e declive presente na melodia final de “Jogador”¹⁴.

Ademais, o fato de esta última frase da canção ser repetida por três vezes e ser secundada pela progressão harmônica do tipo I6 – VI7 – II7 – V7, a qual encerra um círculo fechado, “inescapável”, simétrico ritmicamente (cada acorde dura um compasso), é como se estivesse representando a própria condição de existência do jogador, que tem seus limites de ação (e reação) bem desenhados (cf. exemplo 1). Afinal, uma simples violação “ética”, ou melhor, qualquer transgressão às regras do jogo podia custar uma “vida”.

¹³ TATIT, Luiz; LOPES, Ivan. *Elos entre Melodia e Letra: Análise Semiótica de Seis Canções*. Cotia (SP), Ateliê Editorial, 2008, p. 17

¹⁴ ANTÔNIO, João. *op. cit.*, p. 147-222.

C#7 (IV7) F#7 (II7) B7 (V7) E6 (I6)

E não chi - a que um bom jo - ga - dor jo - ga.o jo - go

Exemplo 1. Frase final de “Jogador”.

As aspas em “vida” se justificam em razão da ambiguidade que esta e outras palavras mencionadas nas letras expostas anteriormente comportam. No caso de “Jogador”, dentre as modalidades de jogos de sinuca mencionadas (bilhar, vinte-e-um, carambola), destaca-se a de “vida”, não por acaso, a preferida dos malandros retratados no conto de João Antônio. É o próprio narrador de “Malagueta, Perus e Bacanaço” quem explicita o seu funcionamento:

Corria no Joana d’Arc a roda do jogo de vida, o joguinho mais ladrão de quantos há na sinuca. Cada um tem sua bola, que é uma numerada e que não pode ser embocada. Cada um defende a sua e atira na do outro. Aquele se defende e atira na do outro. Assim, assim, vão os homens nas bolas. Forma-se a roda com cinco, seis, sete e até oito homens. O bolo. Cada homem tem uma bola que tem duas vidas. Se a bola cai o homem perde uma vida. Se perder as duas vidas poderá recomeçar com o dobro da casada. Mas ganha uma vida só... Fervia no Joana d’Arc o jogo triste da vida.¹⁵

O fragmento chama atenção não apenas pela riqueza de detalhes acerca do jogo de “vida”, mas pela linguagem e estilo da narração, que assumem papel decisivo na ampliação do campo semântico de algumas palavras e frases. Conforme destacou Antonio Candido em “Na noite enxovalhada”, nessa passagem, João Antônio ultrapassa na escrita as “normas” e “convenções” preconizadas pelos doutos “vernaculistas”, explorando, por exemplo, as repetições, as assonâncias, a homofonia das palavras “bola” e “bolo” (o montante das apostas), bem como a polissemia da palavra “vida”, ou seja, um conjunto de procedimentos que ganha força e expressão no contexto da trama¹⁶. Algo semelhante pode ser observado na letra de “Jogador”, em especial, no verso “joga vida roubada”, que remete tanto ao “joguinho mais ladrão de quantos há na sinuca”, quanto à condição de existência dos três malandros, os quais se encontravam no limbo da sociedade, distantes do mundo do trabalho “formal” como que representando um amplo contingente das grandes cidades de um país periférico que, mesmo nos períodos de crescimento econômico – como o foram as décadas de 1960 e 1970 no Brasil –, não deixa de promover e reforçar a contrapartida e uma das condições do “desenvolvimento”: a exclusão e desigualdade sociais.

Outro aspecto digno de menção é o modo peculiar como o *tempo* da narrativa é trabalhado em “Jogador”. Por *tempo* entende-se aqui tanto o tempo do discurso verbal, que pode coincidir ou não com o *tempo físico* (*cronométrico*), sendo, portanto, passível de configurar uma temporalidade própria – distinta daquela que se realiza na vida

¹⁵ *Idem*, p. 164.

¹⁶ CANDIDO, Antonio. Na Noite Enxovalhada, *op. cit.*

cotidiana –, quanto o andamento da música, que constitui um tempo à parte em relação ao *físico* e ao da própria narração¹⁷.

Na seção **A** de “Jogador”, observa-se no discurso uma enumeração contínua das modalidades de jogos de sinuca, conforme se destacou anteriormente. Até então, o narrador não remete o ouvinte a um enredo ou a uma ordem de acontecimentos, permanecendo antes num plano temporalmente neutro ou indefinido. Note-se ainda que não se configura uma cronologia interna, mas uma espécie de inventário, no qual o narrador parece buscar na lembrança os tipos de jogos que ele conhece. Pode-se dizer que, neste momento da canção, predomina o *tempo da memória*.

Em contrapartida, a seção **B** se caracteriza pela introdução de um discurso dotado de um *tempo cronológico*, não coincidente com o *tempo físico* (ou *cronométrico*), mas que prevê uma sequência de atos:

olha a mesa,
olha o quadro,
olha firme no olhar
do parceiro...
olha o taco,
olha o roubo,
confere o dinheiro

O narrador constrói uma espécie de cena cinematográfica, rica em imagens, que são introduzidas de maneira fragmentada, com amplos espaços entre alguns versos, criando inclusive certa tensão e suspense em razão do tom imperativo dos enunciados, opondo-se assim à atmosfera eufórica predominante na seção **A**. No plano harmônico, o trecho é marcado pela mudança de centro tonal, que vai de Mi maior (seção **A**) a Dó sustenido menor (relativo menor), bem como pela longa duração (quatro compassos) do acorde de G#7 (subjacente aos quatro primeiros versos), que cumpre a função de preparar ou gerar expectativa para a resolução no acorde que representa a nova tonalidade (C#m7).

A esta mudança de clima se soma a intervenção do contrabaixo e da guitarra elétrica. Esta introduz uma sonoridade estridente, explorando os espaços entre os versos por meio de preenchimentos restritos, em geral, a blocos triádicos, utilizando basicamente extensões dos acordes no registro agudo do instrumento – lembrando, aliás, o estilo interpretativo da guitarra acompanhante no jazz, quando esta realiza o chamado *comping* (abreviação de *accompanying*), uma forma improvisada de articular acordes. Vale destacar ainda que, Toninho Horta, o guitarrista que gravou a canção, executa ritmos bastante

17 Apoiamo-nos aqui no estudo do filósofo Benedito Nunes acerca do tempo na narrativa literária, adaptando seus argumentos e definições para o caso específico da narrativa musical. No plano do discurso, é possível criar diferentes *temporalidades* através da manipulação dos tempos verbais (pretérito, presente e futuro) e da forma como os signos linguísticos são organizados, resultando em efeitos de distensão, suspensão ou aceleração do tempo. Para um conhecimento mais amplo dessa temática na história da literatura, fundamentado na teoria literária e na filosofia da linguagem, ver: NUNES, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo, Edições Loyola, 2013.

sincopados, lançando mão em alguns momentos de padrões utilizados por cavaquinistas no acompanhamento do samba (cf. exemplo 2).

Exemplo 2. Início do *comping* realizado pela guitarra.

Este momento só é interrompido pelo refrão final, que retoma o clima eufórico da seção **A** e coroa a cena narrada com a máxima (irônica e cruel) que vigora no mundo do “pano verde” – “e não chia/que um bom jogador/joga o jogo”. Essa espécie de provérbio, cuja força reside na moral aí implícita, assinala uma terceira categoria temporal presente na canção: a *atemporalidade*, ou seja, o oposto dos tempos *cronológico* e *físico*, pois, o que caracteriza o provérbio é justamente a sua ubiquidade temporal. Assim, é possível chegar ao seguinte esquema:

“Jogador”

joga o jogo, joga vida roubada, joga vinte-e-um... joga carambola, sinuca, bilhar, joga pra espetar, pra matar, pra defesa...	}	<i>Tempo da memória</i>
--	---	-------------------------

olha a mesa, olha o quadro, olha firme no olhar do parceiro... olha o taco, olha o roubo, confere o dinheiro	}	<i>Tempo cronológico</i>
--	---	--------------------------

e não chia que <i>um bom jogador</i> <i>joga o jogo.</i>	}	<i>Atemporalidade</i>
--	---	-----------------------

A PARTIDA ESTÁ FECHADA

O samba “Jogador”, entendido em seus aspectos formais, já indica a extensão e a profundidade do universo de sentidos que a obra de João Bosco e Aldir Blanc é capaz de engendrar. Sua ligação com a produção literária e cinematográfica da época revela não apenas a sintonia entre diferentes artistas, mas a importância que a temática do subúrbio e do marginalizado assumiu para os agentes sociais alinhados a uma postura de esquerda durante o regime militar. Daí o surgimento de obras de arte em que o estético, o social e o político constituem os fios de uma trama densa e complexa, cuja historicidade só faz ressaltar a originalidade e a relevância que as linguagens então elaboradas assumiram no campo da arte e da cultura.

Conforme se observou, a pluralidade de sentidos pauta tanto a letra quanto a estrutura do samba “Jogador”, no qual o modo de vida do malandro é representado alegoricamente – do grego *allos*, “outro”, e *agorein*, “dizer”¹⁸. Em outras palavras, a realidade do excluído é transfigurada no *modus operandi* singular do jogador de sinuca, cujos limites de ação e reação se revelam sensivelmente estreitos, formando um mundo fechado, circular, onde “ascensão e declive” permanecem indissociáveis. Assim, ao contrário do que se poderia imaginar, a linguagem alegórica, comum na arte e na literatura, não afasta o objeto representado do real ao “dizer o outro”, ou seja, ao romper com a “imediaticidade” dos signos e transportá-los a um universo novo de sentidos, mas aprofunda a percepção da experiência conflituosa e contraditória do sujeito inserido nessa realidade, na medida em que mostra inúmeras possibilidades de significação do real, perscrutando o “abismo entre expressão e significação” sem ter ou nunca chegar a um fim¹⁹.

O caráter alegórico também se faz sentir na canção “Tabelas”, cumprindo a função de ressaltar a ambiguidade do conteúdo poético. Aqui, como no samba analisado anteriormente, “jogo” e “vida” se misturam a tal ponto que acabam se fundindo, formando um par inseparável. Veja-se, por exemplo, as estrofes iniciais:

batendo pelas tabelas
meu jogo é elas por elas:
não quero nem dou partido.

numa jogada infeliz
resvala o tempo vivido
que nem taco sem giz.

A expressão “batendo pelas tabelas”, além de remeter às bordas internas da mesa de sinuca, está muito próxima do bordão popular “cair pelas tabelas” que, segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, é um regionalismo brasileiro de uso informal, que significa “não se aguentar de pé; sentir-se extremamente fraco ou

18 Sobre a noção de *alegoria*, ver: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 2011, p. 32.

19 *Idem*, p. 38.

fatigado”²⁰. Não por acaso, este último sentido já indica o clima que irá predominar ao longo de toda a canção: o tom introspectivo e melancólico do narrador que se vê pressionado materialmente e que não consegue vislumbrar uma saída para essa situação, o que o leva a refletir sobre o sentido da sua existência.

Antes de prosseguir, é importante destacar a singularidade dessa representação do malandro concebida por João Bosco e Aldir Blanc, a qual se afasta do caráter pitoresco e um tanto romantizado que se configurou em torno dessa figura emblemática da cultura popular brasileira, sobretudo entre as décadas de 1930 e 1940 – vide personagens como o Zé Carioca e os malandros retratados em muitos sambas da época²¹. Em “Tabelas”, ao contrário, a antiga navalha foi relegada a um plano secundário, pois, o que se ressalta aqui é o “fio da navalha” sobre o qual caminha o malandro, cujo destino é definido no próximo passo, ou melhor, na próxima “tacada”: “numa jogada infeliz/resvala o tempo vivido/que nem taco sem giz”.

A própria sonoridade do arranjo corrobora a construção desse ambiente carregado de tensão. Na introdução, por exemplo, a melodia executada pela guitarra explora os glissandos, arrastando as notas de um lado para o outro, como se estivesse representando o caminhar errante daquele que anda “pelas tabelas”, escorando-se nos cantos. É o “cansaço” apontado na letra após mais uma derrota anunciada. O andamento lento, próximo do samba-canção e do bolero²², bem como as longas pausas da voz, auxiliam na construção de um clima de certa apatia, em que o narrador se depara com a impossibilidade de mudar a sua rotina.

Além disso, a construção melódica traduz a mal sucedida busca do personagem em tentar se encontrar. Isso porque há nela um grau elevado de imprevisibilidade, cuja sucessão de frases não aponta para um desenho lógico. Embora apresente alguns indícios de que poderia se repetir, como nas duas primeiras frases, que contém a mesma figuração rítmica e contorno melódico – que são apenas deslocados uma terça maior abaixo –, a expectativa de que a melodia se estruture de maneira mais previsível é frustrada logo a seguir, apresentando finais de frase diferentes, rítmica e melodicamente. Essa irregularidade melódica vai acompanhar a canção até o final (cf. exemplo 3).

20 CAIR pelas Tabelas. In: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001, p. 2653.

21 Ver, por exemplo, “Conversa de Botequim” (Noel Rosa e Vadico) e “Lenço no Pescoço” (Wilson Batista).

22 No caso da canção “Tabelas”, a ambiguidade é percebida também na condução rítmica, mais lenta que a do samba “Jogador”, e mais próxima do ritmo quaternário, oscilando assim entre o samba-canção e o bolero, gêneros musicais muito disseminados no campo do entretenimento desde o final da década de 1940. Neste estudo, entretanto, optou-se por preservar essa ambiguidade, evitando atribuir uma classificação única. Essa escolha deve-se também à necessidade de se afastar da polêmica que o samba-canção e o bolero protagonizaram nos anos 1950. Nessa época, termos como *sambolero*, *samba-canção depressivo* ou *samba-de-fossa* eram usados praticamente como sinônimos por muitos críticos e músicos e, em geral, de modo depreciativo e irônico. Ver, por exemplo: MORAES, Vinicius de. A Bolerização. In: _____. *Samba Falado: Crônicas Musicais*. Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2008, p. 51; SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo vol. 1*. 5. ed. São Paulo, 34, 2002, p. 241-243; NAVES, Santuza Cambraia et al. *A MPB em Discussão: Entrevistas*. Belo Horizonte, UFMG, 2006, p. 89 (entrevista com Carlos Lyra).

Diga-se de passagem, essa característica de “Tabelas” vai ao encontro da observação de Tatit e Lopes acerca das melodias pouco reiterativas, pois, nesses casos, “quanto menor o grau de uniformidade dos motivos, maior a distância entre os elementos melódicos (no sentido de que a melodia da canção, em última instância, procura a si própria e se encontra nos processos de reiteração)”²³.

4 Dm6 A7(b13) Dm6 Gm6
Ba-ten-do pe-las ta-be-las Meu jo-go/é e-las por

6 Dm/F Gm/Bb Dm6 A7(b13) Dm6 A7(b13)
e-las Não que-ro/e-nem dou par-ti-do Nu-ma jo-ga-da/in-fe-

9 D7 D7(b9) Gm(7M) Gm7
liz Res-va-la/o tem-pó vi-vi-do Que nem um ta-co sem giz

Exemplo 3. Oito primeiros compassos da melodia da canção “Tabelas”.

Algo semelhante pode ser constatado na harmonia e na transitoriedade dos centros tonais, que não são estabelecidos por longos períodos, revelando antes uma indefinição acerca da tonalidade da obra.

A canção inicia-se no tom de Ré menor, alternando os acordes de tônica, dominante e subdominante menor – Dm6 A7(b13) Gm6; no sexto compasso após a entrada da melodia, tem-se o acorde de D7, que resolverá em Gm(7M) dois compassos adiante. Este último tem uma importância especial na canção, pois concentra a dubiedade da tonalidade em sua sétima, que se alterna entre sétima maior e menor (a saber, as notas Fá sustenido e Fá natural, respectivamente, terças maior e menor do acorde de D); a harmonia chega então aos acordes de F7M e Bb7M (bIII7M e bVI7M de Ré menor), que antecedem o E7 (dominante secundário do quinto grau – A7); na sequência, tem-se uma sucessão de acordes de A7, que variam suas extensões, com exceção da décima terceira, que permanece maior (Fá sustenido), indicando que a tonalidade vindoura será justamente a de Ré maior. O desenvolvimento do restante da canção se dá nesta tonalidade, não sem passar por diversos acordes de empréstimo modal – essa segunda parte conta com acordes do tipo dominante secundário, quarto grau menor e um acorde de sexta napolitana, que também pode ser entendido como um acorde de empréstimo modal do modo menor. A canção, por fim, encerra-se no acorde de D6/9(#II).

23 TATIT, Luiz; LOPES, Ivan. *op. cit.* p. 21-22.

Ou seja, a estrutura harmônica de “Tabelas”, a exemplo de sua melodia irregular e imprevisível, configura um caminho sem volta, sem reiterações – começa em um ponto, termina em outro (cf. figura 2).

		Dm6	A7(b13)		Dm6	A7(b13)		Dm6	A7(b13)				
ré menor		Im6	V7(b13)		Im6	V7(b13)		Im6	V7(b13)				
		Dm6	A7(b13)		Dm6	Gm6		Dm/F	Bb6		Dm6	A7(b13)	
		Im6	V7(b13)		Im6	IVm6		Im	bVI6[IVm]		Im6	V7(b13)	
		Dm6	A7(b13)		D7			D7(b9)			Gm(7M)	Gm7	
		Im6	V7(b13)		I7[V7/IV]						IVm(7M)	IVm7	
		Gm(7M)	Gm7		F7M	Bb7M		E7		A7(13)	A7(b9/13)		
		IVm(7M)	IVm7		bIII7M	bVI7M		II7[V7/V]		V7(13)	V7(13)		
								ré maior					
		A7/4(9/13)	A7(9/13)		D6/9(#11)			B7(b9)			Em7(9)		
			V7(13) V7(13)		I6/9(#11)			VI7[V7/II]			IIIm7		
		Gm6		D7M/F#	B7/4(9)		C#7(b9)		F#m7(9)				
		IVm6[IIIm7(b5)]		I7M	VI7/4(9)[V7/II]		VII7(b9)[V7/III]		IIIIm7(9)				
		D6/9		G7M(9)		A7/4(9)	A7(9)		F#m7(b5)				
		I6/9		IV7M(9)		V7	mi menor		IIIm7(b5)		IIIIm7(b5)		
		B7(13)	B7(b13)		Em	Em(7M)		A7/4(9)	A7(9)				
		V7			ré maior	Im IIIm			V7				
		Bb6/9	Eb7M(9)		D7M(9)								
		bVI6/9	bII7M(9)		I7M(9)								

Figura 2. Estrutura harmônica de “Tabelas”.

A letra da canção também apresenta uma estrutura não reiterativa. A ausência de um refrão – a única repetição se restringe à última estrofe –, bem como o discurso em primeira pessoa, que segue à deriva, sem pontos de retorno, reforça o caráter irregular predominante na melodia e na harmonia, conferindo assim unidade e eficácia estética à canção.

O conteúdo linguístico revela a intimidade dos compositores com a boemia e a malandragem que circundam os botequins e salões de sinuca. O uso de gírias, por exemplo, é decisivo nesse sentido. A preocupação com o uso da linguagem específica do ambiente do jogo aproxima a obra de João Bosco e Aldir Blanc do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, em que a canção “Tabelas” foi inspirada. Isso porque João Antônio explora esse artifício em toda a construção do texto, transformando-o em

procedimento, uma característica, aliás, marcante em sua produção literária – “gíria é bom para espíritos intensos, de vulcânica agitação e sublime vibração”, escreve João Antônio em texto introdutório à coletânea de contos publicada em 1963²⁴. Sabe-se inclusive que o escritor paulistano mantinha uma caderneta em que anotava as palavras e expressões que ouvia nas ruas, para utilizá-las depois em seus contos²⁵.

O narrador que aparece em primeira pessoa na canção “Tabelas” utiliza o linguajar da sinuca para falar, a um só tempo, do jogo e da vida. Uma vida sem regalias e oportunidades, em que cada tacada vale “a fama do jogador”, ou seja, o seu prestígio e, conseqüentemente, o valor a que suas apostas podem chegar.

em cada bola tentada
existe, além da tacada,
a fama do jogador.

num lance alguém se suicida
e a marca de uma ferida
não sai com o apagador.

Por isso uma “jogada infeliz”, um “suicídio”²⁶, não é esquecida com o fim da partida ou com o apagar do placar no quadro, mas perpetua-se na memória e no histórico dos jogadores. Além disso, conforme ilustra a obra de João Antônio, a derrota no jogo e a conseqüente perda do dinheiro significava, muitas vezes, que os malandros teriam que “curtir fome e frio” por mais um dia.

No final da canção, anuncia-se o término da partida, remetendo ao desfecho do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, quando os parceiros perdem todo o dinheiro para Robertinho – “dos maiores tacos de Pinheiros, um embocador, fino dissimulador de jogo” –, confirmando a já pressentida derrota, instaurando enfim o “cansaço” daqueles que vivem “batendo pelas tabelas”. Nesse momento, a letra de João Bosco e Aldir Blanc cita os protagonistas do conto de João Antônio, cada um com as suas mazelas, num estado de desesperança, na certeza de que o futuro apenas perpetuará aquele calvário.

a partida está fechada,
a aposta deu em nada
e o que fazer desse cansaço?

24 ANTÔNIO, João. *op. cit.*, 2004. p. 15.

25 Lançado em conjunto com a antologia *João Antônio: Contos Reunidos*, a caderneta, originalmente de telefones e endereços, abrigava as palavras e expressões recolhidas por João Antônio. Foi lançada em tamanho real, sob o nome de *Vocabulário das Ruas*.

26 “Suicídio” é a jogada em que a bola branca, que é a bola na qual se toca diretamente com o taco, cai acidentalmente na caçapa. Ela é considerada a pior jogada que pode acontecer na sinuca. De acordo com as regras de algumas modalidades, pode levar ao fim imediato do jogo, impondo a derrota àquele que executou a tacada.

carregar nossa cruz feito o menino perus,
 cair na sarjeta que nem malagueta
 ou virar bagaço igual bacanaço?

E é nesse momento que ganha relevo a ambivalência da canção, pois, apesar do discurso em primeira pessoa; do clima introspectivo e melancólico; da estrutura irregular e não reiterativa, o que a distingue do samba analisado anteriormente, pode-se dizer que “Tabelas” configura, ao mesmo tempo, um mundo fechado, cujas ações dos agentes não ultrapassam o espaço da mesa de sinuca, a qual encerra uma espécie de círculo vicioso – e viciado. Esse caráter ambivalente torna-se explícito nas últimas estrofes, quando o narrador conclui em tom interrogativo, manifestando certa resistência ante aquela situação, tal como aponta a melodia e a harmonia: a primeira apresenta terminações de frase com movimentos ascendentes, não conclusivos e, a segunda, acordes de empréstimo modal que retardam a resolução no primeiro grau, contrariando essa expectativa, como é o caso do Bb6 (bVI6) e do Eb7M (bII7M) (cf. exemplo 4). No entanto, a estrutura musical entra em conflito com o conteúdo poético, pois, embora o sujeito lírico tente vislumbrar uma saída em meio às pressões materiais, morais e sociais através de indagações – portanto, de possíveis aberturas à mudança –, seu horizonte de possibilidades se revela estreito, uma vez que não ultrapassa os destinos já conhecidos – no caso, os destinos dos malandros citados: Malagueta, Perus e Bacanaço, símbolos do malogro individual e social. Em suma, nem mesmo o sujeito que reflete sobre sua condição de existência, num momento de autocritica, consegue vislumbrar outra possibilidade que não seja a de insistir no “jogo triste da vida”, um jogo marcado por “ascensões e declives” constantes, que apenas perpetuam a situação de miséria do malandro que caminha à deriva pelos “becos sem saída” da grande cidade.

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: "a par-ti-da es-tá fe-cha-da a a-pos-ta deu em na-da e-o que fa-zer des-se can-sa-ço Car-re-gar nos-sa cruz fei-to-o me-ni-no Pe-rus ca-ir na sar-je-ta que nem Ma-la-gue-ta ou vi-rar ba-ga-ço i-gual Ba-ca-na-ço". Above the notes, various chords are indicated: Gm6, D7M/F#, B7(4(9)), C#7(b9), F#m7(9), D6(9), G7M(9), A7(4(9)), A7(9), F#m7(b5), B7(13), B7(b13), Em, Em7M, A7(4(9)), A7(9), Bb6(9), Eb7M(9), and D7M(9). The melody features several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and some notes with stems pointing downwards.

Exemplo 4. Parte final de “Tabelas”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao representar a figura do malandro através da canção popular, João Bosco e Aldir Blanc não fizeram do jogo de sinuca um simples fio condutor de suas narrativas, mas o ambiente real e metafórico sobre o qual se desenvolve a linguagem poética e musical. Seja no samba eufórico e descontraído, ou no samba-canção (*abolerado*) melancólico e introspectivo, os compositores foram capazes de sedimentar uma experiência individual que é, no fundo, social e, portanto, histórica: a do sujeito marginalizado da grande cidade que se torna, devido às pressões materiais que o perseguem ao longo da vida, um “virador”, um “professor de encabulação e desacato”, especialista em “conluíus, trapaças e picardias” – um malandro.

Conforme se destacou, as canções “Jogador” e “Tabelas” configuram um mundo fechado, cíclico, onde “ascensão e declive” formam o par inseparável; um mundo regido por regras, códigos e valores morais próprios e naturalizados, e que, a um só tempo, podem significar o acesso e a permanência para aqueles que os dominam, ou o “fim de partida” para os eventuais transgressores.

A relação direta entre essas canções, o conto de João Antônio e o filme *O Jogo da Vida* não deve ser entendida como um simples projeto (racionalmente orientado) que reúne diferentes setores no interior da indústria cultural brasileira na década de 1970. Conforme sintetiza Benedito Nunes, tratando de um assunto distinto porém análogo a este que vimos discutindo,

Os paralelismos assinalados não decorrem de uma intenção literária por parte dos músicos ou de uma intenção musical por parte dos poetas [e cineastas, poderíamos acrescentar]. Aspectos ilustrativos do *estilo*, no sentido histórico de comum reservatório de possibilidades expressivas gerais, são antes maneiras de sentir e de pensar nas condições de experiência estética de uma época.²⁷

Daí a relevância dessas e de outras obras que elegeram o malandro ou o marginalizado como forma de se expressar criticamente no período da ditadura militar, época em que o discurso oficial ressaltava o “milagre econômico” impulsionado pela industrialização e, ao mesmo tempo, ocultava o aprofundamento das desigualdades sociais, cada vez mais evidente no campo e nos grandes centros urbanos.

Além disso, a crítica empreendida por esses artistas tem alcance não apenas político, mas estético, na medida em que ultrapassam o plano mais aparente ou imediato dos signos verbais, operando sobretudo no nível das estruturas, em que as formas, os recursos e procedimentos de estilo desempenham papel determinante na construção de sentidos.

É assim que, ao fim e ao cabo, as canções “Jogador” e “Tabelas” ressaltam o *jogo* na sua pluralidade semântica, seja este o de sinuca, o de palavras, versos, notas, acordes ou o de “vida”. João Bosco e Aldir Blanc souberam articular a linguagem musical e a temática do malandro de modo que a experiência sensível e a condição de existência do excluído ganhasse uma significação nova e profunda, histórica e socialmente

27 NUNES, Benedito. Música, Filosofia e Literatura. In: _____. *Crivo de Papel*. São Paulo, Ática, 1998, p. 83. Grifos nossos.

falando, para além do tom anedótico, pitoresco, caricatural e acrítico que circunda as figuras populares em inúmeras manifestações artísticas brasileiras do século XX. Embora sejam prisioneiros do meio e de si mesmos, os jogadores representados não deixam de indicar a vontade de mudança num cenário onde os conluios parecem não se restringir à mesa de sinuca, tornando-se antes regra geral no “triste jogo da vida”.

SOBRE OS AUTORES

MARCIO GIACOMIN PINHO bacharel e Mestre em Música Popular pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

E-mail: mgpinho@hotmail.com

RODRIGO APARECIDO VICENTE bacharel em Música Popular e Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

E-mail: rodrigovicente86@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTÔNIO, João. De Malagueta, de Perus e de Bacanaço. In: _____. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. 4. ed. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

_____. *Contos Reunidos*. São Paulo, Cosac Naify, 2012.

BOSCO, João. *Tiro de Misericórdia*. São Paulo, RCA Victor, 1977. 1 LP.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. In: _____. *O Discurso e a Cidade*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2010.

_____. Na Noite Enxovalhada. In: ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. 4. ed. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

_____. O Mundo-provêrbio”. In: _____. *O Discurso e a Cidade*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2010.

DICIONÁRIO Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 2011.

MORAES, Vinicius de. A Bolerização. In: _____. *Samba Falado: Crônicas Musicais*. Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2008.

MOURA, Roberto. *A Poesia de Aldir Blanc*. Rio de Janeiro, Irmãos Vitale, 2001, p. 116.

NAVES, Santuza Cambraia et al. *A MPB em Discussão: Entrevistas*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

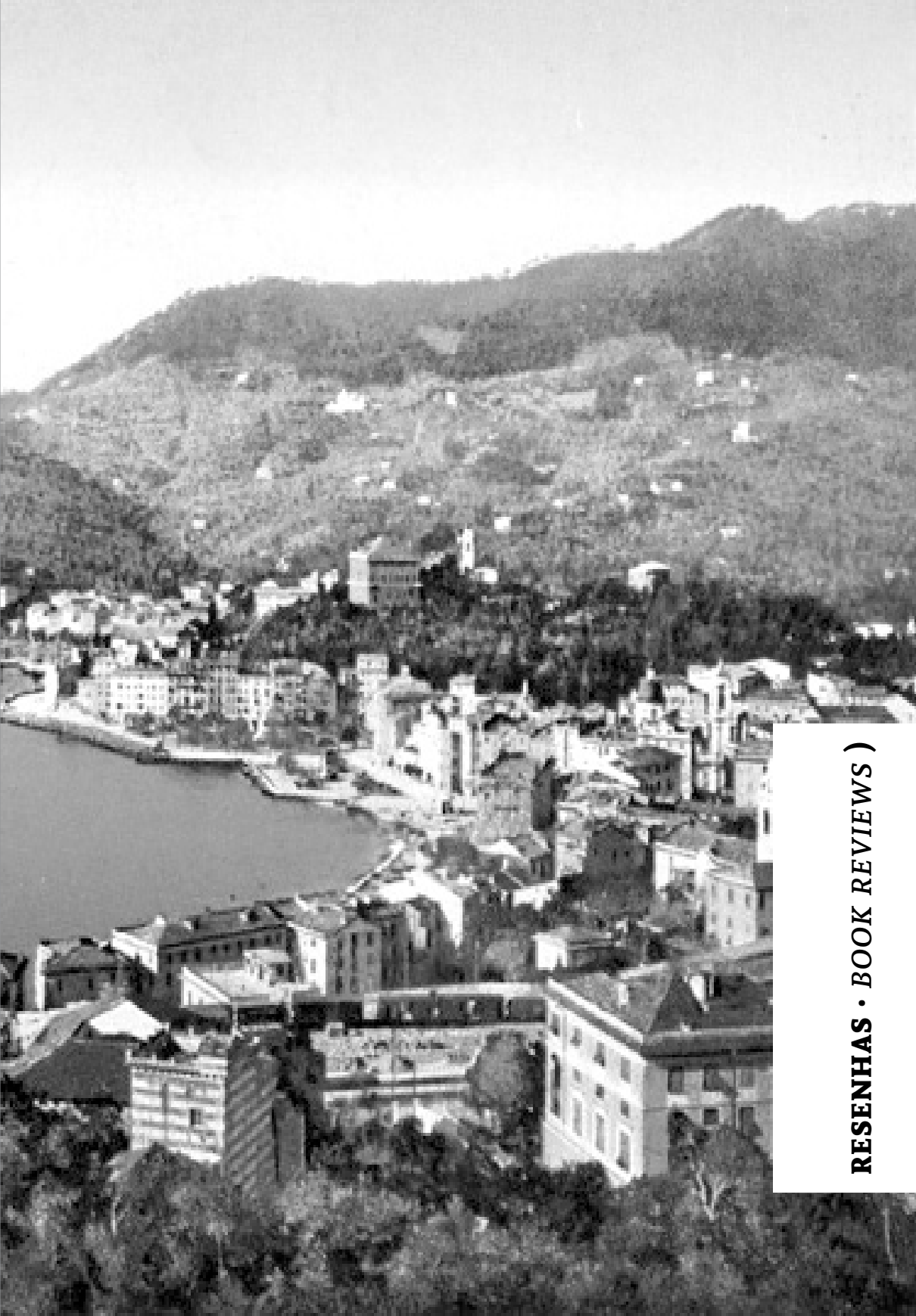
NUNES, Benedito. Música, Filosofia e Literatura. In: _____. *Crivo de Papel*. São Paulo, Ática, 1998.

_____. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo, Edições Loyola, 2013.

O JOGO da Vida. Direção: Maurice Capovilla. Intérpretes: Lima Duarte; Gianfrancesco Guarnieri; Maurício do Valle e outros. Roteiro: João Antônio. São Paulo, Documenta/Embrafilme, 1977.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo vol. 1*. 5. ed. São Paulo, 34, 2002.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivan. *Elos entre Melodia e Letra: Análise Semiótica de Seis Canções*. Cotia (SP), Ateliê Editorial, 2008.



RESENHAS • BOOK REVIEWS)

Do Messianismo Populista à Distopia Contemporânea: os tortuosos percursos da modernidade literária brasileira na segunda metade do século xx

Luciana Murari¹

[ARAÚJO, Homero Vizeu. *Futuro Pifado na Literatura Brasileira*: Promessas Desenvolvementistas e Modernização Autoritária. Porto Alegre, UFRGS, 2014, 284 p.

O teatro de Nelson Rodrigues e o de Chico Buarque, a poesia de Carlos Drummond de Andrade, a de Cecília Meirelles e a de João Cabral de Melo Neto, a canção de Caetano Veloso, o romance de Carlos Heitor Cony e o de João Guimarães Rosa, entre outras criações da moderna cultura brasileira, inspiram as leituras de Homero Vizeu Araújo em *Futuro Pifado na Literatura Brasileira*. A coletânea, formada por ensaios e artigos autônomos, parece especialmente heterogênea à primeira vista, mas o subtítulo define o escopo da grande maioria dos artigos e ensaios nela reunidos: *Promessas Desenvolvementistas e Modernização Autoritária*.

Ao fim e ao cabo, a soma das partes mostra-se maior que o todo, já que o livro nos permite acompanhar uma reflexão amadurecida sobre a experiência histórica singular da sociedade brasileira da segunda metade do século XX em diante. A diversidade dos temas deste *Futuro Pifado* multiplica, para além dos estudos sobre cada um dos autores e obras percorridos ao longo do livro, a percepção dos impasses vividos pela intelectualidade local, entre a utopia e a frustração. O livro testemunha como, em países como o Brasil, a modernidade – não apenas como experiência objetiva, mas também como imagem, espectro, desejo – fez-se acompanhar de perto pelo seu contrário, produzindo a experiência periférica de um cruzamento de temporalidades que não chegou a produzir qualquer síntese coerente.

1 Professora do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS, Porto Alegre, RS, Brasil). Mestre em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – Nível 2.

E-mail: lmurari@hotmail.com.

Compreende-se, assim, que estranhamento e perplexidade acompanhem esse amplo painel da criação cultural brasileira. *Futuro Pifado* aborda simultaneamente o produto da literatura, sua *ratio* subjacente e seu diálogo com a sociedade, levando em conta a missão autoinstituída pelos intelectuais, ao menos, desde a Independência do país: pretensamente dotados dos instrumentos necessários para o conhecimento da realidade, caberia a eles aplicá-los aos problemas locais específicos e, a partir daí, fazer um diagnóstico que permitiria combater os males nacionais, conduzindo uma sociedade “atrasada”, aos poucos, em direção à necessária atualização civilizatória. Manifestações diversas dessa crença sucederam-se a partir, pelo menos, do trabalho dos intelectuais reformistas do Império, passando em seguida da interpretação científica de raiz determinista às formas difusas de culturalismo e de perquirição identitária representadas pelo ensaísmo modernista, pelo discurso jurídico, pela sociologia interpretativa, pelo emprego do método histórico-estrutural, da historiografia econômica e da antropologia.

A literatura acompanhou de perto esse movimento, como campo privilegiado da criação cultural em que a observação da realidade colava-se à ficção para desempenhar seu papel como forma de conhecimento da totalidade nacional e de difusão de ideias e projetos. Obras literárias ficcionais modelaram as formas de ver o mundo que disputavam espaço entre os intelectuais, desde o princípio cindidos em torno de visões diversas do povo, objeto indeterminado sobre o qual falavam. Nem sempre, entretanto, este era considerado sujeito ativo na construção da história e, em um país de tradição autoritária, nem sempre era tido como apto a exercer algum protagonismo social. O passado escravocrata, a concentração da propriedade de terras e a espantosa desigualdade social (e educacional) alimentaram uma insatisfação mais ou menos difusa que favoreceu análises críticas da realidade do país, e gerou projetos que durante algumas décadas acreditaram-se de fato capaz de mudar a realidade. Desde o Romantismo e até décadas recentes, a literatura brasileira buscou ser documento e consciência.

O marco zero dos estudos reunidos em *Futuro Pifado* é uma das últimas manifestações dos intelectuais brasileiros em busca de relevância social e autolegitimação. Forma específica de messianismo social, o desenvolvimentismo foi um projeto de construção de um Brasil moderno que, com graus diversos de apelo à retórica nacionalista, alimentava sonhos redentores de sincronização da realidade brasileira com as sociedades ditas “avançadas”. Fazendo um balanço das últimas décadas do século XX, fica constatado que a utopia desenvolvimentista difundida a partir dos anos 1950 não logrou criar um país “desenvolvido”, nem tampouco garantiu uma sociedade democrática, com a ascensão do regime de exceção no período pós-1968. Nos ensaios de Araújo, acompanhamos a tomada de consciência a respeito do fracasso dos intelectuais em alguns dos momentos mais críticos da história do país.

Ao falar de um contemporâneo particularmente brilhante na vida cultural brasileira, mas ainda carente de interpretações amplas o suficiente para abarcar suas contradições, Araújo dialoga com dois grandes interlocutores, Antonio Candido e Roberto Schwarz, mestres de uma nova tradição crítica em que o compromisso com o tratamento da linguagem literária não se descola da análise histórica e sociológica.

Os dois autores são a referência para pensar a literatura para além do compromisso institucional com as fronteiras burocráticas do meio acadêmico, ao constituírem um discurso em que ela é devolvida aos campos da experiência e da cultura, que comportam não apenas aspectos sociais, mas a própria consciência da linguagem literária, ela também um dado, podemos dizer, contextual. Observada para além de si mesma, a atividade intelectual ganha em poder de reflexão e em capacidade crítica.

Nesse sentido, um dos textos mais vigorosos do *Futuro Pifado* é o texto de abertura, “Notas sobre ‘A Nova Narrativa’, de Antonio Candido: Experimentalismo na Narrativa e Impasses do Narrador Romanesco sob o Regime Autoritário”, uma reflexão circunstanciada sobre o ensaio do estudioso, datado de 1979 e publicado em *A Educação pela Noite*. Ao comentar o texto, o autor põe em revista alguns de seus procedimentos fundamentais, entre eles a criação de um eixo interpretativo capaz de cruzar a heterogeneidade da produção cultural brasileira e, sem deixar de considerá-la, atentar para a expressão literária a partir das inflexões do momento histórico – compreendido não como conjuntura factual, mas como a vigência de uma dada sensibilidade em relação à existência brasileira no tempo. Dessa maneira, o autor define com precisão, por exemplo, a lógica por trás da perda da pretensão totalizante do projeto desenvolvimentista, em continuidade com a crítica literária acadêmica: “Tal deleite com a autonomia da esfera literária é ele mesmo datado historicamente e já foi notado o quanto a importação do desconstrucionismo coincidiu com a desconstrução do país” (p. 28).

Essa abordagem do estudo de Candido conduz Araújo à análise do ponto de vista dos personagens e de sua perspectiva de futuro, que dialoga com diferentes contextos da literatura brasileira do período desenvolvimentista. O autor define a voz narrativa do romance dos anos 1970 como “primeira pessoa catastrófica”, diálogo implícito com o clássico artigo “Literatura e Subdesenvolvimento”. Naquele caso, Candido havia definido a literatura brasileira do período pré-1930 como manifestação de uma “consciência amena do atraso”, em contraposição ao período seguinte, que expressaria uma “consciência catastrófica do atraso”. O cerne da discussão de Araújo passa a ser as implicações de uma “primeira pessoa catastrófica” quando contraposta à “terceira pessoa catastrófica” do desenvolvimentismo, ou seja, a incapacidade de observar a realidade em perspectiva, distinguindo o sujeito do objeto da narração, sintoma do caráter iníquo da modernização e da própria inutilidade dos bem intencionados esforços conciliatórios do período anterior, além, é claro, do próprio sentimento de exclusão do intelectual da esfera pública.

A homenagem desse *Futuro Pifado* à obra de Candido faz-se, assim, através da continuidade dos debates que ela suscita, o que também se observa em relação aos estudos de Roberto Schwarz, ao qual vários ensaios prestam tributo, mantendo viva sua escrita ao sugerir novas leituras possíveis, à luz de novos dados, *insights* e polémicas. Em particular, o ensaio “O Pai de Família e Aquela Coisa de Sempre” apresenta uma ótima observação em perspectiva do trabalho do crítico, definido em poucas e incisivas palavras: “Ele está sempre disposto a desencavar pontos de continuidade e de ruptura na cultura brasileira na sua conexão desigual e combinada com o andamento mundial do capitalismo desvairado e devastador” (p. 128). A crítica acadêmica brasileira só tem a ganhar com essa contínua retomada de sua própria herança, sobretudo porque, como demonstra o autor em sua leitura de Schwarz, a sensibilidade do crítico permite

discutir o passado ao mesmo tempo que lança luzes à compreensão de tendências que apontam para o futuro.

Podemos dizer que o *Futuro Pifado* evidencia que a crítica literária brasileira experimenta ela mesma a influência de uma “causalidade interna”, outro conceito desenvolvido por Candido em “Literatura e Subdesenvolvimento”, retomado por Araújo no ensaio sobre o teatro dos anos 1970. Ou seja, em direção ao que seria uma “superação da dependência”, a cultura brasileira criou modelos críticos nacionais que alimentaram o debate interno e que tornaram possível, aliás, fazer um uso mais consciente e aprofundado das referências externas. O trabalho crítico de Candido inaugurou uma espécie de “causalidade interna” para os estudos literários brasileiros, abrindo uma trilha que convida a um entendimento da literatura *também* em sua dinâmica sociológica. Dessa maneira, força-nos a uma percepção do intelectual como uma subjetividade criativa em diálogo com seu tempo e que se expressa igualmente através do que ele silencia, daquilo que o perturba, e, além disso, de uma contínua prestação de contas com sua própria trajetória.

Ficam demonstradas, assim, a fertilidade da “nova tradição crítica” formada a partir de Candido e Schwarz e sua renovação, não apenas pela amplitude e pelo longo alcance da abordagem de Araújo, mas também por sua escrita desabusada, que não foge do diálogo com os avatares da sabedoria acadêmica, e trata de convertê-lo a uma linguagem contemporânea, corrente e desarmada. Pondo em prática o debate teórico, o autor enfrenta a *encrenca* que criou para si mesmo e organiza a *bagunça* dos intelectuais com humor modernista-tropicalista (o ator Geraldo Del Rey era “galã para cabocla nenhuma botar defeito”; Nelson Rodrigues tinha fama de “taradão do teatro nacional”; a esquerda “ficou tiririca” com Cony). Em outros momentos, Araújo demonstra uma criatividade propriamente literária, fazendo referência, por exemplo, a “cadáveres ressecados e expostos à umidade inexistente”. Ou, ainda, faz uso generoso de saborosas tiradas irônicas, considerando, por exemplo, a respeito da obra de Paulo Lins, que “Escrever prosa ruim deixou de ser privilégio de classe, o que pode ser saudado como algum tipo de evolução democrática” (p. 123).

Assim, acompanhando o autor em seus longos voos históricos e seus mergulhos profundos no texto literário, vemos que, depois do desenvolvimentismo festivo dos anos 1950 e 1960, a “modernização autoritária” expôs a ingenuidade dos intelectuais, exacerbou os contrastes sociais e, antes que tivéssemos encontrado as respostas, o mundo pós-industrial mudou os termos do debate. Desde então, tornaram-se evidentes os dilemas da elite letrada, sobretudo quando se ousava chamar a atenção para a relação ambígua entre o escritor e o público, entre o fazer literário e o projeto nacional. Este já era um problema latente na literatura do desenvolvimentismo. De fato, a imagem do povo é o tema de um dos artigos mais ricos deste *Futuro Pifado*, uma análise do teatro de Nelson Rodrigues através de sua contraposição com outras peças que colocam em cena a cultura popular: *O pagador de Promessas*, de Dias Gomes; *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna; e *Lisbela e o Prisioneiro*, de Osman Lins. Trazendo à tona a batalha de Nelson Rodrigues contra o (quase) consenso de esquerda, Araújo expõe a fragilidade dos arranjos conciliatórios de longa tradição na cultura brasileira, abrindo espaço para uma leitura compreensiva da obra do teatrólogo dos subúrbios cariocas, no conjunto da produção dramatúrgica brasileira.

Esta é a outra face do debate trazido por Araújo, que trata do sentimento de inutilidade dos esforços dos intelectuais, em sua exegese e sua encenação do problema nacional no período pós-1968. No ensaio sobre *Gota d'Água*, peça de Chico Buarque e Paulo Pontes definida pelo autor, em uma de suas saborosas tiradas, como “uma espécie de missa negra nacional-popular” (p. 63), dois clássicos do teatro nacional da era desenvolvimentista – *Eles Não Usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, e *O Pagador de Promessas* – são tomados como pontos de referência para uma releitura da dramaturgia brasileira como um diálogo intertextual promovido pela retomada de temas e pelo emprego de novas soluções dramáticas que mantêm dinâmico o debate. A criação de uma imagem generosa do povo pobre e a possibilidade de sua integração social virtuosa, através de alguma forma de conciliação da modernidade capitalista com a memória cultural brasileira, são então observadas com um olhar descrente em relação à ascensão social e à afirmação de um pacto integrador que aparasse as contradições entre a lógica do capital e a espontaneidade das manifestações populares, que em grande parte tendiam a tornar-se anacrônicas, o que fica claro na análise d'*A Ópera do Malandro*, de Chico Buarque.

O *Futuro Pifado* contribui também para fazer um balanço dessa trajetória histórica, pois, ao trazer à tona a cultura brasileira do pós-guerra em diante, expõe um cruzamento vertiginoso de ideias em torno da tradição, da modernidade cosmopolita e da transição (Possível? Desejável?) de uma à outra. Com uma disposição singular para o enfrentamento das contradições inerentes à atividade intelectual em um país pouco letrado, que tem oportunidades limitadas de inserção no mercado de bens culturais, o autor mescla com habilidade as perspectivas da história (dos intelectuais, da literatura, das sensibilidades) e da crítica literária, exercitando a análise propriamente estética do texto em sintonia com a percepção da literatura, simultaneamente, como um exercício de comprometimento, dentro da melhor tradição de Candido e Schwarz.

Acompanhamos, assim, o percurso crítico de Araújo em dois sentidos: para dentro e para fora do texto. Exemplificando através dos ensaios do *Futuro Pifado*, o percurso para dentro do texto o valoriza como construção poética singular, o que, no caso da análise do *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, manifesta-se no estudo formal do andamento, dos tons e timbres da elocução, das divisões sintáticas das estrofes, da alternância de vozes narrativas, das fórmulas poéticas e da estruturação do verso. No mesmo estudo, olhando para fora do texto, Araújo atenta para o tratamento da matéria histórica – os personagens, a condição colonial, a exploração econômica, o poder da metrópole, o sentido mítico e simbólico do evento. O mais relevante, no entanto, é a integração de tais perspectivas, na observação, por exemplo, do significado do uso da voz narrativa em conformidade com o *status* social dos personagens.

Do “país do futuro” dos anos do populismo ao presente desprovido de projetos (e até mesmo da crença de que possa existir algum), os textos do livro vão ao fundo na problematização da literatura e do fazer literário, cruzando as coordenadas da linguagem com aquelas do tempo e do lugar. Hoje soa anacrônico falar em conceitos como “subdesenvolvimento” e sua versão suave, o “país em desenvolvimento”, imagens que alimentavam uma visão esquemática e evolucionista da realidade. No

entanto, esse *Futuro Pifado* ajuda-nos a vencer a distância ideológica e proporciona uma experiência de leitura literária e de percepção histórica: vitoriosos e vencidos de hoje e de ontem, conflito, compromisso e extermínio, obras canônicas ou obscurecidas pelo tempo, grandiosas tragédias e dramas inglórios cruzam-se inopinadamente. As novidades enraízam-se em seus contrários, retrocessos, vacilações e arranjos pouco ortodoxos sucedem-se, conduzidos pela abordagem cuidadosa do autor, que não arrisca a individualidade de cada texto, tampouco perde de vista o nexos entre as ideias e sua expressão.

A tarefa a que se propôs Araújo não é, certamente, das mais fáceis, levando-se em conta que o passado recente pode, às vezes, parecer mais estranho e perturbador do que épocas cronologicamente mais distantes. Ao longo do tempo, consolidamos visões históricas, consagrando interpretações e criando um imaginário em torno de fases, eventos, personagens e um indefinível “espírito do tempo”. Construimos, assim, uma memória que permite que o passado possa ser contrastado com o presente e com os “outros passados”, e podemos, dessa forma, observá-lo serenamente à distância. É assim que ele pode tornar-se definitivamente *passado*, o que depende de uma tarefa coletiva de definir o memorável e o esquecível, à luz de uma visão corrente da história (sempre sujeita, no entanto, a novo escrutínio). A memória de um tempo fica, enfim, à nossa disposição, já devidamente filtrada.

Torna-se possível para nós, a partir de então, avaliar a década de 1970, por exemplo, época de ressaca das ilusões desenvolvimentistas em que a supremacia esquerdista da intelectualidade combinava-se com seu quase completo alijamento do projeto nacional, frustradas as expectativas gerais de que seria possível arquitetar e construir uma história brasileira em nova chave, em alguma medida popular, socialista, e/ou nacionalista. Muito precariamente digerido pela história cultural brasileira, o pós-1968 foi um tempo de incerteza e de fragmentação. Araújo demonstra, a partir do diálogo com Antonio Candido, como a literatura da época manteve-se em consonância com os processos sociopolíticos, ao perder muito de sua capacidade de observação distanciada do real e de demarcação do espaço entre o sujeito da enunciação e o objeto de seu discurso, o que inibiu a mirada analítica e alimentou visões cínicas e irônicas do real.

Do ponto de vista atual, os anos 1970 foram prolíficos em matéria de esquecimentos. Talvez não tenhamos produzido, até hoje, uma síntese que os compreenda em seus próprios termos e nos termos de sua inserção no fluxo cultural brasileiro, tarefa com a qual *Futuro Pifado* contribui decisivamente. Muitas vezes, aliás, aquele período parece mais lembrado por manifestações massivas bastante típicas e sintomáticas da expansão do mercado de consumo da indústria do entretenimento – a música dita “cafona”, a pornochanchada, as novelas de televisão, a publicidade, os escândalos e as tragédias da vida real registrados pelos jornais. O diálogo da literatura com esse real, em que, observado com os olhos da intelectualidade, o futuro imaginado converteu-se em distopia, é uma das características decisivas da cultura daquela década, em contraste com a “fase heroica” anterior, democrática e otimista.

Esquecemo-nos, por exemplo, de *Pilatos*, romance de Carlos Heitor Cony publicado em 1974 que o autor de *Futuro Pifado* corajosamente desencava, assumindo o risco de enfrentar um livro “desconcertante e assombroso”, que acena para a incompreensão

do leitor e ameaça ser reduzido a mera curiosidade pitoresca pela distância que adquiriu em relação a nosso tempo. O ensaio de Araújo demonstra que é altamente desejável e produtivo visitar aquela década e percorrer com novos olhos suas obsessões e excentricidades, restabelecendo sua conexão com a história literária brasileira, através, por exemplo, de analogias férteis, ainda que aparentemente improváveis, com clássicos como *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, e *Quincas Borba*, de Machado de Assis. Inscrito no fluxo das ideias em torno das quais se move a intelectualidade durante um período específico da vida brasileira, o romance de Cony ganha outra dimensão e pode ser pensado como um objeto singular que reflete sobre o real histórico e sobre o sentido da própria criação artística.

O tratamento do contemporâneo pede atenção adicional para a multiplicidade de referenciais capazes de refletir os processos de circulação de ideias e de contínua revisão da história do país, de acordo com uma percepção não hierárquica da produção cultural (erudita ou popular, massiva ou artística). Em seu trabalho sobre *Grande Sertão: Veredas*, por exemplo, o autor do *Futuro Pifado* conduz a reflexão acadêmica a um diálogo com manifestações tão aparentemente disparatadas como a música de Tom Jobim e o filme *Tropa de Elite*. Analogias como essas valorizam a literatura simultaneamente como manifestação estética e como discursividade, abrindo perspectivas críticas preciosas como, por exemplo, a leitura dos versos camonianos de Carlos Drummond de Andrade em “A Máquina do Mundo”, de *Claro Enigma*, tidos como manifestação da dialética entre localismo e cosmopolitismo.

O estudo do personagem Riobaldo é também uma eficiente prestação de contas com a história literária brasileira em sua inclinação evolucionista (no sentido da criação de uma literatura nacional), em que o tema da cultura popular, em alta nos tempos do populismo, tem seu significado intrínseco somado ao desejo propriamente modernista (em sentido amplo) de experimentação com a linguagem literária. Nesse caso, os dois planos são combinados e articulados, sob a condição do contraditório, o que se reflete, entre outras constatações, na definição de Riobaldo como uma “aporia viva” (p. 91), à margem do mundo letrado e da barbárie sertaneja. Este era um tema caro à intelectualidade brasileira desde, pelo menos, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, inserção realista e literariamente engenhosa dos confins do território na consciência letrada nacional. Em Guimarães Rosa, Araújo lê a conjunção improvável entre arcaísmo e modernidade como uma utopia de síntese entre o espírito nacional e o impulso universalizante.

Outro exercício bem sucedido, nesse esforço de leitura abrangente do movimento cultural brasileiro, são os estudos do autor sobre João Cabral de Melo Neto. Ao mesmo tempo que visita contemporâneos do poeta e verifica outras respostas dadas ao problema do engajamento da literatura e da relação entre obra e público, Araújo enfrenta o problema das “duas águas” da obra cabralina, dividida entre a poesia engajada, que amplia o público ao apelar para a simplicidade das fórmulas arcaicas, e a poesia cerebral e rigorosa, que exige um leitor com sólida formação literária. Nesse estudo, novamente o diálogo com a obra crítica de Roberto Schwarz dá o tom, problematizando o histórico insulamento da intelectualidade brasileira em relação ao público (daí o uso da ideia de “autopúblico”, a partir de Antonio Candido), e, no caso

do pós-1968, a convivência entre um regime de direita e a hegemonia intelectual de esquerda. Ao enfrentar o tema do público, o autor expõe as ambiguidades da vida brasileira do período, marcada pela manutenção de gritantes desigualdades no acesso à educação e por um mercado cultural ainda exíguo e dependente. À luz de manifestações aparentemente díspares como o teatro de Nelson Rodrigues, a bossa nova e o concretismo, o crítico apresenta a poesia irônica de João Cabral no contexto da realização e da frustração do desejo de modernidade na periferia capitalista.

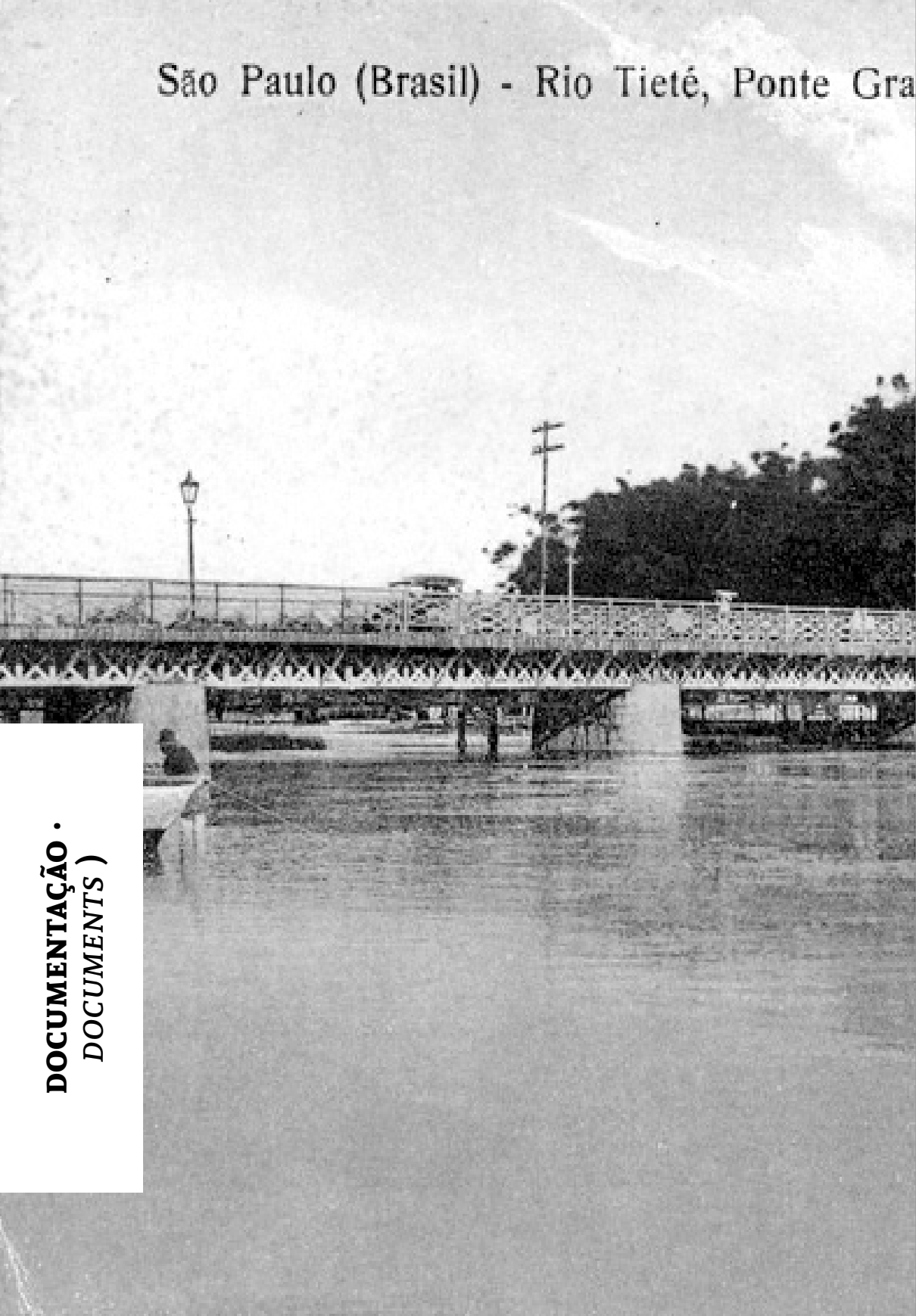
No mesmo tom, a poesia de *Claro Enigma*, de Carlos Drummond de Andrade, é confrontada com as ambiguidades do sistema literário brasileiro, especialmente com a percepção de que o papel da literatura no projeto de modernidade esboçado a partir dos anos 1950 estava condenado a ser ínfimo. Viam-se frustradas as expectativas de formação de um público leitor amplo, em meio à especialização literária e à “concorrência” do mercado cultural massivo, num país em grande parte ainda analfabeto e praticamente insulado em termos linguísticos. Os poemas de *Claro Enigma* são, assim, lidos como produtos da combinação entre sofisticação formal, liberdade criativa e sentimento de irrelevância, alimentando uma escrita ressentida e tensa, dirigida a uma sociedade que se moderniza e que, sem enfrentar alguns de seus maiores dramas, vê-se lançada às tentações do consumo. Intimismo e melancolia marcam uma mirada conflituosa e desiludida do mundo e de si mesmo pelo poeta lírico, que apela ao sarcasmo como subterfúgio.

À contramão da tendência de investir na costumeira divisão do trabalho intelectual, que convida à especialização e restringe o exercício analítico a estudos de caso que se ocupam da descrição de uma obra em seus procedimentos formais, o que lemos em *Futuro Pifado* é uma arrojada interpretação histórica, capaz, ao mesmo tempo, de conferir significado a esses procedimentos. A visão sintética facultada ao autor a intercessão de escritores, obras, temáticas, contextos, sem perder de vista a especificidade, através de um movimento dialético entre o macro e o micro, reproduzido em diversos planos combinados: dentro de uma mesma obra, na obra de um autor, entre obras de diferentes autores, em direção a análises diacrônicas e sincrônicas da história intelectual brasileira. Chegamos ao fim das páginas desse *Futuro Pifado* com a sensação de que esse é um esforço a ser compartilhado pelos pesquisadores que se ocupam da literatura brasileira e se interessam pela produção de uma crítica literária vibrante, desprovida de preceitos disciplinares e dispensada de autojustificação.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi60p190-197>

São Paulo (Brasil) - Rio Tieté, Ponte Gra

DOCUMENTAÇÃO •
DOCUMENTS)



A construção de uma Biblioteca na trajetória de Manuel Correia de Andrade¹

[*Book collecting in Manuel Correia de Andrade's intellectual trajectory*]

Marta Amoroso²

Paulo Teixeira Iumatti³

RESUMO Em 2014, o Instituto de Estudos Brasileiros da USP recebeu em doação a biblioteca do intelectual Manuel Correia de Andrade (1922-2007). Trata-se de um acervo bibliográfico e arquivístico composto de mais de 45 mil itens, coletados ao longo de uma vida de intensos estudos dedicados, particularmente, ao conhecimento da região Nordeste. Neste artigo, procuramos esboçar como a construção dessa biblioteca se insere na trajetória do intelectual, identifi-

cando suas temáticas e nichos principais, a partir de pesquisas bibliográficas e de visita técnica realizada em abril de 2008. Procuramos, com isso, destacar algumas das possibilidades de exploração dessa biblioteca, bem como sua contribuição interdisciplinar para os estudos brasileiros. • **PALAVRAS-CHAVE** Intelectuais brasileiros, Manuel Correia de Andrade, Nordeste, documentação bibliográfica e arquivística, Brasileira, estudos interdisciplinares.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi6op199-210>

1 Texto elaborado a partir de pesquisas bibliográficas e visita técnica realizada entre 22 e 24 de abril de 2008. Agradecemos à família Correia de Andrade pelos diversos depoimentos sem os quais este texto seria impossível.

2 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

3 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

O INTELLECTUAL MANUEL CORREIA DE ANDRADE

Um dos maiores geógrafos brasileiros do século XX, que construiu uma obra marcante no que se refere, sobretudo, aos debates sobre a reforma agrária e o desenvolvimento regional, Manuel Correia de Andrade teve uma trajetória intelectual e profissional que se plasmou em intensa e reconhecida atuação nas esferas universitária e administrativa, bem como em vasta produção bibliográfica.

Detentor de prêmios e títulos, dentre os quais Professor *honoris causa* das Universidades Federais de Alagoas, Sergipe e Rio Grande do Norte e da Universidade Católica de Pernambuco, e Professor Emérito da Universidade Federal de Pernambuco, o geógrafo teve vida pública ativa a partir dos anos 1940 e 1950. Foi membro da *Agência de Planejamento e Pesquisas de Pernambuco* (Condepe); Diretor do *Grupo Executivo de Produção de Alimentos* (GEPA) – órgão criado por Miguel Arraes no governo de Pernambuco entre 1963 e 1964; Presidente da *Associação dos Geógrafos Brasileiros* entre 1961 e 1963 e Vice-Presidente da mesma AGB entre 1968 e 1969; bolsista, em 1964, na *École Pratique des Hautes Études* de Paris e no Ministério da Economia francês; principal organizador e coordenador do Mestrado em Geografia da Universidade Federal de Pernambuco, criado em 1977; coordenador do Mestrado em Economia da mesma Universidade; um dos criadores, na década de 1980, da *Associação de Pós-Graduação e Pesquisa em Geografia*; Diretor do *Centro de Estudos de História Brasileira* (CEHIBRA) da Fundação Joaquim Nabuco entre 1984 e 2002; bolsista e membro de comissões do CNPq por mais de duas décadas; pesquisador visitante da Universidade de Sukuba, no Japão, em 1980; professor visitante no programa de Mestrado e Doutorado em Geografia da Universidade de São Paulo, entre 1986 e 1987; professor visitante em diversas universidades no Brasil e no Exterior; e parecerista e membro de diversas organizações nacionais e internacionais, como o *International Council for Research in Cooperative Development* (Suíça).

Se os traços gerais dessa atuação, bem como da vasta obra de Manuel Correia de Andrade foram já sobejamente destacados na bibliografia, menos conhecido é o fato de sua trajetória ter se materializado, também, no impressionante acervo bibliográfico que reuniu ao longo da vida, o qual, mantendo-se íntegro, e tendo sido zelosamente atualizado, revela o universo de seus interesses e pesquisas até o ano de sua morte⁴. A Biblioteca Manuel Correia de Andrade é hoje, sem dúvida, uma das principais coleções bibliográficas pessoais brasileiras, tanto pela abrangência de temas como pela exaustividade. Com efeito, a construção de um Acervo de livros monumental, como contribuição ao conhecimento do Brasil e seus problemas, parece ter sido um dos objetivos perseguidos pelo intelectual até praticamente seus últimos dias. Tal Acervo, agora oferecido como doação à Universidade de São Paulo, compõe-se de cerca de 46 mil livros, além de aproximadamente 200 pastas contendo documentos bibliográficos e/ou de arquivo (tais como correspondência ativa e passiva e manuscritos).

4 Nesse sentido, vale enfatizar também que parte da Biblioteca é constituída por exemplares com marginalia – que se pode constatar, por exemplo, em obras de Capistrano de Abreu, Orlando Valverde, Celso Furtado, Josué de Castro e Milton Santos.

O Acervo como um todo mostra um Brasil pensado a partir do prisma de suas características regionais, bem como de seus dilemas como nação e de sua inserção internacional no século XX e em inícios do século atual. Sobressaem-se nele tanto a busca da compreensão das diversidades regionais e sub-regionais e das desigualdades sociais, como o prisma de sua articulação em diversas escalas⁵, a partir de uma ótica interdisciplinar. Tal ótica é construída pelo entroncamento de conhecimentos das áreas de História, Geografia, Sociologia, Direito e Economia, em que as relações entre natureza e sociedade se cruzam, constantemente. Voltado sobretudo ao estudo do Nordeste e ao combate à pobreza, à concentração da riqueza e à exploração social, Manuel Correia de Andrade procurou, ao longo de sua trajetória, tecer essas relações, assim como as mediações entre o particular e o geral, o regional e o nacional, o local e o global, a partir do prisma da dialética⁶.

Articulando-se a esse viés, dentre as publicações de sua lavra, em meio às quais contam-se ensaios, obras didáticas, paradidáticas, teses etc., figuram cerca de cem livros, com grande diversidade temática⁷. A título de exemplo, podemos vislumbrar, nesse conjunto, temas relativos a aspectos específicos da realidade geográfica, social e histórica nordestina, nortista ou pernambucana, como a geografia regional do vale do Siriji (1958); a pecuária no agreste pernambucano (1961); a guerra dos cabanos (1965); os movimentos nativistas em Pernambuco (1971); a dinâmica das microrregiões de intensa atividade migratória do Nordeste (1980); a organização do espaço rural e urbano da área de irrigação do submédio São Francisco (1983); a história da usina de açúcar de Pernambuco (1989); a cassiterita nas Regiões Norte e Nordeste do Brasil (1991); o sal marinho e a produção do espaço geográfico no Rio Grande do Norte (1995); e as usinas e destilarias de Alagoas (1997), dentre muitos outros. De outro lado, encontram-se também temas gerais ou teóricos, como os relativos ao desenvolvimento regional (1967); à reforma agrária e às lutas camponesas no Nordeste e no Brasil (1963; 1970; 1983); à industrialização nordestina (1981); à Ecologia (1994); às questões mais amplas relativas à Economia, ao Planejamento, ao Território, à identidade nacional, à globalização e ao próprio estatuto teórico e epistemológico da Geografia (1995; 1996; 2002), dentre outras.

Trata-se, portanto, de obra vasta, cuja amplitude pode ser também entrevistada na fortuna crítica que vem se acumulando nos últimos anos⁸. Ora, uma listagem

5 No prefácio à sexta edição de *A Terra e o Homem no Nordeste*, escreveu, por exemplo, que sua obra “não é apenas um estudo regional, é também um estudo nacional, de vez que projeta a região no país como um todo e conduz a discussão em função dos sistemas e da realidade nacionais”. ANDRADE, Manuel Correia de. *A Terra e o Homem no Nordeste – Contribuição ao Estudo da Questão Agrária no Nordeste*. 6. ed. Recife, UFPE, 1998, p. 13.

6 ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de (org.). *O Fio e a Trama: Depoimento de Manuel Correia de Andrade*. Recife, UFPE, 2002, p. 148-149.

7 Ver GASPAS, L. (coord.); PORDEUS, R.; SILVA, R. *Manoel Correia de Andrade: Cronologia e Bibliografia*. Recife, UFPE, 1996; VAINSENER, Semira Adler. *Manoel Correia de Andrade. Portal da Fundação Joaquim Nabuco*. Disponível em: <goo.gl/62Gk6N> Acesso em: 28 abr. 2008.

8 Podemos destacar nesse sentido os vários depoimentos e estudos publicados no livro *Manuel Correia de Andrade – um Homem Chamado Nordeste*, organizado por L. Rivas, C. Cavalcanti e J. Ribemboim (Recife,

inicial dos livros que pertenceram a Manuel Correia de Andrade, bem como de sua distribuição temática, indica que sua Biblioteca foi um dos principais alicerces dessa profícua produção intelectual.

Em meio a essa produção, contam-se trabalhos de peso no cenário acadêmico e político brasileiro a partir dos anos 1950, dentre os quais se destaca, sobretudo, *A Terra e o Homem no Nordeste – Contribuição ao Estudo da Questão Agrária no Nordeste*, de 1963. O livro foi eleito, em 2000, pela Câmara Brasileira do Livro, um dos cem livros brasileiros mais importantes do século XX. Considerado um estudo inovador, que inaugurou um novo caminho para a compreensão do espaço regional, em virtude da relação que constrói entre espaço e relações sociais, afim com a de pensadores como Caio Prado Jr., Josué de Castro e Celso Furtado, foi acolhido não apenas por geógrafos, mas também por sociólogos, economistas, historiadores e pelos próprios movimentos sociais, que o reputaram como marco nos estudos sobre a reforma agrária no Brasil. Note-se que, nele, a região – ou antes, o “mosaico regional” do Nordeste – aparecerá não como parte de um discurso homogeneizador, mas como algo a ser escrutinado numa posição intermediária entre a particularidade e a generalidade, mantendo-se a tensão entre a síntese como instrumento do pensamento crítico e os traços individuais nunca ignorados. Nesse sentido, as monografias que Manuel Correia de Andrade redigiu como autor ou coautor, como *A Pecuaría no Agreste Pernambucano*⁹ e *Os Rios-do-açúcar do Nordeste Oriental*¹⁰, foram certamente decisivas em sua trajetória intelectual, podendo ser lidas como parte do percurso que resultou no grau de elaboração alcançado naquele livro. Em *A Terra e o Homem no Nordeste*, destaca-se, assim, como procedimento metodológico, a análise das diversificações dentro de uma mesma área¹¹, as quais diziam respeito tanto a condições

Edições Bagaço, 2008), bem como nos números especiais dedicados a Manuel Correia de Andrade das revistas *Scripta Nova: Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, v. XIII, n. 288, abr. 2009 (Cidadania e Reforma Agrária no Brasil: a Herança de Manuel Correia de Andrade. Número especial coordenado por Wagner Costa Ribeiro e Paulo Roberto Rodrigues Soares. Disponível em: <goo.gl/KtdjpZ>. Acesso em: 3 set. 2014) e *Economia Política do Desenvolvimento*, Maceió, v. 3, Edição especial dedicada a Manuel Correia de Andrade, ago. 2010. Disponível em: <goo.gl/2eu0oU>. Acesso em: 14 ago. 2014. Ver também, dentre muitos outros, os artigos de MARQUES DE MELO, José. Espaço, Tempo e Movimento: Contribuições de Manuel Correia de Andrade para a Geografia da Comunicação. *Alceu*, v. 10, n. 10, p. 82-99, jan./jun. 2010. Disponível em: <goo.gl/Grz02K> Acesso em: 8 set. 2014; Saquet, Marcos Aurelio. Contribuições para o Entendimento da Obra de Manuel Correia de Andrade: Geografia, Região, Espaço e Território. *Geo UERJ*, ano 12, n. 21, v. 2, 2º sem. 2010. Disponível em: <goo.gl/UDSXUo>. Acesso em: 8 set. 2014; Ávila Martins, César Augusto. Geografia, Economia e Planejamento na Obra de Manuel Correia de Andrade. *Geosul*, Florianópolis, v. 26, n. 51, p. 9-37, jan./jun. 2011. Disponível em: <goo.gl/G4GBtM> Acesso em: 18 ago. 2014; e CARVALHO, Cícero Péricles de Oliveira. Manuel Correia de Andrade e a Economia Política do Nordeste. *Revista Econômica do Nordeste*, Fortaleza, v. 54, n. 2, p. 6-16, abril/jun. 2014. Disponível em: <http://goo.gl/cRKq8v>. Acesso em: 8 set. 2014.

9 ANDRADE, Manuel Correia de. *A Pecuaría no Agreste Pernambucano*. Tese apresentada para provimento da Cátedra de Geografia Econômica, Recife, Universidade do Recife, 1961.

10 ANDRADE, Gilberto Osório de Oliveira; Andrade, Manuel Correia de. *Os Rios-do-açúcar do Nordeste Oriental*. Recife, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1957-1959. 2 v.

11 “[...] Aí é que a participação do geógrafo no planejamento é indispensável, uma vez que ninguém melhor

naturais como a formas de atividade humana¹². Diversificações concretas, de desenhos complexos, que apenas um conhecimento empírico profundo, em interação com a reflexão teórica e a busca da síntese, poderia captar¹³.

Ora, quando olhamos para a Biblioteca reunida por Manuel Correia de Andrade, podemos constatar, em primeiro lugar, uma convergência entre esse pensamento e o seu conteúdo, estrutura e organização. Com efeito, ela se constituiu, em uma de suas principais vertentes – e embora não se esgotando nela –, de forma a reunir sistematicamente todas as informações e conhecimentos produzidos sobre a região Nordeste em sua extrema diversidade, dentro e fora da mesma, num amplo recorte temporal. Nesse particular, tal Acervo, conservado em sua integridade, talvez não encontre paralelos no Brasil.

Além disso, espelha não apenas esse universo de interesses e pesquisas a partir de uma perspectiva social crítica, atenta tanto às singularidades como à síntese, mas também uma trajetória profissional e de engajamento institucional muito peculiar, a qual interagiu, como vimos na breve listagem com que iniciamos este texto, com uma multiplicidade de órgãos voltados à construção de conhecimento e coleta e sistematização de dados sobre a “realidade brasileira” e o “Nordeste”, em múltiplos níveis e diversos momentos. Assim, o Acervo traz as marcas das posições estratégicas que seu Titular foi assumindo ao longo de sua trajetória no campo intelectual, político e administrativo nordestino e brasileiro, como as de Presidente e Vice-Presidente da AGB, coordenador de programas de pós-graduação e Diretor do CEHIBRA da Fundação Joaquim Nabuco.

Por fim, acrescenta-se que Manuel Correia de Andrade foi, desde a adolescência, como ele próprio reconhecia, um leitor e colecionador de livros compulsivo. Em sua visita ao IEB, em 2003, e em um de seus livros de depoimentos, o geógrafo observou que sua Biblioteca crescia nos últimos anos a uma proporção de cerca de cem livros por mês¹⁴, ocupando dois apartamentos que possuía no Recife, na rua da Amizade, além de um gabinete em sua residência na Rua do Espinheiro. Note-se, a propósito, que tal Coleção possui mais do que o dobro do montante de livros de cada uma das maiores Bibliotecas pessoais do IEB-USP – complementando, em particular, as coleções tematicamente afins de intelectuais como Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Caio Prado Jr., Pierre Monbeig e Milton Santos – sem contar o rico acervo de folhetos de cordel da instituição.

do que ele pode indicar as regiões e sub-regiões em que se divide uma área.” ANDRADE, Manuel Correia de. *A Terra e o Homem no Nordeste*. 2. ed. São Paulo, Brasiliense, 1964, p. 239.

12 Assim, as grandes regiões trabalhadas no livro – a Zona da Mata, o Agreste e o Sertão – possuíam inúmeras diferenciações internas, que era vital considerar, como fica claro no início de uma das seções do capítulo “Propriedade, Policultura e Mão-de-Obra no Agreste”: “O Agreste, região de transição que é, possui variações mesológicas bem mais acentuadas que a Mata e o Sertão. Apresenta grandes diversificações no tipo de uso da terra e, conseqüentemente, nas relações de trabalho no campo. Por isto, neste capítulo em que pretendemos retratar as condições de vida e o trabalho do homem que moureja a terra, procuraremos focalizar o verdadeiro mosaico que é a região.” ANDRADE, M. C. de, *op. cit.*, 1964, p. 154.

13 Ver IUMATTI, P. T. Saberes populares no Nordeste. In: RIVAS, L; CAVALCANTI, C.; RIBEMBOIM, J. (orgs.). *Manuel Correia de Andrade – um Homem Chamado Nordeste*. Recife, Edições Bagaço, 2008, p. 133-141.

14 “[...] Entra uma média de cem livros por mês, na minha biblioteca, porque recebo muito livro, compro muito livro. Eu não posso ler nem um terço.” ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de (org.), *op. cit.*, p. 159-160.

A CONSTRUÇÃO DA BIBLIOTECA NA RUA DA AMIZADE

A Biblioteca e o Arquivo de Manuel Correia de Andrade datam de momentos distintos da trajetória do intelectual, sendo que a primeira antecede no tempo as práticas de sistematização do Arquivo pessoal. Com efeito, a Biblioteca começou a ser reunida nos anos 1930 – no momento em que o adolescente passou a residir no Recife e a cursar a escola regular, utilizando o dinheiro das *semanadas* que recebia do pai para a aquisição de livros em sebos do centro da cidade. Assim, ainda naqueles anos, o jovem começou a reunir as coleções de estudos brasileiros publicadas na época, como a *Coleção Brasileira*, a *Biblioteca Brasileira*, a *Documentos Brasileiros*, a *Problemas Brasileiros* e outras coleções de editoras pequenas, que ele se empenharia em completar. Como ele mesmo observou:

Bem, sou maníaco por livro. É uma coisa compulsiva. Comecei a juntar livros com 14 anos de idade, sobre assuntos brasileiros. Juntei a Coleção Brasileira, a Coleção Documentos Brasileiros, a Biblioteca Documentos Brasileiros. Tenho as coleções todas. E outras pequenas coleções, que surgiram em pequenas editoras e viveram pouco tempo. Fui juntando livros em casa [...].¹⁵

Aos primeiros títulos de seu Acervo da juventude logo se somaram os volumes da Biblioteca particular da família, herança deixada a Manuel Correia de Andrade por seu pai, Joaquim Correia Xavier de Andrade, proprietário do Engenho Judiá, em Vicência, na Mata Norte de Pernambuco (local de nascimento do geógrafo). Dentre tais volumes, contavam-se obras jurídicas e também geográficas, como a coleção completa de livros de Elisée Reclus: a *Nouvelle Geographie Universelle* (17 volumes) e *L'Homme et la Terre* (1905, 6 volumes). Não por acaso, Manuel Correia seria, nos anos 1980, o organizador do volume sobre Reclus da coleção “Grandes Cientistas Sociais”, da editora Ática¹⁶:

Encontrei o livro do Reclus, pela primeira vez, na estante do meu pai, e achei a leitura muito interessante. Depois da década de 1930, o Reclus ficou um pouco esquecido, devido à forte influência, aqui no Brasil, exercida por estudiosos franceses, que refutavam o seu trabalho.¹⁷

Além dessas raízes afetivas e familiares, os temas da Biblioteca de Manuel Correia de Andrade nos ajudam a acompanhar o percurso do pesquisador, cujos interesses estiveram localizados nas Humanidades em posição estratégica, de interseção com a Geografia Física. No período de formação universitária e início das atividades profissionais, eles voltaram-se marcadamente para as áreas do Direito, da Política, da

15 ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de (org.), *op. cit.* p. 157.

16 ANDRADE, Manuel Correia de. *Elisée Reclus*. São Paulo, Ática, 1985 (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

17 ANDRADE, Manuel Correia de. Faces de uma Amizade: Manuel Correia de Andrade e Caio Prado Jr. Entrevista com Manuel Correia de Andrade. In: HEIDEMAN, Heiz Dieter; IUMATTI, Paulo; SEABRA, Manoel (orgs.). *Caio Prado Jr. e a Associação dos Geógrafos Brasileiros*. São Paulo, Edusp/IEB/AGB/Fapesp, 2008. p. 197.

Geografia, da Economia e da História. Entre 1945 e 1947, Manuel Correia de Andrade obteve os diplomas de Direito, na tradicional Faculdade de Direito do Recife, e de Licenciatura em Geografia e História, concluída na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras “Manoel da Nóbrega” (hoje Universidade Católica de Pernambuco). Estabeleceu então seu escritório de advocacia na rua do Imperador, no Recife. Data dessa época a aquisição de títulos clássicos do Direito, de História e Geografia Geral e do Brasil, além de uma coleção significativa de literatura regional, temas gerais que ele manteve atualizados ao longo da vida, com destaque para a biblioteca de História e de Geografia regional e do Brasil.

Formado, o bacharel passou a atuar como advogado trabalhista independente junto a trabalhadores rurais dos sindicatos dos Ferroviários, dos Trabalhadores da Indústria de Exploração de Pedras de Jaboatão e dos Trabalhadores da Indústria de Papel e de Papelão. Dessa atuação profissional, que se inicia em 1947, o Acervo Manuel Correia de Andrade guarda volume bibliográfico e documental significativo que trata da situação dos trabalhadores rurais e urbanos nas regiões Norte e Nordeste, bem como de organizações trabalhistas e políticas em geral. É também nos anos 1940 que se inicia sua coleção de clássicos da teoria política e do marxismo – lembre-se que, em 1942, Manuel Correia de Andrade filiou-se, conquanto por apenas alguns meses, ao Partido Comunista.

A despeito de permanecer por toda vida ligado à *Ordem dos Advogados do Brasil*, Manuel Correia de Andrade gradativamente deixou de adquirir títulos da área do Direito, na medida em que suas opções profissionais migraram para o ensino e a pesquisa da Geografia. Ocorreu assim, no repertório de títulos ligados ao Direito, uma descontinuidade de algumas décadas. O tema, entretanto, voltou à mira do pesquisador nos anos 1990 e 2000, especialmente depois que assumiu a “Cátedra Gilberto Freyre” da Universidade Federal de Pernambuco, quando retomou seu antigo interesse pelo Direito Internacional, agora na sua interface com as questões do ambientalismo e da globalização, bem como as questões políticas ligadas às relações entre ambiente e sociedade, temáticas estas tratadas nos cursos que ministrou a partir de 2000. Fez parte desse novo universo de interesses um número significativo de títulos adquiridos nas últimas duas décadas, com destaque para as publicações recentes sobre a Amazônia e suas particularidades socioambientais.

Destarte, o interesse pela região Norte, que o intelectual já acusa na década de 1950 – quando passa a adquirir títulos relacionados à pesca, à pecuária e especialmente aos ciclos extrativistas na Amazônia – completa-se com o debate sobre o desenvolvimento sustentável da região, que se inicia na Biblioteca em meados dos anos 1980 e se mantém atualizado até o final da vida.

Voltemos, porém, a um momento anterior. Foi no final da década de 1940 que o pesquisador amadureceu a intenção de abandonar gradativamente o Direito como área de atuação profissional e especializar-se no ensino e pesquisa da Geografia. A leitura da obra de Caio Prado Jr.¹⁸ – intelectual que conheceu em 1945, em viagem realizada a São Paulo – parece ter sido decisiva nessa guinada profissional, que o levou a deixar a advocacia e a passar a participar da rede de intelectuais articulada

18 Idem.

a instituições como o Ginásio Pernambucano, a recém fundada Universidade Federal de Pernambuco e o Instituto de Pesquisas Joaquim Nabuco. O jovem estudioso iniciou aí uma intensa colaboração com os principais expoentes da Geografia pernambucana de então, os geógrafos Gilberto Osório de Andrade e Mário Lacerda. A partir de 1952, passou a lecionar Geografia no ensino médio, nos colégios Vera Cruz, Padre Felix e Americano Batista, no Recife.

Nesse mesmo período, Manuel Correia de Andrade e sua Biblioteca voltaram-se, também, para a temática dos movimentos sociais e políticos na região Nordeste. O pesquisador realizou então investigações sistemáticas na Biblioteca e Arquivo Público de Pernambuco, que resultaram em artigo sobre as sedições de 1831 em Pernambuco (1956), em livro sobre a história dos conflitos sociais no período da Regência (*A Guerra dos Cabanos*, um dos estudos pioneiros sobre a revolta, publicado em 1965¹⁹), e, em diversos momentos, em trabalhos que se debruçaram sobre movimentos como a Revolução Praieira e o da formação de quilombos.

Nos anos 1950, Manuel Correia de Andrade tornou-se Doutor em Economia na Universidade Federal de Pernambuco, tendo concluído, em 1956, o Curso de Altos Estudos Geográficos na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil. A década de 1960 é marcada pela participação do intelectual, que já alcançara grande prestígio como estudioso da vida econômica, geográfica e social do Nordeste, e sobretudo da questão agrária, no governo de Miguel Arraes em Pernambuco, quando passou a dirigir o *Grupo Executivo de Produção de Alimentos* – órgão que se ligava às agências do Banco do Brasil para levar empréstimos aos pequenos produtores rurais. Tornou-se também membro do Conselho Estadual de Educação, em 1964. Depois de sua prisão nesse mesmo ano, e de um período de exílio na Europa, Manuel Correia de Andrade retornou ao país, tendo presidido o Grupo de Trabalho para a elaboração de Sugestões para a Reforma Agrária, no final dos anos 1960²⁰. Note-se que nessa fase parece ter se encetado a reunião daquilo que seria uma importante parte de seu Acervo, já que inexistente ou rara em bibliotecas do Centro-Sul, composta das coleções integrais de boletins institucionais dos diferentes órgãos de fomento e desenvolvimento regional da segunda metade do século XX.

A prisão de Manuel Correia de Andrade em 1964 deveu-se tanto por sua participação no Governo Arraes como “também por ser reconhecida sua militância, na década de 1950 e começo dos anos 1960, no Partido Socialista Brasileiro e pela passagem breve no Partido Comunista Brasileiro”²¹. Os episódios políticos da década de 1960 e do período posterior à ditadura militar foram por ele acompanhados por pesquisa sistemática em jornais, como pudemos observar em seu Arquivo. Por outro lado, entre 1964 e 1965, quando obteve sua especialização no Curso de Estudos Avançados do Instituto da América Latina da Universidade de Paris, Manuel Correia de Andrade voltou seus interesses para as temáticas do desenvolvimento e da pobreza na África e na América do Sul; da teoria dos polos; do socialismo e dos programas

19 ANDRADE, Manuel Correia de. *A Guerra dos Cabanos*. Rio de Janeiro, Conquista, 1965.

20 Ver MAIA, Doralice Sátyro, *O Pensamento de Manoel Correia de Andrade e a Sua Obra A Terra e o Homem no Nordeste. Scripta Nova*, v. XIII, n. 288, 15 abr. 2009. Disponível em: <goo.gl/ou6CJC>. Acesso em: 12 set. 2014.

21 CARVALHO, Cícero Péricles de Oliveira, *op. cit.*, p. 9.

agrícolas no regime socialista chinês. Observa-se, também, paralelamente, o cultivo de estudos na área de Desenvolvimento Urbano. A propósito, obras desse ramo do conhecimento ocupavam uma das duas salas repletas de livros que o geógrafo possuía na Universidade Federal de Pernambuco, os quais, depois de sua aposentadoria, juntaram-se aos demais volumes de seu apartamento na Rua da Amizade²².

Desde as primeiras publicações, na juventude, até o momento em que, nos anos 1980, a convite de Gilberto Freyre, passou a integrar, como Diretor do CEHIBRA, o grupo de pesquisadores da Fundação Joaquim Nabuco, onde permaneceu por 16 anos, Manuel Correia de Andrade dedicou-se ao trabalho de campo, acompanhando, nos últimos anos, as muitas mudanças no Nordeste advindas das atividades industriais, turísticas e outras²³. Como já ocorria nos anos 1950, a investigação de campo era preparada por um levantamento bibliográfico sistemático que resultava no crescimento do Acervo. Também mais recentemente, quando passou a atuar na Cátedra Gilberto Freyre da UFPE, após sua saída da direção do CEHIBRA, as viagens de campo, que envolviam a ampliação do Acervo, se mantiveram.

A entrada na direção do CEHIBRA nos anos 1980 marcou o incremento da produção de Manuel Correia de Andrade na área de História, tendo seu movimento de aquisição de livros e outras publicações acompanhado tal direção. O intelectual produziu regularmente, nessa fase que se estende até depois de sua saída da FUNDAJ, sobre temas como a revolução de 1930 (1980; 1988), a abolição e a reforma agrária (1987), a história das usinas de açúcar de Pernambuco (1989) e a vida e a obra de Pereira da Costa (2002). Assim, a partir dos anos 1980, acompanhando sua posição privilegiada como Diretor daquele centro, sua Biblioteca manteve-se atualizada em relação à produção historiográfica nordestina em sua multiplicidade, em suas facetas universitária – muitas vezes de difícil acesso no Centro-Sul – e extra-universitária, como é o caso de obras históricas, memórias e crônicas surgidas no âmbito de centros de estudos e de memória ligados aos poderes municipais, estaduais ou independentes. Assim, por exemplo, dentre muitas outras, verifica-se a presença de publicações da Universidade Federal do Ceará, como os volumes de sua “Coleção Estudos Históricos”, e do Centro de Estudos de História Municipal de Pernambuco, como a “Coleção Biblioteca Pernambucana de História Municipal” (completa até o volume 27).

Lembre-se também que a atuação no Joaquim Nabuco e, depois, à frente da Cátedra Gilberto Freyre da UFPE, levaram o intelectual a se debruçar cada vez mais sobre a questão da atualidade da obra dos chamados intérpretes do Brasil. Desse

22 “Mas eu tinha duas salas na universidade, todas cheias de livros: uma, em Geografia, e outra, em Desenvolvimento Urbano. Quando me aposentei, aconteceu que tive de deixar as salas. Mas meus filhos estavam casando. Estavam deixando os quartos desocupados e fui enchendo-os de livros. [...]” ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de (org.), *op. cit.*, p. 157.

23 Ver, por exemplo, um dos últimos textos produzidos pelo geógrafo, cedido por sua Família, para publicação na Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. ANDRADE, Manuel Correia de. Pernambuco e o Trópico. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 45, set. 2007, p. 11-20. Disponível em: <<http://goo.gl/B4sull>>. Acesso em: 1 jan. 2015.

movimento resultou a realização de seminários e livros, como *Gilberto Freyre e os Grandes Desafios do Século XX*²⁴.

Transcendendo, porém, alguns interesses mais momentâneos ou aqueles interesses “persistentes”, já que inseparáveis do viés totalizador e interdisciplinar marcado pelo diálogo com o marxismo, como aqueles relativos à História ou mesmo ao debate em torno das interpretações do Brasil, pode-se dizer que o foco central das leituras de Manuel Correia de Andrade ao longo de toda a sua vida girou em torno da questão agrária, da Geografia Física e Humana e das relações de poder no Nordeste. Com efeito, é o Nordeste em toda a sua diversidade e transformações ao longo do tempo, suas várias sub-regiões e incontáveis localidades, que abrange a parte mais expressiva do Acervo, tendo o interesse remarcado pela Geografia Física e Humana nordestina, norteadado pela questão do *desenvolvimento*, permanecido atualizado na Biblioteca até o começo dos anos 2000. Boa parte da Biblioteca diz respeito a essa vasta vertente, para a qual o intelectual dá contribuição de inestimável valor, reunindo publicações de tiragem restrita e/ou de difícil acesso.

O Acervo Manuel Correia de Andrade expressa, desta forma, um interessante movimento de atualização temática constantemente refeita, ao mesmo tempo que inscreve em sua materialidade uma clara linha de continuidade de interesses que acompanham o intelectual em sua trajetória e que particularizam sua contribuição no cenário da crítica moderna desenvolvida pelas Ciências Sociais, projetando, para além dela, a atualidade do próprio Acervo nos debates acadêmicos contemporâneos. Referimo-nos, por exemplo, a linhas de interesse originalmente ligadas à questão do Direito Trabalhista, no final dos anos 1940, e que caminham, ao longo dos decênios de 1950 e 1960, rumo ao debate em torno das políticas públicas voltadas ao desenvolvimento econômico e a questão da reforma agrária, para acompanhar ao longo dos anos 1990 e na virada do século XXI, por meio de cursos e publicações, as questões políticas que abrangem a temática do Direito Ambiental no mundo globalizado: a exploração dos nichos ecológicos pelos programas de povoamento e desenvolvimento regionais e as consequências ambientais que dela decorrem.

Sem que o Acervo desmereça processos que se dão nas demais regiões do país, para as quais o intelectual e autor de livros didáticos dedicou grande atenção²⁵ e sobre as quais colecionou um número significativo de volumes, os temas ligados à reforma agrária, ao desenvolvimento e às relações entre sociedade e natureza, privilegiando as regiões Nordeste e Norte, seus sistemas econômicos e ecológicos, abrem grandes possibilidades de estudo interdisciplinar, marcadamente no que tange à articulação entre a Geografia, a História, a Antropologia, o Direito, a Economia e a Sociologia. De fato, possibilitando essa exploração das relações entre sociedade e natureza, o Acervo Manuel Correia de Andrade transforma-se em rico manancial

24 ANDRADE, Manuel Correia de. *Gilberto Freyre e os Grandes Desafios do Século XX*. São Paulo, Vozes, 2002.

25 Defendendo, por exemplo, a atuação do Estado como anteparo a processos econômicos e sociais violentamente concentradores, que geram “fortunas colossais e miséria excessiva [...]” ANDRADE, M. C. de. *Modernização e Pobreza – a Expansão da Agroindústria Canavieira e Seu Impacto Ecológico e Social*. São Paulo, Unesp, 1994, p. 219.

para as diversas vertentes dos estudos brasileiros, as quais têm a potencialidade de contribuir de forma decisiva para uma infinidade de questões – sociais, políticas, acadêmicas – que ultrapassam seus próprios recortes.

SOBRE OS AUTORES

MARTA AMOROSO Professora do Departamento de Antropologia da FFLCH da Universidade de São Paulo. Vice-diretora do IEB-USP entre 2006 e 2010. E-mail: mramoroso@usp.br

PAULO TEIXEIRA IUMATTI Professor do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (área de História). Vice-diretor do IEB-USP entre 2015 e 2019. E-mail: ptiumatt@usp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Manuel Correia de. *A Pecuária no Agreste Pernambucano*. Tese apresentada para provimento da Cátedra de Geografia Econômica, Recife, Universidade do Recife, 1961.
- _____. *A Terra e o Homem no Nordeste – Contribuição ao Estudo da Questão Agrária no Nordeste*. 6. ed. Recife, UFPE, 1998.
- _____. *A Terra e o Homem no Nordeste*. 2. ed. São Paulo, Brasiliense, 1964.
- _____. *Elisée Reclus*. São Paulo, Ática, 1985 (Coleção Grandes Cientistas Sociais)
- _____. Faces de uma Amizade: Manuel Correia de Andrade e Caio Prado Jr. Entrevista com Manuel Correia de Andrade. In: HEIDEMAN, Heiz Dieter; IUMATTI, Paulo; SEABRA, Manoel (orgs.). *Caio Prado Jr. e a Associação dos Geógrafos Brasileiros*. São Paulo, Edusp/IEB/AGB/Fapesp, 2008.
- _____. *Gilberto Freyre e os Grandes Desafios do Século XX*. São Paulo, Vozes, 2002.
- _____. *Globalização e identidade nacional*. Recife: Bagaço, 2002
- _____. *Modernização e Pobreza – a Expansão da Agroindústria Canavieira e Seu Impacto Ecológico e Social*. São Paulo, Unesp, 1994.
- _____. Pernambuco e o Trópico. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 45, set. 2007, p. 11-20. Disponível em: <<http://goo.gl/B4sull>>. Acesso em: 1 jan. 2015.
- _____. ANDRADE, Gilberto Osório de Oliveira. *Os Rios-do-açúcar do Nordeste Oriental*. Recife, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1957-1959. 2 v.
- ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de (org.). *O Fio e a Trama: Depoimento de Manuel Correia de Andrade*. Recife, UFPE, 2002.
- ÁVILA MARTINS, César Augusto. Geografia, Economia e Planejamento na Obra de Manuel Correia de Andrade. *Geosul*, Florianópolis, v. 26, n. 51, p. 9-37, jan./jun. 2011. Disponível em: <goo.gl/G4GBtM>. Acesso em: 18 ago. 2014.
- CARVALHO, Cícero Péricles de Oliveira. Manuel Correia de Andrade e a Economia Política do Nor-

- deste. *Revista Econômica do Nordeste*, Fortaleza, v. 54, n. 2, p. 6-16, abril/jun. 2014. Disponível em: <<http://goo.gl/cRKq8v>>. Acesso em: 8 set. 2014.
- ECONOMIA Política do Desenvolvimento, Maceió, v. 3, Edição especial dedicada a Manuel Correia de Andrade, ago. 2010. Disponível em: <goo.gl/2eu00U>. Acesso em: 14 ago. 2014.
- ENTREVISTA com a Profa. Thais de Lourdes Correia de Andrade, Recife, 23 abr. 2008, Arquivo IEB-USP.
- EVANGELISTA, Helio de Araujo. A Geografia na Universidade Brasileira. *Geo-paisagem*, ano 3, n. 6, jul./dez. 2004.
- GASPAR, L. (coord.); PORDEUS, R.; SILVA, R. *Manoel Correia de Andrade*: Cronologia e Bibliografia. Recife, UFPE, 1996.
- IUMATTI, P. T. Saberes populares no Nordeste. In: RIVAS, L; CAVALCANTI, C.; RIBEMBOIM, J. (orgs.). *Manuel Correia de Andrade – um Homem Chamado Nordeste*. Recife, Edições Bagaço, 2008.
- LIMA, Marcos Costa. Homenagem a Manoel Correia de Andrade. A Geografia e a Política do Nordeste Brasileiro. *RBCS*, v. 22, n. 65, out. 2007.
- MAIA, Doralice Sátyro, O Pensamento de Manoel Correia de Andrade e a Sua Obra *A Terra e o Homem no Nordeste*. *Scripta Nova*, v. XIII, n. 288, 15 abr. 2009. Disponível em: <goo.gl/ou6CJC>. Acesso em: 12 set. 2014.
- MARQUES DE MELO, José. Espaço, Tempo e Movimento: Contribuições de Manuel Correia de Andrade para a Geografia da Comunicação. *Alceu*, v. 10, n. 10, p. 82-99, jan./jun. 2010. Disponível em: <goo.gl/qrz02K>. Acesso em: 8 set. 2014
- RIBEIRO, W. C. *et al.* *Scripta Nova*: revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona, v. XIII, n. 288, abr. 2009. Cidadania e Reforma Agrária no Brasil: a herança de Manuel Correia de Andrade. Número especial coordenado por Wagner Costa Ribeiro e Paulo Roberto Rodrigues Soares. Disponível em: <goo.gl/KtdjpZ>. Acesso em: 3 set. 2014.
- RIVAS, L; CAVALCANTI, C.; RIBEMBOIM, J. (orgs.). *Manuel Correia de Andrade – um Homem Chamado Nordeste*. Recife, Edições Bagaço, 2008.
- SAQUET, Marcos Aurelio. Contribuições para o Entendimento da Obra de Manuel Correia de Andrade: Geografia, Região, Espaço e Território. *Geo UERJ*, ano 12, n. 21, v. 2, 2º sem. 2010. Disponível em: <goo.gl/UDSXUo> Acesso em: 8 set. 2014.
- VAINSENER, Semira Adler. Manoel Correia de Andrade. *Portal da Fundação Joaquim Nabuco*. Disponível em: <goo.gl/62Gk6N> Acesso em: 28 abr. 2008.



NOTÍCIAS • NEWS)

Revista IEB apresenta seu novo projeto gráfico

[*IEB magazine presents its new graphic design*

Nesta edição, a Revista do Instituto de Estudos Brasileiros apresenta seu novo projeto gráfico aos leitores. O projeto gráfico anterior, concebido por Homem de Melo & Troia Design, cumpriu brilhantemente a função de aliar a tradição do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) ao presente da impressão de revistas acadêmicas. Mas surgiram novas formas de acesso que passaram a alterar, dia a dia, o mercado editorial. Assim, a Comissão Editorial, juntamente com a equipe de produção da RIEB, buscou atualizar o formato da publicação para favorecer o acesso digital *online* e a aceleração da periodicidade, agora quadrimestral. De autoria de Karine Tressler, da Camillo e Tressler Design, o novo projeto gráfico busca aglutinar as informações, nascendo, portanto, mais bem adequado às atuais ferramentas de difusão.

O novo *layout* retoma a ideia do caderno de imagens nas páginas iniciais, estendendo-o às páginas de abertura das seções da RIEB. Além disso, dialoga com o atual logotipo do IEB para integrá-lo à identidade institucional. A capa ganhou espaços mais definidos, em formato de selo, que permitem simultaneamente o destaque da imagem ao fundo e a exteriorização do conteúdo de cada número.

É com o espírito de boas novas que trazemos a edição 60. Esperamos que a leitura seja tão prazerosa quanto foi a produção deste número.

Sushila Vieira Claro
Assistente Editorial

Juliana Saiani Moysés
Estagiária da RIEB



**NORMAS PARA PUBLICAÇÃO •
AUTHOR GUIDELINES)**

MISSÃO

A Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (RIEB) tem por missão refletir sobre a sociedade brasileira articulando múltiplas áreas do saber. Nesse sentido, empenha-se na publicação de artigos originais e inéditos, resenhas e documentos relacionados aos estudos brasileiros.

CRITÉRIOS PARA APRESENTAÇÃO E PUBLICAÇÃO DE ARTIGOS

I. CONDIÇÕES GERAIS:

- A Revista do Instituto de Estudos Brasileiros publica artigos em português, espanhol, francês, italiano e inglês.
- Os artigos a serem apresentados para apreciação e eventual publicação pela Revista do Instituto de Estudos Brasileiros deverão ser encaminhados em formato digital para o endereço eletrônico <revistaieb@usp.br>.
- Os artigos serão submetidos à avaliação de dois pareceristas, sendo considerada a autenticidade e a originalidade do trabalho.
- Em caso de divergência, será ouvido um terceiro parecerista.
- Os pareceristas têm 30 dias para emitirem seus pareceres.
- O prazo médio de resposta para os autores é de quatro meses.
- A revista reserva-se o direito de adequar o material enviado ao seu projeto editorial.
- Os autores comprometem-se a autorizar a revista a divulgar os textos sob os termos da licença Creative Commons BY-NC (<http://creativecommons.org/>).

2. PADRONIZAÇÃO DO TRABALHO ENVIADO

2.1. *Formatação*

- Programa: Word; dimensão da página: A4; margens: 2,5 cm; fonte: Times New Roman; corpo: 12; entrelinha: 1,5.

2.2. *Quantidade de caracteres*

- Artigos: entre 30 mil e 52 mil caracteres (incluindo espaços)
- Resenhas: entre 5 mil e 20 mil caracteres (incluindo espaços)
- Notícias e documentação: até 20 mil caracteres (incluindo espaços)

2.3. *Complementos*

- O artigo deve obedecer as normas ABNT NBR 6022/ 2003.
- Em página inicial, separados do corpo do texto, devem constar: título do artigo, em português e em inglês; nome(s) do(s) autor(es); filiação institucional (instituição, cidade, estado, país); breve registro da qualificação profissional.
- Caso o trabalho tenha apoio financeiro de alguma instituição, esta

deverá ser mencionada no início do texto, abaixo do(s) nome(s) do(s) autor(es).

- Resumo, com no máximo 10 linhas, em português e em inglês.
- Palavras-chave, entre três e cinco, em português e em inglês.
- Ilustrações, gráficos e tabelas devem trazer suas respectivas legendas.

2.4. *Notas e bibliografia*

- As notas explicativas e bibliográficas devem constar no rodapé devidamente numeradas e obedecidas as disposições da ABNT. Exemplos:

1. REIS FILHO, Nestor Goulart. A urbanização e o urbanismo na região das Minas. São Paulo: FAU/USP, 1999. (Cadernos do LAP, 30).
2. HOLANDA, Sérgio Buarque de. O semeador e o ladrilhador. In: _____. Raízes do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. cap. 4, p. 93-138.
3. TORRÃO FILHO, Amílcar. Paradigma do caos ou cidade da conversão?: a cidade colonial na América portuguesa e o caso da São Paulo na administração do Morgado de Mateus (1765-1775). 2004. 338 . Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2004.
4. BASTOS, Rodrigo Almeida. A arte do urbanismo conveniente: o decoro na implantação de novas povoações em Minas Gerais na primeira metade do século XVIII. In: PEREIRA, Sônia Gomes (Org.). Anais do VI Colóquio luso-brasileiro de história da arte. Rio de Janeiro: CBHA/ UFRJ/ UERJ/ PUC-Rio, 2004. v. 2, p. 667-677.

2.5. *Utilização do DOI*

- É necessário a inserção do DOI (Digital Object Identifier) de cada bibliografia — quando houver — (que pode ser encontrado no site www.crossref.org), conforme o exemplo abaixo:

SOBRENOME, PRENOME(S). Título: subtítulo (se houver). Nome do periódico, local de publicação, volume, número ou fascículo, mês(s) abreviado. ano. Disponível em <DOI:10.1086/599247>. Data de acesso.

3. RESPONSABILIDADES

- Os autores se comprometem a informar a futuros interessados em adquirir quaisquer direitos autorais sobre seus textos acerca do teor do Termo de Autorização assinado para a publicação das obras na Revista do Instituto de Estudos Brasileiros.
- As traduções deverão ser autorizadas pelo(s) autor(es) do texto original.