

DESCOBERTAS  
DO BRASIL

Angélica Madeira  
e Mariza Veloso  
organizadoras

EDITORA



UnB

## ENIGMA BRASIL

Este livro multidisciplinar compõe-se de diversos olhares curiosos e perspicazes de autores contemporâneos sobre os variados países-Brasil, imaginados por artistas e intelectuais ao longo do tempo, do período colonial à contemporaneidade. São onze ensaios – escritos por sociólogos, teóricos e estudiosos da literatura, antropólogos, lingüistas, críticos de arte, diplomatas, historiadores e artistas, alguns renomados, todos muito lúcidos e bem informados – a respeito de movimentos culturais e autores que pensaram, pintaram, romancearam, cantaram, filmaram o Brasil, dos pós-modernos ao Marquês de Lavradio, do Cinema Novo aos iluministas, dos românticos aos modernistas, de Euclides da Cunha a Guimarães Rosa, de Humberto Mauro a Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha.

Dessa polifonia emergem tradições culturais muito distintas entre si, tanto dos autores dos ensaios quanto dos artistas, intelectuais e textos analisados. As visões se interpenetram, se contradizem e se influenciam mutuamente, trazendo para o centro do livro questões cruciais, rela-



DESCOBERTAS  
DO BRASIL



## FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

*Reitor*  
Lauro Morhy

*Vice-Reitor*  
Timothy Martin Mulholland

## EDITORA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

*Diretor*  
Alexandre Lima

### CONSELHO EDITORIAL

*Presidente*  
Elizabeth Cancelli

Estevão Chaves de Rezende Martins, Henryk Siewierski,  
Moema Malheiros Pontes, Reinhardt Adolfo Fuck,  
Sérgio Paulo Rouanet, Sylvia Ficher



# DESCOBERTAS DO BRASIL

Angélica Madeira e Mariza Veloso  
organizadoras

EDITORA  
  
UnB

Copyright © 2001 by Angélica Madeira e Mariza Veloso (organizadoras)

### Impresso no Brasil

Direitos exclusivos para esta edição:

EDITORA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

SCS Q. 02 Bloco C Nº 78 Ed. OK 2ª andar

70300-500 Brasília DF

Fax: (0\_\_61) 225-5611

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá ser armazenada ou reproduzida por qualquer meio sem a autorização por escrito da Editora.

### Equipe editorial

Wilma Gonçalves Rosas Saltarelli *preparação de originais*

Gilvam Joaquim Cosmo, Wilma Gonçalves Rosas Saltarelli, Clarissa Falcão de Sant'Anna, Sonja Cavalcanti e Yana Palankof *revisão*

Sabrina Lopes *projeto gráfico e capa*

Elmano Rodrigues Pinheiro *produção gráfica*

Screen CTP e Fitolitos Digitais *fotolitos*

Editora e Gráfica Itamarati *impressão e acabamento*

Ilustração da capa: sobre a imagem "Descrição de todo o marítimo da terra de Santa Cruz, chamado vulgarmente o Brasil", de João Teixeira Albernaz, 1640. Arquivo do Ministério das Finanças, Lisboa.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília

---

Descobertas do Brasil / Angélica Madeira e Mariza Veloso (organizadoras)

Brasília: Editora Universidade de Brasília. 2001.

340 p.

ISBN: 85-230-0606-0

1. História do Brasil. 2. Cultura Brasileira. I. Madeira, Angélica.  
II. Veloso, Mariza.

CDU 981

---

## AGRADECIMENTOS

Um trabalho deste porte e desta natureza não poderia ser realizado sem o esforço e a colaboração de pessoas e instituições que o tornaram viável e concreto.

Agradecemos ao Embaixador Lauro Moreira, Presidente da 1ª Comissão para as Comemorações do V Centenário da Descoberta do Brasil, por seu empenho primordial em construir uma base para a reflexão crítica e multidisciplinar sobre a Cultura Brasileira.

Ao Secretário Tarcísio Costa, Secretário Executivo da mesma Comissão, interlocutor intelectual e entusiasta das idéias que orientaram este projeto.

A Maria Lucia Verdi, Assessora Especial da Comissão, que, em momentos de dificuldades e incertezas sobre a continuidade deste projeto, assumiu, de forma decisiva, a coordenação dos trabalhos.

Gostaríamos de agradecer ainda a todos aqueles que participaram da execução, desde seu início até sua concretização em forma deste livro.

Nosso reconhecimento a todos os colegas que aceitaram participar desta coletânea, com suas idéias originais, resultado de pesquisas extensas e exaustivas, mesmo tendo sido mudadas a natureza e as condições iniciais.

**As organizadoras**



## SUMÁRIO

<b>Apresentação</b>	9
<b>Brasil-Colônia: Deslocamento e Hibridismo</b>	
<b>Molduras para o Período Colonial Brasileiro:     uma agenda de pesquisa</b> Angélica Madeira e Mariza Veloso	23
<b>No Brasil Colonial, "um é o outro": etnocentrismo     e relativismo no olhar do Marquês de Lavradio</b> Mary Del Priore	53
<b>Combates da razão: luzes e pombalismo entre os mineiros</b> Fábio Lucas	77
<b>O Brasil Moderno: Literatura e Sociedade</b>	
<b>Oralidade, romance e pedagogia de leitura     no romantismo brasileiro</b> Marisa Lajolo	89
<b>Os sertões entre dois centenários</b> Roberto Ventura	109
<b>Caio Prado: modernista, contemporâneo</b> Mariza Veloso e Angélica Madeira	125
<b>A redescoberta do Brasil nos anos 1950:     entre o projeto político e o rigor acadêmico</b> Lúcia Lippi Oliveira	139

**Ensaio**

grandesertão.br ou: A invenção do Brasil Willi Bolle	165
---	-----

**Arte e Cultura**

A sonoridade brasileira Luiz Tatit	239
---------------------------------------	-----

O Brasil traduzido no cinema Flávio Goldman	273
--	-----

A construção da identidade nacional na arte dos anos 1960 e 1970 Murilo Fernandes Gabrielli	293
---	-----

Sobre os autores	325
------------------	-----

Créditos das imagens	327
----------------------	-----

## APRESENTAÇÃO

Esta é a história de um projeto que se transformou em outro projeto. A idéia de realizar um ciclo de palestras em várias cidades do Brasil e do exterior sobre cultura brasileira resultou nesta coletânea de estudos e ensaios sobre o mesmo tema.

O que se mantém da proposta inicial é a perspectiva dialógica que a orientou. A dialogia pode ser aqui compreendida tanto como a construção de um desenho teórico-metodológico transdisciplinar para a leitura de textos quanto um desejo de diálogo real com colegas e intelectuais.

A diversidade dos textos publicados nesta coletânea revela uma busca deliberada de criar novas conexões entre abordagens históricas, sociológicas e literárias de narrativas que se inserem nessa tradição de "retratos do Brasil".

Entre a primeira idéia do projeto e a presente publicação, houve ajustes e adequações na busca de manter a coerência e o desenho original. Os artigos aqui contidos evidenciam a riqueza e a diversidade de um campo discursivo chamado Brasil. Alguns artigos são mais pontuais e incidem sobre obras, períodos ou aspectos específicos da realidade brasileira; outros são mais amplos e buscam mapear o campo e definir os percursos das diferentes linguagens estéticas voltadas para a criação de uma imagem do Brasil, seja na literatura, na música, na pintura ou no cinema.

Buscamos realçar narrativas e imagens que, em sua expressividade ou contundência, pudessem revelar as possibilidades de diálogo ou de conflito entre as tradições culturais diversas que aqui entraram em contato. Se relidas de forma crítica e não tautológica, as narrativas e as imagens definem em si mesmas um espaço de confluência entre as diferentes matrizes e permitem visualizar as marcas que as culturas deixaram umas nas outras.

Pretendemos assim explorar nosso acervo intelectual e estético por meio de obras que representam um deslocamento interpretativo e de autores que

trazem uma visão particularmente lúcida ou inovadora sobre aspectos do nosso processo de constituição histórica. As narrativas e as imagens selecionadas devem ainda permitir compreender como os sistemas de pensamento e os códigos estéticos elaborados nas metrópoles são reapropriados nas colônias, como a recepção de idéias e tendências não é mecânica, e, sim, seletiva e pragmática, revelando os graus diferenciados de consciência crítica da *intelligentsia* formada a partir de uma posição colonial.

Formou-se entre nós – nos vários campos do conhecimento – uma tradição de estudos sobre a cultura brasileira, à qual vêm se somar os textos aqui publicados. Todos eles são leituras, leituras de leituras que compõem uma série discursiva e dão existência a essa tradição de "retratos do Brasil".

A primeira parte desta coletânea introduz o tema e focaliza o período colonial, quando predominam narrativas e imagens deixadas por cronistas e viajantes, responsáveis por uma idéia do Brasil que terá o poder de modelar nosso olhar sobre nós mesmos. No entanto, já neste período, surgem outras perspectivas que realizam um deslocamento em relação aos modelos metropolitanos e dão início a um tipo de pensamento crítico sobre a sociedade colonial.

Ao nos voltarmos sobre esse período, interessava-nos discutir o papel dos deslocamentos de populações explorando a noção de hibridação e o das matrizes culturais para a compreensão da História do Brasil-Colonial. Interessava-nos observar como as matrizes e os códigos diversos são apropriados e remanejados por artistas e pensadores que forjam suas obras neste espaço de tensão. A obra satírica e erótica de Gregório de Matos Guerra, as deformações das esculturas de Aleijadinho, a delicadeza da pintura de Ataíde, as harmonias polifônicas da música de José Maurício são exemplos da força da expressão da arte barroca produzida no Brasil, o que a torna uma categoria estética e cultural relevante para repensar nossos processos sócio-históricos.

A segunda parte detém-se na modernidade brasileira, na qual incluímos todo o século XIX e a primeira metade do século XX. Mais precisamente, consideramos que desde a introdução e a adoção de procedimentos considerados modernos, como a criação de instituições científicas e culturais, deixam-se ver as contradições da implantação da modernidade, calcada em modelos metropolitanos e sempre tardia, em contexto periférico.

Os intelectuais brasileiros convivem com essa situação paradoxal. Sentem, ao mesmo tempo, a necessidade de estar em permanente sintonia com o que acontece nos centros produtores de conhecimento e a dificuldade de pensar a cultura local, inaugurando uma dicotomia que terá longa carreira no pensamento social brasileiro. As respostas encontradas são reveladoras

de um duplo esforço: o de dialogar com a tradição ocidental, investida de valores de universalidade, e o de inventar expedientes críticos para superar, em alguma medida, o "complexo mimético" instilado nas culturas que se moldaram a partir da experiência histórica do colonialismo.

Do ponto de vista de uma sociologia do conhecimento, interessava-nos dar continuidade a essa discussão interrogando-nos sobre os dispositivos postos em ação por artistas e intelectuais brasileiros, para se apropriarem de idéias geradas nas metrópoles em seu propósito de pensar sobre o Brasil.

A construção do imaginário romântico baseado no culto à natureza e à paisagem foi modelada pelo olhar de estrangeiros e por brasileiros que sempre indo ou vindo da Europa, traziam as idéias modernas, liberais e românticas.

A questão da recepção do positivismo e do cientificismo pela geração de intelectuais da transição do século XIX para o século XX parecia poder ser inteiramente resumida nos impasses e nas perspectivas críticas abertos por *Os sertões*, obra que, literalmente, descobre o Brasil.

Já em 1920 e 1930, a nova postura dos intelectuais exige que se criem expedientes de ação institucional e política que põem em uso categorias mais afinadas com a época para lidar com a questão da diferença cultural e da defasagem em relação aos processos de modernização. A Antropofagia surge como categoria cultural, e a devoração como metáfora para lidar com as idéias importadas.

A produção de pensamento sobre o Brasil adquire, nesse momento, uma grande densidade e originalidade, inaugurando uma vanguarda e um modelo de "retratos" trazidos pelos literatos e pelos cientistas sociais. Paulo Prado, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque, Caio Prado deixaram obras que se tornaram modelares do ensaísmo sócio-histórico modernista. Essas obras mantêm ainda hoje grande capacidade explicativa sobre dilemas não resolvidos e, por essa razão, não poderiam deixar de ser mencionadas em um debate sobre narrativas que reinventaram o Brasil.

Nos anos 1950, em um momento de inflexão importante das relações de poder internacionais, os intelectuais teriam de elaborar outras categorias para conceber as estratégias de desenvolvimento a serem postas em ação. Surgem muitos "projetos de Brasil" e, em torno deles, debates acirrados relacionados à questão da mudança social, da relação com o capital estrangeiro e da burguesia nacional, uma preocupação em descobrir quem era o povo no Brasil.

A terceira parte da coletânea manteve a amplitude contida na proposta original que poderia trazer à reflexão narrativas e imagens, em qualquer campo

das artes ou do pensamento, que revelassem a expressividade e a capacidade das produções intelectuais contemporâneas dedicadas à interpretação do Brasil. Parecia-nos adequada qualquer perspectiva que focalizasse a busca de uma linguagem própria, falando com sotaque brasileiro, como a que se deu por meio do Cinema Novo, marginal ou contemporâneo; ou por meio das artes plásticas, em obras de artistas que mergulharam na realidade e emergiram trazendo alegorias que marcaram a nossa contemporaneidade.

Os temas propostos buscavam revelar a lógica subjacente às principais estratégias presentes na produção cultural brasileira, resultantes da formação a partir de múltiplas matrizes e da posição ocupada pelo campo intelectual em relação ao campo do poder, nas relações assimétricas que transparecem no jogo das designações que o mesmo e o outro reciprocamente se atribuem.

As tensões surgidas com o descobrimento da América e do Brasil põem em discussão, na Europa, o debate sobre as relações entre o universal e o particular, remodelam o pensamento europeu ao mesmo tempo em que possibilitam, nas colônias, o surgimento do nativismo e de um imaginário brasileiros. A discussão filosófica ocidental altera-se substantivamente diante das novas descobertas. Como atualizar esse debate?

Por último, interessava-nos definir algumas categorias necessárias para a compreensão do modo de funcionamento das sociedades contemporâneas e, particularmente, da sociedade brasileira. Observar as imagens veiculadas pelos meios de comunicação, mediadoras dos padrões de sociabilidade, e formular perguntas sobre as formas de produção e reprodução social dos valores. Uma pergunta final: como criar nexos e compromissos entre Ética e Estética, entre Política e Cultura? Por que é importante voltar a falar de arte interessada, ampliar os espaços para a arte pública?

Na terceira parte, interessava-nos mesmo enfatizar o campo das artes – música, cinema, artes plásticas, literatura – como um espaço de criação de narrativas e de alegorias contundentes sobre o Brasil. A capacidade que possuem os produtos estéticos de modelar as culturas e os momentos históricos poderia ser examinada em qualquer uma das linguagens nas quais se plasma o trabalho artístico.

A partir daí surgiu a coletânea. Todos os artigos estão voltados para um mesmo propósito: examinar narrativas e imagens construídas sobre o Brasil. Por conseguinte, partindo sempre de textos e documentos, todos eles assentam-se em uma análise da linguagem, suporte material que traz as marcas do lugar, da visão e da voz que fornecem os parâmetros para as interpretações elaboradas.

O artigo de Mary Del Priore, ao debruçar-se sobre a correspondência pessoal do Marquês de Lavradio, traz à tona o eurocentrismo da sociedade

portuguesa e sua impossibilidade de conceber a diferença cultural. O fato de basear-se nas cartas do marquês, que traduzem com maior liberdade as vicissitudes da política, permite à historiadora uma intersecção, muito rica do ponto de vista metodológico, entre biografia e história, explorando um importante circuito de comunicação entre a esfera privada e a esfera pública.

A situação encontrada na Colônia pelo marquês, quando de sua chegada, em 1769, é descrita como catastrófica, e ele próprio sentia ter-se metido em um "labirinto (...) muito maior, mais trabalhoso e arriscado do que eu supunha" (*apud* Del Priore).

A imagem do Labirinto, como esclarecerá o ensaio de Willi Bolle, central para a representação euclidiana do Sertão e de Canudos, será tomada de forma radical por Guimarães Rosa. Para ele, o labirinto torna-se método composicional para a elaboração da narrativa de Riobaldo, acompanhando a memória-labirinto, de suas andanças pelo Sertão.

O labirinto, com toda sua carga mitológica, retorna contextualizado e aponta para a impossibilidade de apreender e de dominar a diferença, de controlar o caos generalizado, seja o contrabando, para o Marquês de Lavradio, seja as hordas de sertanejos, para Euclides, ou o próprio fluxo narrativo, a matéria heterogênea e o diverso, para Guimarães Rosa.

As modulações da brasilidade vão assim se desenhando à medida que iniciamos esse percurso de leituras de artigos e ensaios dedicados a realçar, nas diversas linguagens, um pensamento sobre o Brasil.

Nessa busca de compreensão da realidade brasileira, os textos debruçam-se sobre o processo de formação da identidade, com consciência plena de não se tratar de uma categoria ontológica imutável, e, sim, de um processo paradoxal e ambíguo que se desenrola entre o mesmo e o outro.

Identidade e alteridade constituem um par produtivo na permanente e obsessiva tarefa de construir a nação. O que se repete nessa fala engasgada, que ora afirma ora nega a singularidade dessa construção? Que discurso é esse que não pára de questionar seus pressupostos e de questionar-se a si mesmo?

Evidencia-se assim como o processo de construção histórica de uma nação é acompanhado pela emergência de narrativas que formam as várias camadas de sentido e que, ao admitirem múltiplas leituras, de acordo com os interesses e as preocupações de cada geração, vão contribuindo para tornar mais denso o campo de estudos sobre o Brasil. Essa hipótese explicita-se no texto "Molduras para o período colonial brasileiro", que consideramos, antes de mais nada, como uma trilha para a compreensão dos primeiros séculos de colonização, uma agenda de pesquisa.

Mary Del Priore mostra com precisão como as narrativas construídas remetem-se sempre a um ponto de vista específico. Para apreendê-las em sua densidade histórica, é preciso mobilidade de olhar e percepção para deslocar os discursos da posição central em que se encontravam para localizá-los no vazio, no entrelugar, a partir do qual pode ser exercida a releitura crítica.

Enquanto Mary Del Priore trata e desmonta uma construção eurocêntrica, na qual o Brasil aparece como o modelo invertido da Metrópole, o artigo de Fábio Lucas discute a recepção seletiva das idéias iluministas e os primórdios do pensamento nativista no Brasil, com Basílio da Gama, Silva Alvarenga e Santa Rita Durão. Discute também as dificuldades dos intelectuais em conceptualizar o Brasil e a consciência de ter de fundá-lo a partir da língua. Desde o início, a busca da identidade é um dos dispositivos modeladores da imaginação e da construção de uma língua brasileira, feita da contribuição de todas as nações que pronunciavam ou mastigavam o português, cada qual a seu modo. Esse projeto da *intelligentsia* atravessará os séculos e deixará que se mostrem os avanços e os recuos da racionalidade e do pragmatismo nas oscilações e na fragilidade do pensamento aqui formulado.

Desvendando relações entre o campo intelectual e o campo do poder, o artigo de Marisa Lajolo discute a importância da literatura para a formação da nacionalidade e para o impasse de nossa entrada na modernidade, tendo como passado o precário começo colonial. Ao abordar a questão da escrita e da leitura, constata a rarefação dessas práticas e o impasse de nossos intelectuais românticos na tentativa de acompanhar os avanços de uma civilização letrada em um contexto em que predomina a comunicação oral. É significativa a análise de Lajolo, que aponta, em nossos românticos, para o debate sobre a mistura peculiar entre a prática da escrita e a prática da oralidade, conforme marcas encontradas na obra de Alencar ou de Taunay.

Esse conflito entre duas civilizações – a dos letrados, em geral provindos da classe abastada, e a do povo – vai permanecer sob forma de uma clivagem intransponível, contradição maior com a qual Willi Bolle inicia seu ensaio sobre Guimarães Rosa, desvendando, a partir de categorias estéticas, o "retrato do Brasil" que se delinea da escrita labiríntica de *Grande sertão: veredas*. A ironia da narrativa deixa-se notar desde a primeira fala do narrador Riobaldo, mediador entre os de cima e os de baixo, em posição de "jagunço letrado", o que lhe permite organizar a narrativa e introduzir o enigmático interlocutor que suscita o jorro de sua memória afetiva. A hipótese do diálogo de Guimarães Rosa com Euclides da Cunha, que se duplica no de Riobaldo com o interlocutor-doutor, atinge, na leitura de Bolle, um ponto alto da explicação do difícil texto rosiano.

Este é visto em contraste com a narrativa de Euclides quanto ao problema moral, diante do *topos* do tribunal da História, e quanto à questão da linguagem para expressar a gente sertaneja, para falar desse miolo do Brasil, "País de pessoas, de carne e sangue, de mil-e-tantas misérias"...

A figura do labirinto, já comentada, é interpretada por Willi Bolle como o "hipertexto das eras arcaicas". O texto rosiano, ao romper com a linearidade e ao seguir a lógica das associações, constrói um *website*, uma "rede de redes temáticas" na qual é possível identificar os elementos cruciais que desenham as contradições e permitem estudar o povo brasileiro.

Que outras palavras, que novas miragens e utopias podemos ter nesse Brasil contemporâneo, após quinhentos anos de confrontos e do desconhecimento mútuo dos grupos sociais que o compõem?

Roberto Ventura traz para o debate o personagem Euclides da Cunha, sua participação nas comemorações do IV Centenário da Descoberta do Brasil, assim como as contradições que encarnou esse intelectual ao lidar com questões candentes, como a do atraso e da modernização, da natureza e da implantação da civilização nos trópicos, projeto sempre deficiente, sempre inacabado. Ao confrontar-se com as condições de existência dos sertanejos e com relações de trabalho semi-escravo que encontrou nos seringais do Acre, Euclides contribui para politizar a geografia, associando o traçado das estradas e dos rios aos tentáculos de um polvo a desenhar a "imagem monstruosa e expressiva da sociedade torturada" (*apud* Ventura).

Assim vai se densificando o campo dos discursos sobre o Brasil, não sem deixar que se formem nas suas margens, não sem deixar crescer à sombra das narrativas canônicas as vozes múltiplas, a diversidade inexorável de que se compõe a cultura brasileira, constituída, de modo singular, a partir das diferentes matrizes e de suas misturas. Matéria-prima densa, múltipla, desdobrada em produtos estéticos que deixam falar o reprimido e o contraditório, presentes nos processos sócio-históricos.

Caio Prado, com a peculiar lucidez que caracteriza sua leitura do Brasil, baseada no materialismo dialético, método poderoso de análise, realçou a presença desses conflitos e problematizou aspectos até então não explorados pelas interpretações tradicionais da Colônia, como os da escravidão moderna e os da classe dos homens livres e excluídos do processo produtivo.

O artigo de Lúcia Lippi detém-se sobre a construção da nação na década de 1950, momento de mudança de orientação na política interna (fim do Estado Novo) e de mudança no eixo das relações de dependência econômica e cultural que, a partir da Segunda Guerra Mundial, passam a ter como referência os Estados Unidos.

Também os intelectuais dessa geração se darão à missão da construção nacional e, para isso, trazem novas categorias para pensar o Brasil – como a de subdesenvolvimento ou Terceiro Mundo – e novas propostas para seu impasse: modernização, urbanização, industrialização.

O povo é aí compreendido como inculto e ignorante, incapaz de participar dessa construção intelectual que se bipolarizou ao se confrontar com um dos debates mais importantes do Brasil da época, sobretudo os debates concernentes à entrada ou não dos capitais estrangeiros. O artigo mostra com precisão o papel dos meios de comunicação de massa, o rádio e o jornal já plenamente implantados, a televisão em seus primórdios, ensaiando os primeiros passos na conquista do público que se tornaria cativo. O campo intelectual torna-se mais complexo, e as posições polarizam-se em torno de dois centros de produção de conhecimento, um no Rio – o ISEB – e outro em São Paulo – a USP –, que têm concepções totalmente distintas sobre o papel da ciência, do intelectual e sobre qual o melhor modelo de desenvolvimento para o Brasil.

O artigo de Lúcia Lippi mostra a vitalidade do tema da mudança social e o deslocamento das categorias de análise sobre a cultura brasileira, constatando a concomitância e a estruturalidade da relação entre arcaico e moderno em nosso país. Ficam assim expostos alguns dos paradoxos e algumas das ambigüidades da cultura brasileira.

Aprendemos que naquele momento há um núcleo básico que estrutura algumas vertentes de pensamento. A autora dá destaque aos dispositivos postos em ação pelo ISEB para interpretar o Brasil e às idéias que se apóiam "no conceito de alienação de matriz hegeliana, acoplada ao existencialismo francês e ao conceito de situação colonial. Tais parâmetros forneceram o arcabouço básico e marcaram o pensamento dos anos 1950" (*apud* Lippi).

Vale ressaltar no artigo mencionado – para que se promova um diálogo com os outros textos que compõem este livro – a percepção de um sentimento de urgência, de necessidade da implantação de processos concretos de transformação histórica. Pois, mais do que nunca, nas décadas de 1950 e 1960, não só as contradições se tomam mais expostas como há uma polarização das posições. Com a intensificação do processo de produção capitalista, elas se tornam mais rígidas e se grupam em instituições, elaborando categorias como *nacional-popular* e *imperialismo*.

Com os três artigos finais da coletânea, estamos diante de delineamentos amplos e de mapeamentos sobre as representações do Brasil no âmbito da música, do cinema e de outras linguagens artísticas. Luiz Tatit mostra a importância do corpo e da voz para a elaboração de uma sonoridade brasileira, em uma perspectiva panorâmica que vai desde o período colonial até a contempora-

neidade, montando sua análise a partir do exame dos circuitos institucionais que possibilitaram o surgimento de uma sociedade na qual a música é uma de suas expressões mais fortes. Flávio Goldman capta a mesma problemática no cinema discutindo como as obras de três cineastas, Humberto Mauro, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, conseguiram construir uma imagem original para o Brasil, uma luminosidade brasileira, sem os filtros e as trucagens utilizados pelos cinemas europeu e americano à época.

Já o artigo de Murilo Gabrielli reúne muitas informações e dados esparsos para analisar a situação das artes nas décadas de 1960 e 1970. Começa por estabelecer um marco entre modernismo e pós-modernismo, mostrando como houve uma reorientação de atitude por parte dos criadores, o que repercutiu em todas as linguagens nas quais se exprimiam nossos artistas. Embora sem se estender na análise dos dados, o artigo possui um desenho próprio e dá visibilidade às contradições, ao pôr as diferentes linguagens lado a lado. Seja na música ou nas artes plásticas, as obras comentadas aparecem muitas vezes excessivas e intensas, extrapolando as bordas. Reeditam-se, em muitos momentos, as matrizes estéticas do Barroco, feitas de dobras, sombras e penumbras insistentes que fazem ressaltar a luz dos trópicos.

As estruturas sociais e simbólicas de nossa história ficaram marcadas por um permanente conflito entre os diferentes grupos e entre os diferentes discursos. Essas perspectivas discursivas não são aqui vistas como complementares, mas suplementares. Acrescentam algo que até então não havia sido elaborado.

A tarefa aqui empreendida permitiu-nos observar os processos de continuidade e mudança dos significados e das práticas culturais. Para nós, é especialmente importante observar o que se reproduz, o que se mantém, apesar das transformações e da implantação de processos modernizadores do Brasil: os arcaísmos, os traços do atraso, as ambigüidades. Quais são esses paradoxos que se estabilizam na cultura e que se inserem nos destinos dos indivíduos e dos grupos?

O resultado dessas leituras sugere muitas vezes a originalidade que advém dos processos de derrapagem da interpretação que desfoca a visão centralizada do outro e suspende a reprodução de retratos precários e inferiorizados. As redescobertas do Brasil podem ser entendidas como um processo permanente, que nunca estanca e, por isso mesmo, exige vigilância epistemológica.

Cada configuração sócio-histórica permite a emergência de dispositivos de controle e de produção dos discursos que já trazem embutidos os mecanismos para o enquadramento de toda forma de alteridade, de toda diferença. Dicotomias como o doutor e o analfabeto, a cidade e o interior, o tradicional e o moderno organizam muitas das narrativas examinadas.

O artigo de Roberto Ventura, ao analisar os textos de Euclides da Cunha sobre o sertão e sobre a selva amazônica, desertos da natureza e da cultura, explicita o gesto euclidiano de trazer o sertão e a floresta para dentro da história. O sertão é visto como espaço vazio, porque vazio de escrita e de civilização. Há aí, implícitas, uma teoria da história e uma teoria da escrita. Assim, narrar a Guerra de Canudos ou a condição das populações amazônicas é, na concepção de Euclides, inseri-las na história do Brasil.

Euclides da Cunha concebe o Brasil não propriamente como excesso, apesar de sua escrita eloqüente e barroquizante, mas como falta, o corpo acomodado nos trópicos, o sentimento de exílio dos intelectuais, o projeto brasileiro vivido como missão. Para onde direcionar sua narrativa? Quem seriam seus verdadeiros interlocutores? Euclides parece hesitar em sua resposta a essas perguntas.

Os artigos comentados revelam, de modo contundente, as possibilidades de *Descobertas do Brasil* e sugerem repensar a noção de influência unilateral que sempre se afirmou existir da Metrópole sobre a Colônia. Houve, por exemplo, segundo Luiz Tatit, casos em que a direção foi invertida, como o da modinha que foi do Brasil para Portugal (*apud* Tatit).

Esse fato, aparentemente simples, conduz a uma reflexão sobre a questão da influência, principalmente se for levado em conta o campo da música popular no Brasil. Trata-se muito mais da existência de confluências e de reciprocidade do que de qualquer forma de influência unilateral.

Os espaços sociais concretos encontram sua ressonância, delineiam-se nas elaborações da linguagem. Afinal, que língua fala o povo brasileiro? Com que voz poderia achar as palavras certas, ou melhor, fazer as perguntas exatas para descobrir novas experiências significativas para a sociedade?

O texto de Willi Bolle resplandece com hipóteses e respostas a perguntas intermináveis. Quem sabe sobre a verdade do Brasil? Bolle parece sugerir que os intelectuais, ao falarem sobre o Brasil, pudessem assumir uma atitude semelhante à de Riobaldo, alguém que duvida e pergunta, alguém capaz de fazer a mediação entre as duas pontas do abismo que separa as classes, que separa a escrita da elite e a fala do povo.

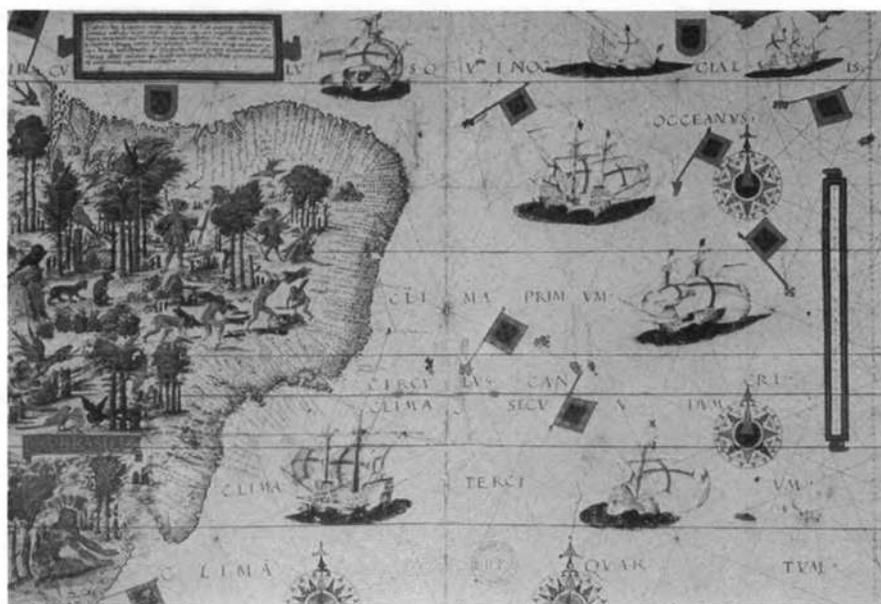
Ao comparar *Os sertões* com *Grande sertão: veredas*, Bolle abre espaço para uma discussão sobre essas formações narrativas que transitam entre o mito e a história. Seguindo os ensinamentos de Walter Benjamin, assinala que "ler a história originária é revelar a consciência histórica adormecida nessas imagens arcaicas – é o ofício de um historiador que se entende como "intérprete dos sonhos coletivos".

O Brasil continua a se deixar entrever no trânsito entre o arcaico e o moderno, entre paradoxos, injustiças e ambigüidades.

Com essa coletânea desejamos suscitar um deslocamento do olhar, participar de um movimento que promova uma suspensão de estereótipos sobre o Brasil. Desejamos ainda participar desse campo de estudos, tornando-o ainda mais rico e mais denso.

A riqueza e a multiplicidade da cultura brasileira reveladas nesse percurso devem servir como estímulo para uma reflexão crítica, uma reflexão que evidencie as questões candentes e exponha as fraturas sociais, mas que traga também uma base analítica para que se deixem vislumbrar formas de ultrapassar impasses e buscar alternativas políticas de emancipação para a sociedade brasileira.

**Angélica Madeira e Mariza Veloso**



Lopo Homem.

Atlas náutico português, dito Miller. *Hec est universi orbis ad hanc usque diem cogniti tabula...* 1519.

Pergaminho, 42 x 59 cm.

BRASIL-COLÔNIA:  
DESLOCAMENTO E HIBRIDISMO



THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
PRESS

## MOLDURAS PARA O PERÍODO COLONIAL BRASILEIRO: UMA AGENDA DE PESQUISA

Angélica Madeira e Mariza Veloso

Acaso não merece correção  
a civilização legada pelo colonizador?

Leopoldo Zea

A leitura que realizamos sobre o período colonial partiu de uma revisão de fontes e de uma proposta que considera a base documental legada por aquele período um acervo que acabou por constituir uma tradição de estudos na historiografia brasileira. Essa tradição, por sua vez, é tecida pelo diálogo constante que os intelectuais, de todos os períodos subseqüentes, estabeleceram com os textos coloniais, mantendo-os vivos.

A pesquisa bibliográfica sobre os séculos XVI, XVII e XVIII foi feita seletivamente, de modo que servisse de base à escrita deste texto sobre a cultura e a sociedade ao longo do período colonial no Brasil. As obras e os documentos foram grupados de acordo com a lógica que orienta o conjunto do projeto: isto é, destacar narrativas e imagens que surgem e expõem o modo de ser singular de cada época. Essas narrativas e imagens já emergem modelando o seu próprio tempo, desenhando configurações sócio-históricas (Elias, 1990) e definindo os momentos densos da história da cultura. As representações possuem, além disso, regularidades e recorrências que permitem defini-las como matrizes que suscitarão outras narrativas sobre o Brasil. Toda crítica e ensaística histórica, sociológica e literária – por meio de um processo contínuo de exegese dos textos eleitos como “fundadores” – acabam por constituir não somente uma série discursiva autônoma (Foucault, 1972), mas também uma completa linhagem intelectual.

Assim, a bibliografia foi organizada tendo como referência os textos de época produzidos pelos cronistas e viajantes estrangeiros, pelos padres e missionários, pelos poetas. Esses discursos, elaborados no próprio período colonial, fontes primárias de pesquisa, foram suscetíveis de leituras diferenciadas e sucessivas no tempo, reveladoras de modelos e valores próprios à historiografia romântica, à positivista e às visões modernistas. Os debates contemporâneos

sobre a questão colonial foram apenas apontados, dada a complexidade da tarefa de mapear e analisar a produção recente pela variedade de tendências e pela densidade documental acumulada sobre o período, particularmente nas áreas da História e da Crítica Literária.

A pesquisa iconográfica foi conduzida tendo em vista o objetivo de selecionar representações relacionadas ao período histórico estudado, constituindo um primeiro banco de imagens que pudessem sugerir pesquisas posteriores. Não tanto para ilustrar, as imagens foram escolhidas por sua capacidade de criar um ambiente visual para os debates aqui empreendidos. A linguagem visual possui uma força própria, um poder de convencimento, ao remeter quase que de forma imediata a uma outra época, a suas visibilidades.

As imagens desenham a história, configuram um imaginário que se materializa em objetos culturais. Por isso, procuramos valorizar ora imagens de objetos de uso cotidiano ou de culto, que pudessem apontar na direção de práticas sociais, ora imagens singulares, uma iconografia portadora de densidade suficiente para configurar um período histórico.

#### SOB O SIGNO DO PARADOXO: O PERÍODO COLONIAL NO BRASIL

A interpretação canônica da cultura brasileira sempre assumiu nossa "ocidentalidade", nosso pertencimento ao mundo moderno e cristão. Vejamos como Cruz Costa (1967) introduz a questão da história das idéias no Brasil.

Pela mão da Europa fizemos a nossa entrada na cena da História, num momento de crise para a cultura ocidental. A Europa nos impôs as suas línguas, a sua religião, as suas formas de vida, em suma, a sua civilização. Nós, da América, não temos o direito de falar de uma civilização propriamente americana. Somos um prolongamento, um ramo novo talvez, da civilização ocidental.

Cruz Costa utiliza as mesmas imagens – transplante cultural, ramo, galho – usadas por Sérgio Buarque, em 1936, para mostrar o desacerto das idéias, trazendo, de países distantes, nossas formas de vida, nossas instituições e nossa visão do mundo, que tentamos manter mesmo em condições adversas e hostis. Sentimo-nos uns "desterrados em nossa terra", parecendo que participamos de um sistema de idéias sempre deslocado, pertencendo a outro clima e a outra paisagem, de acordo com a clássica formulação do intérprete modernista.

As análises sobre a formação histórica e cultural do Brasil bifurcam-se em duas perspectivas: ora enfatizam essa linha de continuidade em relação à cultura européia, ora o sentido de ruptura no interior de um acervo de tradições,

evidenciando como o Brasil foi, paulatinamente, desvencilhando-se de Portugal, construindo um modo singular de ser.

Uma idéia que teve predominância até tempo recente, e ainda está subentendida em muitas das publicações em torno das comemorações do V Centenário da “Descoberta do Brasil”, diz respeito a esse entendimento da cultura brasileira como uma “cultura de prolongamento”, corroborando a centralidade da visão européia, certificando a posição a partir da qual se qualificam os diferentes outros, as diferentes culturas. Essa imagem do “transplante cultural” reforça a idéia da superioridade da civilização trazida pelos colonizadores para o Novo Mundo. O continente americano, identificado apenas como natureza, destituído de civilização, estaria destinado a absorver as matrizes européias e os valores a elas associados. A partir dessa argumentação, a América já surge anexada ao mundo moderno, inexoravelmente vinculada ao movimento do capital internacional.

Ao mesmo tempo, há toda uma tradição de autores brasileiros e latino-americanos (Zea, Dussel, Caio Prado, Octávio Ianni) que retomaram a reflexão de Marx, responsável por uma verdadeira reviravolta interpretativa. De acordo com essa leitura, a modernidade seria o resultado do ouro e da prata escoados da América para a Europa, uma das formas de acumulação primitiva do capital que, reinvestido em tecnologia, propiciou a revolução industrial. Essa inserção compulsória de um continente inteiro no sistema capitalista internacional designou lugares diferenciados de fala e definiu uma distribuição de riqueza e de poder, sob forma de posições que estruturaram as relações desiguais entre Colônia e Metrópole.

Esse é apenas um exemplo de como uma reversão de perspectiva é capaz de construir uma outra imagem do Brasil e de fazer proliferar narrativas diferentes, variadas e contraditórias, realçando os conflitos, dentro de uma mesma configuração sócio-histórica. Mesmo considerando ser esta uma primeira aproximação do tema da cultura que se constituiu no Brasil ao longo do período colonial, fica patente a alteração dos parâmetros valorativos tanto na Europa – sob o impacto da descoberta do Novo Mundo – quanto na América, subitamente jungida ao projeto de modernidade ocidental. Pois, o que mais se destaca, quando nos aproximamos da trama cultural da Colônia, são os processos ambíguos e híbridos, o predomínio das misturas e a indiferenciação entre instituições privadas e públicas, entre uma pragmática religiosa e uma pragmática econômica, uma ideologia e uma moral medievais para empreender uma ação colonizadora, instrumental, racional e, supostamente, moderna.

As instituições consideradas importantes para pensar sobre o Brasil colonial ou, segundo alguns, a América Portuguesa – a família, a igreja e a escravidão – remetem sempre a uma dupla inscrição em ordens conflitantes –

como a estamental e a burguesa ou a mística e a racional ou ainda entre a religiosa e a pagã. Como essas características – a duplicidade moral, a indistinção social ao lado de um forte sentido de hierarquia – estão inscritas nas práticas sociais, nas instituições e nos textos e documentos da época?

O estudo das instituições, com suas ambivalências, impõe-nos a tarefa de selecionar categorias para que se possa realizar uma releitura contemporânea e interessada do período colonial, uma leitura que, consciente de ser leitura, escape tanto ao anacronismo quanto ao presentismo, pois são categorias – tais como *ambigüidade*, *hibridismo*, *diversidade*, *artifício*, *excesso*, *fluidez*, *dispersão* – geralmente utilizadas para se pensar sobre a sociedade e as manifestações estéticas contemporâneas – as que mais nos pareceram válidas e produtivas para o entendimento do período colonial. Além disso, são categorias que permitem o trânsito entre as formas de sociabilidade e as tendências estéticas, entre a variedade das linguagens e das “paisagens culturais” construídas.

Essas mesmas categorias, que ressaltam de muitas narrativas e documentos da época, irão servir às propostas de análise mais recentes levadas a cabo por historiadores da vida cotidiana, das mentalidades, do imaginário, e por escritores e críticos que se dedicam à investigação sobre aquela experiência pela qual passou o Brasil. As questões, de interesse contemporâneo, sobre imaginário, gênero e sexualidade, sobre raça e etnias, têm também orientado essa releitura que vem trazendo uma nova compreensão da vida social à época (Novais, 1979, 1997; Mello e Souza, 1986, 1993; Ronaldo Vainfas, 1986, 1989).

Pensar sobre a cultura por meio de suas contradições e seus paradoxos não deve ser entendido como um exercício inútil, pois pode permitir superar as dicotomias imobilizantes e os estereótipos que se cristalizam sobre os povos e mesmo sobre os continentes. Para apreender a complexidade desses processos, é preciso, ao mesmo tempo, ampliar a visão e focalizar a trama da cultura tanto em suas estruturas mais rígidas quanto em seus meandros, seus interstícios, nas dobras da subjetividade. É dessa matéria que se faz a cultura. A conexão entre práticas sociais e práticas discursivas permite considerar a história em toda sua densidade, mediante uma multiplicidade de narrativas e imagens que ora se inserem em tradições e séries reconhecíveis, ora suscitam outros sentidos, deslocando-se, criando circuitos próprios, fluxos nos quais a linguagem e o sujeito se extraviam e correm à deriva.

Seguindo essa direção, mais que um texto acabado, buscamos delinear uma *agenda de pesquisa* que organize um conjunto de temas representativos das contradições decorrentes das divergências entre os projetos que os diferentes grupos sustentaram para o Brasil. Assim, também, esses temas devem ser representativos das misturas de valores e interesses muitas vezes incompatíveis.

Algumas dessas categorias foram trabalhadas por Sérgio Buarque, quando, ao analisar a literatura colonial, se refere ao hibridismo e às misturas que caracterizaram o conturbado período no qual surgem os poetas árcades. O autor descreve-o a partir das disparidades mais exteriores e mais subjetivas que o definem:

Formas de etiqueta e pragmática, de móveis e utensílios caseiros, preferência dada a certos materiais sobre outros (a seda, o vidro, a porcelana, a madrepérola, a madeira substituindo em grande parte a pedra), estilos de ornamentação ou jardinagem, movimentos religiosos (o metodismo, o pietismo...), ordenação ideal das classes, das idéias, dos valores, inspirados largamente pela ascensão da burguesia, crise das noções tradicionais, manifesta na coexistência, não raro em um mesmo indivíduo, de atitudes e princípios contraditórios (aulicismo e revolta, sentimentalidade lacrimosa e epicurismo cético, sensualismo e racinismo, gosto da mitologia pagã e da *chinoiserie*), tudo isso deveria congrega-se e irmanar-se sob um rótulo comum. Que sutilezas de raciocínio não seriam necessárias para se forjar uma identidade ou estabelecer uma espécie de contraponto entre elementos tão dispares? (Buarque de Holanda, 1991.)

A leitura da época colonial aqui esboçada supõe que a mesma esteja marcada por tendências sociais, estéticas e políticas conflitantes e ambivalentes, traços que contribuíram para a modelagem do modo de ser da sociedade brasileira.

As molduras para este estudo, que gostaríamos de ver um dia plenamente realizado, podem ser vistas em perspectiva, recortadas em planos que – partindo sempre das fontes primárias – permitirão as interpretações construídas pela historiografia sobre o período colonial.

Tentamos construir uma compreensão do período a partir dos diversos patamares de enunciação nos quais se pode reconhecer o Brasil-Colônia: os planos são as camadas arqueológicas (Foucault, 1972) dos discursos que configuram um tempo histórico. As leituras do Brasil colonial formam um repertório constituído pelos textos dos próprios cronistas, missionários e viajantes que andaram pelo Brasil do século XVI ao século XIX; os estudos e as pesquisas dos intelectuais românticos, os libelos e as crônicas da geração dos publicistas que introduz, desde 1870, o debate aberto em torno das questões sociais da época, a Abolição e a República. Em seguida, a ruptura provocada pela emergência de uma vanguarda no pensamento social brasileiro. Os explicadores e os retratistas do Brasil, Paulo Prado, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Júnior deixaram interpretações que afirmam a importância do período colonial para a compreensão de sua própria época.

Por fim, as obras produzidas hoje, dispersas em muitos estudos especializados sobre os diversos aspectos da vida social, a atividade comercial, as práticas sexuais, as figuras itinerantes dos mascates, os degredados, os exilados – temas que se impõem ao nosso imaginário sobre a Colônia.

## O ARGUMENTO COLONIAL NA PRODUÇÃO INTELECTUAL BRASILEIRA

A riqueza do acervo histórico e estético do período colonial suscitou, nas diferentes gerações de intelectuais, interpretações que revelam não só a profusão das práticas estéticas da época, como também as condições históricas nas quais se dá a interpretação. Contemporaneamente, com as novas possibilidades teóricas e políticas trazidas pelos assim chamados estudos pós-coloniais, campo interdisciplinar que se amplia, tornam-se possíveis leituras e associações surpreendentes.

A consciência da condição colonial e do estrago produzido por essa posição periférica é antiga entre os intelectuais brasileiros e os latino-americanos, talvez mais antiga do que entre a intelectualidade dos países que se mantiveram sob o estatuto colonial até o pós-Segunda Guerra Mundial ou mesmo até datas mais recentes. No Brasil, pode ser considerado como um marco o movimento de idéias das primeiras décadas do século XX, culminando com uma profunda ruptura de perspectiva provocada pela geração dos modernistas que, deliberada ou inconscientemente, transformou a percepção estética, criou conexões inusitadas entre cultura e política e orientou suas ações, no sentido de construir instituições e participar dos debates públicos, pois aquela foi uma geração polêmica e ativista.

Por isso, enfatizamos de muitos modos o legado dessa geração e os vários sentidos nos quais se pode considerá-la como precursora de uma tendência da crítica cultural contemporânea que tenta inserir seus objetos de reflexão no tecido da história, vinculando estética e política, afirmando o papel público dos intelectuais e dos artistas.

Hoje, esses procedimentos críticos são assumidos pelo campo dos Estudos Culturais que preconizam uma politização permanente da pesquisa, pela introdução de uma crítica das perspectivas, das posições com garantia de verdade.

Já nas décadas de 1920 e 1930, com os modernistas, temos o que poderia ser considerada uma revisão sistemática do período colonial. Atuando como pesquisadores e como artistas em todos os campos – arquitetura, artes plásticas, literatura, música, história, sociedade, economia –, um grupo significativo de intelectuais dedicou-se a escrever ensaios, obras sociológicas e literárias, baseados muitas vezes em investigações amplas e profundas, trazendo idéias que provocaram uma verdadeira varredura dos preconceitos e das idealizações que recaíam sobre o período. Artistas e intelectuais, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Rodrigo Mello Franco, entre outros, foram os responsáveis por essa ruptura. A euforia provocada pela descoberta da cultura colonial brasileira se fez tanto mais forte

quanto mais se teve consciência do desprezo e do esquecimento a que fora relegada durante o final do século XIX e a primeira década do século XX.

Apesar dessa ênfase na geração modernista como portadora de um olhar radicalmente crítico e desidealizador sobre o período colonial, pode-se observar um viés ou mesmo uma inversão do olhar em outras obras de cunho romântico e nacionalista.

Vale a pena destacar, a título de exemplo, o “Canto do Piaga”, de Gonçalves Dias, de *Primeiros Cantos*, de 1846, por trazer uma inédita e sensível “visão”, do ponto de vista do indígena – que fala um português impecável! –, sobre a chegada dos europeus à América.

O Piaga tem uma premonição: vê e ouve um espectro que fala sobre as desgraças que recairiam muito em breve sobre a taba. Trata-se de um poema longo, narrativo, dividido em três partes, de acordo com as mudanças do sujeito da enunciação: inicialmente fala o Piaga, convocando a tribo a escutá-lo; na segunda parte, o espectro faz seus vaticínios e, finalmente, na terceira parte, o Piaga traduz a visão aterradora da chegada dos portugueses ao Brasil, em diálogo com o espectro. O discurso direto e a forma dialógica reforçam a dramaticidade da narrativa:

Oh! quem foi das entranhas das águas,  
 O marinho arcabouço arrancar?  
 Nossas terras demanda, fareja...  
 Esse monstro... – o que vem cá buscar?  
 Não sabeis o que o monstro procura?  
 Não sabeis a que vem, o que quer?

.....  
 .....

E segue enumerando o destino da tribo – bravos guerreiros mortos, mulheres violentadas, algemas –, encaminhando-se para o fim, com versos premonitórios:

Fugireis procurando um asilo  
 Triste asilo por ínvio sertão;  
 Anhangá de prazer há de rir-se,  
 Vendo os vossos quão poucos serão.

E conclui com dois versos – o mesmo refrão com que encerra a segunda parte – incitando os índios a fugir.

Manitôs já fugiram da Taba!  
 Ó desgraça, ó ruína, ó Tupã!

No decorrer do século XIX, especialmente a partir de 1870, cresceram nossos laços de dependência intelectual e econômica com a Europa, resultado das teorias e das práticas que foram introduzidas à época. À idealização do índio íntegro substituiu-se a idéia da degeneração das raças mestiças. Introduziu-se o positivismo, o cientificismo e seus determinismos raciais e geográficos, os debates foram se modelando de modo a reforçar a posição de desvantagem na qual se encontravam as culturas e os povos não-centrais, desvantagens decorrentes da posição que ocupam na estrutura internacional de distribuição de riqueza e de poder.

Foi preciso esperar a geração modernista para que se percebesse que aquelas pretensas desvantagens, atribuídas pelas teorias racialistas e climáticas aos povos mestiços e aos países tropicais, não decorriam daquelas características "naturais" e, sim, de um processo histórico que definiu as relações entre centro e periferia. Foi preciso esperar a geração modernista para que se estirpassem os elementos indesejáveis que compunham um imaginário subserviente próprio àqueles que forjaram sua identidade sob o olhar do colonizador. Aqueles artistas e intelectuais criaram uma nova atitude diante do passado, trabalharam na direção de triar valores que pudessem servir para a construção de sua própria história.

Todos esses discursos formam um denso repertório a ser apropriado pela crítica contemporânea, que dá especial realce e privilegia o argumento histórico em geral e colonial, em particular. Ao dialogarem com os textos do passado, os intelectuais parecem atribuir-se a missão de contribuir, com a experiência de sua escrita, para a construção de perspectivas societárias mais justas e libertárias.

#### MOLDURAS EM PERSPECTIVA: AS CONFIGURAÇÕES HISTÓRICAS

Os períodos históricos são feitos de camadas de narrativas que, superpostas e permeáveis, estão sempre sujeitas a leituras e a releituras. Assim, além da variedade e da multiplicidade das fontes primárias, dos documentos disponíveis para o estudo do período colonial brasileiro, encontramos na historiografia subsequente momentos de densidade e grande interesse pelo período. Essa observação sugeriu o desenho desta *agenda de pesquisa* em que se tornou este texto: a geração dos intelectuais românticos que inicia os procedimentos científicos de pesquisa sobre a época colonial; o ensaísmo modernista, no qual já se identifica uma perspectiva crítica e intelectualmente autônoma; e o debate contemporâneo, momento em que se concentra uma grande densidade de

textos produzidos sobre o período. A geração dos últimos anos do século XIX e início do XX dá pouca importância à questão colonial, talvez pelo bovarismo das elites que consideravam que essa questão não tinha mais relevância, pois já viviam a modernidade plena, talvez pela fraca consciência histórica que identificava tradições coloniais com atraso e superstição.

Buscamos construir três molduras, três olhares sobre os documentos relativos ao período colonial. São essas camadas de textos que servem de base a essa reflexão.

Interessa-nos aqui reter alguns argumentos e pontuar algumas questões que têm servido para pensar sobre a cultura portuguesa que foi transplantada e se desenvolveu aqui na América, no Brasil. Incontornável, nesse ponto, é a releitura da obra do padre Antonio Vieira, por sua literatura pedagógica e religiosa, reveladora de um dos traços mais marcantes da cultura portuguesa em geral e da jesuítica, em particular: o pragmatismo. As polêmicas e os debates políticos de sua época podem ser lidos em *Os Sermões*, eloqüentes também sobre o referido pragmatismo e a instrumentalização da religião pelas práticas econômicas.

De Vieira, figura central da política colonial portuguesa, pode-se dizer que representa a tensão básica de interesses entre colonos e clérigos, colonos e índios, clérigos e índios, assim como seus pronunciamentos sobre a condição do escravo são reveladores do sistema de classificações da hierarquia racial vigente na Colônia. De sua obra, pode-se extrair uma das críticas mais contundentes ao sistema colonial, como ao defender os direitos dos indígenas, dos burgueses e até mesmo dos cristãos novos – contra os direitos e os abusos da fidalguia e de algumas ordens clericais. Vieira teve uma biografia entrecortada por vicissitudes e inimizades na Colônia e na Metrópole, só conseguindo contorná-las em razão de sua grande habilidade política e de seus contatos diretos na Corte de Lisboa. Vieira resume, em grande medida, o pensar católico do século XVII, indissolavelmente vinculado à estética do Barroco, tal como se desenvolveu na Península Ibérica e se disseminou por todas as partes por onde passaram gentes de Portugal e de Espanha.

O espírito de profetismo, o visionarismo antecipatório, presente em suas previsões políticas, a “agudeza”, saber ir construindo a alegoria, de ponta a ponta, com precisão, sem perder o fio da meada, ir acompanhando o sentido, mesmo considerando a arbitrariedade no estabelecimento das premissas, as deduções em silogismo e as proposições dogmáticas apoiadas em textos bíblicos, principalmente no Antigo Testamento, como faziam também os pregadores protestantes, são os recursos usados por Vieira para unir política e religião

e desenhar uma ideologia. Sendo a correspondência alegórica o método básico da escrita barroca, o trabalho do escritor/pregador seria o de encontrar correspondências que permitissem desenvolver o argumento da forma mais alentada possível. Se pescador/semeador vem a ser o pregador, é preciso criar uma constelação de "figuras" que interpretem, passo a passo, o sentido construído na alegoria. Vieira, homem de ação, pragmático, realizador e político por índole, será um mestre do gênero. De fato, muitas das características encontradas em Vieira refletem de forma inequívoca o essencial da formação intelectual portata e transmitida pelos jesuítas em nossa cultura: "A retórica, o gramaticismo, a erudição livresca são traços que herdamos da formação, dita humanista, derivada do século XVI português" (Cruz Costa, 1967: 23). Historiadores e intelectuais comentam, com freqüência, o fato de Portugal ter ficado preso à escolástica e assim passado ao largo do movimento renovador das ciências que varreu a Europa nos séculos XVII e XVIII. É certo que o vínculo de Portugal com a Igreja é muito forte. Desde a participação nas Cruzadas dos séculos XII e XIII<sup>1</sup> até a institucionalização tardia da Inquisição (1536) por D. João III, o país ia ganhando paulatinamente prestígio em Roma, que sancionava, por meio de bulas papais, o direito de Portugal sobre os mares, sobre as terras descobertas e a serem descobertas. O vínculo entre Igreja e Estado reforça-se pelas ingerências políticas recíprocas entre a administração eclesiástica e o governo civil. Foi preciso esperar o século XVIII para que ocorresse alguma renovação em Portugal, uma maior laicização em todos os campos da cultura, mas principalmente no ensino, por mais que os jesuítas tentassem contê-la.

Do ciclo jesuítico, que se manteve até Pombal,<sup>2</sup> ficaram as igrejas, as reduções indígenas, os Colégios, com sua arquitetura exemplarmente "deslustrada" pelas transformações e adaptações por que passaram nos trópicos. Assim também os trabalhos de santaria, feitos por nativos que deixaram marcas próprias que tornavam as peças mais rústicas e mais originais. De uma arquitetura lusitana, herdeira do românico, mais pesada, monacal e austera, passamos a igrejas e capelas de proporções mais reduzidas, as numerosas capelinhas brancas, diminutas e muito mais líricas e fantasiosas com seus alpendres e suas varandas.<sup>3</sup> O estilo barroco predomina até meados do século XIX e atinge seu ápice na segunda metade do século XVIII, quando são construídas as obras mais marcantes de nossa arquitetura religiosa, principalmente nas cidades mineiras. Os altares sofreram importantes alterações na transição do século XVII para o XVIII, tornando-se mais trabalhados, enfeitados, revelando uma presença mais forte da arte italiana, provavelmente pela ação pedagógica e artística dos franciscanos. Daí decorre o proverbial desequilíbrio entre o edifício e os

interiores: o lado de fora simples e singelo, e o lado de dentro mais rebuscado, deixando ver a abundância do ouro na colônia e sua modelagem pelos valores estéticos do barroco ibérico.

Pode-se observar que há uma adaptação imediata da arquitetura portuguesa no Brasil, em termos de estética e de técnicas construtivas. Na arquitetura, vê-se nitidamente o hibridismo, as culturas em contato se interpenetrando umas nas outras: processos construtivos medievais, como a cantaria, complemento nobre trazido por Portugal, e as soluções construtivas indígenas, como palha e palmas para cobrir o pau-a-pique, ou ainda o tijolo de adobe, o barro cozido trazido pelos africanos.

O mundo dos artefatos está diretamente ligado às materialidades e à tecnologia disponível, assim como está estreitamente conectado ao mundo das idéias, o que nos leva a querer considerar também, como um nível relevante de análise, nesta configuração sócio-histórica, o primórdio da construção do campo intelectual no Brasil.

No referido período, surgem narrativas e imagens que provocam deslocamentos importantes em relação aos modelos metropolitanos, que inauguram uma visão bastante crítica da sociedade colonial e das suas relações com os centros hegemônicos. Desde essa época, os artistas tematizam a posição que ocupam naquela sociedade intelectualmente árida, na qual se sentiram peregrinos, exilados, desterrados, percebendo a discrepância entre a paisagem – exuberante, tropical – e as idéias, raras e limitadas. De Gregório de Matos aos poetas árcades, para ficarmos só nos séculos que nos competem, perpassa uma crítica social feroz à máquina mercante ou aos governantes despóticos.

O pragmatismo e a limitação do meio produziram, segundo Antonio Candido (1981), importantes conseqüências.

Assim, ou a obra se confundia à atividade prática, como elemento dela (sermão, relatório, polêmica, catequese), ou se fechava na fronteira de pequenos grupos letrados, socialmente ligados às classes dominantes, com a tendência conseqüente ao requinte formal. Num caso e noutro caso pesava na composição da obra o destino que ela teria. (A. Candido, 1981).

No século XVIII, as gerações de jovens brasileiros que partem para fazer seus estudos na Europa voltam com um pensamento renovado e, em vez de padres e humanistas, voltam da Coimbra pombalina como bacharéis, médicos, naturalistas e matemáticos e passam a ter papel preponderante na transformação das idéias no Brasil. Publicistas e doutrinadores liberais, como José Bonifácio, Hipólito José da Costa, Evaristo da Veiga e João Francisco

Lisboa, compreenderam a atividade jornalística como uma força decisiva para a organização dos partidos políticos na Corte e nas províncias.

Mas talvez o filão mais rico que se apresenta para ser explorado, seguindo nossa proposta original, seja o de trabalhar com algumas categorias analíticas, como o *hibridismo*, o *excesso*. Essas categorias são capazes de iluminar aspectos da cultura colonial vinculados à vida cotidiana, como as práticas alimentares, as práticas médicas, os ritos públicos e privados e as atividades artísticas. Sobre as práticas médicas sabe-se, por exemplo, que até a implantação do ensino por D. João VI, em Salvador e no Rio de Janeiro, em 1808, toda a atividade ligada à medicina era muito empírica e demorou um longo tempo até que surgisse uma medicina clínica. Dada a falta de escola e de teoria, predominaram os saberes tradicionais.

Os jesuítas acumularam muito do conhecimento sobre ervas e plantas. A mata é sua farmácia, disse von Martius, e sabe-se que, desde os primórdios da presença dos portugueses na América, muito saber foi apropriado não só dos índios como também dos africanos, sobre drogas tropicais.<sup>4</sup> Os jesuítas mantinham farmácia e enfermaria em seus colégios para tratar os índios, e conta-se que Anchieta fora um grande enfermeiro, famoso por suas curas.

Outra atividade cultural que ficou muito vinculada à Igreja foi a música. Sabe-se que em toda Minas Gerais houve intensa atividade musical durante todo o período barroco. No Rio de Janeiro, por intermédio da Capela Real, mantinham-se coros, músicos e compositores, bem remunerados, que produziam música erudita e de câmara, obras da mais alta qualidade artística. O espírito festeiro propagava-se por toda a província fluminense. Há relatos sobre representações e danças no solar do Colégio dos Jesuítas de Campos dos Goytacazes, lugar de festas memoráveis, como em 1730, por ocasião da visita do ouvidor-geral, quando se organizaram cavalhadas e outras danças dramáticas, dentro de protocolos rigorosos.

De 1500 a 1700, há enormes dificuldades de se obter informações sobre a música como profissão. Praticada por homens livres, durante todo o século XVIII, a música ganhou prestígio, sobretudo, pelo alto grau de profissionalismo que atingiu, principalmente nas sociedades mineira e fluminense.

O fato de a música ter sido uma atividade muito forte em todo o período colonial no Brasil explica-se pela importância dessa prática nas três culturas que então entravam em contato. Herança de Portugal, país de dinastias inteiras de reis músicos, de longa tradição trovadoresca, que ensinou a unir poesia e música; pela prática musical nativa, e pela contribuição dos negros e mulatos que, desde muito cedo, se destacaram não só no campo da música como em

todos os campos das artes. Uma citação de Emanuel Araújo sintetiza a importância desse grupo racial e social, ao dizer que:

No século XVIII, muitos dos principais artistas brasileiros eram negros ou mulatos, e todos, via de regra, pertenciam a confrarias que estabeleciam os contratos para confecção de imagens, para pinturas dos tetos, etc. Veja-se esta observação de Francisco Curt Lange, pesquisador da música erudita colonial mineira:

“Eram as confrarias da gente de cor, berço dos grandes estímulos às manifestações artísticas, ou ainda, que essa gente chegou a impor-se em pouco tempo, graças à sua vida esforçada, sem mácula perante a população dos brancos, ganhando destes admiração, mormente no terreno da música erudita, na escultura, arquitetura e pintura.” (E. Araújo, 1988.)

Artistas que se destacaram, arquitetos, ourives, escultores, pintores, músicos como Aleijadinho e Mestre Valentim, Leandro Joaquim Teófilo Jesus, Jesuíno do Monte Carmelo são todos artistas afro-brasileiros.

Dos séculos iniciais XVI e XVII pouco se sabe sobre a atividade musical que ocorria fora das igrejas e dos colégios, a não ser por alguns raros comentários, como os que existem nos relatos de Hans Staden e de Jean de Léry, por meio dos quais ficamos sabendo sobre ritmos e estilos de danças indígenas. Já do século XVIII, temos belo relato, deixado por Simão Ferreira Machado, o “Triunfo Eucarístico”, que testemunha “um estilo de vida barroco na sociedade mineradora do século XVIII” (A. Ávila, 1971). Também nos relatos sobre o “Áureo trono”, festa religiosa e profana ocorrida em 1748, comemoração solene da posse de D. Frei Manuel da Cruz como bispo de Mariana, Minas Gerais, encontramos rituais ortodoxos ao lado de outros, heterodoxos como as danças executadas por mulatinhos de idade infantil imitando os índios carijós. Em ambas as festas, a arte assume uma função pública, ao cristalizar, naquelas performances barrocas, os valores coletivos inscritos na música, na dança, na religião e na poesia.

## O SÉCULO XIX: A HISTORIOGRAFIA E A LITERATURA ROMÂNTICA

As narrativas produzidas no século XIX sobre o período colonial podem ser grupadas em dois conjuntos importantes de documentos: o da construção historiográfica que se deu em torno do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e o do projeto literário dos autores românticos, como Gonçalves Dias ou José de Alencar. Deste último, particularmente em seus romances históricos, como *Minas de prata* (1862-1866) e *A Guerra dos Mascates* (1873), e, também,

no seu projeto indianista, com *Iracema* (1865), *O guarany* (1857) e *Ubirajara* (1874), fica clara a intenção de criar narrativas fundacionais para a Nação brasileira e de abarcar o país como um todo.

O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), fundado no Rio de Janeiro em 1838 sob os auspícios da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, sempre recebeu estímulo e proteção do Imperador D. Pedro II, que também o acolheu nas dependências do Paço Imperial. O Instituto era constituído, em sua fundação, por cinqüenta membros efetivos e por um número ilimitado de sócios correspondentes e honorários que tinham o encargo de remeter regularmente à instituição documentos e trabalhos que dissessem respeito ao Brasil.

Com o IHGB inicia-se, de fato, a pesquisa histórica no Brasil. Seus sócios-fundadores, em sua maioria intelectuais e políticos, ao mesmo tempo ligados à estrutura do Estado e encarregados de formular uma ideologia para a nação, construíram uma versão oficial da história brasileira, que foi predominante durante o II Reinado (1840-1889) e, até hoje, tida por hegemônica em muitos aspectos. Os historiadores do IHGB preocuparam-se em iniciar um processo intensivo de interpretação dos materiais. Seus interesses voltavam-se para os levantamentos de vulto sobre os acontecimentos e os personagens que compusessem uma perspectiva à altura da nação que idealizavam, uma interpretação patriótica, em convergência com os interesses do Império.

Com uma verdadeira política de aquisição de documentos históricos, o IHGB estabeleceu relações com várias e prestigiadas academias científicas em diversos pontos da Europa (Paris, Roma, Viena) e deixou importante legado que possibilitou a formação de um acervo denso e variado sobre o Brasil colonial. Assim também, a partir desse mesmo material, em todas as suas frentes de pesquisa, evidencia-se a marca do vínculo desses intelectuais com a política oficial, com a ideologia do círculo do Imperador.

Por meio de sua revista, publicada desde 1838 até os nossos dias, revelam-se os interesses e os valores do grupo responsável pela leitura e interpretação dos documentos encontrados.

Pela primeira vez, toma-se consciência da necessidade de se escrever a história do Brasil. Os documentos eram vistos como provas da verdade, e a escrita como um índice de civilização, necessária para a formação da nacionalidade, para conduzir o Brasil rumo à glória, na expressão de um de seus membros, o cônego Januário da Cunha Barbosa.<sup>5</sup>

No discurso pronunciado em uma reunião do Instituto, o cônego constrói uma analogia entre os patamares da escrita e os estágios da sociedade brasileira. No plano inferior, os indígenas, por serem ágrafos e terem sido mantidos afastados do progresso. No plano intermediário, os que exerciam uma escrita inte-

ressada, com fins pragmáticos e não filosóficos, como os praticados pelos historiadores, e, no topo, o Imperador, o responsável pela condução do Brasil rumo à glória.

Inicia-se ali a pesquisa sobre os índios brasileiros em consonância com o projeto literário dos indianistas; supervaloriza-se a contribuição dos portugueses para a formação nacional e silencia-se sobre a escravidão e sobre os negros, base econômica do Império.

Os intelectuais do IHGB estabeleceram ritos próprios, uniformes, medalhas, sessões solenes e levaram a cabo uma política de intercâmbio entre os seus sócios, suas bibliotecas e academias científicas e congêneres em várias partes do Brasil e no estrangeiro, o que lhes permitiu recolher inúmeros documentos fundamentais para a “escrita da história da nação”, como eles próprios a formularam e iniciaram. O grande número de artigos sobre o Brasil colonial publicados na revista aponta para a vontade de buscar no passado os motivos para construir uma interpretação idealizada e seletiva dos documentos sobre o Brasil. Orientaram seus estudos em várias direções, nas quais se destacam, pelo menos, três núcleos mais fortes: a escrita da história, os estudos dos povos indígenas e a escrita do território. Sua historiografia privilegiava os estudos sobre o descobrimento, as invasões coloniais, a transferência da Corte lusitana em 1808 e a Independência, apesar de esta ter ocorrido há menos de duas décadas da fundação do Instituto. Nesse contexto, destaca-se o trabalho de Francisco Adolfo Varnhagen, o Visconde de Porto Seguro, que, de biblioteca em biblioteca, de museu em museu, tornou-se o principal coletor de documentos sobre a história brasileira. A ele se deve, por exemplo, a descoberta, na Torre do Tombo, em Lisboa, da Carta de Caminha, que passou, desde então, a ser considerada o documento “fundador” do Brasil.

A incansável atividade intelectual desse sócio do Instituto propiciou um grande avanço no conhecimento da história e da literatura brasileiras. Sua antologia *Florilégio* (1850-1853) é considerada por Antonio Candido uma das seleções mais completas, tanto pela escolha dos autores quanto pela qualidade dos exemplos, “revelando consciência crescente dos valores e esforço para constituir o elenco básico, o cânone de nossa literatura” (Candido, 1981).

Foi nesse momento que se organizou um acervo de textos sobre história, hábitos e costumes dos três séculos de Colônia, acervo que possibilitou o trabalho não só dos historiadores do século XIX como também o dos modernistas, responsáveis pelas interpretações mais originais do período colonial e por ampliarem enormemente aquele acervo. Esse mesmo material – dentre novos achados – continua a ser fonte de pesquisa para a historiografia contemporânea sobre o período.

Estudos exaustivos foram dedicados pelos intelectuais do IHGB à religião, principalmente pela análise das crônicas das ordens e das irmandades. Nessa área de estudos, as fontes escritas são abundantes. José Honório Rodrigues (1979) fala-nos da consciência histórica dos jesuítas, que sugeria a presença constante de um narrador ao lado do missionário. Talvez esse fato se deva ao hábito, difundido e mesmo institucionalizado entre os inicianos, de escrever cartas e relatórios aos superiores, aos irmãos distantes, hábito responsável por importante conjunto documental. Esse fato é citado por Rodrigues para contrastar e realçar a improdutividade historiográfica dos bandeirantes, apesar de sua importância histórica. A ação dos jesuítas na América parece confirmar a tese sobre a produção interessada do conhecimento, sobre a proliferação de discursos necessários ao projeto missionário e civilizador.

Não há dúvidas sobre a importância da religião como esfera de ação civilizadora, responsável pela "tradução" e mediação entre tradições culturais distintas – indígenas, européias e africanas – que se viram em confronto. As missões podem ser consideradas como um projeto colonizador em si que tanto amenizava contradições e corroborava práticas de dominação, como criava novas tensões por seu papel e seu lugar nas lutas de poder.

Os artistas da época compartilham esse desejo de construção nacional e também, em geral, estão ligados à esfera política, como José de Alencar, cuja obra, por sua exemplaridade, merece referência. Para ficarmos somente nos romances, nota-se, pelo conjunto da produção ficcional do autor, essa vontade de representar a totalidade do Brasil, de compreender o seu passado, os nativos e a sociedade burguesa de seu tempo. Dedicou-se assim ao romance histórico e ao indianismo, misturando-os como em sua já citada "epopéia brasílica", *O guarany*, ou em sua "lenda do Ceará", *Iracema*. Inventou a escrita das "regiões" e escreveu a crônica urbana da sociedade fluminense que tão bem conhecia.

Alencar realizou, em sua obra, o projeto de uma geração, ao delinear uma imagem seletiva e simbólica da nação para a sociedade brasileira. A valorização e a idealização do índio e do colonizador correspondem a uma visão que, mesmo representando a extrema diferença do nativo em relação ao europeu, considera-o assimilável aos padrões civilizados. Foi então, via literatura, que o índio foi introduzido no imaginário dos brancos.

Embora trabalhando com o modelo das "três raças formadoras" da sociedade brasileira, a interpretação romântica tende a valorizar a etnia européia; idealiza o legado indígena, tornado fonte de motivos para a literatura. A matriz das "três raças", lançada pela monografia de Von Martius, "Como estudar a História do Brasil", premiada pelo IHGB, teve longa vigência na tradição do

pensamento brasileiro, mudando apenas a proporção da importância da contribuição atribuída a cada raça para a construção da nacionalidade. Para a historiografia romântica, o europeu teria desempenhado o papel mais importante, o de implantar a civilização nos trópicos, e teria tido a capacidade de assimilar o indígena, enquanto os negros continuariam a ser um impedimento para a implantação de um projeto civilizador. Esse modelo interpretativo é revelador da dependência, na qual se encontravam os intelectuais brasileiros dos paradigmas gerados na Europa, mesmo quando estavam em busca de uma imagem original para o Brasil.

Alfredo Bosi (1992) faz referência ao valor da geração de intelectuais românticos, dando como saldo positivo o cuidado com a pesquisa e a documentação, destacando o nome de Joaquim Norberto de Souza Silva que, com suas monografias eruditas e orientadas pelo nacionalismo romântico, tornou-se uma das referências mais sólidas para a historiografia, principalmente por sua monografia "História da conjuração mineira" (1873) e pela reedição que organizou das poesias dos árcades mineiros, que estudou em profundidade e que, até hoje, é referência para o estudo do período. Seus ensaios fazem eco ao interesse de toda aquela geração pelo Brasil colonial.

Em fins do século XIX e início do XX, Capistrano de Abreu, pesquisador e funcionário da Biblioteca Nacional e professor do Colégio Pedro II, faz parte de uma geração impregnada pelos valores cientificistas e começa a investigar a história do Brasil sobre bases documentais, tanto sobre documentos já recolhidos quanto sobre os que descobre ou copia dos arquivos portugueses. Interessam-lhe o solo, o clima, a mestiçagem como determinantes dos fatos históricos e das características que mais salientava no povo brasileiro: a indolência, a labialidade nervosa, a exaltação efêmera.

O destaque a Capistrano deve-se à grande contribuição que trouxe para o conhecimento do período colonial, editando cuidadosamente a obra magistral de Frei Vicente do Salvador, *História do Brasil* (1612), e os *Tratados*, de Cardim e Gândavo. Fez descobertas definitivas sobre a autoria de textos coloniais, como *Cultura e opulência do Brasil* (1711), identificando o jesuíta Andreoni a Antonil.

O debate sobre a questão racial, ativo nos centros intelectuais europeus, na segunda metade do século XIX, reforça-se diante da realidade vivida no Brasil, caracterizado pela presença de misturas culturais e pela mestiçagem. As teorias sobre a hereditariedade e a hierarquia das raças vieram corroborar desigualdades e preconceitos já existentes.

A geração de intelectuais ativa no final do século XIX e início do XX defrontou-se com todas as tendências em que se desdobrara o cientificismo

européu. Teorias e métodos recentemente elaborados eram absorvidos e utilizados para interpretar os mais diferentes aspectos da realidade brasileira, nos vários campos em que se dividia a produção intelectual: Capistrano de Abreu, historiador, Sílvio Romero, sociólogo interessado em diversos aspectos da cultura e da etnografia brasileira, José Veríssimo, Araripe Júnior, críticos literários que debatiam sobre a questão da originalidade na literatura nacional.

As teorias racialistas européias imprimiram um tom pessimista a muitos dos discursos produzidos por aquela geração. Discutia-se sobre a viabilidade de o Brasil encontrar o caminho do progresso e da modernidade, sendo apontados como principais empecilhos a esse projeto o clima, a raça e o tempo (História), conforme a lição de Taine.

Para aqueles intelectuais do final do século XIX, o período colonial passou a ser visto como marcado pelo signo da falta, representando todas as precariedades que impediam que o país atingisse os patamares desejados de civilização. Escravidão, instituições políticas "atrasadas", religião, miscigenação eram questões problemáticas que se chocavam com os novos valores, como o progresso, o pensamento laico e científico, a crença na superioridade da raça branca.

## O ENSAÍSMO MODERNISTA SOBRE O PERÍODO COLONIAL

Os modernistas, conforme tem sido largamente divulgado, promoveram, nas décadas de 1920, 1930 e 1940, uma verdadeira ruptura em relação à historiografia do século anterior sobre o período colonial.

Paulo Prado, Caio Prado, Sérgio Buarque, Gilberto Freyre foram os principais responsáveis por essa reinterpretação e deram grande contribuição ao conhecimento da cultura e da sociedade da Colônia, com suas pesquisas, muitas vezes extensas e exaustivas.

Todos esses autores tratam da questão colonial, porém cada um privilegia os argumentos e os aspectos mais pertinentes à intenção e ao encadeamento dos problemas que levanta. A discussão sobre o problema racial e sobre a miscigenação explora novos caminhos de análise e, ao mesmo tempo, deixa entrever outras contradições. Como os modernistas interpretam esse complexo cultural surgido do embate entre europeus, índios e africanos? Como, no discurso dos modernistas, está superada – em maior ou menor grau – a subserviência ao ponto de vista metropolitano? De onde advém sua capacidade desidealizadora e antropofágica de elaborar argumentos críticos? Haveria sob esse tom tão afirmativo algo de revanchista? Somos melhores, temos as melhores cabeças, nossa diferença é melhor?

Os quatro autores que viemos de citar, embora representem tendências teórico-metodológicas distintas e tenham pesos variáveis na ruptura interpretativa de seu tempo, debruçaram-se sobre a colonização como base de análise; todos dialogam com a história e com os textos coloniais, buscando naqueles documentos a explicação de nosso “modo de ser”, traços específicos sobre os quais deveria ser construída uma identidade para a nação brasileira.

Paulo Prado, dialogando com a historiografia romântica e positivista, orientado por Capistrano de Abreu, construiu uma imagem do Brasil que se poderia considerar desidealizadora, enfatizando aspectos pouco comuns como, por exemplo, a excessiva luxúria que dominava a sociedade no período colonial. Por trazer essa visão curiosa e inusitada – o brasileiro como um povo triste, apesar de viver em uma terra radiosa –, nunca consentiu que seu livro fosse traduzido para outras línguas. Notam-se, ainda, em *Retrato do Brasil* (1928), muitos resquícios dos determinismos que haviam forjado uma imagem desabonadora do país.

Gilberto Freyre, inovador e polêmico, traz uma interpretação que subverte as imagens iniciais da cultura brasileira como vítima de carência e falta. Ao substituir, seguindo a lição de Franz Boas, o conceito de raça pelo de cultura, substitui também aquela visão negativa por outra, positivadora de nossas especificidades e diferenças. O diálogo com fontes inusitadas, o enorme interesse pelo imaginário, pelas histórias, pelas lendas, pelos fantasmas; pela culinária e pela doçaria; pelas práticas de higiene e pela sexualidade fazem de *Casa-grande e senzala* (1933) uma minuciosa história do cotidiano, da modelação da vida íntima e do imaginário do “patriarcalismo solar”, como a ele se refere Costa Lima (1989). Dessa obra inaugural, de cientista e de artista, já tem sido objeto de interesse o modo como Gilberto Freyre introduz em sua escrita o princípio do hibridismo, da impureza, do excesso, recursos que mobiliza em direção a um antipuritanismo radical – que não esconde, ao contrário, deixa transparecer, ao mesmo tempo, o viés patriarcal que orienta sua construção e a arte que anima suas análises sobre sexualidade e religião. Ao incluir o expediente subjetivo e as fontes não-convencionais de pesquisas, Gilberto Freyre trabalha sobre dimensões complexas do tempo e da memória, o que se rebate no próprio ritmo e na sonoridade de sua narrativa, tornando a linguagem festa e prazer.

Sérgio Buarque de Holanda, somente por *Raízes do Brasil* (1936) – o mais “alemão e o mais weberiano” de seus numerosos livros –, tem sido considerado um clássico da literatura sócio-histórica brasileira. *Raízes* pode ser lido como um contraponto à *Ética protestante e o espírito do capitalismo* (Weber, 1987). A partir da seleção de *tipos ideais* – o personalismo, o homem cordial, o ladrilhador e o semeador, o aventureiro e o trabalhador, a burocracia, o patri-

monialismo –, Sérgio Buarque escreve o avesso do protestante e do tipo de racionalidade que rege suas ações e os valores da burguesia moderna. O colonizador ibérico, segundo sua interpretação, seria o portador de um *ethos* individualista e “personalista”, isto é, não baseado no mérito ou no valor do indivíduo em si, mas sim nas relações que este é capaz de estabelecer como pessoa. Outra clivagem entre as duas éticas, a protestante, de tradição burguesa, e a católica, de tradição aristocrática, é o valor atribuído ao trabalho, o que acarreta uma grande diferença na organização societária. Metódico e austero para os protestantes, na civilização ibérica que se formou nos trópicos, o trabalho e as profissões, por conseguinte, desenvolveram-se de modo quase sempre irregular e, segundo Sérgio Buarque, preteridos em nome da aventura ou do ócio. A moral flexível e ambivalente também se coadunava bem com o autoritarismo patriarcal, entidade reguladora da esfera familiar e da esfera pública.

Diferentemente de Gilberto Freyre, a quem interessa a formação da vida íntima da família brasileira, Sérgio Buarque vê nessa mesma instituição-chave a gênese de nossas instituições políticas.

Já Caio Prado, advogado e historiador, deixou uma obra extensa e densa sobre a época colonial. Sua leitura, de base marxista, detém-se sobre aspectos considerados extremamente atuais, como o desgaste ecológico e a formação dos grupos de excluídos, chamados por ele de “o setor inorgânico”, constituído por pessoas que, não sendo nem senhores nem escravos, não participavam da cadeia produtiva formal da economia.

Os fundamentos materiais – econômicos – de nossa sociedade colonial não poderiam ser considerados fora de sua inserção no capitalismo mercantil mundial e na divisão internacional do trabalho. As questões culturais deveriam ser remetidas às questões econômicas, e a colonização como um todo, no seu entender, foi o ponto de partida que deu o *sentido* de um longo processo histórico cujas conseqüências estavam ainda ativas em tempos de um Brasil moderno.

A reavaliação modernista do período colonial introduz uma perspectiva crítica, ao mesmo tempo, da história colonial e da historiografia romântica. Ela introduz também uma revalorização da arte e da literatura da época, buscando encontrar marcas que possam definir uma identidade para a nação. É nessa direção que se encaminham os estudos de intelectuais e artistas como Oswald de Andrade e, principalmente, Mário de Andrade que atribuem ao Barroco um novo lugar de fundação da cultura brasileira. A releitura cômico-satírica dos textos coloniais por Oswald de Andrade e a crítica que produziu sobre os poetas árcades são exemplares da atitude autônoma e dessacralizada com que os modernistas lidaram com os textos, as crônicas e as narrativas, com toda a produção literária dos séculos XVI ao XVIII, igualmente boas vítimas para

a deglutição antropofágica da paródia e do humor, da exposição ao ridículo do europeu visto pelo índio.

*Quando o português chegou estava chovendo*

*Português vestiu o índio.*

*Fosse um dia de sol*

*Índio tinha despido o português* (Andrade, Oswald de, *Poesias completas*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1945).

Os modernistas conduziram outras pesquisas e trabalharam de forma sistemática sobre os documentos, promovendo a definitiva reversão de um ponto de vista inferiorizado que pode ainda ser claramente percebido nos escritores do século XIX. Os modernistas também releam com olhos livres a crônica de nossa "fundação" e souberam valorizar o acervo artístico aqui constituído, desmistificando o projeto colonizador. O grande número de ensaios historiográficos, técnicos e estéticos sobre o Barroco, na arquitetura e nas artes, sobre os árcades, sobre a música comprova o interesse que essa geração nutriu sobre o período. Exemplos dessa atividade de pesquisa são os ensaios de Mário de Andrade sobre arte religiosa brasileira, sobre o padre Jesuíno do Monte Carmelo (1920) e sobre o Aleijadinho (1924). A densidade e a qualidade da produção ensaística e sociológica da época vêm reforçar essa afirmação.

A família é uma das questões recorrentes, cuja importância é afirmada pela unanimidade dos autores modernistas estudados. Considerada por muitos como a única instituição estável, portanto fundamental à estratégia colonizadora portuguesa, foi a família que modelou nossas instituições políticas e instituiu o modelo autoritário paternalista e a submissão nas relações políticas.

A casa, tal como a estudou Gilberto Freyre, na imagem da casa-grande do Nordeste açucareiro, simboliza toda uma tradição que implantou a base de uma civilização patriarcal nos trópicos. A casa encerra a quase totalidade dos valores constitutivos do complexo colonial brasileiro marcado por forte religiosidade e por uma moral dúbia, rígida e licenciosa.

A família colonial brasileira caracterizava-se por possuir um sentido alargado do grupo, incluindo parentes longínquos, filhos mestiços e bastardos, além de outros agregados. Instituição de natureza privada, a família sempre teve proeminência sobre a ordem pública, e esse tem sido considerado um importante ponto de partida para a compreensão da fragilidade das instituições políticas brasileiras (Buarque de Holanda, 1976). As conseqüências desse fato e seus desdobramentos na formação da cultura são imensos, especialmente no que diz respeito à esfera política, na qual a dificuldade em se estabelecer a distinção entre o público e o privado permanece vigente. Esse modelo – tipificado

por Sérgio Buarque na figura do homem cordial – provém de um tipo próprio de individualismo, o personalismo, herdado da tradição ibérica. Esse tipo de individualismo, contrariamente ao individualismo impessoal e racional de matriz protestante, orienta suas ações por valores pessoais e afetivos e centra seu interesse em grupos próximos, açambarcando-os em sua zona de influência.

Os engenhos espalhados por um território vasto, fracamente povoado, em uma situação de dispersão social e institucional, são lugares sócio-históricos altamente investidos de poder do senhor, do *pater familiae*. A família – base dos processos de socialização e de formas de convívio nos séculos XVI e XVII – é a instituição mais afinada com os valores subjacentes ao sistema patriarcal e à ética religiosa. Profundamente e de muitas formas impregnada da religião, a família – como aliás todas as instituições coloniais e o próprio empreendimento da colonização – teve seus valores e suas condutas orientados pela modalidade portuguesa do catolicismo, mais intimista, mais lúdico e mais mágico que seus congêneres europeus.

Ritos e práticas sociais que na Europa eram típicos do espaço público e urbano, festas religiosas e profanas, enterros, procissões passam a ser encenados no interior dos engenhos, referidos pelos cronistas como verdadeiras autarquias, comandadas pelo chefe de família que arbitrava em todos os domínios da vida social.

Completa o conjunto de interpretações modernistas sobre o Brasil-Colônia a contribuição de Caio Prado que, conforme já dito, desvenda o “sentido” da colonização brasileira, ao identificar o tripé que a sustentou, o latifúndio, a monocultura de exportação, a escravidão. Caio Prado também interessou-se pelos movimentos sociais e políticos que ocorreram no Brasil, durante a Colônia e no período regencial, dando início a uma historiografia dos processos sócio-históricos e trazendo à luz aspectos até então não considerados da vida colonial. Em suas análises baseadas no método materialista-dialético, evidenciaram-se as tensões sociais decorrentes das formas externas e internas da dominação política. Conflitos principalmente entre os proprietários da terra e uma classe de comerciantes já instalados no Brasil que, por ter interesses próprios, entrou em choque com os grandes proprietários. Esses grupos sociais terão uma presença mais ativa somente no cenário político no início do século XIX, no contexto dos debates sobre a Independência.

Outra questão que Caio Prado trouxe à tona foi a da existência de um grupo social específico – o dos homens livres – que, nem senhores nem escravos, não encontrava seu lugar definido na estrutura da sociedade colonial.

A escravidão foi um de seus objetos privilegiados de reflexão, um exercício de desvendamento, talvez pelas marcas que deixou na sociedade brasileira, por ser a instituição em que se assentavam a produção e o trabalho.

Diferentemente da escravidão antiga, na qual a condição de escravo, apesar de degradada pelo trabalho, poderia ser considerada como temporária, a escravidão moderna, com a racionalidade capitalista que a orienta, faz parte de um sistema no qual o escravo é duplamente reificado, como meio de produção – uma coisa – e como mercadoria. O tráfico negreiro era um meio para a produção dos produtos agrícolas no Brasil, tendo se tornado um dos negócios mais rentáveis e mais organizados dos séculos XVI, XVII e XVIII. Sem o trabalho escravo não teria sido possível a organização econômica do Brasil colonial.

A escravidão, que trouxe para o Brasil um importante contingente de africanos, pode ser responsabilizada pelo estilo de autoritarismo das elites e pela subserviência das classes populares, pelas práticas de violência e arbítrio, ainda hoje fortes marcas da cultura brasileira. Acarreta consigo o desprezo pelo trabalho manual e introduz cisões tão irremediáveis no tecido social que, até nossos dias, repercutem sobre a sociedade sob a forma de dificuldades concretas, como a de se construir instituições, organizar uma comunidade política sólida e garantir aos diferentes grupos padrões que lhes permitam usufruir plena cidadania.

As idéias que aqui delineamos em torno da produção modernista sobre o período colonial não pretenderam ser exaustivas, e, sim, seletivas e orientadas. Elas buscam dar visibilidade a alguns núcleos densos de sentido que apontam para singularidades brasileiras que, formadas no período colonial, reemergiram ao longo da história de nossa cultura, como as que se encontram nas práticas artísticas e religiosas; no interior da família; nas práticas sociais e nos padrões de relacionamento inter-raciais; na transformação pela qual passou o debate em torno da questão racial.

## ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS

A historiografia mais recente deslocou seu foco de interesses e selecionou documentos que elucidaram aspectos pouco abordados pelos historiadores românticos, positivistas e modernistas. A vida privada, a moral e a sexualidade, a história das mulheres, as formas híbridas de religiosidade são temas das obras de Vainfas, Novais, Laura de Mello e Souza, Mary Del Priore, Emanuel Araújo, dentre outros. As rebeliões populares, de negros e índios, os degredados, além de estudos pioneiros sobre os comerciantes, são objeto de pesquisas de Janaína Amado, Luciano Figueiredo, João Fragoso, da Escola de Historiadores da Universidade Federal Fluminense (UFF), e de muitos outros trabalhos, pioneiros alguns, muito recentes, outros.

Diante dos procedimentos críticos contemporâneos e das vertentes abertas na historiografia atual, vê-se redobrado o interesse dos estudiosos sobre o período colonial. Inicialmente, a chamada crítica pós-colonial permitiu reler os discursos produzidos pelos colonizadores sobre suas áreas de conquista, assumindo o ponto de vista da Colônia, promovendo assim uma reversão do olhar. Inúmeras obras surgiram sobre aquele período, tratando de temas diferenciados, promovendo uma verdadeira "devassa" de seus aspectos, dos mais explícitos aos mais velados. Essas pesquisas expressam toda a complexidade da vida social no período, por meio das vias abertas pela história das mentalidades, do imaginário, pelos estudos de gênero, da vida íntima e do cotidiano. Esse verdadeiro "movimento" em torno do Brasil-Colônia contribuiu para ampliar e densificar a literatura sobre o período. Hoje, abrem-se numerosos caminhos de investigação ao pesquisador interessado na história da cultura que se formou no Brasil no período colonial. Há um grande acervo cultural e artístico, documentos sobre a produção científica e sobre o pensamento político para serem explorados, para serem relidos à luz de novas molduras. Torna-se possível traçar mapas interpretativos sobre o patrimônio que construímos, formado a partir das tradições que aqui, no Brasil, se confrontaram e das contradições que geraram.

Para se compreender como a cultura se formou no período colonial, é preciso que se assuma uma epistemologia do diverso, pois assim se revelam as identidades coletivas como internamente fragmentadas, polivalentes e diversificadas, embora ainda possuidoras de sentidos que lhes permitem alguma forma de integração na sociedade. Nessa perspectiva, a formação das identidades sociais deve ser captada por todas as suas migrações e dispersões, o que a define como multilocalizada, apresentando diferentes núcleos de produção de poder e de saber. A nova forma de pensar sobre a questão identitária permite compreendê-la como uma pluralidade de padrões. Partindo assim de novos pressupostos sobre a diferença e a identidade, podem ser ultrapassados estereótipos que dificultam a leitura atual.

A questão colonial é, portanto, um debate que já possui densidade em nossa tradição intelectual. Essa tem sido uma preocupação constante da *intelligentsia* e dos artistas que, em muitos momentos, criaram mediações relevantes entre os padrões de civilização representados pelas culturas hegemônicas e as tradições pertencentes às culturas locais, cujas formas de organização social se assentam em valores distintos dos valores modernos.

A renovação desses debates instilados pela crítica pós-colonial sugere muitas possibilidades de rever os acervos de narrativas e imagens que formaram todo um legado cultural encarnado em materialidades, em concretudes, todo um patrimônio de tradições e narrativas que cada geração reinventa e reconstitui, que inventamos e construímos.

## Notas

1. Data de 1088 a institucionalização do uso da palavra Cruzada. Entre os séculos XI e XIII, ocorreram as expedições sistemáticas da Europa cristã contra os turcos que detinham a posse do Santo Sepulcro.
2. O Marquês de Pombal (1699-1782) foi ministro dos Negócios Estrangeiros de D. José I e introduziu uma série de medidas para fazer prosperar Portugal e as colônias. Iniciou a perseguição aos jesuítas em 1755 e, em 1760, conseguiu que fossem expulsos do Brasil.
3. Segundo Sylvio Vasconcelos (1999), essa deslusitanização teria ocorrido com mais frequência no interior – Minas e Goiás –, enquanto no litoral a arquitetura mantinha características mais próximas a Portugal.
4. O saber acumulado sobre as plantas e as mezinhas, assimilado da Índia, encontra-se sintetizado no clássico *Colóquios dos simples e drogas da Índia* (Goa, 1563), escrito pelo médico judeu Garcia de Orta (ed. 1987).
5. A expressão é do cônego Januário da Cunha Barbosa, político ligado ao Imperador que fazia parte de um grupo de liberais considerados progressistas. No momento mais crítico de decisão sobre a Independência do Brasil de Portugal, teve sua influência neutralizada por grupos conservadores.

## Referências bibliográficas

- ALENCAR, José de (1829-1877). *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins, 1965.
- ANDREONI, J. A. e ANTONIL, A. J. *Cultura e opulência do Brasil*. Salvador: Progresso, 1955.
- ARAÚJO, Emannel (org.). *A mão afro-brasileira*. Ed. Centenário de Abolição, 1988.
- BOSI, Alfredo, *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil* (1936). Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Capítulos de literatura colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CANDIDO, Antonio. "O indivíduo e a pátria". *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, v. II, 1981.
- COSTA, J. Cruz. *Contribuição à história das idéias no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- COSTA LIMA, Luiz. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- DIAS, Gonçalves. "Primeiros cantos" (1846). *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1998.
- EULAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990, v. I, 1993, v. II.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala* (1933). Rio de Janeiro: Aguilar, 1977.
- GARCIA DE ORTA. *Colóquio dos simples e drogas da Índia* (2 vol.). Ed. fac-símile da edição de 1891. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.
- MACHADO, Simão Ferreira. "O triunfo eucarístico." In: ÁVILA, A. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira* (1928). São Paulo: Brasiliense, 1944.

- PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo* (1942). São Paulo: Brasiliense, 1990.
- RODRIGUES, José Honório. *Teoria da História do Brasil: introdução metodológica*. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1979.
- SALVADOR, Frei Vicente do. *História do Brasil* (1612). São Paulo: Weiszflog, 1918.
- SILVA, Joaquim Norberto de Souza e. *História da Conjuração Mineira* (1873). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo de, Visconde de Porto Seguro. *Florilégio: da poesia brasileira* (1850). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras (em três volumes), 1946.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1987.

## Bibliografia: período colonial no Brasil

### Textos de época

- ANCHIETA, José de. *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões: 1554-1594*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933.
- ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas*. 3. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1982.
- CAMINHA. *Carta do achamento do Brasil*. In: Ribeiro (ed.). Rio de Janeiro: Alba, 1929.
- CARDIM, Fernando. *Tratados da terra e gente do Brasil*, 1583.
- COSTA, Cláudio Manuel da (1729-1789). *Obras*. Lisboa: Bertrand [s.d.].
- GANDAVO, Pero de Magalhães de. *Tratado da terra do Brasil e história da Província Santa Cruz*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1980.
- GONZAGA, Tomás Antonio (1744-1810). *Obras completas*. Rio de Janeiro, 1957.
- MATOS GUERRA, Gregório (1623-1696). *Obra poética*. Edição de James Amado; preparação e notas de Emanuel Araújo. Ed. Record, 1992.
- NÓBREGA, Manoel da. *Diálogo sobre a conversão do gentio, 1557. Relations veritables et curieuses de l'isle de Madagascar et du Bresil, avec l'histoire de la dernière guerre faite au Brésil*. Paris: Ed. Courbe, 1651, 1v.
- SAINT-HILAIRE, Augustin de. *Resumo histórico das revoluções do Brasil desde a chegada do rei D. João VI a América até a abdicação do imperador D. Pedro*. Brasília: Ed. Fundação Projeto Rondon [s.d.].
- SOUSA, Gabriel Soares de. *Notícias do Brasil*. São Paulo: MEC, 1974.
- SOUSA, Pero Lopes de. *Diário da navegação: de 1530 a 1532*. Rio de Janeiro: Leuzinger, 1927, 2v.
- THEVET, André. *Singularidades da França Antártica, a que outros chamam de América*. São Paulo: Ed. Nacional, 1944.
- VICENTE DO SALVADOR, Frei. *História do Brasil: 1500-1627*. São Paulo: Melhoramentos, 1965.
- VIEIRA, Antonio. *Os sermões*. Ed. Difusão Européia do Livro, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Escritos históricos e políticos*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

## Obras gerais sobre o Brasil-Colônia

- AZEVEDO, Fernando de. *A cultura brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ed. da Universidade Federal do Rio de Janeiro; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1996.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- CORTESÃO, Jaime. *História da expansão portuguesa*. Lisboa: Casa da Moeda/Imprensa Nacional, 1993.
- Dicionário da história da colonização portuguesa no Brasil*. São Paulo: Verbo, 1994.
- História da colonização portuguesa do Brasil*. Porto: Ed. Litogr. Nac., 1921. 3v.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de literatura colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- \_\_\_\_\_ (org.). *História geral da civilização brasileira. Tomo I. A época colonial*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. Bertrand Brasil, 1993.
- LACOMBE, Américo Jacobina. *Resumo de história do Brasil*. São Paulo: Ed. Nacional, 1977.
- LIMA, Manuel de Oliveira. *Formação histórica da nacionalidade brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- MELLO E SOUZA, Antonio Cândido de. "Letras e idéias no Brasil colonial". In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.). *História geral da civilização*. 7. ed. Tomo I. A época colonial. v. 2. São Paulo: Bertrand Brasil, 1993.
- SANTOS, Paulo F. *Formação de cidades no Brasil colonial*. Ed. Coimbra, 1968.
- SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Cultura no Brasil-Colônia*. Petrópolis: Vozes, 1981.

## Historiografia romântica sobre o Brasil-Colônia

- BEAUCHAMP, Alphonse de. *Histoire du Brésil, depuis sa découverte en 1500 jusqu'en 1810*. Paris: Emery, 3v., 1815.
- CAPISTRANO DE ABREU, João. *Capítulos de história colonial: 1500 – 1800*. Rio de Janeiro: Leuzinger, 1928.
- GONZAGA DUGUE. *Revoluções brasileiras: resumos históricos*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1905.
- LEAL, Antonio Henriques. *Apontamentos para a história dos jesuítas no Brasil*. Magalhães, 1874.
- MORAIS, Alexandre José de Melo. *Choronica geral e munuciosa do império do Brasil, desde a descoberta do mundo ou América até o anno de 1879*. Rio de Janeiro: Silva Júnior, 1879.
- SILVA, João Manuel Pereira da. *Quadros da história colonial do Brazil*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1895.
- SILVA, Joaquim Norberto de Souza e. *História da conjuração mineira (1873)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Visconde de Porto Seguro – história geral do Brasil, antes da sua separação e independência de Portugal*. Rio de Janeiro: H. Laemmert, 2v. [s. d.].

## Visões modernistas sobre o Brasil-Colônia

- BOXER, Charles A. *Relações raciais no Império Colonial Português*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- \_\_\_\_\_. *A mulher na expansão ultramarina ibérica*. Lisboa: Ed. Livros Horizonte, 1977.

- CASCUDO, Luis da Câmara. *Dois ensaios de história: intencionalidade no descobrimento do Brasil, o mais antigo marco de posse*. Natal: Ed. Impr. Universitária, 1965.
- FONSECA JUNIOR, Leopoldo Nery da. *Fronteiras do sector sul*. Rio de Janeiro: Ed. *Jornal do Comércio*, 1937.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1977.
- GUEDES, Max Justo. *O descobrimento do Brasil*. Ed. S. L., 1966.
- GURGEL, L. Amaral. *Insaios (sic) quinhentistas*. São Paulo [s. d.], 1936.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Monções*. Rio de Janeiro: Ed. CEB, 1945.
- \_\_\_\_\_. *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial*. Rio de Janeiro: Ed. INL, 1952.
- \_\_\_\_\_. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Visão do paraíso*. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Capítulos de literatura colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Tentativas de mitologia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- JUREMA, Aderbal. *O sentido da colonização portuguesa no Brasil*. Recife: Ed. Ciclo Cult. Luso Bras., 1942.
- LEITE, Serafim. *Páginas de história do Brasil*. São Paulo: Ed. Nacional, 1937.
- \_\_\_\_\_. *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil*. São Paulo: Ed. Comis. IV Center, 1955.
- MADEIRA, Mauro de Albuquerque. *Letrados, fidalgos e contratadores de tributos no Brasil colonial*. Brasília: Coopermidia, 1993.
- MAXWELL, Kenneth R. *A devassa da devassa: a Inconfidência Mineira Brasil-Portugal: 1750-1808*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- PARANHOS, José Maria da Silva. *História do Brasil*. São Paulo: Ed. Cons. Fed. Cult., 1964.
- PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo: Colônia*. São Paulo: Brasiliense, 1976.
- RAMINELLI, Ronald. *Imagens de colonização: o índio de Caminha a Vieira*. Rio de Janeiro: Zahar; São Paulo: Edusp, 1996.
- RIBEIRO, Joaquim. *Carta de Pero Vaz de Caminha*. Rio de Janeiro: Alba, 1929.
- SALGADO, Plínio. *Como nasceram as cidades do Brasil*. Lisboa: Ática, 1885.
- VIANA, Hélio. *Estudos de história colonial*. São Paulo: Ed. Nacional, 1948.

### Leituras contemporâneas sobre a questão colonial

- ARAÚJO, Emanuel. *O teatro dos vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial*. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio/Editora Universidade de Brasília, 1993.
- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. Salvador: Ed. Fund. Odebrecht, 3v., 1994.
- BOXER, Charles Ralph. *A idade de ouro do Brasil: dores de crescimento de uma sociedade colonial*. São Paulo: Ed. Nacional, 1969.
- DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina do Brasil-Colônia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.
- FERINI, Vera Lúcia Amaral. *Civilização do açúcar (séculos XVI a XVIII)*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- FONSECA, Célia Freire A. *A economia europeia e a colonização do Brasil: a experiência de Duarte Coelho*. Ed. Cons. Fed. Cult., 1978.

- GIUCCI, Guillermo. *Sem fé, lei ou rei: Brasil 1500 – 1532*. São Paulo: Rocco, 1993.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- MELLO E SOUZA, Laura de. *O diabo e a terra de Santa Cruz*. São Paulo: Cia das Letras, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Inferno atlântico – demonologia e colonização – século XVI-XVIII*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- NEVES, L. F. Baeta. *O combate dos soldados de Cristo na Terra dos Papagaios*. São Paulo: Forense [s. d.].
- NOVAIS, Fernando A. *Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial: 1777-1808*. São Paulo: Hucitec, 1979.
- \_\_\_\_\_. "Condições de privacidade na Colônia". In: MELLO E SOUZA, Laura de (org.). *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- NOVINSKY, Anita. *Cristãos novos na Bahia*. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1972.
- PAMA, Miguel. *Da Colônia ao Império: um Brasil para inglês ver*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- RAMINELLI, Ronald. *Imagens da colonização: a representação do índio de Caminha a Vieira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- SALVADOR, José Gonçalves. *Cristãos novos: povoamento e conquista do solo brasileiro, 1530-1680*. São Paulo: Pioneira, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Os magnatas do tráfico negreiro: séculos XVI e XVII*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- SCHWARTZ, Stuart B. *Burocracia e sociedade no Brasil colonial*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *O Rio de Janeiro no século XVI*. Lisboa: Ed. Comis. Nac. Comem. IV Center, 2v., 1965.
- VAINFAS, Ronaldo. *Ideologia e escravidão: os letrados e a sociedade escravocrata no Brasil colonial*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Trópico dos pecados*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. *A heresia de índios: catolicismo e rebeldia no Brasil colonial*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- VEIGA, Eugênio de Andrade. *Os párocos no Brasil no período colonial*. Salvador: Beneditino, 1977.
- VOGT, John Leonard. *Portuguese exploration in Brazil and the feitoria system: 1500-1530: The first economic cycle of Brazilian history*. Ed. Ann Arbor, Univ. Microfilms, 1967.



Jean Baptiste Debret.  
*Marimba. Passeio de domingo à tarde, 1826.*  
Aquarela sobre papel, 17,2 X 22,3 cm.

## NO BRASIL COLONIAL, "UM É O OUTRO":<sup>1</sup> ETNOCENTRISMO E RELATIVISMO NO OLHAR DO MARQUÊS DE LAVRADIO

Mary Del Priore

Este artigo incidirá sobre um lugar – o Rio de Janeiro da segunda metade do século XVIII –, um homem – o Marquês de Lavradio e seu olhar, feito de etnocentrismo e relativismo sobre um mundo que lhe era desconhecido, sobre uma gente que lhe parecia pouco confiável. Como reconstruir essa trajetória? Aumentando o foco sobre o objeto, ampliando-o. O desafio, nessa abordagem, é o de fazer aparecer uma nova trama, uma outra organização do social. Mais além, é também atender à tarefa de dar conta da lógica e da significação de experiências históricas, na sua singularidade. Não para ceder à vertigem do individual, ou mesmo do excepcional, mas com a convicção de que essas vidas minúsculas – como explica Jacques Revel<sup>2</sup> – participam elas também da grande história social da qual nos contam uma versão diferente, discreta, complexa. Nessa ótica, fenômenos maciços e globais são lidos em termos diferentes se tentamos apreendê-los por meio de estratégias individuais e de trajetórias biográficas. Eles não são menos importantes, mas são, sim, construídos de maneira peculiar. Essa abordagem consiste em aproveitar qualquer migalha de informação e buscar compreender o detalhe individual e as tênues marcas da experiência como acessos a lógicas sociais e simbólicas.

O interessante é que, em cada informação sobre a Colônia, vamos encontrar, na mesma época e do punho de estrangeiros, funcionários de outras Cortes, viajantes ou comerciantes, as mesmas considerações profundamente etnocêntricas sobre Portugal. Da mesma forma com que Lavradio, em terra que não era a sua, hostiliza e desconfia dos "americanos", os europeus, fora de suas pátrias, desconfiam e hostilizam os portugueses. O "um" da Colônia era o "outro" da Metrópole, crivado dos mesmos adjetivos descritos com o mesmo estranhamento. A linguagem, aqui ou lá, servia como suporte para desvendar a recusa da alteridade, numa época em que Rousseau já criticava a ênfase que davam os europeus às descrições de povos estrangeiros procurando associá-los ou compará-los consigo próprios.<sup>3</sup> O respeito pela diversidade de culturas, quase duzentos anos depois das primeiras viagens ultramarinas, seguia sendo uma abstração. O europeu, no Novo ou no Velho Mundo, continuava a ver o americano, índios ou colonos, através de um olhar despojado

de toda e qualquer tolerância. A recusa obstinada da diferença era, por assim dizer, uma regra para a maior parte dos homens que viviam na segunda metade do século XVIII.

O suporte para tal exercício serão as cartas do Marquês de Lavradio, sua correspondência e a maneira como "escrevia sua vida", dando sentido à sua existência no período em que governou a capital da Colônia, entre os anos de 1767 e 1776. Tais documentos não são, todavia, inocentes. Os relatos sobre a cidade do Rio de Janeiro, seus habitantes e seus problemas não ressurgem direta e imediatamente do passado. Bem ao contrário, eles transportam, na força das palavras, um olhar muitas vezes amargo e deformado pelo ressentimento diante das terras onde, segundo um jesuíta contemporâneo de Lavradio, "não se fazia mais do que banzar e chorar".<sup>4</sup>

O conteúdo das missivas, as circunstâncias exatas de sua composição, as elipses e as lacunas intencionais ou não permitem antever tanto as dobras interiores da alma de um português expatriado quanto as circunstâncias políticas e materiais de sua existência na esfera pública. O campo literário deste *corpus* documental constitui-se, curiosamente ele também, em criador de uma micro-sociedade, de uma outra sociedade. Esta outra sociedade distingue-se por seu fechamento em face da praça pública. Que ele escreva para sua família, para amigos ou superiores, estará produzindo um circuito fechado no qual traz o público – o que vê, o que vive, o que diz – para o privado.<sup>5</sup> Sua escrita pode, assim, revelar-nos como se apropria do mundo e das representações que faz dos outros.

Mas antes de conhecermos melhor nosso personagem, algumas informações sobre o ato de escrever no século XVIII, pois há uma visível relação entre as práticas de escritura, tais como a correspondência epistolar e a montagem do aparelho burocrático dos Estados modernos, dentre os quais figurava Portugal e, por conseguinte, o nosso marquês e vice-rei.

A correspondência é o resultado de lentos processos iniciados nos fins do século XVI: preeminência do escrito sobre o oral no cotidiano, nova importância da subjetividade, retrato do autor como criador, difusão do hábito de trocas epistolares como forma de comunicação. No século XVII, a correspondência era concebida dentro de um certo modelo egresso da oratória, da retórica da voz e do gesto. No século XVIII, já descolada da tradição teológica na qual desempenhava o papel de catalisador de energia social, a escritura vai ganhando autonomia: a percepção de bem escrever desligava-se dos arroubos da imaginação, adquirindo uma certa "frieza" que, hoje, chamaríamos objetividade. Estabelece-se, pela correspondência, um trabalho implícito e simultâneo de uso e exercício da razão. Cada um investe em dar à sua

escritura o máximo de clareza, pois é preciso que essa – a escritura – adira ao sujeito que a produz. Nessa época, o critério de sinceridade antes inexistente valida igualmente o texto, fazendo com que apareça por trás dele o ideal do "homem honesto", sem os artifícios antes exigidos pelo estilo barroco ou pela vida de Corte. Lavradio inscreve-se, assim, nessa tradição, ao sublinhar, por exemplo, a "honra e eficácia com que me emprego na execução das ordens de sua Majestade" ou o "não descanso no modo de bem satisfazer as minhas obrigações, sempre vivo assustado e cuidadoso, pois o caso não está em ser Gentil Homem, o ponto está em que a todos assim o pareçam".<sup>6</sup> Burocrata e fidalgo, ele busca a comunicação perfeita, límpida, pois sabe que a escrita modela o homem de bem, o *honette homme*,<sup>7</sup> o funcionário ideal do aparelho do Estado. Eis por que podemos ler, por meio de suas cartas, as representações sobre uma microssociedade colonial, representações, contudo, concebidas por certo olhar híbrido, domesticado, por meio do qual a Metrópole e seu filho mostram-se foco gerador de profundo etnocentrismo.

Mas quem foi nosso missivista? D. Luís de Almeida Portugal Soares de Alacão Eça Melo e Silva e Mascarenhas, segundo Marquês de Lavradio e quarto Conde de Avintes, nasceu a 27 de junho de 1729 em Ribadeira, no estado da Conceição. Primeiro filho de Antônio de Almeida, primeiro Marquês de Lavradio, oficial do exército e renomado funcionário da Coroa lusa e de Dona Francisca das Chagas de Mascarenhas, irmã do Duque de Aveiro, fazia parte dos "grandes" de Portugal. Enquanto seu pai serviu, por trinta anos, em Angola, Dom Luís ficou sob a tutela de seu tio, o cardeal de Almeida; aos vinte anos, foi enviado em viagem a Madri e a Paris, onde ficou algum tempo estudando artes e confraternizando com jovens oficiais franceses. A pedido de seu tio, então cardeal patriarca de Lisboa, viu-se elevado a marquês em 1753. Ao regressar, deu início a uma brilhante carreira de armas que o trouxe, em 1768, como governador para a Bahia. Sua ação na luta contra os escândalos do Tesouro e a má administração o levaram a ser promovido vice-rei do Brasil. O pano de fundo político para sua indicação já foi bem descrito por Joaquim Veríssimo Serrão: a nomeação da nobreza metropolitana para o preenchimento de altos cargos na administração ultramarina. Era essa a regra comum, quando da ascensão de um novo monarca – e D. José ascendera ao trono em 1750 –, visando confiar as principais funções palatinas a nobres de inteira confiança. Nesse grupo, incluíam-se os altos postos militares e, de idêntico modo, os cargos de vice-rei e de governadores no Ultramar. Novos títulos surgiram ou foram confirmados pelo favor régio, com mudanças no tecido nobiliárquico, que se revestiram de grande significado político. A luta que a Coroa empreendia contra um determinado escalão da alta nobreza confirmava a disposição do

monarca, tanto como a de seu primeiro-ministro Pombal, de não permitir entraves à ação reformadora julgada necessária para o bem dos vassalos e, por conseguinte, do país.<sup>8</sup>

Sucessor de D. Antônio Rolim de Moura, o Conde de Azambuja, Lavradio chegou à cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro aproximadamente às nove horas da noite de 31 de outubro de 1769. Desembarcou a seis léguas do porto da recém-capital, a então praia de Piaçaba. Na escuridão de um outono chuvoso – cujas pesadas águas e trovões menciona no decorrer das primeiras cartas –, não deve ter tido oportunidade de apreender os primeiros contornos da paisagem entre rural e urbana. Os morros do Castelo, de S. Bento, de S. Sebastião, do Alto da Sé e de São Januário vigiando o singelo conjunto urbanístico da cidade. Nos dois primeiros, cruzeiros e ermidas deram origem a imponentes conventos de jesuítas e beneditinos que, com o casario branco que os circundava, logo chamavam a atenção dos muitos viajantes que aportaram na Guanabara. Após cruzar alagadiços e caminhos apenas iluminados pelas velas nos oratórios de esquina, Lavradio chegou exausto ao palácio dos vice-reis.<sup>9</sup>

Desenhado pelo brigadeiro José Fernandes Alpoim, esse ficava no largo do Carmo, junto do mar e da praia do Peixe. Embora amplo, só possuía dois pavimentos; na fachada principal, olhando para a baía, abriam-se três portadas, cada qual com sua escada de três degraus de mármore. O francês Bouganville que aqui passara em 1767 distinguiu-o como um dos mais belos edifícios da cidade, embora o tenha confundido com a Casa da Moeda que se instalara num de seus pavimentos, servindo também de enxovia, em 1711, para os franceses companheiros do pirata Duclerc, que então invadira a cidade.

Lavradio aí já encontrou Azambuja, cujos achaques eram conhecidos do outro lado do Atlântico, "com muito alívio na sua moléstia". Sua moléstia era, segundo o registro epistolar, "o insuportável e arriscadíssimo emprego" que ele, Lavradio, doravante assumia. Os sintomas já debelados com o pedido de transferência para a Metrópole tinham deixado o ex-vice-rei, outrora surdo e macambúzio, ouvindo melhor, mais bem nutrido e na "maior alegria". Contrariamente a outros vice-reis, permanecera apenas dois anos no Brasil, depois de ter servido em Goiás e na Bahia. Seu pronto e miraculoso restabelecimento às vésperas de partir sinalizava a Lavradio sobre a situação catastrófica que encontraria na capitania.<sup>10</sup> Não à toa esse vai descrevê-la como um "labirinto (...) muito maior, mais trabalhoso e arriscado que eu supunha"<sup>11</sup> e ao seu sofrível emprego como a causa da "ruína de sua Casa".<sup>12</sup>

No plano exterior, o ano da chegada do novo vice-rei ao Rio foi o do abandono das praças de Azamor e Mazagão, no Marrocos, por resolução

do Marquês de Pombal, e, também, aquele em que veio à luz "O Uruguay", por José Basílio da Gama. Nos anos anteriores, contudo, uma série de fatores havia modificadø a situação interna da Colônia, deslocando o eixo da vida econômica e política para o Sul. Eram partes integrantes da política pombalina a regulamentação e o aumento da cobrança de impostos: a capitação, a "lei de trintena" e, nos anos 1762-1763, as primeiras derramas provocavam sangrias sem precedentes nos recursos das populações, revelando a maior opressão característica do mercantilismo em relação à Colônia. Os problemas de fronteiras com os espanhóis e a rendição de Sacramento que abriu a Cevallos as portas do Rio Grande e matou de desgosto, em 1763, Gomes Freire de Andrade, Conde de Bobadella, grande especialista em arrecadar com eficiência o fisco, enquanto passeava diplomaticamente entre os colonos; a modernização que, ao longo de 25 anos, este último empreendera na cidade, construindo aí um aqueduto, vários chafarizes, largos e ruas que a permitissem respirar; o seu crescimento em área e população; a ereção do mosteiro e da capela de Santa Teresa; a lenta diminuição do ouro das Gerais; o comércio ilegal que franceses e ingleses operavam no litoral mostraram à Coroa que esse era o centro do novo Brasil.

Havia, contudo, inúmeros e graves problemas que haviam nocauteado Azambuja e que doravante tinham de ser resolvidos. Lavradio recebera instruções ordenando-lhe acabar com "o pestilencial contágio dos contrabandos", tanto estrangeiros quanto nacionais. A guerra surda com os espanhóis, considerados inimigos "piores do que os jesuítas", pelas fronteiras do Sul tinha de ser vencida. Havia que se transformar a cidade numa capital inexpugnável, desenvolvendo, ao mesmo tempo, em seus alagados, as culturas do linho, da seda, do arroz, do anil e do café, acompanhando o renascimento agrícola da Colônia em contraste com o declínio acentuado da mineração nas Gerais.<sup>13</sup> Havia que continuar a missão civilizadora de Bobadella, animando as atividades culturais e urbanísticas, garantindo, enfim, a ilustração espiritual do povo carioca.<sup>14</sup>

Recém-desembarcado, depois de 18 dias de "viagem trabalhosa" e enjões em alto-mar, Lavradio, esmagado pela tarefa que o aguardava, teve ainda de submeter-se ao que considerava "os impertinentes cumprimentos que pede a civilidade"<sup>15</sup> nessas circunstâncias: ou seja, a recepção de chanceleres e ministros, todos recém-arrancados do sono e da cama, na casa do "Senhor Vice-Rei". Apesar do adiantado da hora, Azambuja ofereceu-lhe uma "magnífica ceia", na qual Lavradio se viu cercado de "imensa gente" que o acompanhou até seus aposentos, ocasião em que pediu ao seu "respeitável antecessor" que adiasse por "alguns dias" a sua posse. Seu intento: descansar das mazelas do traslado e "aproveitar das lições de V. Exma. em benefício dos povos"

e do "augustíssimo Amo" de ambos.<sup>16</sup> O pedido, como já sabemos, não era destituído de sentido. Ao longo da governação pombalina, o aparato institucional ganhou reforço. Os poderes dos vice-reis, como se queixou anos antes e tantas vezes o padre Vieira, tornaram-se "monstruosos". A finalidade era clara: havia de compatibilizar a promoção dos progressos econômicos com a política do arrocho fiscal. Compreende-se que, apoiada nesses conceitos, a maior parte das iniciativas e das decisões se concentrasse no plano característico das providências administrativas propriamente ditas, isto é, que se exprimissem em ordens e regulamentos cuja amplitude pusesse, sob a lupa do governo, as atividades comerciais desenvolvidas na Colônia. Na época em que Lavradio desembarca entre nós, seu antecessor já tinha sido investido, por carta-patente, nas prerrogativas de delegado, sem restrições, do poder absoluto do monarca. Assim Azambuja e, por conseguinte, Lavradio possuíam:

(...) todo o poder e alçada sobre todos os generais, mestres de campo, capitães de fortalezas e pessoas que nelas estiverem e que forem nas ditas armadas e capitães das que lá andarem (...) e sobre todos os fidalgos e quaisquer súditos de qualquer estado ou condição, do qual em todos os casos, assim crimes como civeis, até morte natural inclusive poderá usar inteiramente e darse-á execução às suas ordens e mandados, sem delas haver mais apelação nem agravo e sem exceluar pessoa alguma em que o dito poder e alçada se não entenda.<sup>17</sup>

Eis as lições de que tanto poderia se aproveitar!

Nos dias que sucederam ao desembarque, Lavradio teve oportunidade de conhecer melhor a cidade onde exerceria o projeto administrativo do poder absolutista e centralizado que tão bem representou. Sobre a paisagem da cidade, anotou taxativo: "A terra continua a parecer-me muito mal; é rodeada de serras inacessíveis, a maior parte delas são uma rocha viva e todas fazem uma vista sumamente desagradável"...<sup>18</sup> "o clima – ainda por cima – mau".<sup>19</sup>

O pontiagudo contorno azulado da serra dos Órgãos e a capa verde das pedras da Gávea ou do Pão de Açúcar, pontilhada do prateado das folhas de umbaúba que encantaram, alguns anos mais tarde, os pincéis de viajantes como Debret, Landsseer ou Burchell, não o sensibilizaram. Falta de gosto? Não. Homem de seu tempo, Lavradio não podia identificar na selvagem e barroca mistura de troncos e lianas algum tipo de beleza paisagística. Esses eram tempos em que o que definia o discurso do viajante setecentista sobre as cidades era sua maneira de encarar a paisagem. É bom não esquecer que cada período dá a sua cor particular à percepção que se tem da paisagem e que essa não é um dado imutável. Ora, os estrangeiros que mais tarde se deliciariam com a beleza da capital refletida no largo espelho da baía de Guanabara e com a brancura ofuscante da luz traziam o olhar

impregnado das paisagens do Norte, chuvoso e cinzento. As cores e o brilho tropical os fascinariam. Mais ainda. Habitados às pinturas de paisagens, concebiam *environments* completos.<sup>20</sup> Seu olhar, como podemos ver na correspondência dos forasteiros, mostra que o Rio, no início do século XIX, descortinava o conjunto de construções, água, céu e plantas. Nada lhes parecia isolado – as montanhas, o mar, as singelas casas rodeadas de quintais, o corte horizontal da praia do Peixe em frente ao palácio dos vice-reis, os arredores feitos de matas.

Na pena de Lavradio não há, sobre a jovem capital, grandes adjetivos, nem encômios, apenas juízos: "uma terra tão gabada e para mim tão aborrecida";<sup>21</sup> "aqui tudo me fede, tudo me come, tudo me aborrece".<sup>22</sup> Homem típico do século XVIII ibérico, a sensibilidade estética de Lavradio repousava na apreciação do que fosse tão simplesmente um "país jardim": um cenário onde sobretudo não houvesse esterilidade, nem selvajaria, mas onde a cidade se integrasse com docilidade aos subúrbios rurais vizinhos. Subúrbios que, tal como a volta de Lisboa, fossem marcados por campos fechados voltados às culturas de cereais de sequeiro ou por propriedades com pomares, hortas, olivais ou vinhas.<sup>23</sup> Não era o caso. As cidades na Colônia foram construídas sob o "signo do provisório".<sup>24</sup> As ruas eram acanhadas, muito estreitas – segundo o reverendo P. Kidder em 1837<sup>25</sup> –, e, nos aclives, tornavam-se sinuosas, adequando-se no possível à topografia. Faltava-lhes iluminação, tornando-as escuras e perigosas. O calçamento era malfeito, e nas poças d'água chafurdavam pachorrentamente porcos e outros animais domésticos. O palácio que Lavradio ocuparia, por exemplo, ficava ao lado da chamada Quitanda dos Negros, espécie de feira ou mercadinho, formada por uma série de pequenas e toscas barracas nas quais se vendiam produtos da terra e da arte culinária das pretas, diz Vivaldo Coaracy. Foco de discussões, gritos e assuadas, além de emanações nem sempre agradáveis.

Mas, se não havia empatia pela paisagem, por que não havia sentimento de estranheza em face da fisionomia da cidade? Pois em Lisboa o terreiro do Paço que reunia o palácio real e o tesouro dos Três Estados do Reino também convivía com os açougues públicos, considerados por viajantes estrangeiros como repugnantes. Também lá a cidade era sujíssima, e às suas ruas lamacentas deitava-se, durante a noite e até de dia, ao som do grito "água vai", toda espécie de imundície das casas. Vendilhões e mendigos de variada procedência cruzavam a capital, enchendo com seus gritos os ares.<sup>26</sup> Escravos, exatamente como na Colônia, vendiam água em potes, caiavam paredes, carregavam lenha, vendiam alimentos e miudezas em retalho, portavam cadeirinhas, explorando, enfim, todas as suas habilidades em favor de seus senhores.<sup>27</sup>

Se a cidade, seus miasmas e sua rusticidade não o impressionava mal, seu estranhamento maior nascia, contudo, da observação dos colonos. As considerações sobre a terra e o clima metaforizavam sua opinião sobre a gente local: "clima e gente infernal", resmungava explicando,

acho estes povos sumamente pobres e como não tem gêneros seus que lhes constituam ao menos um ramo certo de comércio pouca esperança tenho de os melhorar nesta parte; em uma palavra (...) parece ser este um cadáver que vai para a sepultura e que por fora lhe tem ornado a mortalha com muitas flores e parece-me ser este o mais próprio retrato em que presentemente se acha o governo do Rio de Janeiro.<sup>28</sup>

O Rio de Janeiro parecia-lhe uma terra de passagem e de encontro das gentes "americanas". A seus olhos, os comerciantes eram "faltos de fé e de verdade e persuadem-se mais fazendo-os tragar o fel do que dando-lhes de beber o mel". Mudá-los, era empresa da qual desconfiava.<sup>29</sup> O povo não era, tampouco, "o mais civil e bem criado".<sup>30</sup> Esmiuçando, tratava-se a capital, segundo Lavradio, de

uma feira de gente grosseira onde vêm assistir casquilhos para se divertir em ver o concurso das gentes que vem a ela; essas gentes grosseiras são todos que vão e vêm de Minas e os casquilhos os homens que aqui se acham estabelecidos nos quais não reina uma grande fofice e patarata a sua grandeza consiste em cada um poder dizer que tem um sege, um vestido brilhante da fábrica e que também o tem de veludo de toda a conta da Itália; este sege não aparece que quando chegam os senhores vice-reis, ou alguns dos outros governadores da América que tocam este porto; e passados esses primeiros dias de cumprimentos, eles não saem que em algum dia de muito sereno que aqui se encontra mui raras vezes de sorte que se chove ela fica metida na colheita e seus donos em casa; ou se o negócio é muito importante, saem a pé para que as ferragens não se destruam com a chuva, se faz muito calor ou sol forte também lhe sucede o mesmo para que os couros não se ressequem e hajam de receber algum dano...<sup>31</sup>

Na feira de grosserias, os indivíduos não eram como eram. E, sim, como pareciam, ou melhor, como queriam parecer. Tudo visava a esse objetivo: a despesa excessiva, a prodigalidade (pelo menos nos momentos criteriosamente escolhidos), a insolência, a ostentação.<sup>32</sup> Suas anotações deixavam transparecer o grau de aceitação ou recusa que ele tem do Outro, que chamará de "americanos", de "pataratas", alteridade reveladora do seu próprio percurso, assim como de seus fantasmas e suas obsessões, correspondente a um dado momento histórico. Seu olhar definia-se, enquanto duplo, em relação a um centro unificador de poder capaz de estabelecer seu sentido: os usos e os costumes da Metrópole.

Nessa lógica, o Outro constitui-se em toda a sorte de derrapagem referida à unidade centralizadora que cria a identidade. Ele era subalterno, egresso de um mundo arcaico e rural, fruto de um processo de mestiçagem biológica. Sua expressão cultural, para se civilizar, tinha de passar pela absorção do modelo metropolitano. Nessa ótica, a Colônia deveria transformar-se obrigatoriamente num simulacro de Europa. Os jogos sutis entre o que Lavradio aceitava ou recusava, tendo como referência os critérios pátrios, ficam visíveis em sua correspondência desde o início da estadia. Mas vejamos como nosso vice-rei enxerga o que pertencia ao seu mundo e o que era parte de outro. Ou do Outro.

No Brasil, não bastava ganhar dinheiro e com ele comprar casas, escravos e terras. Havia de ser reconhecido e, se possível, admirado como pessoa de fino trato, algo próximo à fidalguia, o que não era pouco numa terra onde a nobreza de sangue significava o topo da pirâmide social. Exatamente o comportamento que Lavradio atribui aos "pataratas". Por isso – explica Emanuel Araújo –, alardear amizades influentes, vestir-se com esmero e andar, quando não havia riscos meteorológicos, em seges caras, exibir boa árvore genealógica (mesmo falsa) dava importância maior às pessoas.<sup>33</sup> Confirmando a tese, alguns anos antes, um baiano contemporâneo de Lavradio, senhor de engenho falido, fazia vir de Portugal pares de meias e o hábito de Santiago, forma astuciosa de enganar com a falsa aparência do luxo seus irados credores.<sup>34</sup> Alguns anos depois, o professor de grego, Luís dos Santos Vilhena, ironizava sobre os colonos da América portuguesa:

O certo é que se encontram bastantes sujeitos que não terão dúvida em tecer sua genealogia mais longa que a dos hebreus e disputar com a nobreza, com os grandes de todo o mundo, quando a que têm pode bem ser lhes provenha da desenvoltura de seus pais e avós.

A lógica que impulsionava Lavradio a olhar de forma tão desairosa os "casquilhos" cariocas nascia, contudo, em além-mar.

É curioso como a Colônia vai servir como espelho invertido da Metrópole, o burocrata metropolitano debruçando-se sobre sua gente, com o mesmo enfado com que o estrangeiro descrevia a Metrópole. Em Portugal, a busca de uma postura discreta, a representação ideal da vida de Corte, os mecanismos de autocontrole introjetados e expressos nas formalidades cortesãs, marcas da diferenciação social em qualquer Corte europeia não se viam. Lá, patrões e domésticos, senhores e escravos conviviam amigavelmente numa espécie de vulgaridade rústica que chocava o estrangeiro. Não existiam refinamentos nas boas maneiras, nem sinais exteriorizados de um falar mais

apurado. O ócio aristocrático, as distrações e a gestualidade do fidalgo não se diferenciavam muito, aos olhos do viajante estrangeiro, dos do comerciante.

Os palácios eram mal e modestamente decorados: excepcionalmente, viam-se espelhos, douramentos ou quadros, substituídos, no mais das vezes, por calorentos e pesados panos. Provavelmente, pareciam-se com aquele no qual se instalou Lavradio e que fizeram o francês Parny ponderar que nem o seu interior, nem o seu exterior refletiam a pujança da Colônia.<sup>35</sup> As pragmáticas sobre vestuário eram constantemente contrariadas baralhando o *status* de quem os portava.<sup>36</sup> O atraso com que se adotavam as modas européias somado ao desconforto da moradia transformavam os portugueses em símbolos de mau gosto. Mesmo no auge do período joanino, a Corte portuguesa era considerada de excessiva simplicidade.

Os cortesãos, com exceção de dez ou doze, estão vestidos ou mesquinha ou ridiculamente. Não se vê uma boa libré, exceto nos ministros estrangeiros. Os portugueses, por falta de viajar, têm uma idéia muito superior do que aquela que deveriam ter da magnificência e dignidade de sua corte nas ocasiões mais solenes,

queixava-se o embaixador da França, monsieur de Baschi. Os espetáculos apresentados na Corte ficavam longe daqueles que via em Madri ou Dresden, e as refeições aí servidas mais pareciam uma "rude corvéia".<sup>37</sup> O francês Carrère endossava, lembrando que nem pelo trajo, nem pela fala, nem mesmo pelas homenagens se conseguia distinguir o rei dos nobres e esses entre si. Houve viajantes mais críticos que comparavam, por sua má aparência, a gente nobre a vendedores de velas de sebo. Diziam, ainda, ser a casa do Conde de S. Vicente, membro da casa de Távora, presidente da casa de Ultramar e renomado "fanfarrão",<sup>38</sup> o espaço onde as "classes mais baixas" teriam ocasião de dançar, divertir-se e namoriscar com a mais alta nobreza. Em suma, tudo o que o processo civilizatório, de acordo com a idéia central de Norbert Elias,<sup>39</sup> fizera para dar total transparência às diferenças de origem parecia, à beira do Tejo, mesclado, misturado, esfumado. "Não há um único apelido em Portugal que não pertença, simultaneamente, à fidalguia mais extrema e à gentilha mais baixa", diagnosticava um estrangeiro.<sup>40</sup>

Esquecido das cores com que seus hábitos e costumes eram pintados por estrangeiros, Lavradio via, contudo, os americanos como "casquilhos", mas não só. Ele os considerava sobretudo preguiçosos: "a preguiça destes habitantes (é) sumamente extraordinária, e esta os tem reduzido à decadência e miséria em que se acham estes povos".<sup>41</sup> Ou

a terra é muito mais luz que a Bahia, porém o negócio é menos sólido e sem comparação, muito menor, porque com o engodo das Minas se não aproveitam de muitos gêneros que tem e de que poderiam fazer um bom ramo de comércio; se o tempo me permitir que eu possa dar algum calor a alguns desses insofribéis preguiçosos...<sup>42</sup>

Ou ainda: "Eu vou continuando a minha trabalhosa e insuportável lida, porque cada vez se me descobre mais e mais trabalho (...) e sou eu quem pessoalmente as (ordens) vou ver executar para com minha assistência poder vencer a preguiça dos executores".<sup>43</sup>

Enquanto na Colônia Lavradio vituperava contra características detrativas dos "americanos", os viajantes europeus que cruzavam Portugal na mesma época registravam quase as mesmas impressões sobre os lusos: "*En general, la nobleza, los ciudadanos y campesinos de Portugal se parecen a los de Galicia, es decir: groseros, tontos, incapaces de buenas costumbres y ignorantes (...) y nos le gusta trabajar*",<sup>44</sup> anotava Nicolas de Popielovo. O Conde d' Albon, em 1782, era de opinião de que uma torrente de males se abatera sobre o reino. A moleza, a ignorância e a preguiça amarraram os braços dos lusos, fazendo-os abandonar os *ateliers* artesanais e a lavoura das terras. Montesquieu os descrevia como "invençíveis inimigos do trabalho", e o capitão inglês William Stothert os acusava de um caráter marcado por "extrema indolência, repugnante para as leis da sociedade civilizada".<sup>45</sup>

Os favores a certos grupos e os desvios a que estava submetida a fazenda real eram outra característica sobre a qual vai vituperar o vice-rei por meio de sua correspondência: "Aqui me apareceu estes tempos passados Antônio Joaquim, que diz ser coronel das Minas, ele me pediu uma carta de proteção...".<sup>46</sup> Tratava-se, ironicamente, de um degradedado. Ou

tive também o gosto de arrematar já o contrato dos dízimos, sendo os arrematantes os homens de negócio mais abonados desta praça, tirando estas rendas das mãos dos mascates que eram os únicos que vinham arrematar as rendas reais de onde tem nascido os graves prejuízos que nesta provedoria se tem experimentado.

Balanços do erário público que não eram realizados, "o tesouro das despesas há dois anos que não lhe tomava contas",<sup>47</sup> "a fazenda real embrulhada", "o inferno em que se encontravam estas repartições",<sup>48</sup> enfim, desmandos de toda a ordem dão idéia do quanto a corrupção e o contrabando eram correntes.

Lavradio discorre sobre situações nas quais são visíveis os esquemas já organizados para lesar a Metrópole. Na Casa de Armas, por exemplo, uma passagem apertada dificultava a visita do antigo vice-rei, constantemente achacado:

e entraram a ser infinitas as pessoas a querer em ter ali mando e jurisdição, não consentindo que o senhor Vice Rei soubesse se não o que lhes quisessem dizer, e as moléstias do senhor Conde lhe não davam lugar a ele ir ver pessoalmente ver (*sic*) o que se fazia, donde logo descobriria o alçapão que lhe tinha sido armado; tomou isto maior corpo, por consequência, lhe fez a ruína o maior estrago.

Sobre o porto do Rio, na época o mais importante da Colônia, dizia:

daqui nascia serem os contrabandos imensos, e com tal descoro que até punham casas de fazendas para os venderem; os seus marinheiros e mais passageiros eram os inquietadores destes povos e se lhes procurava evitar este despotismo, eles respondiam cheios de arrogância e atrevimento.

O mais interessante é, contudo, seu registro sobre a ineficiência das juntas na administração dos bens públicos. Vejamos o exemplo da chamada Junta das Fragatas, sobre a qual se queixava:

Tinha Sua Majestade nomeado um tribunal com o título de Junta das Fragatas, este se compunha do provedor da fazenda, do presidente da mesa de Inspeção e do comandante de cada uma das naus, sem haver presidente na dita junta; perante estes três ministros se deviam ajustar todos os gêneros que fossem necessários, assim comestíveis, como todos os mais precisos para o conserto das naus, e fornecimento dela, e com aprovação deles serem satisfeitos sem que o governador, ou vice rei tivesse a incumbência de coisa nenhuma destas; e daqui nascia a desordem que havia nestas despesas, porque como os senhores governadores não davam sobre esta matérias nenhuma jurisdição, eles lhe não importavam mais que mandar passar para aquela repartição o dinheiro que por ela se lhe pedia para as devidas despesas, e isto era se dava (*sic*) da Corte vinha ordem para assistir às mesmas despesas. Como esta espécie de Tribunal não tinha nenhum presidente, e era composta de um militar, um particular enxertado em ministro, e um ministro; eram as disputas e as desordens infinitas, sobre pontos de jurisdição, já sobre quem haveria de tocar a campainha, sobre o lugar das assinaturas, sobre que mercadores deveriam preferir para a venda de gêneros, se haviam de ser os afilhados de uns ou de outros; finalmente, sucedia estar uma nau infinitos meses neste porto, sem se fazer nunca a dita junta, e se algumas vezes se juntava, eram tantas as disputas...<sup>49</sup>

Peculiaridades da Colônia? Não. Os desmandos na Metrópole eram cuidadosamente anotados pelos observadores estrangeiros. O Conde de Baschi, embaixador de Luís XV à Corte lusa, mencionava abertamente nas suas correspondências com o Ministério dos Negócios Estrangeiros em Versailles as fórmulas de enriquecimento ilícito utilizadas por Pombal, então o todo-poderoso ministro de D. José.<sup>50</sup> Serieys não deixou de mencionar, em obra publicada em 1805,

que dentre os "reais vícios das finanças de Portugal, o mais terrível era a má administração". Em 1797, Dumouriez, no seu *État présent du Royaume du Portugal*, acusava os comerciantes de emprestar seus nomes, a bom preço, para que embarcações estrangeiras fizessem comércio com a Colônia, comércio que era então rigorosamente proibido aos forasteiros. Carrère, em 1798, batia mais duro. Acusava a política do governo de ser aquela dos "estados fracos e de existência precária". "Ela não conhece, nem emprega – dizia taxativo – que pequenos meios tortuosos, tenebrosos, pequenas intrigas sem conseqüências cujo móbil, encaminhamento e efeitos raramente se estendem para além das paredes que o príncipe habita".

Queria dizer, sem dúvida, que a corrupção na Metrópole se encontrava entre os altos escalões. Em sua *História da guerra da península*, publicada em 1827, o general Foy, responsável pela presença napoleônica em Portugal, reproduzia, impiedosamente, um retrato que Lavradio já vira entre nós:

Portugal é o país das assembléias, das juntas, que não se reúnem jamais, e de conselheiros, que não dão conselhos. Não é apenas sobre o serviço permanente que certa preguiça ávida erige seus andaimes feitos de empregos, escritórios, salários e ela se agarra a projetos simples que o governo acolhe. A construção de uma ponte, o assoreamento de um pântano, o desvio do leito de um rio fornecem a ocasião de prodigalizar ao tesouro público uma multidão de pessoas que não deixa jamais de apresentar-se para dirigir e controlar os trabalhos.

Sobre uma reforma no código penal do exército e sobre a nova organização das coudelarias do reino, conclui que, depois de reunir uma junta de "vinte grandes senhores", o código não foi feito, nem os haras, regenerados.<sup>51</sup>

Como bem explicam Arno e Maria José Wehlig (1994), a administração colonial era, sobretudo, um feixe de relações entre o governo metropolitano e as administrações centrais e regionais, com os órgãos portugueses contatando diretamente os coloniais, os governos das capitânias e até a administração colonial. A imprecisão da estrutura administrativa acarretou, aliás, freqüentes conflitos sobre competências e jurisdições, muitos dos quais permaneceram sem solução. A administração fazendária era dominada pelas necessidades crescentes do Estado, tanto metropolitano como colonial, quer pela ampliação de seus objetivos, com o absolutismo, quer pela manutenção da própria administração. Mas, como bem lembram ambos os autores, havia um abismo entre o país formal, existente nas normas jurídicas públicas e privadas, e o país real da Colônia onde as leis eram freqüentemente inaplicadas ou mal-aplicadas, por causa de forças e interesses locais, além da venalidade dos funcionários. Leis profusas e confusas promoviam o patronato e a corrupção. Na época em que escreve Lavradio, o controle fazendário no Brasil que antes competia

ao provedor-mor e aos provedores das capitanias passara, graças às reformas impostas por Pombal, ao Erário Régio (em Portugal) e às Juntas da Fazenda (no Brasil), concentrando-se em algumas cidades, incluindo o Rio de Janeiro. Seu comportamento deixava, contudo, a desejar, caracterizando-se pela morosidade e venalidade de seus membros.<sup>52</sup>

Outra queixa de Lavradio diz respeito à decadência da Colônia. O conceito nos interessa na medida em que ele também é largamente mencionado na correspondência européia sobre Portugal. Em carta datada de 6/11/1771 ao amigo, desembargador Rodrigo Coelho Machado, Lavradio diz:

Este continente não oferece por ora novidade que seja memorável. A colheita do açúcar foi a terça parte do ano passado porque as muitas águas embaraçaram a que fosse avante a grande colheita que se esperava. O negócio para a Colônia cada vez se acha em maior decadência; de Minas, continuam a ser bastante diminutas as remessas e cada vez isso irá em maior diminuição enquanto os governadores daquelas capitanias forem consentindo que a gente se empregue em manufaturas, em lavouras e em exercícios e diligências militares, divertindo-se por esta forma a única e verdadeira aplicação que deviam ter em minorar e fazer algum descoberto.<sup>53</sup>

Se a idéia de decadência aparecia, então, na correspondência das autoridades lusas referida à Colônia, na Europa era representação constantemente associada à Metrópole. Nas *Lettres écrites en Portugal*, em 1780, o autor anotava que o

reino, que outrora encontrava-se em posição distinta na Europa, estava reduzido, por assim dizer a nada; um estado que, depois de ter formado grandes estabelecimentos nas diferentes partes do globo nada tinha de seu (...) as riquezas de suas conquistas tinham sido a causa mesma de suas necessidades domésticas.<sup>54</sup>

Outro autor francês exclamava, por sua vez: "Onde estão os descendentes dos Gama, dos Albuquerque, dos Castro, dos Ataíde e de tantos outros heróis que tornaram o nome português tão temido e ilustre?".<sup>55</sup> Joshua Gee, em 1738, escrevia que os portugueses haviam reduzido tanto suas indústrias desde que descobriam ouro e prata em suas minas do Brasil, que obrigatoriamente tinham de importar manufaturados da Inglaterra.<sup>56</sup> Cinquenta anos mais tarde, seria a vez de William Guthrie afirmar que "os modernos portugueses nada haviam retido do espírito aventureiro que enobrecia seus antepassados há trezentos anos atrás".<sup>57</sup> A pá de cal vinha do Conde de Albon, em 1782:

Desde que os portugueses descobriram o Brasil, embora tenham tirado daí mais de dois bilhões e seiscentos milhões, as dívidas e necessidades do Estado não cessam de crescer. A razão é simples. As minas de ouro produzem anualmente sessenta milhões e o Estado gasta sessenta e dois com as mercadorias recebidas do exterior. Podemos concluir que Portugal é um reino exausto de homens e de dinheiro, rolando, sem cessar de um abismo profundo, para outro, mais profundo ainda (...) Fascinados com o ouro do Brasil, os portugueses não pensaram se não em gozar tranquilamente de sua opulência; eles não olhavam mais a indústria e o trabalho como tesouros inesgotáveis; acreditaram-se no direito de desprezá-los, de renunciar a eles, de relegá-los a outros povos os quais supunham não ter outros recursos para escapar à miséria e defender-se contra a pobreza. Ao despoivoamento somou-se o esgotamento das finanças que Portugal suga no Novo Mundo; os cofres do Estado estão sempre vazios, aí não circula mais do que quinze ou vinte milhões. Esse capital seria menor se o governo não tivesse cunhado uma moeda de má prata, que fica no país pois os estrangeiros recusam-se a aceitá-la como pagamento.<sup>58</sup>

O painel obtido através desse fogo cruzado referente aos desvios, ao caráter e às características da Colônia ou da Metrôpole funda-se em situação bem específica. Em obra fundamental, Arno e Maria José Wehlig elucidam que Portugal e seu império foram marcados, entre 1750 e 1808, por três grandes condicionamentos: a dependência inglesa, a predominância absoluta do Brasil dentre suas colônias e os efeitos da crise econômica de 1766-1769. Os dois primeiros, se não eram novos, atingiram seu grau mais agudo nesse período. Os sucessivos *déficits* comerciais continuaram pagos pelo ouro brasileiro, em crise desde 1760, gerando uma sangria de recursos que impossibilitava novos investimentos. A dita crise da mineração manifestou-se por volta de 1760, sete anos antes da chegada de Lavradio. A exportação de ouro caiu de 2,2 milhões de libras nessa data para 700 mil, em 1775, e 400 mil, em 1806, data em que os comentários dos estrangeiros são feitos. No caso dos diamantes, a queda nos rendimentos decorreu de manobras de comerciantes holandeses que inundaram o mercado para forçar a baixa de preços. A situação refletiu-se em toda a economia da região mineradora. As causas, muito discutidas, do declínio da região mineradora foram os esgotamentos dos veios de mais fácil acesso, após meio século de exploração; a falta de tecnologia para uma exploração mais sofisticada; os custos de manutenção da máquina administrativa; a corrupção das autoridades e dos funcionários; o contrabando; o agravamento constante dos conflitos de interesses entre mineradores, comerciantes e burocratas; a baixa fertilidade das terras. Na região açucareira do Nordeste e do Rio de Janeiro, a crise de preços do produto aprofundou dificuldades que tinham mais de um século. A renda das exportações entre 1760 e 1776 caiu de 2,3 milhões de libras para 1,4 milhão. Somente com a breve recuperação dos

preços internacionais do açúcar em torno de 1780 – acentuada com a desorganização da produção antilhana, graças à revolução escrava de São Domingos – pôde o açúcar brasileiro registrar novos, mas efêmeros, ganhos.

Apesar das restrições aos "americanos", Lavradio compreendeu com certa sensibilidade os problemas relativos ao comércio da Colônia,<sup>59</sup> observando as primeiras tensões entre reinóis e colonos, tensões que apontavam para o eclipse da velha ordem colonial:

Esses mesmos indivíduos que por si só são facilimos de governar, se vêem dificultosos e às vezes dão trabalho e algum cuidado por causa dos Europeus, que aqui vem ter seus estabelecimentos, e muito mais por serem a maior parte destas gentes naturais da província do Minho, gentes de muita viveza, de um espírito muito inquieto, e de pouca ou nenhuma sinceridade (...) porque logo que aqui chegam não cuidam em nenhuma outra coisa que em se fazerem senhores do comércio que aqui há, não admitindo filho nenhum da terra a caixeiros, por donde possam algum dia serem negociantes; e no que toca a lavoura mostram-se ignorantes como os mesmos do país.<sup>60</sup>

Na mesma linha de raciocínio, os viajantes estrangeiros percebiam, do outro lado do Atlântico, as tensões que se estabeleciam entre reinóis e ingleses, os segundos dificultando o acesso do comércio atlântico aos portugueses e aprofundando a crise do colonialismo mercantilista, como o demonstrou Fernando Novais. Conseqüentemente, a passagem para o capitalismo industrial, em curso na Inglaterra, na Holanda, na França, entre outros, retardava-se em Portugal, onde não se conseguia "a inversão do pacto colonial".<sup>61</sup> Em 1797, Dumouriez registrava implacável:

O comércio de Portugal está totalmente na mão dos ingleses, para os quais os portugueses não passam de corretores, mantidos na mais rígida dependência (...). O comércio se faz quase que inteiro nas mãos e nos navios ingleses, exceto os das províncias das Índias, África e América que são administrados através de companhias as quais o fazem pelas frotas do rei. Mas, em tais frotas, os portugueses não passam de "testas de ferro". As mais consideráveis fatorias do Brasil e da África pertencem a capitalistas ingleses, que tem por correspondentes casas inglesas em Lisboa, Porto e Londres, de quem os portugueses compram mercadoria de segunda mão vindas de suas próprias colônias.

Mas, em que esses esparsos trechos da correspondência de Lavradio são importantes para a compreensão deste período? O historiador sabe que se interrogar sobre o Outro é também interrogar-se sobre si próprio, como bem diz Augustin Redondo.<sup>62</sup> Alteridade e identidade, individual e coletiva, são dois pólos complementares de uma mesma realidade humana. O outro é o espelho invertido de quem o vê, examina e analisa; ele é aquele que permite construir

sua própria identidade. A linguagem é um bom revelador de como se concebe o Outro em determinado momento histórico. E esse discurso coloca em evidência, graças ao processo de distanciamento que supõe, a atitude de incorporação ou de recusa do Outro. A escrita permite, além disso, construir um mundo em duas dimensões (eu e o Outro; meu grupo e aquele dos Outros) em relação à alteridade, todos os fantasmas de uma comunidade para além daqueles do indivíduo que escreve. Donde atitudes variadas em relação ao Outro. Caminhar em sua direção, descobri-lo, aceitá-lo, pelo menos em parte, ou rejeitá-lo completamente – transformando-o, não poucas vezes, em bode expiatório de uma comunidade em crise. Assim, nós, os "americanos", aparecemos como "casquilhos", preguiçosos e ignorantes em face da Metrópole em crise.

Portugal, potência colonizadora, confrontou-se várias vezes com o problema de uma alteridade diferente (ao mesmo tempo muito próxima, sob vários aspectos) daquela que se conhecia na Península Ibérica. Contudo, no quadro de crise do Antigo Sistema Colonial, como o denominou Fernando Novais, o "americano", na Colônia, simbolizava, por sua suposta preguiça, corrupção e venalidade, o culpado do mal. Ele ameaçava a sobrevivência e a identidade da Metrópole. Representação da alteridade recusada, o "americano" funcionava, no texto de Lavradio, como portador de todos os temores, de todos os fantasmas e de toda a rejeição de uma sociedade e de um Estado em busca da unidade e das identidades redentoras num quadro de tensão.

Olhando do outro lado do espelho, vamos encontrar o mesmo comportamento dos europeus em relação àqueles que Eça de Queirós carinhosamente chamava de "os pequeninos portugueses". Viajantes como Guthrie, Carrère, Link, o Duque de Choiseul, o Conde d'Albon, Dumouriez ou Murphy, que estiveram em Portugal na segunda metade do século XVIII, pouco tinham retido das lições sobre a observação dos povos, propostas por filósofos como Joseph-Marie de Gérando, Fontenelle ou Rousseau.

Rousseau já havia chamado a atenção contra o "preconceito nacional" com o qual se julgava os "mores dos selvagens": era preciso desconfiar dessa projeção de si, sobre os outros, advertia o genebrino, mesmo em se tratando de vizinhos. A crítica sobre o etnocentrismo já estava bem desenvolvida nesta época. Helvetius, por exemplo, lembrava que, percorrendo diferentes nações, encontrar-se-iam diferentes usos e costumes, e cada povo, em particular, se acreditaria em posse do melhor deles. No seu *Emílio*, Rousseau dizia ter por máxima incontestável que para estudar os homens, no plural, era preciso olhar à volta de si. Mas que, para estudar o homem, no singular, era preciso enxergar longe. Primeiro, cabia observar as diferenças para, depois, descobrir as propriedades gerais.

Os europeus que passavam por Portugal codificavam o seu olhar sobre os lusos a partir de princípios e imperativos próprios às suas sociedades. Esse olhar era, portanto, relativo, e não absoluto, e consistia no resultado final de um compromisso tácito entre o desejo dos governantes, expresso em leis, e os hábitos e costumes arraigados nas suas respectivas populações. O conceito de alteridade mais dizia respeito à não pertença do indivíduo a uma comunidade territorial do que à sua conduta diferente. O desconhecido era considerado uma espécie de duplo monstruoso, condensando, ao mesmo tempo, ódio e medo daqueles que imaginavam que ele pudesse ser mais inquietante, mais forte ou mais violento do que os seres familiares, num mundo marcado por lutas imperativas para a sobrevivência.

Tanto no Brasil-Colônia quanto em Portugal da segunda metade do século XVIII, as missivas e as correspondências tinham por alvo a descrição relativamente objetiva do que se via à volta. A crise do Antigo Sistema Colonial não deixava dúvidas quanto aos problemas internos e externos do império luso que aí foram abordados. Empobrecimento e corrupção eram as características mais visíveis da ponta do *iceberg*, devidamente explorados pela historiografia brasileira. O que vale, contudo, reter nessa pequena análise é que, para expressar essa tensão, europeus em Portugal e portugueses no Brasil valiam-se das mesmas imagens: vadiagem, preguiça, decadência. Enquanto os viajantes europeus detectavam, no enfraquecimento do Estado e na falta de industrialização, as causas do descompasso luso, Lavradio deixava entrever na sua observação sobre "americanos" o preconceito contra o temido duplo. O problema da Metrópole era a Colônia e seus moradores, os "americanos".

Esse jogo de atribuições deixa entrever o momento no qual o funcionário do Estado fabrica, por meio da palavra e da retórica da subordinação, dispositivos de controle, constrangimento e autoridade sobre as vontades autônomas e já resistentes dos moradores da Colônia. É para debelar sua preguiça e corrupção, metaforizadas no "pestilencial contágio dos contrabandos", que Lavradio irá aplicar, seis anos depois, a carta de lei de 22 de dezembro de 1761, que reformou o fisco. Criada a Contadoria-Geral da Relação do Rio de Janeiro, lançava-se sobre a população uma lente de aumento capaz de organizar financeiramente e registrar os rendimentos que se deviam cobrar do norte ao sul da Colônia.<sup>63</sup>

Do outro lado do espelho, Portugal tentava, com lentidão, vencer seus problemas econômicos graças a pequeno florescimento industrial e a uma transformação no comércio português que teve lugar, nas Índias Orientais, na época da guerra de independência dos Estados Unidos. No seu conjunto, contudo,

a política pombalina naufragou. Tendo desejado desenvolver um capitalismo à inglesa, Pombal esperava que suas companhias de comércio sustentadas pelo Estado aumentassem a parte nacional no comércio exterior. Ele conseguiu, de fato, alguns resultados, mas essa foi uma fase na qual o comércio externo inteiro se reduzia. No campo das idéias, malgrado uma grande preocupação com "o progresso das Ciências e das Artes" e o nascimento da Junta de Providência Literária, em 1768, as portas do país continuavam fechadas às idéias iluministas. A censura literária, no campo das publicações e mesmo da ópera e do teatro, abateu-se indiscriminadamente sobre o que era considerado excessivo, tanto sob o ponto de vista religioso, quanto do profano.<sup>64</sup> Na literatura, nas artes e nas ciências, como diz Oliveira Marques, "o momento foi modesto", embora revelador de uma nova mentalidade de cunho internacional.<sup>65</sup>

Contra esse pano de fundo, a reação do estrangeiro que passava por Portugal era muito parecida com a de Lavradio, na Colônia. Na diferença, no Outro, só conseguiam detectar pobreza e ignorância. A origem, todavia, desse sentimento era peculiar. Nos meados do século XVIII, a Europa definia-se por um espírito comum nas Letras e na Filosofia e situava-se como uma civilização fundada na pesquisa científica capaz de gerar uma elite de pensadores, como o demonstrou Paul Hazard.<sup>66</sup> O fenômeno de dessacralização, na expressão de M. Dupront, ou de laicização dos Estados europeus já ia avançado. O *Dicionário de Trévoux*, editado pelos jesuítas, não deixava margem de dúvida para a compreensão do continente como um espaço onde o cristianismo e sua moral generosa davam as mãos à idéia de civilidade:

os europeus são os povos da terra mais polidos, mais civilizados e mais bem-feitos. Eles ultrapassam todos aqueles de outras partes do mundo nas ciências e nas artes, e, principalmente, no que denominamos liberalidade, no comércio, na navegação, na guerra, nas virtudes militares e civis.<sup>67</sup>

Na *Enciclopédia*, de Diderot e Voltaire, as apreciações são igualmente generosas sobre os europeus:

A Europa é a menor das quatro partes do mundo, mas como o observou o autor de *O espírito das leis*, ela alcançou um tão elevado grau de força como não há comparação na história. Aliás, o que importa que ela seja pequena pela extensão de suas terras, se ela é a mais considerável pelo comércio, por sua navegação, por sua fertilidade, pelas luzes e indústria de seus povos, pelo conhecimento das artes, das ciências, dos mesteres, e pelo que é mais importante, o cristianismo.<sup>68</sup>

Tirando o último quesito, Portugal nada tinha que pudesse permitir-lhe acomodar-se, com conforto, em tal espaço de luzes, ciências e liberdade.

Para os europeus, portanto, os lusos, quando comparados com os critérios anteriores, eram um Outro marcado por ignorância, superstição, indolência, tristeza e sujeira. Segundo Carrère, em 1798, "Portugal estava um século atrasado em relação às outras nações da Europa".<sup>69</sup> Para Lavradio, portugueses na América colonial, os "americanos", comparados com os reinóis, eram casquilhos, pataratas, ignorantes, decadentes e ladrões. Enfim, nesses tempos, "um era o outro", tudo dependendo do lado do Atlântico em que se encontrasse o observador, o olhar sobre o Outro resultando de onde se enxergasse a questão.

## Notas

1. Empresto o título ao livro da filósofa francesa Elizabeth Badinter.
2. Ver seu *Jeux d'échelle de la Micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard/Seuil/Hautes Études, 1996. E meu artigo, "Le quotidien et l'intéressant de la vie d'un maître de moulin à sucre à Bahia au XVIIIe siècle", *La Naissance du Brésil*, Kátia de Queiróz Mattoso (org.), Paris, Presses Université de Paris-Sorbonne, 1998, p. 299-319.
3. Ver Tzvetan Todorov, *Nous et les autres, la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989.
4. Carta do missionário Matheus de Souza ao seu superior Luís Veloso, IANTT, Cartório jesuítico, maço 70, n.º 166. Ver sobre a correspondência jesuítica Paulo de Assunção, "Negócios jesuíticos", mimeo., 1999.
5. Aproveito aqui algumas informações de Frédéric Briol, no seu *Usage du Monde, usage de soi, Enquête sur les mémorialistes d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1994.
6. Carta 278, p. 63.
7. Empresto aqui algumas idéias a Eric Méchoulan no seu prefácio de *Écrire au XVIIIe siècle*, Paris, Presses Pocket, 1992.
8. Joaquim Veríssimo Serrão, *História de Portugal (1750-1807)*, Lisboa, Verbo [s. d.], p. 120.
9. Sobre o Rio de Janeiro, ver *Visões do Rio de Janeiro colonial, antologia de textos, 1531-1800*, José Marcel Carvalho França (org.), Rio de Janeiro, Edurej/José Olympio, 1999.
10. Carta 143, in *Cartas do Rio de Janeiro, 1769-1776*, Rio de Janeiro, INL, 1978, p. 4.
11. Carta 158, *op. cit.*, p. 10.
12. Carta 174, *op. cit.*, p. 16.
13. Caio Prado Júnior, *História econômica do Brasil*, São Paulo, Brasiliense, 1979; ver o capítulo "Renascimento da Colônia", p. 79 e *passim*.
14. Sobre Lavradio, ver Dauril Alden, *Royal Government in Colonial Brazil. With special reference to the administration of the Marquis of Lavradio, Viceroy, 1769-1779*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1968.
15. Carta 141, *op. cit.*, p. 3.
16. Carta 145, *op. cit.*, p. 5.

17. *Apud* Pedro Otávio Carneiro da Cunha, "Política e administração sob os últimos vice-reis", *História geral da civilização brasileira*, Sérgio Buarque de Holanda (org.), Rio de Janeiro/São Paulo, Difel, 1977, v. I, p. 366.
18. Carta 158, *op. cit.*, p. 10.
19. Carta 168, *op. cit.*, p. 13.
20. Sobre "ver a paisagem", remeto o leitor a Alain Roger e seu *Court Traité du Paysage*, Paris, Gallimard, 1997.
21. Carta 158, *op. cit.*, p. 10.
22. Carta 252, *op. cit.*, p. 49.
23. José Vicente Serrão, "O quadro econômico, configurações estruturais e tendências de evolução", *História de Portugal*, direção José Mattoso, *O Antigo Regime*, coordenação de Antônio Manuel Hespanha, Lisboa, editorial Estampa [s. d.], p. 75-76.
24. Empréstimo a expressão a Emanuel Araújo em seu *O teatro dos vícios – transgressão e transigência na sociedade urbana colonial*, Rio de Janeiro/Brasília, José Olympio/Edunb, 1993, p. 31.
25. *Reminiscências de viagens e permanência no Brasil*, São Paulo, Martins/Edusp, 1972, v. I, respectivamente p. 6 e 45.
26. Descrição da cidade de Lisboa e onde também se discorre sobre a Corte de Portugal; sobre a língua portuguesa, os costumes, os habitantes, a governação daquele Reino..., *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, edição crítica de Castelo Branco Chaves, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1983, p. 37 e *passim*.
27. Ver José Ramos Tinhorão, *O negro em Portugal, uma presença silenciosa*, Lisboa, editorial Caminho, 1988.
28. *Idem, ibidem*.
29. Carta 177, *op. cit.*, p. 18.
30. Carta 178, *op. cit.*, p. 19.
31. Carta 146, *op. cit.*, p. 6.
32. Empréstimo aqui idéias a Philippe Ariès, "Por uma história da vida privada", in: Áries e Chartier (orgs.), *História da vida privada*, v. 3, São Paulo, Companhia das Letras, 1991, p. 7-19, p. 9.
33. Emanuel Araújo, *O teatro dos vícios – transgressão e transigência na sociedade urbana colonial*, Rio de Janeiro/Brasília, José Olympio/Edunb, 1993, p. 109.
34. Ver o meu "Ritos da vida privada", *História da vida privada no Brasil – cotidiano e vida privada na América portuguesa*, Laura de Mello e Souza (org.), Fernando Antonio Novais (dir.), São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
35. *Apud* Dauril Alden, *op. cit.*, p. 48.
36. As mais importantes pragmáticas do Antigo Regime português foram as de 1677, 1686, 1688, 1690. Elas proibiam artigos de luxo, sobretudo panos e baetas, mas também vidros e louças. Consistiam numa política protecionista que evitava enfrentar diretamente as importações para não ferir tratados ou interesses de potências estrangeiras, cujo apoio a Portugal, no turbulento quadro internacional, era básico.
37. Archives du Ministère des Affaires Étrangères, Paris, *Correspondances Politiques*, série 87, carta do Conde de Baschi 1/4/1755.

38. Quem o descreve dessa forma é Pietro Francesco Viganego em carta de setembro de 1713, *op. cit.*, p. 108.
39. Ver o seu *La civilisation des moeurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.
40. Informações emprestadas a Piedade Braga Santos (org.) *et al.*, *Lisboa setecentista vista por estrangeiros*, Lisboa, Horizontes, 1987, p. 35-37.
41. Carta 176, *op. cit.*, p. 18.
42. Carta 177, *op. cit.*, p. 18.
43. Carta 262, *op. cit.*, p. 53.
44. *Apud* "Viaje de Nicolas de Popielovo por España y Portugal", in: José Leite de Vasconcellos, "Hábitos e costumes dos portugueses segundo os estrangeiros", *Revista Lusitana*, v. 24, 1921/1922, p. 35-188, p. 44.
45. *Apud* *Discours sur l'histoire*, Genebra, 1782, *Lettres persanes*, edição de 1806, *A narrative of the principal events of the campaigns of 1809 in Spain and Portugal*, in: Vasconcellos, *op. cit.*, p. 47 e 48.
46. Carta 257, *op. cit.*, p. 52.
47. Carta 164, *op. cit.*, p. 12.
48. Carta 164, *op. cit.*, p. 12.
49. Carta 262, *op. cit.*, p. 54.
50. Ver o meu *O mal sobre a terra: uma história do terremoto de Lisboa*, no prelo.
51. Os trechos dos documentos referidos *apud* "Hábitos e costumes dos portugueses segundo os estrangeiros", *op. cit.*, respectivamente p. 83, 94, 99.
52. Arno e Wehlig, *Formação do Brasil colonial*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994, especialmente o capítulo 9, "O poder na Colônia", p. 299-312.
53. Carta 334, *op. cit.*, p. 87.
54. *Apud* José Leite de Vasconcellos, "Hábitos e costumes portugueses segundo os estrangeiros", *op. cit.*, p. 71.
55. *Idem, ibidem*, p. 81.
56. Joshua Gee, "The trade and navigation of Great-Britain", in: J. L. de Vasconcellos, *op. cit.*, p. 154.
57. "A new geography historical and commercial grammar", Dublin, 1780, in: J. L. Vasconcellos, *op. cit.*, p. 168.
58. Conde d'Albon, "Discours sur l' histoire", Genebra, 1802, in: J. L. Vasconcellos, *op. cit.*, p. 171.
59. Ver sobre o assunto José Jobson de A. Arruda, *O Brasil e o comércio colonial*, São Paulo, Ática, 1980.
60. *Apud* *Brasil história texto e consulta*, v. I, Antônio Mendes *et al.* (orgs.), São Paulo, Brasiliense, 1976, p. 277.
61. Ver Novais, F., *Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial (1777-1808)*, São Paulo, Hucitec, 1981, especialmente as conclusões, p. 299 e *passim*.
62. Ver o seu *Les représentations de l'Autre dans l'espace ibérique et ibéro-américain*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1991, de quem empresto algumas idéias situadas no prefácio, p. 11-12.

63. Joaquim Veríssimo Serrão, *História de Portugal*, v. VI, Lisboa, Verbo [s. d.], p. 186.
64. Sobre o assunto ver Laureano Carreira, *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1980.
65. H. de Oliveira Marques, *História de Portugal*, Lisboa, Palas Editores, 1974, p. 558.
66. Ver o seu *La pensée européenne au XVIIIe siècle de Montesquieu a Lessing*, Paris, Albin Michel, 1968.
67. *Apud* Michel Déveze, *L'Europe et le monde à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, Albin Michel, 1970, p. 16.
68. *Idem, ibidem*.
69. *Apud* J. Leite de Vasconcellos, *op. cit.*, p. 48.

---

I - Descrição da cidade de Lisboa e onde também se discorre sobre a corte de Portugal; a língua portuguesa, os costumes, os habitantes, a governação daquele Reino..., *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, edição crítica de Castelo Branco Chaves, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1983, p. 37 e *passim*.

II - Os trechos dos documentos referidos *apud* "Hábitos e costumes dos portugueses segundo os estrangeiros", de Leite de Vasconcellos, *Revista Lusitana*, v. 24, 1921-1922, respectivamente p. 83, 94, 99.



## COMBATES DA RAZÃO: LUZES E POMBALISMO ENTRE OS MINEIROS

Fábio Lucas

Ao insistirmos no poder das idéias iluministas no século XVIII, período no qual se começa a estruturar uma consciência crítica da noção de alteridade no meio pensante brasileiro, devemos guardar reserva quanto a duas posições excessivamente redutoras da história da marcha das idéias: a primeira, que necessita de marcos de forte evidência, como se o surgimento da consciência crítica se fizesse aos saltos ou em gestos radicais de ruptura; a segunda, não menos nefasta, que se prende a uma hermenêutica exemplar, baseada tão-somente no espírito imitativo ou na realização pragmática de preceitos pré-moldados, como se houvesse correspondência entre efeito e causa, preceito e seqüência. Para esse grupo, as evidências devem ser literais, como se a gramática dos acontecimentos fosse desgarrada das *nuances* semânticas. O efeito denotativo, para esses, tem primazia sobre as qualidades denotativas.

Mais ainda: o subgrupo positivista, extremação do empirismo e da ideologia experimentalista dos ingleses, de Francis Bacon a John Locke, viciou o culto da Razão com seus aspectos externos, desgarrando-o da mescla com os sentimentos e com as decisões inconscientes, irracionais. Se o Iluminismo, na sua origem, carregava-se de noções de que somos capazes de verdade, justiça e liberdade, por sermos racionais e, em consequência, portadores de uma energia mental que nos livra do medo, da superstição e da tradição despótica, a evolução desses princípios estará sujeita a movimentos de ascensão e de queda, mormente numa situação como a brasileira, colônia de uma nação periférica do sistema mercantilista, subjugada ao obscurantismo da Contra-reforma.

Veja-se, por exemplo, como se expandem as formulações que trazem como princípio a Liberdade. Basta recordar a fortunosa carreira do libretto *La Libertà, canzonetta a Nice* (1733), de Pietro Metastásio (Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trepassi, 1698-1782), que, traduzido para o português por J. Basílio da Gama em 1773, fora adaptado livremente ao francês por Jean-Jacques Rousseau, publicado no *Mercure de France* em 1750 e musicado por Wolfgang Mozart em 1787. O tema "liberdade" ecoou longamente nos contextos europeu e periférico, até mesmo no Brasil. E continuou a fermentar,

desde que considerado como privilégio dos "melhores". Ou, na expressão de Tomás Antônio Gonzaga, "os poucos da nossa escolha" (lira: "Ah! Marília, que tormento"). Na história brasileira, o período do Romantismo exacerba o princípio da liberdade, dada a independência política do país, em desfavor de outra aspiração humana, igualmente acenada na Revolução Francesa, a Igualdade. Por quê? Certamente porque a burguesia brasileira podia enaltecer a liberdade para si, embora não pudesse bater-se pela igualdade num regime ainda escravocrata (Adorno, S., 1988). Ainda que se reconheça a universalidade da busca da liberdade como atributo antropológico da espécie humana, no mundo real a reserva de poder confina o âmbito da liberdade e macula o pacto da igualdade.

É difícil a conjugação dos fatos aos valores, principalmente quando se renuncia, *a priori*, à análise dos fatos; ou quando, escudando-se nos fatos, menosprezam-se os valores.

O século XVIII em Minas Gerais prestou-se à fermentação das idéias iluministas, muito embora vários protagonistas da história tivessem ocasionalmente cedido a pressões do momento; alguns, até, se prestaram a concessões que, posteriormente, se revelaram anti-históricas. Mas é importante, sempre, qualificar a intersecção de fatores culturais e ideológicos, embora seja possível determinar a prevalência da idéia-força, condutora da História.

Os aspectos contraditórios da Razão, ora construtiva, ora destrutiva, coabitam a época submetida ao filtro do tempo. A sanção deste homologou a destruição do Antigo Regime, o enterro da falácia contra-reformista no plano espiritual, e do governo monárquico-mercantilista, no plano ideológico-material. Enfim, a razão foi instrumentalizada para corroer o castelo fantasmagórico da religião consular e do poder absolutista. Ela, sim, deu alma ao pensamento leigo, matriz do liberalismo que, por sua vez, deu origem ao socialismo. Liberou o homem do fascínio do sagrado e da tradição, desconstruiu a rede de crenças e pré-noções que amarravam o cidadão ao poder e ao grupo dominante. A razão abriu o caminho para as verdades múltiplas, não obstante ter abrigado o mito da força operacional, que alimentou a modernização autoritária: o mecanismo ambíguo da modernidade, que fabrica ao mesmo tempo sujeitos e súditos. Mas, felizmente, empurrou a civilização a padronizar a dominação legal (Weber, M., 1987).

Um rápido bosquejo do mundo das idéias indica-nos o caminho da razão no seguinte roteiro: primeiro, os empiristas e os apologistas da experimentação vieram da Inglaterra, via Francis Bacon e, mais energicamente, John Locke. Dali se irradiaram para a França, onde enciclopedistas encarnaram a cristalização dos princípios da modernidade. Voltaire, como é sabido, denominou a Inglaterra *île de la raison*, já que, exilado naquele país, se espantou

com o pluralismo religioso ali observado, em contraste com a situação da França. A Itália acolherá as noções de racionalidade como um prolongamento do Renascimento e do diálogo com os franceses. A Espanha e Portugal se deixarão permear pelo debate filosófico que tomara a Europa e impregnara a Prússia, a Áustria, a Rússia e as nações periféricas: os Estados Unidos e as Américas, espanhola e portuguesa.

Dentro do nosso quadro colonial, fechado, a ameaça mais desestabilizadora eram as "idéias francesas", tão vívidas entre os poetas e os sábios mineiros, a ponto de estarem documentadas nas devassas procedidas em Minas Gerais (1789) e no Rio de Janeiro (1794).

Tomemos, aqui e ali, fragmentos da atmosfera setecentista, a fim de documentar a ebulição da identidade brasileira. Fique claro que nenhuma nação se formou num dado momento. A cultura é um processo no qual a memória, tanto a voluntária e consciente, quanto a involuntária e inconsciente, toma o campo da mente e o ocupa como o centro da mundividência. A esse aspecto residual juntam-se as diversas futurasções, ou seja, a entidade projetiva do ser humano.

Já se disse que a noção do "eu" constitui o primeiro passo para a concretização da identidade pessoal. E a identidade "nacional"? Será o processo dentro do qual o conjunto de pessoas, em interação múltipla, se aglutinam numa determinação comum. A formação da identidade nacional registra etapas sucessivas, nas quais o "eu coletivo", por assim dizer, se vai desenhando perante os outros povos, a levantar os critérios da alteridade.

No período colonial de dominação portuguesa, era legítimo que as pessoas se designassem "portugueses", desde que politicamente regidos pelas regras da monarquia lusitana. Sob esse aspecto é que se diz que a Geografia é também História. Quando, porém, J. Basílio da Gama se inscreveu na Arcádia de Roma, em 1763 (aos 23 anos de idade, aproximadamente), usou a denominação gentilícia de Americano. Ilustra-se, aí, um caso típico de alteridade. Existe até a hipótese de ter sido o Português a primeira língua a veicular o etnônimo "Americano" para designar os nativos do continente, ainda quando legalmente estes fossem de uma nacionalidade européia (portuguesa, no caso).

Quando Silva Alvarenga, seu amigo e, de certo modo, seguidor, veio a publicar *Glaura* (1799), fez constar, na página 5, "Glaura: poemas Eróticos de hum Americano", seguindo, portanto, a mesma linha do seu mestre. Aliás, J. Basílio da Gama aparecera, com um soneto, numa coletânea da Arcádia de Roma, de 136 páginas, sob o título *Sonetti ed Orazioni in Lode delle Nobile Arti del Disegno, Pittura, Scoltura ed Architettura* (Sonetos e orações em louvor das nobres artes do desenho, da pintura, da escultura e da arquitetura,

Roma, Francisco Bizarrini Komarek, 1764). O soneto se encontra à página 65, na qual figura a origem do autor: Giuseppe Basílio da Gama Brasileiro. Assim, um ano após o ingresso na Arcádia, o poeta já se denomina "brasileiro" (cf. Hélio Lopes, *Letras de Minas e outros ensaios*, São Paulo, Edusp, 1977, p. 152). Pelo título da coletânea, observe-se o princípio da intercomunicação das Artes.

O nosso esquema interpretativo constrói-se mediante ocorrências ocasionais significativas. Enquanto enfileiramos alguns sinais, torna-se plausível uma unidade de idéias que leva à formulação da identidade. Não é, pois, surpreendente que, alinhados na retórica neoclássica, dois poetas realizem uma opção lingüística fora do eixo de expectativas européias. É o caso de J. Basílio da Gama e de Santa Rita Durão, que intitulam os seus poemas de *O Uruguay* e *Caramuru*, respectivamente. Note-se que, do ponto de vista político, cada um se situou em lado diferente quanto à ação colonizadora dos jesuítas. Não se trata, portanto, de opinião. A *doxa* não está em jogo. É a escolha vocabular, que define mais do que qualquer outra a origem do texto e a intenção da mensagem. Um europeu, ou qualquer outro autor colonizado que preferisse passar por europeu, não optaria por um título "exótico" para a sua obra. Muito menos se o autor estivesse filiado a compromisso retórico metropolitano. Temos uma racionalidade que resiste à pragmática do sistema no qual se insere. Assim, extraímos do passado exemplos significativos que legitimam o histórico, confirmando o seu poder ilustrativo, ainda que incrustados num painel adverso.

Jogos opositivos do estilo "Americano/Europeu" ou "Brasileiro/Português" são microorganismos de uma estruturação diferenciadora que, com o tempo, se tornará definitiva na constelação organizativa do sistema etnônimo universal. Constituem capítulos de uma tendência taxinômica de dar ordem ao conhecimento. Marcam, da parte dos enunciados da diferença, um descompromisso com a ordem reinante; pelo menos, uma quebra no bom-tom consular, ou uma ânsia de legitimação de um novo estatuto existencial.

Estamos, portanto, nos albores da construção da identidade brasileira; fruto, por esse motivo, de um processo de duração secular. Um grupo de poetas brasileiros, em demanda de instrução na sede do poder português, dirige-se a Lisboa e a Coimbra, quando não a Paris e a Montpellier, a fim de adquirir *status* de intelectuais civilizados, sabedores das últimas conquistas do conhecimento científico e literário da "humanidade", segundo uma concepção eurocêntrica, de que foram intelectuais orgânicos, isto é, homens de classe ou de grupo social que se presumiam falar em nome da totalidade. Naturalmente, se distinguirão dos intelectuais portugueses, quer pelo aspecto físico (Silva Alvarenga, por exemplo, era mulato), quer pela fala e pelo uso particular do repertório da língua comum.

Não obstante a rigorosa preceptística vigente sob o Neoclassicismo e a retórica do mecenato pombalino (como acentua Ivan Teixeira, em *Mecenato pombalino e retórica neoclássica* (São Paulo, Edusp, 1999)), seria inconcebível a um europeu titular sua obra de *O Urugay* (1769) ou *Caramuru* (1779). Daí a curiosa observação de José Aderaldo Castello (1999), a propósito de José Basílio da Gama: “o nosso primeiro poeta *engagé*”. Não resta dúvida que o poeta prolonga, no contexto brasílico-lusitano, a velha “poesia de opinião”, que é a sátira.<sup>1</sup>

Além do mais, Basílio da Gama e Santa Rita Durão incorporam, na temática, a população indígena do Brasil. Juntamente com os companheiros de geração, todos os poetas inserem a flora e a fauna do país de origem, como recursos estéticos, em sua produção literária.

Tais manifestações diferenciadoras – um mosaico factual que se entrelaça com reminiscências míticas – é que se vão aprofundando para atingir o limite da consciência nacional brasileira. Articulam as imagens coletivas sancionadas pela posteridade. A história oficial, por sua vez, tenta apanhar nos desvios a memória homologadora do poder que se instaura no século XIX.

Temos assinalado a inspiração iluminista nos principais condutores da opinião pública em Minas Gerais do século XVIII. Tal concepção filosófica implicará igualmente uma concepção de ruptura com o sistema de exploração econômica e organização política lusitana. Não é sem propósito que três poetas dos mais importantes e vários pensadores, religiosos e membros da alta burocracia estatal tenham sido apanhados numa rede de conspiração contra o poder central, conforme foi o caso da Inconfidência Mineira. São parcelas do citado mosaico factual.

Permitam-nos ligeira digressão acerca da herança iluminista, a fim de que não se julgue que a aceitamos de um ponto de vista encomiástico, sem a necessária redução. Entre o Iluminismo e os nossos dias, intermedeiam dois processos evolutivos de forte alcance cultural, o Romantismo e as conseqüências ideológicas da revolução tecnológica do século XX.

Antonio Candido, ao traçar “A dimensão utópica da Ilustração”, pontua:

Os países da América Latina realizaram a sua independência política sob o influxo da Ilustração. Os seus promotores assumiram alguns princípios desta, que atuaram como fator de unidade dentro da grande diversidade das culturas existentes entre o México e a Terra do Fogo. Um desses princípios pode ser expresso por meio das seguintes proposições (1) o saber trará a felicidade dos povos, (2) este saber é aquele que veio da Europa, trazido pelo colonizador, (3) os detentores deste saber formam uma elite que deve orientar o destino das jovens nações.<sup>2</sup>

Nas discussões deste século, uma das obras mais fecundas foi a de Georg Lukács, *The Destruction of Reason* (1955), na qual o autor, fervoroso admirador do romantismo anticapitalista, condena os intelectuais que, na senda da ideologia do progresso, herdada da Ilustração, se deixam aprisionar pelo mito e pela irracionalidade. Segundo Lukács, a história do pensamento alemão, de Schelling até Tönnies, de Dilthey a Simmel e de Nietzsche a Weber, constitui um vasto assalto da Reação contra a Razão. Alguns adversários tacharam a obra de panfleto stalinista. Mas o principal confronto existente em *The Destruction of Reason* não é entre ciência proletária e ciência burguesa, mas entre Razão e irracionalidade. É bem verdade que Lukács ignora o que a Escola de Frankfurt chama de "dialética da Ilustração", ou seja, a transformação da razão em instrumento do mito, da alienação e da opressão. Nessa obra, os românticos e seus seguidores são tratados como reacionários e irracionalistas.

O certo é que a instrumentalidade da razão, no mundo moderno, a partir do Iluminismo, criou a sensação de incompatibilidade da noção de autonomia da arte com o espírito utilitário da realidade social. A grande revolução no processo produtivo capitalista requer a manufatura de ondas de "novidades" para atender a demanda do mercado. Daí a rápida transformação da forma e da qualidade dos produtos, desligados de sua estética ou de seu valor de uso. Isso significa a dominação tirânica da moda; entretanto, moda e cultura são conceitos que se excluem mútua e essencialmente. Com a mercantilização geral da vida, a cultura autêntica começa a declinar, pois o capitalismo destrói a cultura. Lukács percebe a revolução socialista como restauração cultural.

A modernidade orgulha-se da razão, herança do Iluminismo. Foucault, todavia, mostra-se cético com a filantropia dos reformadores iluministas. Vê, atrás da filantropia, um estratagema para dar maior abrangência à repressão e tornar mais eficaz o controle do desvio.

Voltemos à realidade brasileira, após esses parênteses. O que adormece na consciência nacional e vira cultura são heranças muitas vezes imperceptíveis. No entanto, plenamente expostas a uma arqueologia. O que há de mais curioso, por exemplo, é o destino da língua portuguesa no Brasil, cuja consolidação se deu somente no século XVIII.

Valendo-se da citação do Padre Antônio Vieira, no século XVII, extraída de Serafim da Silva Neto (1963), José Ariel Castro transcreve "...A língua portuguesa tem avesso e direito: o direito é como nós a falamos, e o avesso como a falam os naturais...meias línguas, porque eram meio portugueses e meio de todas as outras nações que as pronunciavam ou mastigavam a seu modo".

A seguir, José Ariel Castro registra lição do Padre Azeredo Coutinho, em 1798, recomendando que se evitem o sotaque lusitano e a maneira de falar do negro. "Ora", diz José Ariel Castro,

o fato de condenar o bispo, na idade madura, o jeito português de falar – e isso em pleno período colonial – significa que sua formação se fez segundo os hábitos de uma realidade lingüística que não podia mais ficar dependente da metrópole lusitana. Esse depoimento prova que, em meados do século XVIII, o português brasileiro, como sistema, estava já completamente estabelecido.

Ousamos reproduzir o trecho seguinte do mesmo autor, de importância para a nossa análise do período cultural da língua sob a influência do Marquês de Pombal e das luzes setecentistas:

Do ponto-de-vista da supremacia numérica dos falantes da nova realidade, constata-se que ela começou a se impor à língua geral com a reforma do ensino da administração do Marquês de Pombal, justamente em meados do século XVIII. Qual a razão de, com essa reforma, se ter firmado um português brasileiro? A origem do fato está na própria pedagogia pombalina, em que o mais importante era *ensinar a ler*, por causa das variações caligráficas, e *só depois* ensinar a escrever. Tal pedagogia valorizou automaticamente a pronúncia (leitura em voz alta) e, não tendo os lusos professores régios como insistir na pronúncia lusitana, logo se tornou única e normal na escola elementar a pronúncia local ou brasileira, surgindo daí o grande problema posterior do português do Brasil: disparidade entre língua falada e língua escrita. A pronúncia brasileira se generalizou, pois, no sistema escolar a despeito da reforma pombalina e derrubou assim o mito da lusitana.<sup>3</sup>

José Ariel Castro, assim, demonstra a existência de uma variedade brasileira do português já na primeira metade do século XVIII. E assinala a situação de realidade autônoma dessa variedade.

O traço diferencial do uso do mesmo idioma, especialmente no sistema prosódico, aprofundou o processo de alteridade dentro da comunidade luso-brasileira. Todavia, não se alteraram nem o vocabulário básico nem a estrutura sintática, requisitos para tornar a língua uma “infra-estrutura”, no dizer de Joseph Stalin. Com efeito, em trabalho que correu o mundo, Stalin, contrariando J. Marr, procurou atribuir à língua a condição de infra-estrutura, conforme tentou demonstrar. A seu ver, após qualquer revolução, o povo continua a empregar o mesmo sistema gramatical e léxico fundamental.

Na verdade, não nos cumpre falar numa “língua brasileira”, mas reconhecer “o estilo brasileiro de uso da língua portuguesa” como querem alguns lingüistas. Mas o que importa, no curso destas considerações, é a formação da autonomia brasileira no uso da língua. Tal prerrogativa faz parte da identidade nacional.

As particularidades de nossa fisionomia cultural foram-se cristalizar no período romântico, que é contemporâneo da etapa pós-independência. O “eu romântico” exprime uma concentração de valores ideativos diferenciadores. Apossa-se do homem brasileiro a ânsia da individualidade. As creden-

ciais de êxito na vida deslocam-se para a originalidade, onde ela estivesse. Daí a exacerbação dos sentimentos íntimos na poesia, o apreço pelos localismos, a estimativa das raízes folclóricas, o culto das narrativas regionalistas ou de costumes urbanos, a insistência, um tanto sentimental, na herança indígena. É claro que, numa sociedade ainda escravagista, a contribuição negra não afflore. E a norma culta ainda não estava preparada para incorporar à ficção a camada trabalhadora, discriminada pelo seu baixo relevo cultural.

Para finalizar, cumpre-nos reconhecer que a Idade das Luzes deixou no espírito brasileiro certa dose de racionalidade e de pragmatismo que supera o período de superstições e dominação despótica do esquema contra-reformista e monárquico. É bem verdade que podemos assinalar que estivemos sujeitos a avanços e a recuos na escala da razão e do pensamento secular, não obstante a aparente polarização entre o saber leigo e o obscurantismo político e social.

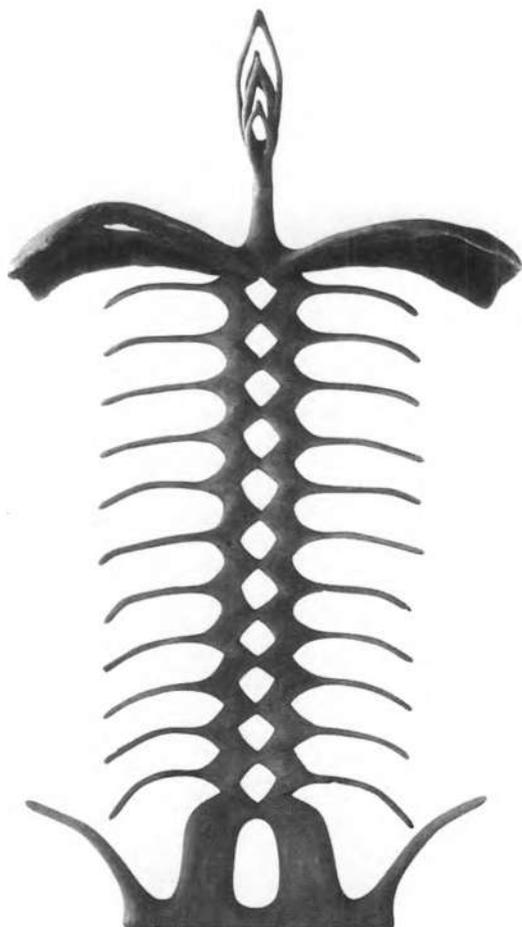
A batalha continua. Duas ditaduras do século XX prodigalizam o tema da razão operacional, pois ambas se propuseram à modernização autoritária. Ambos os modelos propiciaram avanços incontestáveis da produção material. Mas nenhum deles se abriu à demanda dos princípios democráticos e aos direitos de cidadania. Continua aberto o combate da razão contra a insanidade da dominação externa e a desigualdade interna. Ainda hoje se pensa no desenvolvimento em termos de crescimento econômico apenas, sem aperfeiçoamento político e avanço cultural. Essa é a Razão das camadas estabelecidas no poder, reducionista e nefasta ao projeto nacional brasileiro. Urge estabelecer a luta contra as trevas da ignorância e da superstição, na qual tantos patriotas foram sacrificados. Cumpre implantar a razão construtiva.

## Notas

1. Ennius, 239-169 a.C., latino, é tido como inventor da *satira* ou sátira, mas o grande cultor da sátira como tal foi Lucilius, cerca de 180-102 a.C.
2. Cf. *Remate de Males* – Revista do Departamento de Teoria Literária, Unicamp, Campinas, 1999, *Antonio Candido*, número especial, p. 91.
3. Cf. José Ariel Castro, “Língua, sociedade e cultura no Brasil”, *Miscelânea de estudos literários – homenagem a Afrânio Coutinho*, Rio de Janeiro, Pallas/INL, 1984, p. 353-354.

### Referências bibliográficas

- ADORNO, Sérgio. *Os aprendizes do poder. O bacharelismo liberal na política brasileira*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1988.
- CASTELLO, J. Aderaldo. *A literatura brasileira – origens e unidade*. São Paulo: Edusp, 1999, v. I.
- SILVA NETO, Serafim. *Introdução ao estudo da língua portuguesa no Brasil*. 2. ed., Rio de Janeiro: INL, 1963.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1987.



Maria Martins.

*A Soma de Nossos Dias*, 1954/55.

Sermolite e estanho, 330,9 x 190,7 x 64,9 cm.

**O BRASIL MODERNO:  
LITERATURA E SOCIEDADE**



OF BRASSIL MODERN  
ON RATIONAL FOOTWEAR

# ORALIDADE, ROMANCE E PEDAGOGIA DE LEITURA NO ROMANTISMO BRASILEIRO.<sup>1</sup>

Marisa Lajolo

“O povo que chupa  
o caju, a manga, o cambucá  
e a jabuticaba, pode falar uma  
língua com igual pronúncia  
e o mesmo espírito do povo  
que sorve o figo, a pera,  
o damasco e a nêspere?”

Alencar, 1981  
[1872]: 12

“Flor do Lácio  
Sambódromo  
Lusamérica latim em pó  
O que quer  
O que pode  
Esta língua.”

Caetano Veloso. Língua

Língua e linguagens – e dentre estas a literatura – são arenas nas quais se luta pelo poder. Desde o poder literário, quando se discute se Fulano pode ou não pode suceder Beltrano na Academia Brasileira de Letras, até o poder econômico, quando se discute se a ortografia a prevalecer em acordos internacionais é a portuguesa ou a brasileira. A consciência disso lança luzes novas sobre as relações entre estética e ideologia, entre cânon literário e poder político, e outras duplas pesadas.

Ao lado do enriquecimento epistemológico dos estudos literários que tais discussões patrocinam, desenvolve-se também uma metodologia de análise que pode instrumentalizar o pesquisador interessado em conhecer melhor as

sempre sutis relações entre letras e poder. Um tal estudo é tarefa muito importante num país onde leitura e escrita jamais foram acessíveis a todos e, mais relevante ainda, em uma sociedade periférica, na qual valores estéticos e categorias literárias vêm de fora, produzidos nos mesmos centros hegemônicos de onde vêm políticas financeiras e outros pacotes: mas, dialeticamente, é desses mesmos centros que vêm os pressupostos teórico-metodológicos de desconstrução do cânon, de desqualificação do imanentismo estético ou da natureza intrínseca de categorias literárias.

Discutir isso talvez seja uma boa forma de celebrar nossos quinhentos anos, pois escrever, ler e discutir literatura são algumas das atividades às quais grande parte das sociedades – sobretudo as do Primeiro Mundo – atribuiu e continua atribuindo valor simbólico. Assim, neste mundo, do qual há quinhentos anos fazemos parte, a literatura é uma das linguagens que formatam vivências emocionais, alegrias e tristezas, esperanças e medos, dando sentido à natureza e à humanidade. Em resumo, a literatura foi (e ainda é) uma das linguagens por meio da qual diferentes comunidades constroem, reforçam ou reformatam sua identidade, desdobram e renovam manifestações, usos e poderes da linguagem verbal.

Ao longo de sua história, os estudos literários conceberam de diferentes formas seu objeto e instauraram, em nome e em torno de tal objeto, diferentes práticas discursivas, exilando para áreas vizinhas – como a sociologia da literatura, a história do livro ou o ensino de literatura – o estudo das práticas sociais, por meio das quais a literatura *desempenha* (ou *não desempenha*) diferentes papéis em diferentes sociedades.

O resultado dessa estreita cartografia da área é profundamente insatisfatório. Seus mapas tornam certas questões invisíveis e, no vácuo destas, imobilizam os estudos literários. Talvez tenha chegado a hora de discutir se contemporaneamente a esses cinco séculos de existência *ocidentalizada* não há condições e, mais do que isso, necessidade de um *alargamento* do campo dos estudos literários, identificados agora em alguns centros universitários como *estudos culturais*.

Esse alargamento do campo, ao historizar e contextualizar questões estéticas, pode favorecer reflexões muito oportunas sobre o que se faz quando *se ensina* e quando *se estuda* literatura, tarefas cujo resultado pode constituir forma particular de entender melhor nosso *aqui* e *agora*, nossas linguagens, nossa língua e nossas práticas simbólicas.

Qualquer literatura nacional é (parte de) uma instituição e, ao mesmo tempo, prática social muito complexa e nada desinteressada, cuja compreensão exige sua contextualização no aparato que formata a instituição das letras.

Para serem sugestivas, especulações sobre qualquer manifestação particular da instituição letrada precisam levar em conta seu desenvolvimento histórico, o qual, no caso brasileiro, é fortemente marcado pela política cultural portuguesa aqui implementada ao longo dos séculos XVII e XVIII.

Ao lado de forte base católica, o medo das *luzes* que haviam inspirado a Independência norte-americana em 1766 e a Revolução Francesa em 1789 levou Portugal a adotar uma política obscurantista que proibia a imprensa no Brasil e nas demais colônias portuguesas, com exceção de Macau. Privada, assim, da base técnica que viabiliza a modernidade, a cultura literária, que é parte da cultura escrita, tem um começo pouco auspicioso na Terra de Santa Cruz.

Um tão precário começo vaticina que a história da escrita e da leitura no Brasil deve ser pobre, e que mais pobre ainda deve ser sua história da literatura.

E elas são pobres, com efeito. Aliás paupérrimas, sobretudo quando consideradas do ponto de vista eurocêntrico que, inventor da escrita e da leitura, não tem olhos para ver práticas de leitura e de escrita diferentes das que exportou para o que chamou de Novo Mundo.

Com efeito, a adversidade do contexto colonial para atividades de cultura baseadas na escrita e na leitura explica a pobreza e a rarefação de tais práticas. Mais importante, no entanto, do que lamentar a pobreza desse início é entender como, a partir desse começo canhestro, se desenvolvem as práticas que constituem o modo de ser da literatura brasileira como instituição e prática discursiva.

A hipótese aqui discutida sustenta que a literatura brasileira tem nessa cicatriz de origem um traço de identidade. Identidade cuidadosa e competentemente construída ao longo do Romantismo.

Para discussão desta hipótese, é necessário garimpar, em outras instâncias e em outros âmbitos, os traços deixados pela viabilização de tais práticas que, não obstante pobres e rarefeitas, criaram condições de leitura e viabilizaram a existência de um *campo* literário no Brasil, a partir de meados do século XIX.

Já com a vinda de D. João VI em 1808, antes portanto da Independência de 1822, tinha sido cancelada a proibição da imprensa. Mas, não obstante o avanço representado pela existência legal de prelos, a presença forte do mecenato na produção cultural brasileira será um novo fator de retardo para o desenvolvimento da literatura. Assim, à dessemelhança dos romancistas ingleses que viveram o que constitui o paradigma clássico de práticas de leitura associadas à Revolução Industrial, os escritores brasileiros não podiam contar com efeitos e necessidades gerados pela Revolução Industrial. Mas, ainda assim, à semelhança de seus colegas da Europa, os fundadores do romance brasileiro tiveram de seduzir seus leitores, da mesma forma que o escritor inglês Samuel

Richardson teve de seduzir os seus, como tão sugestivamente Terry Eagleton analisa em *The rape of Clarissa* (1982).

Mas é claro que, do lado debaixo do Equador, as manhas de sedução são outras.

Em meados do século XIX, o Brasil era um país cuja cultura mantinha traços fortes de oralidade, com um sistema escolar insatisfatório, taxas altas de analfabetismo, poucas bibliotecas e gabinetes de leitura, e um número insignificante de editoras e de livrarias. Era em tal cenário que se precisava transformar em público leitor pequena parcela de uma população, na sua maioria analfabeta e, além disso, dispersa ao longo de um imenso território.

As cifras abaixo, provenientes do banco de dados do projeto Memória de Leitura,<sup>2</sup> ilustram isso:

1810	Impressão Régia produz 99 publicações.
1816	1\$000: preço da subscrição da <i>Corografia Brasílica</i> .
1817	4 livrarias registradas no Rio de Janeiro.
1819	4,6 milhões (aproximadamente) de habitantes no Brasil; 1/3 de brancos.
1821	2 tipografias são abertas no Rio de Janeiro.
1822	60 mil volumes constituem o acervo da Biblioteca do Rio de Janeiro.
1823	240\$000: o salário de um professor de primeiras letras no Rio de Janeiro.
1826	1\$000: preço de aula de ler, escrever, contar, doutrina e lições de civildade no Rio de Janeiro.
1827	12\$000: aluguel de casa na rua do Ourives, no Rio de Janeiro.
1828	2\$000: preço de um exemplar de <i>As aventuras de Telêmaco</i> (de Fénelon).
1832	180 escolas registradas no Brasil.
1835	7.821 volumes no acervo da Biblioteca de Salvador.
1839	189 assinaturas na ata de fundação do Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro.
1844	20 mil crianças (aproximadamente) em idade escolar no Rio de Janeiro; 25 escolas primárias no Rio de Janeiro.
1846	6 mil leitores freqüentam o Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro.
1847	100 mil habitantes livres no Rio de Janeiro; 25 escolas primárias no Rio de Janeiro.
1848	74 escolas de primeiras letras no Rio Grande do Sul.
1850	17 jornais e 25 estabelecimentos tipográficos no Rio de Janeiro.

Ou seja: a tarefa que há mais ou menos duzentos anos aguardava os escritores brasileiros – a construção de seu público – parecia tarefa quase impossível, que foi, não obstante, levada a cabo, e com sucesso.

A história oficial do público leitor brasileiro é uma história de ausência e de precariedades, em virtude da já mencionada política cultural portuguesa, obscurantista e segregadora. No entanto, uma *outra* história mais dialética pode ser contada a partir de uma leitura atenta da ficção brasileira. O romance romântico faz uma representação bastante sutil das condições nas quais escrita e leitura literárias tomam forma no Brasil.

Desde seu início, confiava-se à literatura brasileira tarefa já cumprida pelas literaturas nacionais européias cem anos antes: encorpamento e consolidação de uma identidade nacional burguesa, e seus correspondentes valores, sentimentos e emoções. Não obstante a adversidade das condições disponíveis, parece que os escritores brasileiros deram o recado que lhes foi encomendado, empreendendo a tarefa como missão civilizadora e patriótica.

Na recuperação de um segmento da história da formação do público brasileiro, trabalham as imagens de leitura e de escrita construídas por alguns dos melhores romances brasileiros do século XIX. Afinal, mesmo que se considere que literatura *não* é documento (no sentido estrito do termo) e que, em não o sendo, ela *não prova nada*, não se pode negar que tudo o que a literatura encena na bidimensionalidade da página impressa articula-se com o que se passa no mundo tridimensional do *antes* e do *depois* das páginas e dos livros.

É preciso, pois, uma (temporária) distância da tradição aristotélica que ensina que *a poesia conta o que poderia ter sido*, reservando à história a tarefa de contar *o que efetivamente aconteceu*. É preciso também elidir as fronteiras que, na teoria da literatura, distinguem o *narratário* do *leitor implícito* e ambos do *leitor virtual*. E, a partir daí, é preciso embarcar na hipótese de que referências a personagens que, na ficção, lêem ou escrevem constituem uma espécie de representação arquetípica dos leitores históricos que os igualmente históricos escritores brasileiros do século XIX tinham por missão *educar*. Essa educação, na hipótese dessas mal traçadas, perfazia-se também *por meio* da literatura e *para* a literatura, e fazia parte do cardápio necessário para a consolidação do país como nação. *Educar* tais leitores era, na realidade, *seduzi-los*. Pela via da sedução, foi possível *induzir* as práticas culturais necessárias à existência da literatura como instituição social e discursiva que, no caso brasileiro, precisava ancorar sua vigência em um novo modo de produção de bens culturais, não mais acoplado ao mecenato governamental, mas articulado à esfera pública tal como a concebe Habermas.

Vamos, para isso, ouvir o que o romance brasileiro do século XIX tem a contar com relação à história brasileira de práticas de escrita e de leitura literárias. A primeira lição que essa escuta paciente dos enredos da ficção sugere é que talvez a *oralidade* seja uma das categorias que, ao lado da *metaficção* (e não poucas vezes nela transcrita), é responsável pela sedução do leitor brasileiro no Brasil de meados do século XIX.

No mundo do romance, quando o enredo alça vôo e se sustenta livre de encaixes e amarrações narrativas, parece consolidado um certo grau de maturidade do público leitor. Uma tal liberação parece ocorrer, por exemplo, quando a história contada abandona o estratagema de apresentar-se como *transcrição* de um relato oral, ou ainda quando ela dispensa a moldura do romance epistolar e desenvolve-se autônoma, seqüência linear e progressiva de eventos apresentados de um ponto de vista que tende à onisciência e à terceira pessoa do narrador.<sup>3</sup>

Mas, mesmo que terceira pessoa e onisciência sejam categorias-chave da forma narrativa moderna e ainda que o romance seja (como efetivamente ele o é) um gênero escrito, são muitas as ocasiões nas quais o romance abre espaço para o que se poderia chamar de *oralidade residual*. Talvez, também, seja quando a historicidade do gênero narrativo se inscreve na retomada de formas narrativas anteriores, que se favorece a nostalgia: essa hipótese tanto explica a lamentação de Benjamin sobre o desaparecimento da arte de narrar, quanto justifica a atribuição de caráter modelar à narrativa de Flaubert.

Assim, a história da narrativa inscreve em seus sucessivos desdobramentos traços residuais de antigas práticas narrativas e de velhas formações textuais. Com isso ganham nova luz certas formas de convivência e de contradição entre *práticas da escrita* e *práticas da oralidade* presentes em romances brasileiros, fiéis fornecedores, como se vê, de metalinguagem.

Um olhar para além do Equador, no entanto, sugere que essa duradoura sobrevivência de antigos estratagemas narrativos na forma do romance não é privilégio do romance terceiro-mundista, já que procedimentos similares ocorrem em diferentes tradições, manifestando-se até em obras contemporâneas como *O nome da rosa*, simultaneamente obra-prima e *best-seller*.

A questão decisiva, então, talvez não seja tratar essa metalinguagem como marca específica de romances, como o brasileiro, nascidos da *transculturação* do gênero europeu. A questão decisiva talvez seja, isto sim, discutir os efeitos de sentido, de um tal procedimento na tradição literária de comunidades nas quais as relações *escrita/oralidade* são distintas das relações *oralidade/escrita* nas comunidades nas quais se constrói o gênero *romance*. Na discussão de tais efeitos de sentido, podemos refinar um pouco as categorias disponíveis

para estudos literários que se interessem por um comparativismo horizontal: certos procedimentos, agenciados pela ficção brasileira com vistas à produção de certos significados, têm grandes chances de manifestar-se, com igual sentido, na ficção latino-americana de língua espanhola e na africana de todas as línguas.

E, a partir de agora, mangas arregaçadas e ouvidos atentos para ouvir histórias. Forma boa de marcar quinhentos anos de história.

*Luciola*, romance de grande sucesso publicado por José de Alencar em 1862, não obstante seus vários traços de modernidade, lança mão de uma moldura oralizante: ali, o mundo da narrativa impressa, isto é, do romance-em-livro, submete-se ao mundo da oralidade, na menção feita a cartas e a um manuscrito descrito como *ensopado de lágrimas* e destinado a um único leitor.

(a) Reuni suas cartas e fiz um livro.

Eis o destino que lhes dou; quanto ao título, não me foi difícil achar (Alencar [s. d.] [1862]: 5).

(b) A senhora estranhou, da última vez que estivemos juntos, a minha excessiva indulgência pelas criaturas infelizes, que escandalizam a sociedade com a ostentação de seu luxo e extravagâncias.

Quis responder-lhe imediatamente, tanto é o apreço em que tenho o tato sutil e esquisito da mulher superior para julgar de uma questão de sentimento. Não o fiz porque vi sentada no sofá, do outro lado do salão, sua neta, gentil menina de dezesseis anos, flor cândida e suave, que mal desabrocha à sombra materna. Embora não pudesse ouvir-nos, a minha história seria uma profanação na atmosfera que ela purificava com os perfumes da sua inocência (...)

Calando-me naquela ocasião, prometi dar-lhe a razão que a senhora exigia; e cumpro o meu propósito mais cedo do que pensava. Trouxe no desejo de agradar-lhe a inspiração; e achei voltando a insônia de recordações que despertara a nossa conversa. Escrevi as páginas que lhe envio, às quais a senhora dará um título e o destino que merecem. (...) (Alencar [s. d.] [1862]: 7-8).

(c) Terminei ontem este manuscrito, que lhe envio ainda úmido de minhas lágrimas (Alencar [s. d.] [1862]: 210).

Essa alusão a um manuscrito encharcado de lágrimas, como estratégia narrativa, parece ter poderosos efeitos de sentido. Trata-se de um recurso antigo, mesmo que o padrão cronológico seja o Brasil do século XIX. Esse arcaísmo intencional, encenando velhos tempos de manuscrito, patrocina para os leitores – ao lado da intensificação da verossimilhança – um forte sentimento

de ancestralidade e de história, que parece dissipar os riscos de perda de identidade que espreitam leitores e escritores na modernidade.

Mas os fragmentos selecionados de *Lucíola* ilustram apenas um exemplo de como a oralidade se traduz na narrativa moderna: ali se presentifica, numa espécie de *corte congelado* do passado, um tempo no qual o *contar* ocorria – geralmente – em condições bastante diferentes das vigentes na segunda metade do século XIX, ainda que se fale do século XIX carioca.

Em outros livros da tradição brasileira, a oralidade assume outras faces.

Encena, por exemplo, o velho costume de leitura coletiva, vigente no Brasil nos dois extremos do arco social, documentado tanto em pousos de tropeiros quanto em salões e saletas da aristocracia do Império brasileiro. Com efeito, José de Alencar refere-se ao costume de ler ficção em voz alta creditando a esse costume forte influência em sua carreira de romancista. Esse modo de leitura, que funciona como ritual de socialização familiar, aglutinava em torno de um rústico lampião família e agregados e constituía, seguramente, meio de educar para a leitura (e/ou escuta) literária.

Nada a estranhar, portanto, que tantas moçoilas, tiliás, rapazes e matronas, em meio às peripécias que vivem no romance do século XIX brasileiro, sejam flagrados com livro aberto nas mãos, lendo.

Mas essa espécie de oralidade encenada, ainda que réplica verossímil de costumes sociais, não era a única arma que a narrativa escrita esgrimia na sedução de um público pesadamente conservador, benjaminianamente nostálgico e só muito de leve familiarizado com práticas de leitura e de escrita. Em certas condições, a oralidade se expressa e se representa no romance brasileiro, de modo a recuperar a importância de que suas práticas desfrutavam em tempos mais antigos, ou em culturas distintas da ocidental moderna.

Algumas dessas *outras* práticas encenam-se no romance regionalista brasileiro, desde o século XIX até hoje.

No regionalismo brasileiro, a oralidade talvez resgate para a literatura um traço extremamente significativo da cultura de minorias, como índios, negros e camponeses. Por outro lado e no mesmo sentido, a oralidade encenada no regionalismo pode também representar um sinal da resistência: ela pode ser a estratégia pela qual a cultura de comunidades marginalizadas minou e/ou subverteu, pela miscigenação, a cultura dominante, particularmente a literária, transformando-a num mosaico de formas, cores e tamanhos.<sup>4</sup>

Esse caráter compósito que a ficção regionalista manifesta pode, também, explicar a constante posição de minoridade a que ela é confinada pela tradição crítica. Ou seja, a crítica – instância mais conservadora da insti-

tuição literária – talvez desqualifique produções nas quais a oralidade não tenha sido completa ou quase completamente apagada, em função de um certo corporativismo textual que, nunca explícito, se traduz em argumentos, nos quais os apelos ao *estético*, ao *sublime* e ao *universal* são os mais recorrentes.

*Iracema* ajuda a investigar essa hipótese.

Em 1865, o romance *Iracema*, de José de Alencar, tematiza e textualiza uma forma de oralidade bastante diferente da oralidade evocada pela menção a manuscritos ou a serões de leitura, de *Lucíola* – e de outras histórias que têm por cenário o perfil urbano do Rio de Janeiro. *Iracema* apresenta-se como um *romance de fundação*, celebrando o primeiro encontro entre brancos e índios. O romance se abre e se fecha com cartas dirigidas a um Dr. Jaguaribe (na realidade, Domingos Jaguaribe, primo do escritor), ao qual Alencar expõe seu projeto literário e explica a modalidade de leitura pretendida para o romance. Como tantos outros romancistas de sua geração, mas também sem aludir a manuscritos e similares, Alencar vem à cena dizer que está *recontando* uma história que lhe foi contada:

(d) Uma história que me contaram nas lindas várzeas onde nasci, à calada da noite, quando a lua passeava no céu argenteando os campos, e a brisa rugitava nos palmares (Alencar, 1982 [1865]:12).

Uma alusão tão clara à prática de narrativas orais inscreve *Iracema*, seu leitor e seu narrador – por intermédio de seu autor – na tradição ancestral da narrativa, oral e coletiva, que passa de boca em boca.

Essa oralidade de perfil comunitário e socializante, que costumamos considerar como típica de comunidades pouco familiarizadas com práticas, mídias e linguagens da modernidade, não é, entretanto, a única a fazer-se presente em *Iracema*. Ela contracena com outras. É talvez seja exatamente a miscigenação de várias *oralidades* que potencialize extraordinariamente o efeito de sentido que elas têm na estrutura da obra.

Imediatamente antes do texto transcrito em (d), há o episódio no qual Martim – a principal personagem portuguesa do romance – está deixando o Brasil. Sua partida enseja que o narrador interrompa a narração da cena e, intrometendo-se no relato, lance ao leitor uma pergunta:

(e) O moço guerreiro, encostado ao mastro, leva olhos presos na sombra fugitiva da terra; a espaços o olhar empanado por tênue lágrima cai sobre o jirau, onde folgam duas inocentes criaturas, companheiras de seu infortúnio.

Nesse momento o lábio arranca d'alma um agro sorriso. Que deixara ele na terra do exílio? (Alencar, 1982 [1865]: 12).

Essa pergunta, à qual, obviamente, o leitor de Alencar não tem condições de responder, tem como um de seus possíveis efeitos de sentido assegurar ao leitor que, continuando a leitura, ele encontrará resposta para ela.

Essa certeza – de que, em romances, perguntas levantadas pelo narrador serão oportunamente respondidas pelo próprio narrador – faz parte do pacto romanesco e inscreve em *Iracema* uma interlocução autor/narrador/leitor que adapta, para a escrita, o que se acredita ser comum em práticas narrativas orais, quando o narrador pode monitorar sua *performance* pelas respostas (não necessariamente verbais) que vai tendo de seu público.

Com isso, esta obra-prima de Alencar inscreve-se *também* na tradição européia do romance folhetim, no qual o suspense se reforça mediante perguntas retóricas (muitas vezes fecho de capítulo) que também monitoram a atenção do leitor para os pontos fulcrais da história.

Com *Iracema* estamos, pois, em um outro patamar da – digamos – educação literária do público brasileiro. Estamos em presença de um mestre na arte sutil de cativar leitores, que lança mão de fina tecitura de tradições orais com tradições escritas na estruturação do livro. Mas a obra é ainda repleta de outros traços da linguagem oral, como a parataxe, as sentenças curtas e rítmicas, a alta freqüência de apostos – procedimentos de linguagem que já têm sido apontados e aplaudidos pela maior parte da fortuna crítica do livro.

Também as referências à natureza, paralelísticas e encadeadas, soam como textos produzidos, enquanto o narrador está incluído no cenário que descreve, *apontando* para palmeiras, montanhas e praias arenosas, partilhando a paisagem com seu ouvinte/leitor, nela mergulhados ambos pelos *dêiticos* que pontilham a obra, já a partir da antológica abertura do segundo capítulo: *Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema.*

Da mesma maneira, certos usos do presente do indicativo trazem para a história a *nuance* de eternidade. O pretérito (em português, tempo tradicional da narrativa) fala de um mundo já passado e, por isso, incapaz de ser partilhado pelo leitor ou pelo ouvinte. Leitores, ouvintes e narrador, por outro lado, podem partilhar o *agora* no qual o narrador, nos parágrafos iniciais do livro, interpela a natureza circundante:

(f) Verdes mares bravios de minha terra natal,  
onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba;

Verdes mares, que brilhais como líquida esmeralda aos raios do sol poente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros;

Serenai, verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa, para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas.

Obviamente, no entanto, tudo se passa nas páginas de um livro, ou seja, essa narrativa *in praesentia* é artificial. O texto alencariano, portanto, é uma resposta textual à intuição do fato de que seus leitores, *por hipótese*, não são familiarizados com a paisagem descrita. Em função desse desconhecimento, o texto encarrega-se ainda das explicações de palavras (que o autor julga desconhecidas do leitor), o que acaba sendo um outro signo da narrativa dividida: o *aqui* da matéria narrada não coincide com o *aqui* da sua leitura.

Quando Alencar se dirige ao primo na carta que abre o romance, ele sublinha que, por viver no Ceará, local onde se passa a história, Domingos Jaguaribe desfruta das condições ideais para leitura do livro:

(g) Este livro o vai naturalmente encontrar em seu pitoresco sítio da várzea, no doce lar, a que povoa a numerosa prole, alegria e esperança do casal. Imagino que é a hora mais ardente da sesta.

O sol a pino dardeja raios de fogo sobre as areias natais; as aves emudecem; as plantas languem. A natureza sofre a influência da poderosa irradiação tropical, que produz o diamante e o gênio, as duas mais brilhantes expansões do poder criador.

Os meninos brincam na sombra do outão, com pequenos ossos de reses, que figuram a boiada. Era assim que eu brincava, há quantos anos, em outro sítio, não mui distante do seu. A dona da casa, terna e incansável, manda abrir o coco verde, ou prepara o saboroso creme de buriti para refrigerar o esposo, que pouco há recolheu de sua excursão pelo sítio, e agora repousa embalando-se na macia e cômoda rede.

Abra então este livrinho, que lhe chega da corte imprevisto. Percorra suas páginas para desenfastiar o espírito das cousas graves que o trazem ocupado (Alencar, 1982 [1865]: 9).

Em função dessas diferentes *espacialidades*, digamos de narrativa e de leitura, o narrador acaba operando uma espécie de *transculturação*, operação que Alencar performa com maestria, principalmente por meio de oposições, estrutura sintática muito adequada para converter um código em outro.

Tantas estratégias narrativas heterogêneas (oralidade ocidental + estruturas de línguas indígenas + procedimentos folhetinescos) dão a *lracema* perfil

híbrido. E, assim como a obra é fruto de uma linhagem mestiça, a identificação dessa sua genealogia sugere a heterogeneidade da formação cultural do público leitor pretendido que, em termos de linguagens narrativas, precisa ser poliglota.

Assim, uma possível conclusão é que a combinação de diferentes tradições narrativas parece satisfazer às expectativas de um leitorado como o brasileiro do tempo de Alencar.

Com efeito, o alvorecer do sentimento patriótico brasileiro foi buscar na cultura pré-cabralina uma primeira fonte para a titulação nobiliárquica, para a denominação de lugares e para metáforas da terra. Esse foi, então, o procedimento intensificado por José de Alencar ao jogar, mesmo que inconscientemente, com a coincidência entre as letras que compõem a palavra *Tracema* e as que compõem a palavra *América*, da qual, então, a personagem-título do livro torna-se anagrama.

Numa perspectiva histórica, esses traços formais podem ser creditados ao projeto indianista que José de Alencar traça a partir da crítica a Gonçalves de Magalhães. O escritor cearense, ao mimetizar a estrutura da língua indígena, reforça a hipótese de que o contexto indianista favorece a oralidade. Enfatizando esse ponto, o sucesso de *Tracema* coroa muito mais do que o resultado de uma opção literária individual de Alencar, já que inspiração na cultura indígena havia sido insistentemente recomendada por todos os pais, padrinhos (e padrastos...) da nascente literatura brasileira como meio de assegurar-lhe a originalidade de que carecia para compor a identidade do novo país independente, projeto ao qual José de Alencar adere com armas e bagagens.

As dificuldades da crítica para rotular *Tracema* podem provir, talvez, dessa bem realizada mistura de linguagens. Se Alencar resolveu seu problema, chamando seu livro de *lenda* (*lenda cearense* é o subtítulo do livro),<sup>5</sup> os estudiosos tentaram resolver os problemas da crítica considerando *Tracema* um *poema em prosa*. O que importa é que ambas as denominações enfatizam a originalidade desse livrinho encantador que, desde a primeira edição, tem maravilhado leitores e desafiado críticos.

Por quê?

Talvez porque ele tenha sido o primeiro romance brasileiro a textualizar uma estrutura narrativa capaz de exprimir dialeticamente os paradigmas necessariamente contraditórios de uma tradição cultural híbrida. Se for assim mesmo, Alencar feriu a nota certa e deu pistas à teoria da literatura para que procure na ficção brasileira não-urbana os textos mais promissores – como expressão da alteridade introjetada – no traçado da identidade literária brasileira.

Com uma tal noção de transculturação, essencial numa tradição cultural híbrida, chegamos a outra das estratégias desenvolvidas pelos escritores

brasileiros para seduzir e educar um público leitor pouco familiarizado com tradições literárias escritas.

Na fronteira entre oralidade e escritura, algumas soluções narrativas a que recorrem os escritores brasileiros parecem sugerir a inadequação da estrutura clássica do romance europeu – tal como ela se consagrou no caso modelar de um Balzac, por exemplo – para sua aclimação na ex-colônia portuguesa. Os modelos europeus de romance inscrevem-se, evidentemente, no contexto e na tradição da cultura urbana européia, que, quando cristalizada nos romances canônicos, parece monolítica. É que, por ser monolítica, parece não abrir espaço para a pluralidade de vozes necessárias para exprimir a identidade cultural fracionada de uma cultura como a brasileira.

Esse perfil conflitante e quase esquizofrênico da cultura escrita brasileira é também magnificamente encenado por *Inocência* (1872), romance de Taunay. Nesta obra, o paradigma que relaciona o binômio *analfabeto/interior* ao binômio *alfabetizado/cidade* é recorrente e muito sugestivo, sobretudo quando manifestado a propósito do mundo feminino. Inocência, moça do interior e protagonista do livro, assim se apresenta a Cirino, moço da cidade:

(h) Sou filha dos sertões; nunca morei em povoados, nunca li livros, nem tive quem me ensinasse coisa alguma (...). Se eu o magoar, desculpe, será sem querer (Taunay, 1987 [1872]:87).

Confirmando e explicando o analfabetismo de Inocência, seu pai – o matuto Pereira – explica a Cirino seus pontos de vista sobre a leitura feminina:

(i) ...isto de mulheres, não há que fiar. Bem faziam os nossos do tempo antigo. As raparigas andavam direitinhas que nem um fuso... Uma piscadela de olho mais duvidosa, era logo pau... Contaram-me que hoje, lá nas cidades... arrenego!... não há menina que por pobrezinha que seja, não saiba ler livros de letras de forma e garatujar no papel... que deixe de ir a funçوناتas com vestidos abertos na frente... (Taunay, 1987 [1872]:31).

Ao lado dessas personagens que proclamam pela própria boca seu distanciamento e suas desconfianças do mundo da escrita, também é digno de nota o fato de que no romance de Taunay contracenam diferentes estrangeiros, todos em trânsito pela fazenda do pai de Inocência. Assim, além de encenar questões de oralidade e de escrita, o livro é percorrido por sotaques estrangeiros. Contrapõe-se a essa polifonia de línguas e de linguagens o eloqüente e aterrizante silêncio do anão mudo Tico.

Desse modo, questões de linguagem estão na berlinda ao longo deste romance de sucesso, no qual cada capítulo tem uma epígrafe extraída de uma

obra-prima da literatura ocidental, intertextualidade que já indicia a linhagem literária à qual Taunay pretende filiar seu romance. O sucesso do escritor nesse pacto de muitas vozes sela-se tanto pelo entusiasmo do público brasileiro pelo livro, como ainda pela sua imediata tradução para diferentes idiomas europeus.<sup>6</sup>

Assim, se se considera o gênero romance como uma linguagem socialmente simbólica ou como uma espécie de *inconsciente coletivo social*, podemos ler *Inocência* sob uma luz diferente daquela sob a qual a obra tem sido tradicionalmente lida pela crítica.

Essa nova leitura dá peso ao fato de que, em nível simétrico e oposto ao das epígrafes, o romance de Taunay é pontilhado de rodapés do autor. As epígrafes, por um lado, *elevam* o livro, transformando-o em interlocutor do que há de mais canônico na tradição literária ocidental. Por outro, algumas das muitas notas de rodapé *traduzem* a linguagem desescolarizada e regional de algumas personagens para o público-leitor do romance, por hipótese escolarizado, alfabetizado e urbano, como tão bem sabia Alencar ao frisar a excepcionalidade da ambiência rural na qual Jaguaribe iria ler seu livro.

Tais procedimentos sugerem que Taunay fazia questão de distanciar-se, tanto enquanto narrador, como enquanto autor, da linguagem de suas personagens, e talvez creditasse a seus leitores desejo idêntico. Isso indicia um pressuposto: no caso desse romance de Taunay, pressupõe-se *alteridade* lingüística e social<sup>7</sup> – entre os diferentes mundos (brasileiros?) que a narrativa põe em contacto: o mundo lingüístico e social representado pela história narrada não coincide com o mundo lingüístico e social do narrador nem com o dos circuitos previstos para a circulação do livro.

Mas, de novo, esses mundos e esses circuitos não são monolíticos. Ou, se forem, podem ser arrombados.

Em termos da sua disposição na página, e na esteira de sua etimologia, epígrafes e rodapés inscrevem-se, respectivamente, na parte superior e na parte inferior da página. No caso de *Inocência*, o texto entre ambas é também graficamente marcado, salpicado de aspas ou rendilhado de itálicos e negritos, por meio dos quais Taunay sinaliza os trechos produzidos por estrangeiros ou por analfabetos, e por isso vazados num português que se afasta da norma padrão. Mais uma vez, estamos diante de um narrador muito hábil e inteiramente alerta para o intervalo entre diferentes práticas de linguagem entrelaçadas no coração da vida social brasileira, intervalo polifônico, no qual a literatura tem de transcrever-se.

As diferentes vozes orquestradas em *Inocência* pressupõem – dez anos depois de Alencar – um público-leitor, em meio ao qual os protocolos para a leitura da ficção romanesca estão mais difundidos e são mais heterogêneos.

Ou seja: o Alencar de *Tracema* e o Taunay de *Inocência*, de forma respectivamente adequada ao tempo de cada um, parecem ter intuído que o romance, como gênero com estruturas formais definidas a partir de obras da literatura europeia dos séculos XVIII e XIX, talvez não fosse o modelo textual mais adequado para encenar realidades diferentes daquela (europeia) que lhe deu origem.

Numa última reflexão que vira a esquina, vem Machado de Assis, cujas *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) são publicadas menos de dez anos depois de *Inocência*, de Taunay. O tempo de Machado desdobra um novo movimento na formação do público brasileiro, momento no qual o escritor tem de desconstruir os protocolos e os referenciais de leitura, tão cuidadosamente construídos pelos seus antecessores, os romancistas das gerações de Alencar e de Taunay.

Essa ficção constantemente voltada para o leitor talvez possa ser concebida como uma espécie de réplica textual dos projetos de política cultural tão freqüentemente formulados por escritores brasileiros de primeira geração, geralmente engajados na política ou na administração e que estavam, pois, quer na vida civil, quer na pele de narradores, sempre a braços com a implementação de projetos que *fundassem, amadurecessem, modernizassem e escrevessem e lessem* o Brasil.

Assim, para *falar brasileiro*, as matrizes do romance clássico tiveram de criar espaço para outras vozes narrativas. Com isso, uma certa vertente do romance brasileiro (o regionalista, por exemplo) transformou-se num artefato narrativo capaz de incorporar polifonicamente tradições narrativas híbridas como era (e talvez ainda seja...) a tradição cultural disponível para escribas brasileiros. Coube a eles responder, de forma inventiva, ao desafio de criar formas e vozes narrativas por meio das quais o público-leitor disponível pudesse ser seduzido e aumentado, pré-requisito essencial para que a literatura cumprisse a função social que lhe estava reservada.

E que ela continua cumprindo, quinhentos anos depois de Pero Vaz de Caminha ter prometido ao seu Rei (dele) que a gente que cá andava, por ser

(k) (...) boa e de bela simplicidade (...) imprimir-se-á neles todo e qualquer cunho que lhes quiserem dar (...) (p. 94, Castro, Sílvio. Introdução, atualização e notas) (Castro, 1985 [Caminha, 1500]: 94).

Ao menos com a literatura não foi assim.

A popularidade de alguns autores brasileiros, que nestes pós-moderníssimos quinhentos anos começam a disputar *records* de venda com *best-sellers* traduzidos, aponta o sucesso, a longo prazo, do projeto empreendido

por Alencar e Taunay. Os romancistas brasileiros do século XIX, efetivamente, cumpriram a missão de sedução e formação de um público-leitor. E no arsenal de estratégias narrativas de que se valeram, destacam-se as que organizavam de tal forma a linguagem e a estrutura do romance que, como efeito de leitura, patrocinaavam: a) forte sentimento de intimidade e solidariedade entre narrador e público-leitor; b) introdução do leitor em versões transculturadas do romance europeu com o qual tal público estava familiarizado, pelas freqüentes traduções de folhetins franceses que os jornais publicavam a partir dos anos trinta do século passado e; c) os necessários protocolos para uma pedagogia de leitura que, sob a forma de metaficção, a partir de então e até agora, os escritores brasileiros continuam fornecendo a seus leitores.

Como resultado do trabalho de tantas gerações de esforçados escritores, o romance brasileiro tornou-se um espaço muito sutil no qual se pode compreender – codificado na complexa linguagem da narrativa escrita – algumas das muitas contradições da vida social brasileira, como corretamente intuía José de Alencar, ao dizer que “o povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, [não] pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pera, o damasco e a nêspira”... (Alencar, 1981 [1872]).

## Notas

1. Versão anterior e resumida deste texto foi publicada em 1995 com o título “The role of orality in the seduction of the Brazilian reader: a national challenge for Brazilian writers of fiction”, *Poetics today* 15: 4 (Inverno, 1994), p. 553-567.
2. O projeto Memória de Leitura, desenvolvido no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, com apoio do CNPq e da Fapesp, dispõe de banco de dados informatizado, que pode ser acessado através de sua *home page*: <http://www.unicamp.br/iel/memoria>.
3. Quando isso ocorre, o leitor está à beira de transformar-se num leitor anônimo, ainda que o escriba mantenha e preserve sua identidade. A instituição literária preserva a *identidade autoral* ainda que como mercadoria ou como *griffe*. Veja-se, nesse sentido, o peso de expressões como *um outro romance de Thomas Mann* ou *um romance que dialoga com a obra de Thomas Mann*: dos direitos autorais às noites de autógrafos, o mundo contemporâneo da escritura de romances, dilacerado entre a indústria (cultural) e o artesanato (artístico), é permeado pela ambigüidade sugerida pelo *negócio do best-seller*, de um lado, e a *unicidade irreprodutível do artesanato*, de outro.
4. Penso na realidade multicultural das heranças culturais brasileiras no mesmo trilho no qual Cornejo-Polar discute o caráter heterogêneo da literatura indígena da América Latina. Consultar Cornejo-Polar (1977) e Lajolo (1989).

5. Uma particularidade de duas traduções de *Iracema* para o inglês pode iluminar questões da multiculturalidade representada pelo livro: a obra é considerada *tale* por Burton, e *story* por Biddell. Ao mesmo tempo, título e subtítulo alteram-se consideravelmente na tradução de Burton, que dá uma extensão nacional (brasileira) à lenda que Alencar relaciona com a fundação do Ceará, ao mesmo tempo que sublinha a beleza e a sensualidade de Iracema ao incorporar ao título a expressão *honey lips* que, no romance, é mencionada apenas no corpo do segundo capítulo.
6. A décima oitava edição de *Iracema* pela editora Melhoramentos (1927) menciona uma tradução francesa, em 1896, por Olivier du Chastel; uma tradução inglesa, em 1889, por James Wells; uma tradução italiana, em 1893, por G. P. Malan; uma tradução sueca, em 1896, e uma espanhola, em 1905, por José Vicente Concha, presidente da Colômbia.
7. Talvez valha a pena apontar que, no prefácio de sua tradução inglesa, Wells explica aos leitores as dificuldades de tradução do que ele chama de *local patois*. Transcrevo-o: "...as the author is wonderfully rich in local patois and proverbs, which would be comparatively unintelligible if put into actual corresponding English, I have had to take liberties in my treatment of the matter" (Taunay, 1889 [1872]: [s. p.]). Efetivamente, são variadíssimos os expedientes de que se vale o tradutor, que, às vezes, mantém a expressão brasileira, às vezes muda a expressão, muitas vezes abre suas próprias notas de rodapé, confirmando que, também além do Atlântico, as vozes não-urbanas são de representação problemática, com duplo sotaque.

## Referências bibliográficas

- ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras/Associação de Leitura no Brasil, 1999.
- ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*. São Paulo: Ática, 1981 [1865].
- \_\_\_\_\_. *Iracema, lenda do Ceará*. São Paulo: Ática, 1982 [1865].
- \_\_\_\_\_. *Como e por que sou romancista*. Campinas: Pontes, 1990 [1893].
- \_\_\_\_\_. *Lucíola*. São Paulo: Melhoramentos [s. d.] [1862].
- ALMEIDA, Garrett. *Bosquejo da história da poesia e da língua portuguesa*. Paris: Aillaud, 1826.
- BAKHTIN, Mikhail. "From the prehistory of novelistic discourse". *Apud* LODGE, David. *Modern criticism and Theory*. Londres e Nova York: Longman, 1997 [c 1940], p. 124-156.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (tradução de Carlos Néelson Coutinho). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADOENO, Theodor. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1975.
- CANCIUNI, Néstor Garcia. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina* (traduzido por Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília Queiroz Moraes Pinto). São Paulo: Cultrix, 1980.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975 [1965].
- \_\_\_\_\_. "Literatura e subdesenvolvimento". *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 140-162.
- \_\_\_\_\_. "Uma literatura de dois gumes". *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 163-180.

- CASTRO, Sílvio. Introdução, atualização e notas de Sílvio Castro. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. 2. ed. (O descobrimento do Brasil). Rio Grande do Sul: L&PM, 1985.
- CÉSAR, Guilhermino (editor). *Historiadores e críticos do Romantismo: 1. a contribuição europeia-crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1978.
- CORNEJO-POLAR, Antonio. "El indigenismo en las literaturas heterogeneas: su doble estatuto socio-cultural". *Revista de crítica literária latino-americana*, nº 7-8. Lima, 1977.
- DENIS, Ferdinand. *Resumé de l'histoire litteraire du Portugal suivi du resumé de l'histoire litteraire du Brésil*. Paris: Leconte et Durey, 1826.
- EAGLETON, Terry. *The rape of Clarissa*. Oxford, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Literary Theory*. Oxford: Basil Blackwell, 1983.
- \_\_\_\_\_. *The functions of criticism*. Londres: Verso, 1984.
- GIL, Fernando. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: Edipucrgs, 1999.
- HALLEWELL, Lawrence. *O livro no Brasil (sua história)*. São Paulo: T. A. Queirós, 1985.
- IANNI, Octávio. *Ensaio de sociologia da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- JAMESON, Frederic. *The political unconscious (Narrative as a socially symbolic act)*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- JOBIM, J. L. *Introdução ao Romantismo*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999.
- LAJOLO, Marisa. "El regionalismo lobatiano: a contrapelo del modernismo". *Escritura*, XIV.27. Caracas, janeiro-junho 1989, p. 221-232.
- \_\_\_\_\_. "Machado, Graciliano e Rubem Fonseca: diferentes itinerários do escritor brasileiro". *Apud Toward Socio-Criticism: Selected proceedings of the Conference Luso-Brazilian literatures, A Socio-Critical approach*. Editado com Introdução por Roberto Reis. Temple: Center for Latin American Studies, 1991, p. 153-163.
- \_\_\_\_\_. *História da literatura (ensaio)*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Teoria literária no Brasil contemporâneo: o que é, como se faz e para que serve*. *Apud Revista de crítica literária latino-americana*, ano XX, nº 40. Lima/Berkeley, 2º semestre de 1995, p. 11-40.
- \_\_\_\_\_. *E quando o historiador é o vilão da história?* *Apud MOREIRA, Maria Eunice (org.)*. Cadernos do Centro de pesquisas literárias da PUC-RS; v. 3, nº 1, Porto Alegre, abril de 1997 (Anais do I Seminário Internacional de História da Literatura).
- \_\_\_\_\_. *Regionalismo e história da literatura: quem é o vilão da história?* *Apud Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: USF/Editora Contexto, 1997, p. 297-328 (2. ed. 1998).
- \_\_\_\_\_. *Regionalismo*. *Apud ASSIS BRASIL, Luiz Antonio; MOREIRA, Maria Eunice; ZILBERMAN, Regina*. *Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Novo Século, 1999.
- LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A leitura rarefeita*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- \_\_\_\_\_. *A formação da leitura no Brasil* (co-autoria: Regina Zilberman). São Paulo: Ática, 1996, 372 p., 2. ed. 1998. Prêmio Açoreanos 1997, Categoria Literatura-Ensaio.
- MARCO, Valéria De. *O império da cortesã (Luciôla: um perfil de Alencar)*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar, literato e político*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977.

- MEYER, Marlyse. *Folhetim, uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- PELEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. "José de Alencar na literatura brasileira". *Obra completa de José de Alencar*. Rio de Janeiro: Aguillar, 4 v., v. 1, 1959, p. 15-88.
- QUEIROZ, Rachel de. "Cem anos de Iracema". In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Brasília: MEC/ INL, 1965.
- RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.
- \_\_\_\_\_. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- SULEIMAN, Susan R. e CROSSMAN, Inge (eds.). *The reader in the text: essays on Audience and Interpretation*. Princeton University Press, 1980.
- \_\_\_\_\_. "The reading public and the rise of the novel". *The rise of the novel*. Berkeley: University of California Press, 1957, p. 35-59.
- TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. São Paulo: Ática Watt. I, 1987 [1872].
- VILLALTA, L. C. "O diabo na livraria dos inconfidentes". In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- \_\_\_\_\_. "O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura". In: SOUZA, Laura de Mello e (org.). *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- WASSERMAN, R. M. *The red and the white: the "Indian" novels of José de Alencar*. PMLA 98, 1983, p. 815-827.
- \_\_\_\_\_. "Reinventing the New World: Cooper and Alencar". *Comparative literature*, Primavera de 1984, p.130-152.
- ZILBERMAN, R. *Estética da recepção e história literária*. São Paulo: Ática, 1989.
- \_\_\_\_\_. *A terra em que nasceste: imagens do Brasil na literatura*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 1994.
- ZILBERMAN, R. e MOREIRA, Maria Eunice. *O berço do cânon*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.



Poty.  
Ilustração para o livro *Sagarana*,  
de João Guimarães Rosa, 1958.

## OS SERTÕES ENTRE DOIS CENTENÁRIOS

Roberto Ventura

Euclides da Cunha abordou, em seus escritos, duas regiões tidas como inóspitas e inexploradas: o sertão baiano e a selva amazônica. Enviado a Canudos como correspondente de guerra em 1897, escreveu uma série de reportagens para *O Estado de S. Paulo* e publicou, em 1902, *Os sertões*, no qual criticou a violência da campanha militar. Como chefe da comissão brasileira de reconhecimento do Alto Purus, no Acre, explorou as nascentes do rio e redigiu os ensaios sobre a Amazônia, reunidos em *Contrastes e confrontos*, de 1907, e em *À margem da história*, de 1909.

Os ensaios amazônicos são a face menos conhecida de sua obra. Encontram-se dispersos em artigos e entrevistas de jornal, em crônicas e prefácios, em sua correspondência, além dos documentos da viagem, que foram resumidos no *Relatório da comissão mista brasileira-peruana de reconhecimento do Alto Purus* (1906). Seu relatório se completa com o registro visual da expedição: as fotografias de Egas Florence e os mapas que fez como cartógrafo do Itamarati.

A obra de Euclides inseriu-se em um movimento de redescoberta do país, que se prolongou até o modernismo, trazendo o interesse pelas regiões desconhecidas do interior e pelos relatos dos viajantes e naturalistas. Tal interesse encontrou expressão na literatura regionalista da virada do século XIX para o XX, na qual ficcionistas, como Coelho Neto, Afonso Arinos, Afrânio Peixoto, Valdomiro Silveira, Simões Lopes Neto e Hugo de Carvalho Ramos, voltaram-se para a representação da vida, da paisagem e da cultura do homem do sertão.

Em contraste com tal interesse literário pelos sertões, dois centenários foram comemorados no início do século XX, ligados a fatos que trouxeram a inserção cosmopolita do Brasil na história e no comércio mundiais: os quatrocentos anos do descobrimento, celebrados em 1900, e os cem anos da abertura dos portos brasileiros, festejados com a Exposição Nacional no Rio de Janeiro em 1908. Euclides publicou *Os sertões* entre esses dois centenários e tomou parte, como orador, de suas solenidades.

O escritor discursou, na noite de 6 de maio de 1900, nas comemorações do Quarto Centenário do Descobrimento do Brasil em São José

do Rio Pardo, no interior de São Paulo. Como engenheiro do governo do estado, residia na cidade desde 1898, para reconstruir a ponte metálica sobre o rio, que ruíra com uma enchente. A festa do centenário foi celebrada com uma missa e um desfile de quase duas mil pessoas, dos quais participaram políticos, militares, comerciantes, representantes da lavoura e alunos das escolas da região. Após o desfile, houve discursos em frente à Câmara Municipal, com a presença de Euclides, que saudou a viagem de Pedro Álvares Cabral como acontecimento que dilatou o império português e a fé católica, dando início à integração "da terra ainda virgem à Civilização afastada" (Hardman, 1993, p. 7-10).

As comemorações do achamento da terra brasileira pelos navegadores portugueses foram intensas na capital da República. A Associação do Quarto Centenário do Descobrimento do Brasil organizou diversas atividades, as quais incluíram a criação de hino, a construção de monumento e de um pavilhão na praça da Glória, a realização de congressos e de festas populares, religiosas e navais, e a inauguração de um orfanato, de um clube naval e da associação dos empregados do comércio. Um panorama do descobrimento do Brasil com telas pintadas por Vítor Meireles, dentre elas o famoso quadro da primeira missa, foi montado no centro do Rio. A associação publicou ainda o *Livro do Centenário (1500-1900)*, em quatro volumes, que reunia ensaios sobre a formação da sociedade e da cultura brasileiras, com colaborações de Sílvio Romero (literatura), José Veríssimo (instrução e imprensa), Coelho Neto (belas-artes), Oliveira Lima e Capistrano de Abreu.

Euclides discursou ainda em outro centenário, o da abertura dos portos, comemorado com a Exposição Nacional, inaugurada no Rio de Janeiro em 11 de agosto de 1908. A exposição foi instalada em diversos pavilhões construídos na Praia Vermelha, onde outrora se erguera a Escola Militar, na qual Euclides fizera o curso de estado-maior e engenharia militar. Com o objetivo de atrair capitais para o país, a exposição fazia um panorama da produção brasileira, com pavilhões dedicados à indústria, à pecuária, à agricultura e às artes, e mostrava as melhorias da capital, resultantes dos trabalhos de saneamento de Oswaldo Cruz e de reforma urbana do prefeito Pereira Passos. Iluminada por lâmpadas elétricas e um possante holofote, a exposição tinha fontes luminosas e cascatas com efeitos de luz, procurando dar, segundo o *Jornal do Comércio*, "toda a aparência de um sonho das mil e uma noites". Havia ainda atividades recreativas com uma retrospectiva da dramaturgia brasileira apresentada em dois teatros, a exibição de filmes em um cinematógrafo, além de campo de patinação, circo de cavalos, bares e restaurantes ("Exposição Nacional").

O autor de *Os sertões* foi o orador, em 23 de agosto de 1908, do banquete em homenagem ao diplomata e político Joaquim Francisco

de Assis Brasil, realizado no restaurante Pão de Açúcar durante os festejos da Exposição Nacional. Assis Brasil, que participara das negociações para a incorporação do Acre ao território brasileiro, assegurada com a assinatura do Tratado de Petrópolis em 1903, procurava organizar o Partido Republicano Democrático, cujo manifesto defendia a adoção do voto secreto e a realização de eleições livres como forma de se criar um governo democrático e representativo.

Assis Brasil foi saudado como o representante da moderna geração de homens públicos que preferiam a ação política aos ornamentos da palavra. A Exposição Nacional trazia a Euclides recordações da Escola Militar, onde ingressara em 1886, três anos antes da derrubada da Monarquia. A escola foi fechada em 1904 por causa da participação dos cadetes na revolta contra a vacina obrigatória, tendo sido mais tarde demolida para dar lugar aos pavilhões da exposição. Lembrava que o salão onde se reuniam para o banquete se achava em um dos ângulos da antiga fortaleza da Praia Vermelha, onde lera o livro de Assis Brasil, *República Federal*, que servia de inspiração aos republicanos. Elogiava a firmeza de princípios do homenageado, que renunciara, após a Proclamação da República, ao mandato de deputado no Congresso Constituinte, por ter discordado da eleição indireta do marechal Deodoro da Fonseca para a Presidência. Ainda que não pretendesse participar do partido lançado por Assis Brasil, considerava que a iniciativa poderia trazer um grande benefício para o país ("Banquete").

## PAISAGEM E PROGRESSO

O interesse de Euclides pela natureza, presente em *Os sertões* e nos ensaios sobre a Amazônia, manifestou-se desde o primeiro artigo que escreveu, "Em viagem", publicado em 1884 no pequeno jornal dos alunos do Colégio Aquino, no Rio de Janeiro. Registrava as impressões captadas em um passeio de bonde, de onde via as encostas do Rio cobertas de mata. Transfigurava a paisagem numa explosão de sons e cores, na qual a vida palpitava no esplendor da primavera: "Guiam-me a pena as impressões fugitivas das multicores e variadas telas de uma natureza esplêndida que o *tramway* me deixa presenciar de relance quase".

Introduzia, nesse quadro quase idílico, um tom sombrio ditado por sua sensibilidade romântica, na qual o progresso, representado pela estrada de ferro, era visto como uma ameaça à natureza: "o progresso envelhece a natureza, cada linha do trem de ferro é uma ruga e longe não vem o tempo em que ela, sem seiva, minada, morrerá!". E concluía com um brado contra o avanço da civilização, que degradava a beleza da paisagem: "Tudo isto me

Descreveu, em *Os sertões*, a região de Canudos, no vale do rio Vaza-Barris, no nordeste da Bahia, como "estranho território" ou "paragem sinistra e desolada", que teria atravessado quatrocentos anos de história absolutamente esquecida: "As nossas melhores cartas enfeixando informes escassos, lá têm um claro expressivo, um hiato, *Terra ignota*, em que se aventura o rabisco de um rio problemático ou idealização de uma corda de serras" (Cunha, 1985, p. 96-98). Considerou o sertão baiano como área com leis climáticas próprias e um tipo humano definido, o sertanejo, que idealizou como homem forte, mistura de cavaleiro medieval e de vaqueiro romântico, "rocha viva", sobre a qual se poderia criar o brasileiro do futuro.

Enfocou, tanto em *Os sertões*, quanto nos ensaios amazônicos, um mesmo personagem: o sertanejo, "expatriado dentro da própria pátria". Denunciou a "antinomia vergonhosa", na qual o civilizado se tornava bárbaro em Canudos ou no Purus. Reunido em comunidade sob a liderança do Conselheiro, ou em migração para os seringais do Acre, o sertanejo fugia das calamidades da seca. Inimigo da República em Canudos, passou a ser visto com maior simpatia na Amazônia, como agente de povoamento nos confins da selva, responsável pela expansão do território brasileiro.

Euclides trouxe a público, em artigo na revista *Kosmos*, do Rio de Janeiro, e em *À margem da história*, o trabalho semi-escravo nos seringais do Acre, trabalho que atacou como a mais criminoso organização do trabalho, "paraíso diabólico" ou "prisão sem muros", na qual o homem, acorrentado a dívidas, trabalhava para se escravizar. As estradas que ligavam as barracas às árvores lembravam, com seu traçado, os "tentáculos de um polvo desmesurado", "imagem monstruosa e expressiva da sociedade torturada" (*idem*, 1995c, p. 558-560; *idem*, 1995g, p. 258).

O narrador-viajante, batedor do processo histórico e civilizatório, segue trilhas e pistas pelo deserto. Fora da história e da geografia, o sertão tornou possíveis atos de violência e barbárie, como o massacre dos conselheiristas, o cárcere dos seringueiros e a destruição das matas e das florestas, devastadas pelas queimadas indígenas, pela exploração dos plantadores e pelas caldeiras dos barcos e das locomotivas a vapor.

## OS SERTÕES BAIANOS

Flora Süssekind mostrou, em *O Brasil não é longe daqui*, que o narrador romântico da prosa de ficção brasileira, surgida em meados do século XIX, incorporou a forma literária dos relatos de viagem e a visão pictórica dos desenhos dos paisagistas. O sujeito ficcional tinha, nesse momento, um perfil bastante

próximo ao narrador de viagens, ao cartógrafo e ao paisagista, e atuava, ao mesmo tempo, como historiador e cronista de costumes.

Ao escrever sobre Canudos e sobre a Amazônia, Euclides adotou o ponto de vista do viajante em movimento, o qual dá expressão artística ou científica à paisagem. Não se colocou, em *Os sertões*, como narrador, com exceção da "Nota preliminar" e de alguns poucos trechos, nos quais admitiu ter registrado suas impressões pessoais: "O que se segue são vagas conjecturas. Atravessamo-lo [o sertão] no prelúdio de um estio ardente e, vendo-o apenas nessa quadra, vimo-lo sob o pior aspecto" (*idem*, 1985, p. 110). Incorporou, como narrador, a cultura escrita e dialogou com a tradição dos relatos de viagem e das expedições científicas.

Publicou, em 14 de março de 1897, no *Estado de S. Paulo*, "A nossa Vendéia", seu primeiro artigo sobre Canudos. Comparava a guerra à rebelião camponesa, monarquista e católica, da região da Vendéia, ocorrida na França, de 1793 a 1795, como reação à derrubada do Antigo Regime. Assim como a Revolução Francesa havia sido ameaçada pelos camponeses da Vendéia, a recém-proclamada República brasileira estaria em perigo pela atuação dos seguidores de Antônio Conselheiro. A comparação garantia, pela crença na repetição da história, a certeza da vitória sobre os rebeldes: "Este paralelo será, porém, levado às últimas conseqüências. A República sairá triunfante desta última prova".

Escrito em São Paulo, antes de ser enviado ao local do conflito, o artigo surpreendeu pela riqueza de detalhes geográficos, climáticos, botânicos e geológicos sobre o vale do Vaza-Barris, recriados a partir dos mapas e das informações fornecidos pelo engenheiro baiano Teodoro Sampaio, seu colega na Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas de São Paulo, o qual percorrera o interior da Bahia em 1880. Citava viajantes e naturalistas, como Martius, Saint-Hilaire, Humboldt, Caminhoá e Livingstone, e antecipava algumas das teses de *Os sertões* sobre a simbiose entre o homem e a terra do sertão.

Descrevia o meio físico como o maior aliado dos conselheiristas, na tentativa de explicar a surpreendente derrota das três expedições militares enviadas contra o arraial. A natureza agreste seria o maior obstáculo ao avanço das tropas, por apresentar solo arenoso e estéril, com vegetação escassa e deprimida. Destacava ainda as oscilações climáticas extremas, "da maravilhosa exuberância à completa esterilidade", nas quais os períodos de seca se alternavam com chuvas torrenciais, que faziam a vegetação voltar a florescer (*idem*, 1939, p. 161-167).

Em um segundo artigo, publicado em julho no *Estado*, considerou o jagunço, contra o qual lutavam os soldados republicanos, como reflexo

do meio rude e inconstante: "Não há persegui-lo no seio de uma natureza que o criou à sua imagem – bárbaro, impetuoso e abrupto" (*idem, ibidem*, p. 172). O inimigo era auxiliado pela natureza, que formava cerrados impenetráveis nas encostas e serras e levantava trincheiras na movimentação irregular do solo, fornecendo ainda salitre para o preparo da pólvora e grãos de quartzo depositados nos leitos dos rios que serviam como balas.

Euclides adotou, em *Os sertões*, publicado cinco anos após o término do conflito, uma concepção naturalista, baseada no historiador francês Hippolyte Taine, que lhe forneceu a base científica, ou o pretexto, para buscar correspondências poéticas entre os fatos narrados e a paisagem à sua volta. Taine considerou, na *Histoire de la littérature anglaise* [*História da literatura inglesa*] (1863), que a história de um povo seria determinada por três fatores: o meio, ou o ambiente físico e geográfico; a raça, responsável pelas disposições inatas e hereditárias; e o momento, resultante das duas primeiras causas.

Euclides dividiu seu livro em três partes, correspondentes aos fatores apontados por Taine: "A terra", "O homem" e "A luta". Tratou, em "A terra", da geologia e da geografia do sertão baiano, incluindo o clima do semi-árido, a vegetação da caatinga e a problemática das secas que assolam a região. "Barbaramente estéreis", "maravilhosamente exuberantes", os sertões formariam uma categoria geográfica própria, paradoxal e anti-tética, capaz de oscilar entre a aridez das estepes e dos desertos e a abundância dos vales férteis. O "martírio do homem", submetido à violência dos agentes exteriores e às estigmas prolongadas, seria apenas o reflexo de uma "tortura maior": "Nasce do martírio secular da Terra..."

Discutiu, em "O homem", as origens do homem americano, a formação racial do sertanejo e os malefícios da mestiçagem. Explicou a guerra como o resultado do choque entre dois processos de mestiçagem: a litorânea e a sertaneja. Glorificou o mestiço do sertão, que apresentaria vantagem sobre o mulato do litoral, em razão do isolamento histórico e da ausência de componentes africanos, que tornariam mais estável sua evolução racial e cultural. "O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral" (*idem*, 1985, p. 137, 179).

Finalmente, em "A luta", denunciou o Exército e o governo pela destruição da comunidade e pela degola dos prisioneiros, realizadas em nome da consolidação da ordem republicana. Procurou mostrar como os dois lados do conflito – o litoral e o sertão – se encontravam tomados por fanatismos religiosos e políticos. Os soldados saudavam a memória do marechal Floriano Peixoto, cuja efígie traziam no peito, com o mesmo entusiasmo doentio com que os jagunços bradavam pelo Bom Jesus. O coronel Moreira César, coman-

## O LIVRO DA NATUREZA

Euclides confessou, em carta de 1903 a Luís Cruls, que alimentava, havia muito, o sonho de uma viagem ao Acre, mas que não via como realizá-la (Galvão *et al.*, 1997, p. 149). A região era palco desde 1902 de conflitos entre soldados peruanos e seringueiros brasileiros e se tornara alvo de disputas territoriais entre o Brasil, o Peru e a Bolívia. O engenheiro belga Luís Cruls cheficara, em 1901, a comissão de reconhecimento do Alto Javari, na região do Acre, para o Ministério das Relações Exteriores.

Euclides desligou-se, no início de 1904, da atividade de engenheiro que exercia para o governo de São Paulo desde 1895, depois de sua saída do Exército. Sem emprego fixo, retomou a colaboração com *O Estado* e passou a escrever também para *O País*, no Rio de Janeiro, enquanto procurava nova colocação na engenharia. Foi ao Rio pedir ajuda a Lauro Müller, ministro da Viação e Obras Públicas, que fora seu colega na Escola Militar.

Em dois artigos em *O País*, de maio de 1904, apresentava ao governo o “plano de uma cruzada” ou de uma “campanha formidável contra o deserto”: “O deserto invoca o deserto. Cada aparecimento de uma seca parece atrair outra, maior e menos remorada, dando à terra crescente receptibilidade para o flagelo”. Propunha uma “guerra dos cem anos” de combate às secas do Nordeste, que incluía a exploração científica da região e a realização de um conjunto de obras, como a construção de açudes e poços artesianos, a arborização em larga escala, a construção de estradas de ferro e o desvio das águas do rio São Francisco para as regiões atingidas pela estiagem (Cunha, 1995e, p. 153-160).

Sem perspectivas de obter trabalho como engenheiro, tornou público seu interesse pela Amazônia, ao tomar parte, em maio de 1904, com artigos no *Estado de S. Paulo*, do debate sobre a ocupação do Acre e os conflitos do Peru com a Bolívia e o Brasil, que tomava como movimento de expansão para o Atlântico. Revelava sua disposição para participar de uma das viagens de exploração dos rios da região, Juruá e Purus, que se anunciavam para o ano seguinte.

Temendo a eclosão de uma guerra, criticava, nesses artigos, o envio de tropas brasileiras para o Alto Purus e defendia uma solução diplomática, sem intervenção militar, para as questões de fronteira. Mostrava-se favorável aos termos do Tratado de Petrópolis, que o Brasil assinara com a Bolívia no ano anterior, incorporando o território do Acre, que havia sido ocupado por seringueiros vindos do Norte e do Nordeste (*idem, ibidem*, p. 179-189).

O Barão do Rio Branco, ministro das Relações Exteriores, nomeou Euclides, em agosto de 1904, chefe da comissão brasileira de reconhecimento

dante da terceira expedição, líder epiléptico dos florianistas, é tido como tão desequilibrado quanto o Conselheiro. Ambos refletiriam a instabilidade dos primórdios da República.

Euclides viu o sertão como reflexo do litoral: a barbárie estaria por toda parte. Criticou as jornadas jacobinas no Rio de Janeiro, em março de 1897, quando multidões reagiram à notícia da derrota da terceira expedição contra Canudos, com a destruição de jornais monárquicos e o assassinato de um jornalista. Considerava os manifestantes da rua do Ouvidor, centro do comércio elegante e das redações de jornais, mais perigosos do que o homem do sertão: são “trogloditas completos”, “enluvados e encobertos de tênue verniz de cultura”. E observou: “O mal era maior. Não se confinara num recanto da Bahia. Alastrara-se. Rompia nas capitais do litoral” (*idem, ibidem*, p. 373-374).

Acreditava que o crime cometido em Canudos se tornara possível pelo isolamento geográfico e cultural da região: “Ademais, não havia temer-se o juízo tremendo do futuro. A História não iria até ali”. E evocava o cronista holandês Gaspar Barlaeus sobre os desmandos da época colonial: “Canudos tinha muito apropriadamente, em roda, uma cercadura de montanhas. Era um parêntese; era um hiato; era um vácuo. Não existia. Transposto aquele cordão de serras, ninguém mais pecava” (*idem, ibidem*, p. 537-538). Imersos em um território fora das leis da história e da geografia, os soldados e os oficiais tinham certeza da impunidade e recuavam no tempo, agindo de forma bárbara e selvagem.

Mas Euclides se afastou, em parte, do determinismo geográfico, ao admitir a possibilidade de o homem amenizar os efeitos das secas pela construção de açudes e canais, tomando, como exemplo, a atuação dos romanos e dos franceses na Tunísia. Criticou também a devastação do meio ambiente promovida pelas queimadas que o colonizador aprendera com os indígenas, assumindo o papel de “terrível fazedor de desertos”. Capaz de criar desertos, o homem poderia também extingui-los, corrigindo o passado.

Distanciou-se ainda do naturalismo ao transformar a natureza em símbolo que projeta sombras e imagens sobre a narrativa. A vegetação da caatinga permitiria antever o sacrifício dos sertanejos executados pelos soldados. As flores rubras das cabeças-de-frade, deselegantes e monstruosas, lembravam “cabeças decepadas e sanguinolentas jogadas por ali, a esmo, numa desordem trágica”. As palmatórias-do-inferno, “diabolicamente eriçadas de espinhos”, evocavam o martírio dos seguidores do Conselheiro (*idem, ibidem*, p. 54-55, 65).

## O LIVRO DA NATUREZA

Euclides confessou, em carta de 1903 a Luís Cruls, que alimentava, havia muito, o sonho de uma viagem ao Acre, mas que não via como realizá-la (Galvão *et al.*, 1997, p. 149). A região era palco desde 1902 de conflitos entre soldados peruanos e seringueiros brasileiros e se tornara alvo de disputas territoriais entre o Brasil, o Peru e a Bolívia. O engenheiro belga Luís Cruls chefiara, em 1901, a comissão de reconhecimento do Alto Javari, na região do Acre, para o Ministério das Relações Exteriores.

Euclides desligou-se, no início de 1904, da atividade de engenheiro que exercia para o governo de São Paulo desde 1895, depois de sua saída do Exército. Sem emprego fixo, retomou a colaboração com *O Estado* e passou a escrever também para *O País*, no Rio de Janeiro, enquanto procurava nova colocação na engenharia. Foi ao Rio pedir ajuda a Lauro Müller, ministro da Viação e Obras Públicas, que fora seu colega na Escola Militar.

Em dois artigos em *O País*, de maio de 1904, apresentava ao governo o "plano de uma cruzada" ou de uma "campanha formidável contra o deserto": "O deserto invoca o deserto. Cada aparecimento de uma seca parece atrair outra, maior e menos remorada, dando à terra crescente receptibilidade para o flagelo". Propunha uma "guerra dos cem anos" de combate às secas do Nordeste, que incluía a exploração científica da região e a realização de um conjunto de obras, como a construção de açudes e poços artesianos, a arborização em larga escala, a construção de estradas de ferro e o desvio das águas do rio São Francisco para as regiões atingidas pela estiagem (Cunha, 1995e, p. 153-160).

Sem perspectivas de obter trabalho como engenheiro, tornou público seu interesse pela Amazônia, ao tomar parte, em maio de 1904, com artigos no *Estado de S. Paulo*, do debate sobre a ocupação do Acre e os conflitos do Peru com a Bolívia e o Brasil, que tomava como movimento de expansão para o Atlântico. Revelava sua disposição para participar de uma das viagens de exploração dos rios da região, Juruá e Purus, que se anunciavam para o ano seguinte.

Temendo a eclosão de uma guerra, criticava, nesses artigos, o envio de tropas brasileiras para o Alto Purus e defendia uma solução diplomática, sem intervenção militar, para as questões de fronteira. Mostrava-se favorável aos termos do Tratado de Petrópolis, que o Brasil assinara com a Bolívia no ano anterior, incorporando o território do Acre, que havia sido ocupado por seringueiros vindos do Norte e do Nordeste (*idem, ibidem*, p. 179-189).

O Barão do Rio Branco, ministro das Relações Exteriores, nomeou Euclides, em agosto de 1904, chefe da comissão brasileira de reconhecimento

do Alto Purus, com a missão de fazer o levantamento cartográfico das cabeceiras do rio. Viajou, em 1905, de Manaus às nascentes do Purus, desbravando uma nova fronteira, desconhecida da ciência.

Como Alexander von Humboldt, que estudara mapas e documentos em Paris, para se preparar para a viagem à América, narrada na *Relation historique du voyage aux régions équinoxiales du nouveau continent* [Relato histórico da viagem às regiões equinociais do novo continente] (1814-1825), Euclides consultou relatos de viagem, relatórios administrativos e mapas das expedições anteriores. Leu Humboldt, Martius, Spix, Agassiz, Bates, Chandless, Tavares Bastos, Sousa Coutinho e Soares Pinto, antes de mergulhar na escuridão do desconhecido. Estudou sobretudo o relatório da expedição à mesma região, realizada pelo inglês William Chandless em 1861.

Na viagem para Manaus, desapontou-se ao entrar no rio Amazonas, que não correspondia ao ideal que concebera a partir das "páginas singularmente líricas" de Humboldt e de outros exploradores, como Frederick Hartt e Walter Bates. Observou em *À margem da história*: "ao defrontarmos o Amazonas real, vemos-lo inferior à imagem subjetiva há longo tempo prefigurada".

A visão da paisagem entrava em conflito com a imagem pré-dada, criada a partir da leitura dos viajantes, como contou em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras: "Afinal, o que prefigurara grande era um diminutivo: o diminutivo do mar, sem o pitoresco da onda e sem os mistérios da profundura". Com seus "horizontes vazios e indefinidos", nos quais as linhas horizontais predominavam sobre as verticais, quase inexistentes, o rio lhe provocava uma "monotonia inatúrável" (*idem*, 1995b, p. 229; *idem*, 1995g, p. 249).

Tal confronto com a natureza é mediado pela leitura dos cronistas e viajantes, com suas visões fantásticas e fabulosas, e pelo decifrar dos cartógrafos, cuja geografia se confundia com a mitologia. Euclides projetava imagens e noções sobre o meio amazônico e a floresta tropical, fornecidas pelos exploradores, que não se ajustavam às emoções e às sensações provocadas pela realidade observada. Retificou tais visões até formar seu próprio conceito da Amazônia como "paraíso perdido", página incompleta do *Gênesis*, cuja criação ainda não se concluíra.

Intoxicado por leituras que apregoavam a impossibilidade de civilização nos trópicos, Euclides encantou-se com Belém, cujo esplendor desmentia as profecias negativas dos filósofos europeus. A cidade causou-lhe surpresa com seu paisagismo moderno, avenidas largas e arborizadas, edifícios majestosos, praças aprazíveis e gente de hábitos cosmopolitas. Passou ali duas horas inesquecíveis, como escreveu ao pai, e visitou o Museu Paraense de História Natural, onde se encontrou com os naturalistas Emílio Goeldi

e Jacques Huber, que lhe deu cópia de trabalho sobre a região (Galvão *et al.*, 1997, p. 249).

De volta ao navio, varou a noite na leitura do estudo de Huber, como contou no discurso na Academia Brasileira de Letras:

Deletreei-me a noite toda: e na antemanhã do outro dia – um daqueles *glorious days* de que nos fala Bates, subi para o convés, de onde, com os olhos ardidos da insônia, vi, pela primeira vez, o Amazonas... Salteou-me, afinal, a comoção que eu não sentira.

O rio converteu-se em um “mundo maravilhoso”, que estimulava a imaginação e a expressão artística:

A própria superfície lisa e barrenta era mui outra. Porque o que se me abria às vistas desatadas naquele excesso de céus por cima de um excesso de águas, lembrava [...] uma página inédita e contemporânea do *Gênesis* (Cunha, 1995b, p. 230).

Em um primeiro momento, anterior à viagem, prefigurou a visão da natureza por meio da leitura. Desiludido com a paisagem observada, retornou aos livros em busca de chaves ou pistas que pudessem levá-lo à estesia. “Última página” do *Gênesis*, a Amazônia se oferece ao homem como livro aberto à decifração, cuja escrita ou formação ainda não se completou: “É uma terra que ainda se está preparando para o homem – para o homem que a invadiu fora de tempo, impertinentemente, em plena arrumação de um cenário maravilhoso” (Galvão *et al.*, 1997, p. 252).

A metáfora do livro da natureza e do mundo foi abordada por Ernst Robert Curtius, em *Literatura européia e Idade Média Latina*, como um dos tópicos, ou imagens recorrentes, da literatura ocidental. Seu percurso pode ser rastreado da eloquência sagrada à filosofia medieval, até passar ao uso geral da linguagem, tendo sido empregada como imagem laica, afastada das origens religiosas, por Diderot, Voltaire e Rousseau, pelos pré-românticos ingleses e pelos românticos alemães (Curtius, 1996, p. 375-429).

Euclides concebeu os sertões nordestinos e amazônicos como espaços vazios, fora da escrita e da civilização, e recorreu ao livro como mediador na observação da paisagem. Partindo da cultura escrita, o viajante se voltava para a paisagem, de modo a reinterpretá-la por meio da notação literária e científica.

## OS SERTÕES AMAZÔNICOS

Euclides passou três meses em Manaus, de janeiro a abril de 1905, às voltas com os preparativos da viagem ao Purus. Sentiu-se confinado na cidade, como

os seringueiros presos às zonas de extração do látex. Cercado de obstáculos para a partida da expedição, irritava-se com a agitação de Manaus, "Meca tumultuária dos seringueiros", "comercial e insuportável", "meio caipira, meio européia", onde o yankee se punha lado a lado com o seringueiro (Galvão *et al.*, 1997, p. 252-256).

Ficou doente, com febre alta, e passou mal com o calor e a umidade de um clima que julgava, com ironia, bom apenas para as palmeiras. Tinha a sensação, em plena cidade tropical, de estar preso em um quarto escuro e estreito. "Vivo sem luz, meio apagado e num estonteamento", escreveu em uma de suas cartas de Manaus, repletas de queixas e desabaços (*idem, ibidem*, p. 266). A vastidão da natureza entrava em choque com o sufoco do espaço urbano.

Passado um mês, reconciliou-se com o clima amazônico, com suas "manhãs primaveris e admiráveis", mas continuou a enfrentar dificuldades para partir rumo a seu "duelo com o deserto". Escreveu, em março, a Coelho Neto, sobre a atração que sentia pelo deserto amazônico, onde poderia satisfazer sua necessidade de solidão:

Não te direi os dias que aqui passo, a aguardar o meu deserto, o meu deserto bravo e salvador onde pretendo entrar com os arremessos britânicos de Livingstone e a desesperança italiana de um Lara, em busca de um capítulo novo no romance mal-arranjado desta minha vida (*idem, ibidem*, p. 250, 266).

Havia poucos barcos disponíveis para a comissão brasileira, e as lanchas dos peruanos estavam nos estaleiros em Belém para consertos. O Itamarati demorava para enviar as instruções da viagem. O atraso foi desastroso para a expedição, que saiu com os rios em baixa e enfrentou inúmeras dificuldades, que acabaram por comprometer a saúde de Euclides e impediram a exploração de uma das cabeceiras do Purus. Mas não se deixava abater. "Certo não se me fraqueará o ânimo: marcharei a pé para o meu objetivo", afirmou em carta ao crítico José Veríssimo (*idem, ibidem*, p. 267).

A expedição partiu de Manaus para uma viagem de seis meses e meio, de abril a outubro de 1905. Saindo na vazante dos rios, tiveram de abandonar as lanchas a vapor e fazer grande parte do percurso a pé, com canoas arrastadas a pulso. O barco com os víveres e mantimentos naufragou. Chegaram famintos e esfarrapados ao Cujar, uma das cabeceiras do Purus, e desvendaram o mistério de sua ligação com os rios Ucayali e Madre de Dios, feita através de varadouros abertos pelo homem.

Euclides fez o reconhecimento hidrográfico do Purus e preparou os mapas que, junto com os resultados da expedição ao Juruá realizada pelo coronel Belarmino Mendonça, permitiram ao Barão do Rio Branco resolver as questões de fronteira entre o Brasil e o Peru, em setembro de 1909.

De Manaus, após o retorno da expedição, Euclides escreveu novamente a Veríssimo, seu colega na Academia Brasileira de Letras. Sentia que as privações e os sofrimentos enfrentados em sua “batalha obscura e trágica com o deserto” lhe prejudicaram a vida (*idem, ibidem*, p. 290). Voltou ao Rio de Janeiro, no início de 1906, com a saúde debilitada. Contraiu, na selva, malária crônica e incurável, com febres periódicas, que se juntou à tuberculose da infância. Sofria de alucinações, com o espectro de uma mulher de branco que o perseguia nas noites insones.

### O INFERNO URBANO

De volta da selva, encontrou a capital da República transfigurada pelas reformas urbanas do prefeito Pereira Passos. O antigo centro tinha sido remodelado com a abertura da Avenida Central, atual Av. Rio Branco, inaugurada em 1905. A capital o irritava, com seu cosmopolitismo postiço e a presença ostensiva dos bondes e automóveis, como contava em carta ao diplomata Domicio da Gama: “Há um delírio de automóveis, de carros, de corsos, de banquetes, de recepções, de conferências, que me perturba – ou que me atrapalha, no meu *ursismo* incurável” (*idem, ibidem*, p. 341).

Adido ao Ministério das Relações Exteriores, encarregado de trabalhos de cartografia, sentia o desconforto de uma posição instável, sem posto definido, sujeito às graças do Barão do Rio Branco, já que não pertencia ao quadro efetivo de funcionários. O “inferno” prolongava-se em casa, com a mulher envolvida com um jovem cadete, Dilermando de Assis, que contava com a amizade dos filhos.

Apesar das privações passadas no Acre e da saúde muito comprometida, esperava que se abrisse de novo a “trilha do deserto”, como escreveu a Oliveira Lima (*idem, ibidem*, p. 363). Pretendia fiscalizar a construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré, mas desistiu em razão da oposição do pai e na esperança de fazer viagem de demarcação de fronteiras com a Venezuela, que acabou por não realizar.

Retomou, em 1907, os assuntos latino-americanos em uma série de artigos no *Jornal do Comércio*, do Rio, reunidos no livro *Peru versus Bolívia*, que logo foi traduzido para a língua espanhola. Criticava as pretensões do Peru, que reivindicava parte da região do Acre, incorporada ao território brasileiro e boliviano, e tomava partido da Bolívia.

Pretendia sintetizar suas impressões da Amazônia em *Um paraíso perdido*, título que evocaria o poema épico do inglês John Milton, *Paradise lost* (1674), sobre a queda de Adão e sua expulsão do paraíso. Seria, em suas palavras, o seu “segundo livro vingador” (*idem, ibidem*, p. 306). Queria integrar,

como em *Os sertões*, uma ampla interpretação histórico-cultural ao clamor por justiça social e pela modernização do país. Sua morte repentina em 1909, em tiroteio com o amante de sua mulher, Ana, interrompeu a redação do livro.

O fracasso de tal projeto encontra sua imagem na natureza amazônica, que Euclides via como inacabada e tumultuada, em permanente instabilidade. O traçado dos rios faz-se e desfaz-se. Ilhas surgem e desaparecem, margens mudam de lugar. Observou em *À margem da história*: "o homem, ali, é ainda um intruso impertinente. Chegou sem ser esperado nem querido – quando a natureza ainda estava arrumando o seu mais vasto e luxuoso salão. E encontrou uma opulenta desordem..." (*idem*, 1995g, p. 249).

A passagem do homem é igualmente efêmera. São "construtores de ruínas", entregues ao extrativismo econômico e à devastação ambiental. Não haveria como fixar, em linhas definitivas, uma natureza submetida, segundo ele, ao "exaspero de monstruoso artista incontentável". Como seu intérprete, o rio é barroco na volúpia vertiginosa da recriação incessante: retoca, refaz e recomeça um quadro perpetuamente indefinido. Recordava, com suas curvas infundáveis, "o roteiro indeciso de um caminhante perdido, a esmar horizontes, volvendo-se a todos os rumos ou arrojando-se à ventura em repentinos atalhos" (*idem, ibidem*, p. 255-256; *idem*, 1995f, p. 495).

Toda cartografia ou interpretação da Amazônia não passariam, para Euclides, de tentativas de captação de um objeto em mutação constante. O estilo e a cognição giram, em seus ensaios amazônicos, como espirais em torno do inapreensível. A vegetação labiríntica e o emaranhado dos rios encontravam expressão em uma sintaxe igualmente sinuosa. A opulência da floresta se recriava no vocabulário luxurioso.

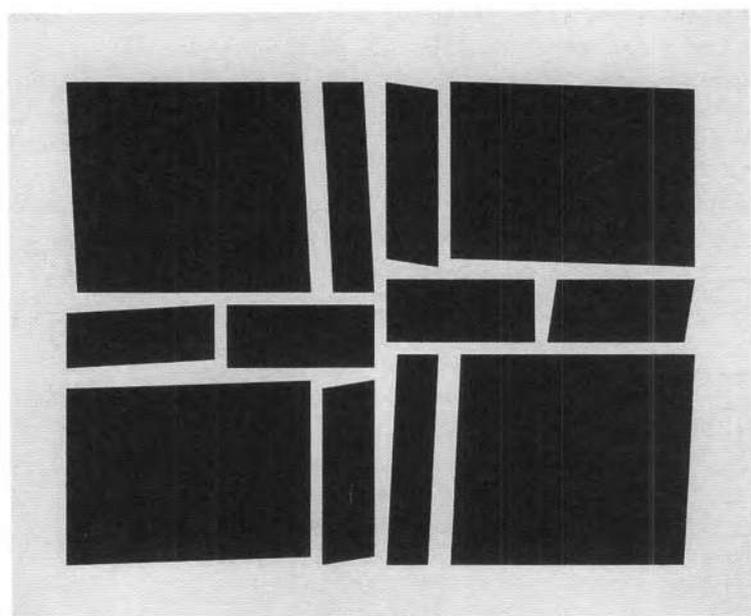
Propôs, no prefácio a *O inferno verde*, romance amazônico do engenheiro Alberto Rangel, seu antigo colega da Escola Militar, uma "guerra de mil anos contra o desconhecido", que permitisse arrancar "os derradeiros véus da paragem maravilhosa, onde hoje se nos esvaem os olhos deslumbrados e vazios". Imaginou a Amazônia como esfinge, que provocava a "vertigem do deslumbramento" e encerrava os mais recônditos segredos, cuja decifração traria o fim da história natural: "Mas então não haverá segredos na própria Natureza. A definição dos últimos aspectos da Amazônia será o fecho de toda a História Natural..." (*idem*, 1995f, p. 493).

Euclides julgava inexorável a marcha do progresso e da civilização, que traria a absorção do indígena e do sertanejo pelas raças e culturas tidas como superiores. Os sertões, quer nordestinos, quer amazônicos, são vistos como desertos, espaços fora da escrita. Ao explorar a caatinga e a floresta

e ao resgatar o sertanejo do esquecimento, o narrador-viajante procurava inseri-los na história. O escritor defendia a integração dos sertões à escrita e à história, cujos limites e cujas fronteiras estariam em contínua expansão desde a chegada dos navegadores e colonizadores europeus à terra brasileira. Povoar, colonizar e escriturar são os instrumentos de tal transplante da civilização para os territórios bárbaros. Fora da escrita e da história, não há salvação: só existe o deserto.

## Referências bibliográficas

- ANDRADE, Olímpio de Souza. *História e interpretação de Os sertões*. São Paulo: Edart, 1966.
- "BANQUETE". *Jornal do Comércio* (Rio de Janeiro), 23 de agosto de 1908.
- BARROS, Lourival Holanda. "Historiografia a tintas nada neutras". *Revista USP*, 13: 44-47, São Paulo, 1992.
- CERTEAU, Michel de. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1978. (Trad. *A escrita da história*). Rio de Janeiro: Forense, 1982.
- CUNHA, Euclides da. *Canudos: diário de uma expedição*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.
- \_\_\_\_\_. *Os sertões: campanha de Canudos* (1902). São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. "Em viagem" (1884). *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2 v., 1995a.
- \_\_\_\_\_. "Academia Brasileira de Letras [Discurso de recepção]" (1903). *Obra completa*, 1995b.
- \_\_\_\_\_. "Entre os seringais" (1906). *Obra completa*, 1995c.
- \_\_\_\_\_. "Relatório da comissão mista brasileira-peruana de reconhecimento do Alto Purus" (1906). *Obra completa*, 1995d.
- \_\_\_\_\_. "Contrastes e confrontos" (1907). *Obra completa*, 1995e.
- \_\_\_\_\_. "O inferno verde" (1908). *Obra completa*, 1995f.
- \_\_\_\_\_. "À margem da história" (1909). *Obra completa*, 1995g.
- CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1996.
- "EXPOSIÇÃO NACIONAL". *Jornal do Comércio* (Rio de Janeiro), 11 de agosto de 1908.
- GALVÃO, Walnice Nogueira e GALOTTI, Oswaldo (orgs.). *Correspondência de Euclides da Cunha*. São Paulo: Edusp, 1997.
- HARDMAN, Francisco Foot. "Antigos modernistas". In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal da Cultura, 1992 a.
- \_\_\_\_\_. "Euclides e os sertões amazônicos". *Amazonas em tempo*. Manaus, 1992b.
- \_\_\_\_\_. "O 1900 de Euclides e Escobar: duas crônicas esquecidas". *Remate de males*, 13: 7-11. Campinas, 1993.
- LIVRO DO CENTENÁRIO (1500-1900). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900, 4 v.
- RABELLO, Sylvio. *Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da lingua portuguesa recopilado*. Lisboa: Lacerdina, 1813, 2 v.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- TAINÉ, Hippolyte. *Histoire de la littérature anglaise* (1863). Paris: Hachette, 1905, 5 v.
- TOCANTINS, Leandro. *Euclides da Cunha e o paraíso perdido*. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1978.



Hélio Oiticica.  
*Metaesquema*, 1958. Guache sobre papel, 0,55 X 0,64 m.

## CAIO PRADO: MODERNISTA, CONTEMPORÂNEO

Angélica Madeira e Mariza Veloso

Revisitar Caio Prado faz parte de um esforço de exame de obras e autores considerados clássicos para a compreensão do processo histórico por meio do qual se constituíram a cultura e a sociedade brasileiras. A leitura que propomos de sua obra dá seguimento a uma preocupação que já orientou a abordagem de Gilberto Freyre e de Sérgio Buarque de Holanda (Veloso e Madeira, 1999). Estes autores lançam mão do argumento histórico, privilegiando o estudo do período colonial, interpretado como o momento no qual se construíram as bases de nossas instituições políticas e econômicas, assim como os hábitos, as tradições e os padrões de sociabilidade que se arraigaram, reemergindo ao longo da história da sociedade brasileira.

Pelos novos debates que introduzem no campo intelectual da época, pela reviravolta na maneira de pensar o Brasil – tornando positivo o que antes era visto como mazela, localizando os pontos sensíveis de nossa formação social –, aqueles autores acreditavam que o recurso ao argumento histórico permitiria elucidar e fazer a crítica de nossas deficiências, desmanchar estereótipos, localizar os verdadeiros empecilhos para as perspectivas de futuro.

Ao vincularem suas práticas científica e política, esses pensadores modernistas voltaram-se para o passado com o objetivo de compreender e contribuir para a erradicação dos males do presente e abrir caminhos para a construção de práticas sociais afinadas com os valores modernos.

Nesse sentido, são pioneiros, por inaugurarem uma perspectiva crítica sobre o empreendimento colonial sem, no entanto, deixar de valorizar aspectos da cultura lusitana transplantada às terras da América. Dos três, Sérgio Buarque é o mais crítico, ao evidenciar a precariedade e a origem de nossos hábitos e instituições políticas; Gilberto, o mais condescendente, em sua interpretação da contribuição da cultura do colonizador para o processo de mestiçagem e hibridação cultural que se deu no Brasil; e, finalmente, Caio Prado, que não podia deixar de ser crítico, ao utilizar, de forma pioneira entre nós, o método materialista e dialético para analisar as práticas econômicas estabelecidas na Colônia, no Império e na República, sempre decorrentes de demandas externas, em todos os seus "ciclos". A própria idéia de "ciclo" advém da estrutura e da dinâmica definidas pelas relações entre a Colônia e a Metrópole. Caio

Prado chega a determinar esse ponto nevrálgico, fundamental para a compreensão da sociedade brasileira, cujas formas de produção e reprodução se encontram definidas por centros hegemônicos do capitalismo internacional.

Caio Prado foi eleito entre os "explicadores" anteriormente citados por representar um pensamento radical na interpretação do Brasil e por ser um autor situado na transição entre o ensaio sócio-histórico e as obras estritamente científicas.

A originalidade e a consistência de suas análises levaram-nos a destacá-lo neste breve artigo. Deve-se esclarecer, no entanto, que não se trata de tomar a totalidade de sua obra, nem se pretende dialogar de modo completo com sua fortuna crítica.

No contexto do pensamento brasileiro, Caio Prado é um exemplo de intelectual que vincula, de modo original, ciência e política, por acreditar que o conhecimento é condição necessária às transformações sociais. Caio Prado possui uma compreensão da *práxis* humana como a ação material por meio da qual os sujeitos estão sempre modificando a realidade objetiva e transformando-se a si mesmos.

Como marxista, adota uma consciência crítica, acreditando sempre na transitoriedade e na superação tanto do conhecimento quanto das condições reais, a partir das quais os grupos humanos fazem e escrevem a história. Assim, mantém sua vigilância metodológica, não tomando o objeto da história como algo já dado, um produto reificado. Ao contrário, o autor busca obstinadamente compreender o passado para renovar a inteligência do presente e projetar perspectivas de mudanças no desenvolvimento do processo histórico.

Intelectual destemido e independente, não só quanto às idéias geradas nas metrópoles, mas também quanto àquelas predominantes em seu país e em seu tempo, Caio Prado sempre manteve um distanciamento e uma atitude crítica em relação à utilização de modelos externos para compreender o Brasil. Suas polêmicas com o marxismo ortodoxo representado pelo Partido Comunista Brasileiro, à época, foram extremamente fecundas para a reflexão futura sobre a realidade agrária brasileira, quando as dissensões incidiam sobre a interpretação da estrutura (feudalismo versus capitalismo); ou sobre a suposição da existência de "etapas" necessárias ao desenvolvimento histórico.

A obra de Caio Prado é extensa, abarcando livros de interpretação histórica, outros de reflexão teórico-metodológica, relatos de viagem, artigos em jornais e revistas. Não pretendemos abarcá-la em sua totalidade. Caio Prado teve uma formação intelectual primorosa – estudou no Colégio São Luís, SP; estudou na Inglaterra; formou-se em Direito no Largo de São Francisco –, o que lhe permitiu enveredar, como historiador, pelos campos da economia, da política, da sociologia e da filosofia. Focalizaremos aqui apenas *Evolução*

*política do Brasil* (1933) e *Formação do Brasil contemporâneo* (1942), por serem consideradas obras inaugurais e por estarem situadas no horizonte do modernismo brasileiro das décadas de 1930 e 1940.

### CAIO PRADO, MODERNISTA

Caio Prado partilha com os modernistas numerosas características, entre elas a consciência de estar contribuindo, de alguma forma, para estabelecer uma ruptura na maneira de pensar sobre o Brasil. Ruptura, no plano do conhecimento, na historiografia, pela desmistificação de narrativas consagradas pelo interesse pela história dos grupos subalternos. Ruptura com as ideologias que o antecederam – climáticas e racialistas –, pondo em seu lugar a explicação materialista da história, desvendando, pela análise do tipo de colonização e pelas práticas econômicas aqui implantadas, a dinâmica da vida social da Colônia. Esta é analisada sempre a partir de sua relação com a Metrópole, estando em posição dependente de forma estrutural.

A obra de Caio Prado reflete sua formação intelectual, as afinidades eletivas e as idéias que partilha com os outros intelectuais modernistas. A já referida idéia de ruptura possui expressivo significado em sua trajetória existencial e atividade intelectual que, como já foi dito, se encontram nele entrelaçadas. Rompe com valores e idéias de sua classe de origem – a burguesia; rompe com a concepção dominante de escrita da história, inaugurando um diálogo sistemático com o pensamento marxista e, ao mesmo tempo, com as fontes documentais e historiográficas. Reinterpreta os fatos, extraindo deles uma lógica, para a compreensão do processo histórico, iluminando-o com uma nova teoria e um novo método. Rompe com a ideologia burguesa do progresso, com a suposição de continuidade entre passado, presente e futuro. Para ele, o conhecimento e a realidade constituem-se como processos interligados e inacabados, em permanente transformação.

A escrita da história não comportaria uma reconstrução pura e simples do passado, uma história descritiva, como a praticaram seus antecessores, desde o século XIX, Varnhagen, Rocha Pombo, Capistrano de Abreu. Distancia-se também da historiografia materialista triunfalista, progressista e teleológica, buscando compreender a história como revelação de um possível, e não como desenvolvimento de etapas necessárias. Sua concepção de história permite selecionar um momento de "síntese de sentido" – como a transição do século XVIII para o XIX no Brasil –, um momento denso no qual todas as contradições da dinâmica social se deixam ver e permitem, ao historiador-sociólogo, localizar as conexões essenciais ao processo histórico, delimitando recortes e momentos

estruturais para o estudo da sociedade brasileira. O novo conceito de história introduzido por Caio Prado permite-lhe compreender as *relações de produção* e as *forças produtivas* concretamente existentes na sociedade, forças essas que engendram as contradições específicas responsáveis pela transformação histórica.

Para ele, um fato histórico significativo é aquele que desencadeia mudanças nas estruturas sociais. Os temas que interessaram a Caio Prado – a colonização, a escravidão, a questão agrária, os movimentos sociais, a revolução burguesa – revelam seu intento de designar, na trajetória histórica brasileira, os nódulos de estagnação e arcaísmos, assim como os focos de libertação e renovação. Caio Prado consolida, ao longo de sua obra, como intelectual e homem público, uma tradição de pensamento crítico e radical, como Manoel Bonfim e Euclides da Cunha, buscando identificar as forças que impedem a construção de uma ordem social mais justa (Candido, A., 1995).

Caio busca as brechas para a transformação da sociedade, daí o valor atribuído ao conceito de experiência, o que o aproxima mais uma vez dos modernistas, como Mário de Andrade ou Gilberto Freyre, ao realizar suas pesquisas de campo, tornando-se um viajante compulsivo, um perquiridor atento da realidade brasileira.

Trocava com muita freqüência o gabinete, a biblioteca e os convites para as academias pela pesquisa de campo e pelas viagens de observação: “Chega uma hora” – ensina ele – “que é preciso fechar os livros e partir para o conhecimento da realidade, levantando os problemas *in loco*” (Homem, 1989, 49).

Assim, também partilha com os modernistas a sensibilidade pela imagem, buscando inserir os fatos observados em uma paisagem ao mesmo tempo natural e cultural, fazendo para isso uso sistemático da fotografia. Caio Prado torna-se exímio fotógrafo, revela seus próprios filmes, cataloga-os com capricho, e estes se tornam um de seus instrumentos de trabalho mais preciosos.

As viagens eram para ele ocasiões de revelação e, ao mesmo tempo, serviam para reforçar a idéia de missão, outro traço comum aos modernistas. Nenhuma destas palavras – revelação, missão – possui qualquer dose de conotação espiritualista, remetendo-se preferencialmente ao universo da experiência concreta que envolve tanto o pesquisador quanto o objeto da pesquisa. Nesse sentido, compreender as relações objetivas do processo de trabalho – o trabalhador, o objeto e o meio utilizado – permite definir o modo de transformar a natureza e a configuração social, o desenho específico adotado por cada cultura e cada sociedade. Por isso, interessa-lhe pensar sobre os grandes ritmos da história, o modo de ocupação do território e também sobre os instrumentos de trabalho e toda a cultura material em seus mínimos detalhes, tal como aparece no modo de habitar e de viver o cotidiano registrado em seus livros.

Ao desvendar as relações sociais a partir da concretude das relações econômicas, Caio Prado esclarece como se orienta – em que sentido, em que direção – o processo histórico que determina o modo de ser da sociedade brasileira.

A categoria experiência torna-se importante para toda uma tradição da filosofia da história, que enfatiza as experiências coletivas, como um *locus* privilegiado de observação da diversidade social e histórica. No entanto, a diversidade da experiência só poderá ser observada de maneira adequada quando inscrita em uma totalidade que imprime, ao mesmo tempo, a dinâmica e a singularidade de cada experiência histórica.

A categoria experiência permitiu aos modernistas vincular também a experiência particular e subjetiva – a biografia do indivíduo – aos movimentos decisivos da história.

A experiência é valorizada por Caio Prado enquanto história vivida e encarnada, daí seu esforço intelectual para compreender a totalidade da história brasileira, observando seus grandes ritmos e seus espaços diferenciados, buscando distanciar-se das concepções homogêneas, totalizantes, que predominavam em seu tempo.

Segundo Octávio Ianni:

Há muito de experiência vivida, de inquietações e esperanças, na sobriedade contida e tensa com que Caio Prado constrói sua escritura e interpretação. Focaliza a realidade social e histórica desde as diversidades, desigualdades e contradições que fundam os seus movimentos (Ianni, 1989).

A valorização da experiência como história vivida leva-o a observar outros movimentos da história, as revoltas e as rebeliões populares e das classes médias, a contraparte da historiografia baseada em datas e nomes e na repetição, sem interesse, da história das manobras políticas, principalmente durante o período regencial. Torna-se assim um pioneiro dos estudos sobre os movimentos sociais rurais e urbanos no Brasil. Ao interpretar os levantes populares que ocorriam na capital e as revoluções nas províncias, como a dos *Cabanos* (Pará, 1833-1836), a *Balaçada* (Maranhão, 1833-1841), e a *Praieira* (Pernambuco, 1842), Caio Prado busca compreender os momentos de mudanças, aqueles nos quais era possível prenunciar algum lampejo revolucionário, quando as massas teriam tido um papel político ativo. Para as insurreições da época, encontrava a mesma causa: “a luta das classes médias, especialmente a urbana, contra a política aristocrática e oligárquica das classes abastadas, grandes proprietários rurais, senhores de engenho e fazendeiros, que se implantara no país” (Prado, 1983, 1. ed. 1933).

A totalidade é, portanto, categoria fundamental do pensamento de Caio Prado. Ela permite-lhe explicar a diversidade da experiência histórica, observá-la de modo adequado por vê-la inscrita nessa totalidade que se exprime na dinâmica e na singularidade das experiências coletivas. A sociedade brasileira é analisada, assim, a partir de sua estrutura social, na qual cada parte contém, na forma mais imediata de sua expressão material, a força da totalidade. Em *Formação do Brasil contemporâneo*, Caio Prado tinha como meta principal analisar “o conjunto de caracteres e elementos econômicos, sociais e políticos que constituem a obra aqui realizada pela colonização e que resultaram no Brasil” (Prado, 1994).

Segundo Maria Odila Silva Dias, “...é sugestiva esta totalidade que o historiador se propõe abarcar e que descarta qualquer vezo de interpretação economicista, pois almeja o arcabouço social sem dissociar o econômico do social, do político, do psicológico, da mentalidade” (Dias, 1989). Nas interpretações de Caio Prado, as formas de pensamento, os modos de vida, de trabalho, de sentir e de agir estão articulados. No seu entender, totalidade histórica não significa um sistema homogêneo no qual predomina o consenso. Ao contrário, ao analisar a realidade brasileira por meio de suas engrenagens econômicas e sociopolíticas profundas, realça as incongruências, os conflitos mais agudos daquela totalidade histórica chamada Brasil. Como captá-la como um todo sem ter de recapitular todos os fatos? Caio Prado postulava que era preciso resgatar o passado não necessariamente de modo exaustivo, mas seletivamente, a partir do presente.

Tal como outros modernistas, Caio Prado quer compreender a sociedade brasileira por inteiro e, ao se deparar com as distorções, enfrenta-as e desvenda a sua lógica, mostrando a gênese histórica, por meio da qual se constituíram. É assim que organiza o plano de *Formação do Brasil contemporâneo*, sua obra mais comentada e resenhada, justamente por trazer uma contribuição expressiva, por conter os aspectos mais inovadores do empreendimento intelectual do autor.

O historiador parte do suposto de que há um “sentido” da colonização e não se preocupa em fazer uma reconstrução linear e pormenorizada da história do Brasil. Busca, sim, fixar-se no estudo de momentos do percurso histórico que representam uma “síntese” do modo de constituição da sociedade brasileira. Momentos densos em que duas épocas se embatem – fim da Colônia e início do Império (final do século XVIII e início do século XIX) –, quando emergem as contradições e os principais conflitos, quando a sociedade brasileira ensaia propósitos de mudança e de formação da nacionalidade.

Ao revisitar o passado, Caio Prado escolhe esses momentos de “intensidade” ou momentos que possam representar uma “síntese de sentido”, crista-

lizações capazes de apontar para transformações sociais. Octávio Ianni, ao interpretar a obra de Caio Prado, identifica três processos fundamentais para se compreender o Brasil contemporâneo.

Segundo Ianni (1989), esses processos

revelam como o presente se articula com o passado próximo e remoto. Sintetizam-se nos seguintes termos: o sentido da colonização, o peso do regime de trabalho escravo e a peculiaridade do desenvolvimento desigual e combinado (Ianni, 1989:66).

Segundo Ianni, na interpretação dialética da história, a reflexão lida principalmente com as relações, os processos e as estruturas que constituem as configurações sociais do mundo vivido. Configurações essas que se expressam em realidades sociais, econômicas, políticas, culturais e outras, conforme a época, o lugar e as condições concretas de existência. As figuras históricas, as cronologias e as façanhas registradas na historiografia oficial são recriadas à luz dos modos de viver e trabalhar. Trata-se de compreender as formas de produzir e consumir, mandar e obedecer, ser e pensar, que constituem e explicam as épocas históricas conhecidas como Colônia, Império e República.

Sem deixar de levar em conta as peculiaridades das conjunturas, a pesquisa que realiza busca descobrir os contornos e os movimentos estruturais que caracterizam as principais configurações históricas da vida nacional. Assim, os fatos gerais e singulares estão conectados, e daí advém seu sentido. Tanto revelam-se em termos críticos ou antagônicos, como ganham forma e direção (Ianni, 1989).

Assim, toda geração modernista pode ser considerada como precursora da crítica pós-colonial contemporânea, ao propor uma releitura da história que reinterpreta as narrativas canônicas, escritas a partir de um ponto de vista europeu, criticando as fontes históricas e apontando outras causas para explicar nossas deficiências e nossos desajustes, identificando, no caso de Caio Prado, na vocação externalista da atividade econômica, realizada por meio do latifúndio, da monocultura e do trabalho escravo, o tripé, a estrutura que sustenta o próprio sistema capitalista, interpretado a partir da posição colonial.

#### PRINCIPAIS EIXOS INTERPRETATIVOS DA OBRA DE CAIO PRADO

O primeiro eixo é o que expõe todas as conseqüências da explicação de nossa posição colonial a partir do capitalismo mercantil dos séculos XVI e XVII. "A finalidade do mercantilismo é clara: fomentar a acumulação de capital na metrópole e subordinar a colônia a esses interesses" (Prado, 1994:95). É este

o eixo que traça o "sentido", segundo Caio Prado, base para a interpretação da história do Brasil. A Colônia é o período que se reaterá sobre todas as outras fases da história política brasileira, imperial e republicana. Mesmo com o advento da Independência e do imperialismo britânico, mesmo com a complexificação das forças produtivas e com a instauração de instituições modernas, o sentido da colonização continua válido para explicar muitas características da sociedade brasileira, especialmente a vocação externalista de sua economia.

Segundo Caio Prado, o Brasil organizou-se como "colônia de exploração", especializando-se na produção agrícola para exportação e direcionando toda a estrutura agrária para este objetivo. Sua análise demonstra que a sociedade é marcada por esse tipo de estrutura fundiária, caracterizada pela grande propriedade rural, pelo instituto da escravidão e pela monocultura voltada para suprir a demanda por gêneros consumidos pelos mercados externos (Prado, 1994).

O latifúndio possui um caráter dual: por um lado, organiza-se para responder aos mercados externos, totalmente alheios às necessidades da população local; por outro, o próprio latifúndio gera, como contrapartida, um tipo de agricultura de subsistência de baixo nível tecnológico e de baixa produtividade. O trabalho desenvolve-se sempre sob condições de dependência dos grandes proprietários rurais. A grande propriedade e a exploração extensiva da terra moveram toda a economia colonial, deixando como conseqüência, por um lado, a concentração de terras e rendas e, por outro, a precariedade de condições para a maioria da população brasileira. A falta de preparo profissional, em todos os níveis, o baixo nível de desenvolvimento tecnológico e a baixa consciência de classe também podem ser vistos como decorrentes daquelas características adquiridas no período colonial.

O sentido da colonização aponta para a existência da Colônia em função da Europa e, mais concretamente, para a organização da base produtiva com a finalidade de fornecer produtos primários para o mercado internacional.

Segundo a interpretação de Caio Prado, essa direção traz duas conseqüências marcantes para a sociedade brasileira: a existência de uma classe dominante minoritária e de uma maioria escravizada ou sem expressão social e a submissão das colônias aos interesses econômicos e políticos da Metrópole.

A escravidão é uma das instituições mais perversas da sociedade colonial por gerar uma super-exploração (*sic*) da força de trabalho, embrutecer e negar qualquer possibilidade de organização social e política permitindo apenas a constituição de "laços sociais precários, rudes e primários" (Prado, 1994).

A escravidão deixou uma herança profunda e nefasta para a sociedade brasileira, pois a impossibilidade de constituição de uma consciência política e a falta de mecanismos para inserir os escravos recém-libertos na estrutura produtiva, após a Abolição, lançaram-nos na esfera do "inorgânico", à qual pertencem todos os excluídos e os homens livres sem inserção social, para quem está vetada qualquer forma de participação nos destinos da vida coletiva.

Outra consequência negativa da escravidão é a desvalorização do trabalho e a institucionalização do arbítrio e do favor, o que ficará marcado na cultura política e nas práticas econômicas. Em passagem esclarecedora, sintetiza Octávio Ianni:

A escravatura foi a única coisa organizada da sociedade colonial. E assim entrou pelo século XIX. Tudo o mais dependeu maiormente dela. O que não era baseado no trabalho escravo ou dependente dele tendia a ser menor, secundário, irrelevante, ou um produto das oscilações, avanços e retrocessos do regime escravista. Foram séculos de escravatura, determinando a organização do trabalho e vida, a economia, política e cultura. Os séculos de trabalho escravizado produziram todo um universo de valores, padrões, idéias, doutrinas, modos de ser, pensar e agir. (...) O "norte" da sociabilidade e do poder, da economia e política, da cultura e ideologia estava assinalado pelo escravismo (Ianni, 1989).

E, segundo o próprio Caio Prado:

Assim, no campo como na cidade, no negócio e em casa, o escravo é onipresente. Torna-se muito restrito o terreno reservado ao trabalho livre, tal o poder absorvente da escravidão. E a utilização universal do escravo nos vários misteres da vida econômica e social acaba reagindo sobre o conceito de trabalho, que se torna ocupação pejorativa e desabonadora (Prado, 1994:277).

A leitura feita por Caio Prado da formação social brasileira da época colonial enfatiza o papel do escravismo moderno que transforma o escravo em instrumento para a realização da produção. A escravidão moderna deve ser interpretada assim como integrada ao sistema capitalista, como um meio de produção, contrariamente à interpretação que buscava ver um tipo de feudalismo no início da Colônia.

A questão agrária sempre o preocupou: não somente o tamanho das propriedades e a política de posse da terra, como também os instrumentos produtivos e as relações de produção que se estabeleceram na zona rural brasileira. A forma de ocupação do território determinou algumas características: grande exploração agrícola, trabalho escravo, inexistência de urbanização e dependência do mercado externo. A finalidade que norteava a ação do Estado português era obter lucros contendo despesas.

O governo português viabilizou uma colônia de exploração através de grandes extensões de terras – as sesmarias – doadas aos colonos que, por sua vez, entravam com os recursos necessários para o cultivo. Apesar disso, o nível de desenvolvimento tecnológico sempre foi baixíssimo ao longo de todo o período colonial, sendo que a produtividade do empreendimento era garantida pela superexploração e não pela implementação de melhorias técnicas no processo produtivo. Mesmo assim, a estrutura agrária prevalecente na Colônia inviabilizava a pequena propriedade e o trabalho livre, o que ensejou a constituição de um setor já referido como o *inorgânico* no âmbito da sociedade, setor responsável pelos chamados “desclassificados sociais”.

Caio Prado tematiza da seguinte forma a questão: “De um lado os proprietários rurais, a classe abastada dos senhores de engenho e fazenda; doutro, a massa da população espúria dos trabalhadores do campo, escravos e semi-livres” (Prado, 1994:271).

Uma questão atravessa e estrutura todo o livro *Formação do Brasil contemporâneo*: a existência de dois núcleos opostos na sociedade: o núcleo orgânico do sistema colonial de produção propriamente dito, localizado na grande lavoura escravista do litoral, e sua periferia inorgânica, formada por uma imensa população que se espalha pelo interior do território.

As vicissitudes (*sic*) do inorgânico, as forças sociais de aparente fragmentação e subordinação da sociedade colonial aparecem como o fulcro central das elaborações do autor – processo necessariamente árduo e difícil de formação da nacionalidade que nasce de um antagonismo básico (Dias, 1989).

O tema da formação do setor inorgânico da sociedade é central na obra de Caio Prado e visto como o outro pólo do sistema colonial constituído pela relação senhor – escravo, necessário para apreender a totalidade daquele sistema. De acordo com a argumentação do próprio Caio Prado:

No alvorecer do século XIX, a massa da população brasileira ainda é constituída por escravos ou recém-egressos da escravidão, ou então, por indivíduos deslocados, sem posição econômica e social definida e fixa; essencialmente instáveis (Prado, 1994:120).

Segundo Maria Odila Silva Dias (1989),

a formação do inorgânico conduziu a uma série de impasses estruturais que se repetiram ao longo de nossa história, enquanto fragmentação e dificuldades de articulação sócio-econômica e política. Incapazes de articulação, enquanto categoria de desclassificados, sem elos com a produção não geraram formas próprias que lhes permitissem definir-se enquanto classe social propriamente dita. (...)

Desordem e subordinação constituem o assunto mais importante do autor ao elaborar as contradições da dependência colonial e os obstáculos que esta dependência opunha à transformação da colônia em nação (Dias, 1989:386).

Aos eixos temáticos anteriormente apontados, recorrentes na obra de Caio Prado, somam-se outros, como o patriarcalismo, o coronelismo, a estrutura agrária perversa e o baixo nível de desenvolvimento tecnológico, o que abre as perspectivas para uma leitura política, permitindo identificar a sólida contribuição que trouxe para a interpretação da cultura brasileira, de forma politizada tal qual aparece em sua obra. Caio Prado nunca perde de vista o processo histórico da constituição dessa cultura.

Caio Prado faz parte de uma tradição de interpretações da sociedade brasileira que evidencia alguns traços recorrentes que, uma vez forjados no período colonial, têm mantido vigência até os dias atuais. O complexo patriarcal e rural de nossas primeiras formações sociais reforçou as relações de caráter familiar e privado e um modelo de individualismo personalista que resistem à neutralidade das leis gerais e dificultam a construção de um espaço impessoal a partir do qual se possa organizar a vida pública e uma comunidade propriamente política.

A formação rural, patriarcal e a escravidão modelaram padrões de relacionamento social, criaram uma aguda ambigüidade entre os domínios do público e do privado e permitiram uma aproximação muito estreita entre as noções de *direito* e *privilégio*.

Desde o seu início, a sociedade organizou-se a partir dessa cisão marcante entre as classes sociais. O modelo de relações baseado no autoritarismo e na subserviência, desenvolvido entre senhores e escravos, será mantido de forma persistente ao longo da história, restringindo, de diferentes maneiras, a participação das classes subalternas na vida pública. Além dessa disjunção entre senhores e escravos, o grupo social já referido como o "inorgânico" em tudo dependia dos favores dos senhores e padrinhos. Isso resultou em um *ethos* de relação política arraigado entre nós e conhecido como *cultura do favor*.

A sociedade brasileira é marcada pela cisão entre, por um lado, uma ordem baseada em valores individualistas e modernos e, por outro, uma ordem baseada em valores tradicionalistas e hierárquicos. Por estar a sociedade organizada em bases desiguais e excludentes, os direitos civis, por exemplo, desde o período colonial até hoje, nunca puderam se efetivar e se generalizar.

O vínculo estabelecido por Caio Prado entre economia, política e cultura permite desvendar, ao mesmo tempo, as contradições e os impasses políticos e sociais, compreendidos como mútua e dialeticamente referidos.

## CAIO PRADO, HOJE

A atualidade de Caio Prado é inegável. O argumento principal que orienta sua análise da sociedade brasileira – o sentido da colonização – mantém grande capacidade explicativa por permitir, na esteira e por sugestão de Marx, essa reversão de perspectiva na interpretação da história mundial, vista a partir da periferia.

Sua preocupação permanente em articular a dinâmica econômica, política e social, em suas dimensões interna e externa, leva-o a ser um precursor das práticas teóricas hoje incluídas no campo da chamada crítica pós-colonial. A compreensão das formações nacionais em suas relações com o capitalismo internacional, hoje em sua fase dita “de globalização”, encontra-se nos estudos de Caio Prado.

São do autor as seguintes palavras, escritas em 1954, mas que poderiam ter sido escritas hoje:

O Brasil viveu no curso de toda sua história, e ainda vive em função das flutuações de mercados longínquos que podem fazer a sua fortuna ou miséria. Somos obrigados a sofrer as vicissitudes de uma conjuntura completamente estranha (Prado, 1954).

Sua análise permite também localizar com justeza a gênese das classes sociais brasileiras, focalizando não só os trabalhadores e proprietários, mas também os marginalizados e as vicissitudes históricas que constituíram este setor hoje chamado o setor dos excluídos da sociedade. Caio Prado interpreta-o como resultado da dinâmica do capitalismo internacional, sempre levada em consideração em suas análises da conjuntura interna do Brasil.

Outro tema recorrente tratado pelo autor e que demonstra sua sensibilidade e capacidade de antecipar um dos debates mais cruciais do nosso tempo é o da ocupação do território que o conduz diretamente à questão do meio ambiente. A categoria natureza não é entendida como a reprodução de leis imutáveis às quais os seres humanos devessem se adaptar. Caio Prado historiciza a geografia e compreende o povoamento como um processo social concreto. Seus estudos permitem desvendar as relações dialéticas que se estabelecem entre o homem, o meio e os objetos de trabalho. A abordagem dessa questão – a partir de uma perspectiva marxista – permite-lhe prenciar, como já foi dito, o conceito de meio ambiente, que enfatiza a relação entre os agentes sociais e a natureza que os circunda.

Caio Prado é um dos maiores críticos do modelo predatório da relação com a natureza que se estabeleceu nas colônias tropicais de exploração agrícola. Aponta para os danos sociais provocados pelo latifúndio, pela organização

do trabalho no interior da estrutura agrária, pelas práticas econômicas que se estabeleceram no período colonial. Denuncia a devastação das matas em todas as zonas onde se tinha implantado a colonização, pelo consumo indiscriminado da lenha, sobretudo por parte dos engenhos de açúcar que deixavam verdadeiros desertos à sua volta. Muitas vezes, comenta Caio Prado, a lenha tornava-se escassa, e a falta do único combustível utilizado fazia com que os engenhos cessassem suas atividades.

A devastação da mata em larga escala ia semeando desertos estéreis atrás do colonizador, sempre em busca de solos frescos e que não exigissem maior esforço de sua parte (Prado, 1994).

O tema do meio ambiente é o fio que o conduz à questão do atraso tecnológico, sobretudo quando compara os meios de trabalho e constata que em outras colônias, inglesas, francesas e holandesas, já se usava o bagaço como combustível, e, nos Estados Unidos, máquinas como o descaroçador provocavam revoluções na produção do algodão. Todos os inventos agrícolas que surgiram ao longo do século XVIII foram ignorados pelos brasileiros, mesmo os considerados os mais cultos e esclarecidos da época. Aqui, os instrumentos básicos de trabalho continuariam a ser a enxada e o arado, o braço humano e a força animal. A crítica desse estado de coisas recai sobre a dificuldade de circulação de idéias e do espírito estreito reinante no Brasil-Colônia:

O nível cultural da colônia era da mais baixa e crassa ignorância. Os poucos expoentes que se destacavam pairam num outro mundo, ignorados por um país que não os podia compreender (Prado, 1994:140).

Muitas conseqüências poderiam ser tiradas deste trecho de Caio Prado: ele próprio, intelectual e ator de uma geração que mudou radicalmente a interpretação do Brasil, deveria compartilhar deste sentimento de incompreensão, comum aos intelectuais que produzem suas idéias em condições periféricas. Daí a dedicação de uma vida a uma causa que, acreditava ele, poderia reverter as condições de produção da história.

## Referências bibliográficas

- CANDIDO, Antonio - "Radicalismos". In *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- DIAS, Maria Odila L. S. "Impasses do inorgânico". In: D'Incao, Maria Angela (org.). *História e ideal – ensaios sobre Caio Prado Junior*. São Paulo: Brasiliense/Unesp, 1989.
- D'INCAO, Maria Angela (org.). *História e ideal – ensaios sobre Caio Prado Junior*. São Paulo: Brasiliense/Unesp, 1989.
- HOMEM, Maria Cecília N. "Do palacete à enxada". In: D'Incao, Maria Angela (org.). *História e ideal – ensaios sobre Caio Prado Junior*. São Paulo: Brasiliense/Unesp, 1989.
- IANNI, Octávio. "A dialética da História". In: D'Incao, *op. cit.*
- NOVAIS, Fernando. *Portugal e Brasil na crise no Antigo Regime Colonial – 1777-1808*. São Paulo: Hucitec, 1979.
- PRADO JR., Caio. *Diretrizes para uma política econômica brasileira*. São Paulo: Urupês, 1954.
- \_\_\_\_\_. *Evolução política do Brasil* (1. ed., 1933). São Paulo: Brasiliense, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Formação do Brasil contemporâneo* (1. ed., 1942). São Paulo: Brasiliense, 1994.
- VELOSO, Mariza e MADEIRA, Angélica. *Leituras brasileiras. Itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

## A REDESCOBERTA DO BRASIL NOS ANOS 1950: ENTRE O PROJETO POLÍTICO E O RIGOR ACADÊMICO

Lúcia Lippi Oliveira

O presente texto pretende mostrar o significado dos anos 1950 no imaginário sociopolítico brasileiro. Vai apresentar essa conjuntura como um ponto de inflexão entre a tradição dos anos 1920 e 1930 e o processo de modernização que se instaura no mundo e no Brasil após a Segunda Guerra Mundial. Nos anos 1950, são também estabelecidas as categorias que guiarão as análises das transformações e das lutas que terão lugar nos anos 1960.

Pensar sobre o Brasil tem se apresentado como questão básica para inúmeras gerações de intelectuais comprometidos em construir a nacionalidade. A inteligência, às voltas com a construção da nação, tenta vencer a marca de origem: o país se constituiu como ser nacional a partir do *olhar estrangeiro*, aquele produzido pelos viajantes ao longo do século XIX. A literatura romântica procurou constituir uma especificidade do ser nacional tomando como eixo central o índio, ainda que idealizado, mas essa construção simbólica fora questionada no final do século XIX. Uma tentativa de vencer o peso do olhar estrangeiro, nos anos 1920, esteve veiculada ao combate à imitação, à cópia. Acreditava-se que um dos maiores problemas era o brasileiro viver expatriado em sua própria terra, estar de costas para o país, sonhando viver ou morrer em Paris. Assim, a missão do intelectual era vencer a percepção de sua realidade como exótica, ou seja, vencer o olhar estrangeiro que informava a visão de si próprio.

Os intelectuais se atribuem a missão de fornecer à sociedade uma interpretação geral do mundo e produzir uma idéia de nação que possa se contrapor ao localismo, sobrepor-se aos interesses particulares de grupos e classes; e, por fim, seja capaz de apressar o encontro de tempos históricos distintos. Um bom exemplo de intelectual portador dessa missão histórica de salvar o país pode ser o de Euclides da Cunha.

A ciência do início do século, com seu viés positivista/evolucionista, assim como as ciências sociais que se institucionalizaram nos anos 1930 apresentaram-se como linguagens capazes de expressar a construção da identidade nacional. A ciência foi e é a linguagem que permite a elaboração de diagnósticos, a identificação dos sintomas da cultura, ainda que submetidos ao espelho crítico de um outro considerado *civilizado* e *universal*. Nada disso,

entretanto, é específico do Brasil ou de apenas um período da vida brasileira. Então, o que pode ser considerado como *particular* aos anos 1950?

Será nos anos 1950 que toma feição uma nova interpretação de Brasil. Na comparação com outros países do mundo, é construída uma nova categoria – a de *subdesenvolvido* – que passa a substituir a de país *atrasado*. Ou seja, foi construída a dicotomia *subdesenvolvido versus desenvolvido* para substituir a anterior, *atrasado versus adiantado*. Igualmente relevantes foram as transformações no campo político-ideológico que fizeram a questão nacional, originalmente atrelada a movimentos de direita, tornar-se o eixo central do pensamento das esquerdas. Vamos apresentar autores, obras e questões do pensamento brasileiro que permitem acompanhar esse processo.

As transformações em curso na sociedade brasileira durante o governo de Vargas, principalmente no Estado Novo, e o impacto da Segunda Guerra Mundial foram significativos para alterar a idéia de nação desejada. O Estado Novo (1937-1945), ao pretender ser novo e nacional, procurou juntar modernização e tradição, construindo uma doutrina, uma ideologia, na qual os intelectuais tiveram um papel de destaque. Eram eles considerados como capazes de perceber, antes dos demais, as tendências, as demandas, do povo e da nação. Recuperando a denúncia à cópia dos anos 1920, retomando a descoberta do Brasil realizada pelos modernistas de 1922, os intelectuais do Estado Novo desenharam o Estado como tutor, como pai, diante de uma sociedade imatura, que necessitava ser orientada. Diferentes instrumentos de educação coletiva foram criados ou desenvolvidos visando educar o povo, promover o ensino de bons hábitos. O rádio, o cinema educativo, o esporte e a música popular comungavam desse objetivo comum de integrar os indivíduos no novo Estado nacional. O povo tinha uma avaliação positiva, era puro, espontâneo, autêntico – mas analfabeto, imaturo, inconsciente –, e seria a ação do Estado que poderia salvá-lo. O povo seria uma matéria-prima a ser trabalhada pelo Estado.<sup>1</sup>

É preciso lembrar que a discussão sobre os modelos fundadores da sociedade brasileira acontecida nos anos 1940 teve lugar no mesmo momento em que se assistia à penetração cultural norte-americana na América Latina e no Brasil, como resultado de uma ação política governamental dos Estados Unidos, desenvolvida durante a Segunda Guerra. A presença norte-americana vai ser intensificada, visando enfrentar as políticas culturais da Itália, da Alemanha e do Japão – vale lembrar as colônias alemã, italiana no Sul do país e o grande número de imigrantes japoneses e italianos em São Paulo –, na América Latina e no Brasil. A criação de uma agência, o Office for the Coordination of Inter American Affairs (OCIAA), em 1940, marca esse momento de ação cultural do governo americano no hemisfério sul. Sob direção de Nelson Rockefeller, a

agência denominada Birô Interamericano realizou a preparação do esforço de guerra, coordenando agências estatais e privadas, mobilizando a comunidade norte-americana de negócios no reforço da solidariedade hemisférica. O setor de imprensa do Birô cuidou da transmissão de notícias de guerra, da divulgação do sacrifício dos americanos nos campos de batalha, assim como da divulgação do Brasil nos Estados Unidos. Foi também o Birô que patrocinou a visita de astros e estrelas de Hollywood à América Latina e ao Brasil. Nesse esforço se inseriu o mundo do cinema e, em particular, a visita de Walt Disney ao Brasil em 1941, a produção do desenho *Alô, amigos!* e o nascimento do Zé Carioca. Outra prova da boa vizinhança foi a vinda do escultor Jo Davidson à América Latina para fazer bustos dos seus presidentes.<sup>2</sup> Faz parte desse intercâmbio cultural a ida de Carmen Miranda para os Estados Unidos. Do lado brasileiro, a ação do Birô contou com a colaboração do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e de autoridades do governo brasileiro.

A idéia de *boa vizinhança* esteve presente em numerosos eventos culturais no Brasil. As rádios, os bailes de carnaval, os *jingles*, a indústria fonográfica foram os canais por onde passava a cultura moderna que se difundia para todo o Brasil. É preciso lembrar que foi no Rio de Janeiro, capital federal à época, que teve lugar um laboratório de experiências culturais que foram a seguir nacionalizadas. Em 1932, Villa-Lobos levou o canto orfeônico às escolas públicas do então Distrito Federal. Os jornais e a prefeitura promoveram concursos de carnaval favorecendo a consagração de inúmeras marchinhas e de seus compositores e intérpretes. Nesse processo, alguns gêneros musicais foram eleitos como *populares* e *nacionais* em detrimento de outros, que passaram a ser classificados como *regionais*, *sertanejos* ou *folclóricos*. É aí que o samba passa a ser elevado à categoria de música nacional,<sup>3</sup> e o carnaval se torna o símbolo do Brasil. É no Rio de Janeiro que estavam as principais emissoras, como a Mayrink Veiga e depois a Rádio Nacional, as gravadoras Victor e Odeon, e onde faz sucesso o teatro de revista com piadas e música e um gênero particular de cinema, a *chanchada*, congregando filme, música e carnaval.

A Segunda Guerra levou a uma redefinição de grupos e correntes ideológicas que desde o início dos anos 1930 tinham se dividido entre direita e esquerda no mundo e no Brasil com a Ação Integralista Brasileira (AIB) e a Aliança Nacional Libertadora (ANL). A aliança entre os Estados Unidos e a União Soviética no combate ao nazismo contribui para essa reestruturação. A eclosão da Guerra Civil espanhola, em 1936, já tinha propiciado uma aproximação dos intelectuais do continente, e, com a Segunda Guerra, com a queda e a ocupação de Paris em 1940, produziu-se um impacto dramático pelo significado que a *Cidade Luz* tinha para a intelectualidade ocidental. Muitos estrangeiros que estavam

exilados em Paris tiveram de mudar de destino, e diversos franceses passaram à condição de refugiados na Inglaterra e nos Estados Unidos.

No final do Estado Novo, ou melhor, nos dias finais da Segunda Guerra Mundial, reedita-se no Brasil a crença de que existe um espírito ou consciência de geração que pode e precisa ser notado. A idéia ressurgiu em 1944 e em 1945, em obras como *Testamento de uma geração*, inquérito organizado por Edgard Cavalheiro, e *Plataforma da nova geração*, organizado por Mario Neme, ambos editados pela Livraria Globo de Porto Alegre. A situação de incerteza, similar àquela vivenciada após a guerra de 1914-1918, faz nascer o interesse de recuperar o testamento espiritual das gerações. A morte de Mário de Andrade, pai espiritual de numerosos intelectuais do modernismo, em 1945, acentua essa necessidade.

A partir de 1942, forças políticas no Brasil passam a lutar pelas liberdades democráticas suprimidas durante o Estado Novo. Entre elas estão os comunistas que tinham sido perseguidos e desarticulados após o levante da ANL em 1935 e durante o novo regime de 1937. Um dos grupos que permanece atuante no cenário nacional, apesar da conjuntura desfavorável, é o da Bahia, composto por figuras expressivas, como Alberto Passos Guimarães, Moisés Vinhas, Armênio Guedes, Maurício Grabois, Jorge Amado, Jacob Gorender, Giocondo Dias, entre outros.<sup>4</sup> Segundo depoimento de Giocondo Dias a Berenice Cavalcante, eles resolveram fazer uma grande demonstração de apoio ao esforço de guerra do governo, "e para isso o Jorge [Amado] conseguiu o apoio do DEIP – Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda – que era um intelectual que dirigia, o Jorge Calmon".<sup>5</sup> Esse depoimento aponta para o quadro da época: tentativa de organização de movimentos de massa, participação dos intelectuais na vida política e ligações incestuosas com figuras do regime.

Na definição da linha política a ser adotada pelos comunistas, insere-se a questão da posição que tiveram perante o regime de Vargas. Resistências e discordâncias aparecem diante da política adotada pelo Partido Comunista na Conferência da Mantiqueira, em maio de 1943, em apoio incondicional a Getúlio. Muitos defendem a luta democrática como principal alvo e, portanto, de aproximação com as forças de oposição ao regime. Essa cisão marca a atuação de intelectuais comunistas, como Caio Prado Júnior, Alberto Passos Guimarães e Astrojildo Pereira, nas lutas da época.

O Congresso da Associação Brasileira de Escritores (ABDE), acontecido em São Paulo em janeiro de 1945, pode ser tomado como exemplo das alianças entre intelectuais que lutavam contra a ditadura Vargas. Pode-se considerar que o discurso ali produzido teria, ainda segundo Berenice Cavalcante,

as seguintes marcas: a identificação entre fascismo e cerceamento das liberdades; a hipertrofia do Estado dirigindo a ciência, as artes e a literatura é também identificada ao fascismo; o reconhecimento do povo, ao mesmo tempo, como sustentáculo e vítima do fascismo. A democracia é apresentada como condição para a resolução da questão social; o povo brasileiro, sem instrução, analfabeto, inculto e ignorante, é considerado como privado da possibilidade de construir uma visão dos problemas da nação e acaba por ser “empecilho ao progresso e, ao mesmo tempo, vítima fácil dos mistificadores”. A pobreza assume assim a feição de categoria política, já que é resultado da dominação. Essa situação só pode ser eliminada pela reconstrução da ordem democrática e pela educação. O trabalho intelectual sofria de situação similar à do povo – a de ser oprimido. Entretanto, era possível e cabia aos intelectuais o papel de educadores.

Assim como no plano internacional as alianças se construíram contra Alemanha e Itália, no interior da sociedade brasileira aquela cisão transparecia entre opositores e partidários do Estado Novo, permitindo-se assim a localização, num mesmo campo, de liberais e comunistas.<sup>6</sup>

Essa aliança conjuntural organiza-se no que ficou conhecido por Esquerda Democrática, composta também por alguns comunistas que marcharam com a candidatura Eduardo Gomes e vieram mais tarde a constituir o Partido Socialista Brasileiro como alternativa ao PCB. Os comunistas enfrentam a questão da ilegalidade do partido, decretada pelo governo Dutra com o apoio do Congresso, e a cassação em 1947 dos mandatos de seus deputados eleitos já em plena Guerra Fria. Em 1950, o Partido Comunista assume uma posição de maior radicalismo, e na eleição para presidente prega o voto nulo. Só após o suicídio de Vargas e as manifestações populares que se seguiram, os comunistas retomam uma posição de aliança com as demais forças populistas. No manifesto de março de 1958, assumem o viés democrático de participação de todos os canais e instrumentos para se chegar à *revolução burguesa*.

A expectativa de que a democracia, por si só, poderia salvar o país e a sociedade cresce ao final da ditadura Vargas. Entretanto, a vida nacional nos anos imediatamente posteriores leva a certo desencantamento com a Constituição, os partidos e os políticos.

É preciso lembrar que, no imaginário popular, a década de 1950 se inicia com uma grande frustração: a perda da Copa de 1950! A construção do Maracanã, a realização da IV Copa do Mundo no Rio de Janeiro, a atuação da seleção brasileira estavam propiciando a união de todos na imagem do Brasil como país empreendedor e vitorioso. O dia 16 de julho de 1950, data

da final da Copa, entretanto, ficou marcado no calendário brasileiro como o *Dia da Derrota*, já que, como dizia Nelson Rodrigues, a seleção é a pátria em chuteiras. Esse evento aponta como a momentos de grande euforia se seguem outros de grande impotência e frustração, e o imaginário nacional vai alternando altos e baixos que parecem não ter fim.<sup>7</sup> O país parece não dar certo. Como interpretar isso?

O outro grande momento de trauma popular acontece após o suicídio do presidente Vargas. Getúlio Vargas conseguiu reviver politicamente pelo suicídio, dando lugar a uma verdadeira comoção nacional.

O paradigma cultural acionado é o sacrifício cristão que redime o povo. A sociedade brasileira entende, em seu conjunto, muito bem essa linguagem. (...) A morte de Vargas, refratada simbolicamente pela interpretação popularizada, provoca um sentimento de fraternidade, contrapartida da amarga orfandade compartilhada, que é esteio da construção política de nossa identidade cultural.<sup>8</sup>

O ambiente cultural dos anos 1950 continua fortemente marcado pelo papel do rádio, com a Nacional à frente; pelo cinema, com destaque para as chanchadas; e por uma revista que atinge o grande público: *O Cruzeiro*. Criada em 1927 e integrando a cadeia dos Diários Associados, de Assis Chateaubriand, *O Cruzeiro* vendia setecentos mil exemplares semanais em 1940, e, em 1960, mais de um milhão. A difusão da chamada *cultura de massas*, é bom lembrar, não era bem recebida nos meios intelectuais. Estes foram, em sua maioria, contra os programas de auditório, contra as chanchadas do cinema brasileiro, contra a cultura de diversão que se desenvolvia e se esparramava pela sociedade. Desde o modernismo, tinha-se procurado incorporar as manifestações da cultura popular à cultura nacional, ainda que a separação entre o *popular* (visto como consciência ingênua) e o *erudito* (identificado com a consciência crítica) continuasse vigente. Isto pode ser observado tomando como exemplo o projeto musical modernista, com sua separação entre *música interessada* (comprometida com o projeto nacional) e *música desinteressada* (produzida para o deleite dos indivíduos na sociedade liberal). O projeto musical modernista recusa a indústria cultural e tende a incorporar o popular identificado com o rural, o sertanejo, o folclórico. Essas manifestações seriam espontâneas, primitivas, autênticas, já que dotadas de uma pureza original, e não contaminadas pela civilização. Os modernistas brasileiros recusam o mercado capitalista, já que este, por meio de tecnologias emergentes, estaria fabricando bens de fácil fruição, produzindo divertimento, mas que não captava a alma popular. O teatro de revista, o carnaval, o disco, o cinema e o rádio estavam, na verdade, divulgando o *popularesco*, e não o *popular*.<sup>9</sup>

O modo de recepção da música popular nos meios da cultura alta pode nos informar sobre o quadro que estou traçando:

A invenção de Chiquinha Gonzaga é discreta e raramente banal. Ela pertence a um tempo em que mesmo a música de dança (salões e festas populares) e as revistas de ano (teatro musicado) ainda não se degradaram cinicamente, procurando favorecer apenas os instintos e sensualidade mais reles do público urbano, como hoje. Basta comparar uma canção, uma modinha, uma polca de Francisca Gonzaga, com a infinita maioria das canções de rádio, os sambas, as marchinhas de carnaval deste século, para reconhecer o que afirmo (...) Trata-se de um verdadeiro rebaixamento de nível, num interesse degradado em servir o público com o que lhe for mais fácil, mais imediatamente gostoso, para vencer rápi- do numa concorrência numerosa e brutal.<sup>10</sup>

Duas grandes interpretações sobre o popular se montam após a queda do Estado Novo e com o estabelecimento da democracia pós 1945. Uma delas vai encontrar as fontes genuínas da identidade nacional no passado, nas tradições do povo. Ali estaria a essência da brasilidade, e cabia aos intelectuais salvá-la do esquecimento pela memória. Outra interpretação considera que o passado de um povo colonizado, com valores transplantados, não ofereceria grandes perspectivas. Era necessário construir os valores brasileiros que seriam estabelecidos no futuro. A primeira vertente terá base no movimento de recuperação do folclore, nos congressos e na agência governamental criada em 1958 com o nome de Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, estudados por Luiz Rodolfo Vilhena (1997). A outra tem lugar no desdobramento das vanguardas que tentarão *conscientizar* o povo de seus *verdadeiros* interesses.

Um conjunto de idéias e de ideais começa a ganhar corpo a partir da Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL) criada pelas Nações Unidas no Chile, em 1948. Quais eram? A industrialização pela substituição de importações; a deterioração dos termos de troca; a necessidade de proteção ao mercado interno; o papel fundamental do Estado no processo de desenvolvimento.

A Cepal inaugura uma reflexão sobre as economias até então nomeadas de atrasadas e que passam a ser chamadas de subdesenvolvidas. A teorização sobre essas economias, realizada pela Cepal, tendo Raúl Prebisch, economista argentino, como fundador e Celso Furtado como figura expoente, apresentava alternativas às duas vertentes então predominantes: a chamada economia neo-clássica e a marxista. "O subdesenvolvimento não é apenas uma etapa de um processo linear e evolutivo de crescimento pelo qual passarão as economias subdesenvolvidas até chegarem a ser economias capitalistas desenvolvidas".<sup>11</sup> As economias subdesenvolvidas não eram etapa e sim produto específico

do sistema capitalista desde a expansão mercantilista da Europa em direção às colônias. Constituem uma diferença no interior do capitalismo.

A teoria do subdesenvolvimento ganha foros de legitimidade em razão do grande movimento de descolonização no segundo pós-guerra. Ela nasce como desafio das economias que haviam resistido de forma diferente à crise dos anos 1930. Países que tinham procurado se industrializar, fugir da velha divisão internacional do trabalho – de um lado, produtores de matérias-primas; de outro, produtores de manufaturados. A teoria cepalina oferece alternativas, caminhos para sair da camisa-de-força da divisão internacional de trabalho. A teorização cepalina converte-se em uma pauta de ação posta a serviço de uma nova burguesia industrial emergente no Brasil e na América Latina. “Ela vai fundamentar teoricamente aquelas tentativas de erro e acerto, de sair da camisa-de-força, de industrializar-se contra a vontade dos países mais industrializados”.<sup>12</sup> Segundo Francisco de Oliveira, Celso Furtado juntou teoria e prática, doutrina e prática, doutrina e proposição e “transformou-se numa espécie de ‘criador’ do Brasil, de suas mãos nascendo o pensamento sobre o Brasil moderno”.<sup>13</sup> Furtado esteve engajado teórica e praticamente, participando de debates, de lutas e de decisões concretas em torno dos rumos da política econômica, na missão de transformar o Brasil. Para Celso Furtado, a industrialização completava o projeto nacional, e o Estado tornaria possível a inserção autônoma do Brasil nos quadros da divisão internacional do trabalho capitalista.

Celso Furtado dialoga com o pensamento conservador/autoritário, principalmente com Alberto Torres e Oliveira Viana, já que a direita que lhe era contemporânea não tinha uma interpretação do Brasil, assim como não tinha uma teorização sobre o papel do Estado. Os autoritários, ao contrário, já tinham discutido nos anos 1920 e 1930 questões sobre a sociedade, o tipo de política, as raízes do patrimonialismo, entre outras questões importantes para a organização nacional.<sup>14</sup> Ainda segundo Francisco de Oliveira (1997), os conservadores discutem as possibilidades da “ação racional estratégica na política”,<sup>15</sup> questões que demandam planejamento, que envolvem, enfim, a moderna relação do Estado com a economia capitalista.

O significado dessa matriz é muito importante porque apresenta novas explicações para um velho problema. O Brasil não era atrasado porque sua população era miscigenada, porque fora colonizado por portugueses degredados, porque a Igreja Católica impedia o desenvolvimento do capitalismo ao condenar o lucro, porque abaixo do trópico, com as *três raças tristes*, era impossível alcançar-se a civilização ou, ainda, porque o espírito aventureiro e predatório do ibérico impedia o progresso do país. Todas essas razões explicativas do atraso já tinham tido lugar no pensamento brasileiro.

A nova matriz que se estrutura a partir da análise econômica tem repercussões nos demais campos do conhecimento. A sociologia que, desde os anos 1930, era pensada como, nos termos jocosos de Mário de Andrade, a ciência feita para salvar mais rápido o Brasil vai incorporar as questões do desenvolvimento econômico. O grande tema é o da mudança social. Os cânones da sociologia do desenvolvimento, que então se desenvolvia no mundo, principalmente nos Estados Unidos, difundiam-se no Brasil: a necessidade de conhecer, de pesquisar os chamados condicionantes sociais do desenvolvimento. Lidar com a dicotomia arcaico *versus* moderno passa a ser a versão sociológica da dicotomia subdesenvolvimento *versus* desenvolvimento. No universo arcaico, estavam situados o mundo da família, o contato pessoal, o trabalho artesanal, o mundo rural. No lado moderno, a norma jurídica, o contrato entre as partes, o trabalho industrial, enfim, o mundo urbano. A sociologia do desenvolvimento procurava e produzia dados, índices de urbanização, de industrialização, de mobilidade social, de mobilidade ocupacional, capazes de tornar conhecidas as estruturas e as transformações da sociedade. Estas eram condicionadas por fatores que dificultavam ou facilitavam o desenvolvimento, ou seja, pela educação, pela estrutura agrária, pelo comportamento e pela organização política. O estudo das resistências à mudança passa a ser o eixo da maioria dos trabalhos sociológicos.<sup>16</sup> Caberia à sociologia estudar e produzir conhecimentos capazes de apressar a passagem do mundo arcaico ao moderno.

A nação, entendida como interesses econômicos, cultura e vontade política, expressa-se na idéia de um projeto nacional nos anos 1950. Entretanto, ainda permanece uma questão não resolvida: o povo. Os intelectuais, como pedagogos, como construtores da ideologia que permitirá *ir às massas*, assumirão um papel de vanguarda, ativando as massas e a luta contra o imperialismo na defesa do projeto nacional.<sup>17</sup> Tal conjuntura ideológica, rica em instabilidade, em diversidade e em polêmicas, pode ser acompanhada por intermédio de algumas de suas instituições.

O Instituto Brasileiro de Estudos Sociais e Políticos (IBESP), fundado em 1952, reunia figuras intelectuais, economistas, cientistas sociais, filósofos e técnicos de administração pública, principalmente do Rio de Janeiro e de São Paulo. Encontravam-se no Parque Nacional de Itatiaia para realizar estudos dos problemas fundamentais do nosso tempo. Seus *Cadernos do nosso tempo*, publicados entre 1953 e 1956, expressavam suas propostas e seus estudos. Foram participantes desse grupo: Hélio Jaguaribe, Cândido Mendes de Almeida, Guerreiro Ramos, Evaldo Corrêa Lima, Roland Corbisier, Rômulo Almeida e Ignácio Rangel, entre outros. Difundiam uma visão de Terceiro Mundo, de uma *terceira posição* entre os dois blocos liderados pelos Estados Unidos e pela

União Soviética, entre o liberalismo clássico e o pensamento marxista; interessada no que acontecia nos novos países da África e da Ásia.<sup>18</sup> No Ibsp, monta-se uma visão terceiro-mundista que procurava escapar da divisão bipolar e dos efeitos da guerra fria. A visão de terceira via tem em Hélio Jaguaribe um de seus mais importantes formuladores.<sup>19</sup> Os ibespianos tinham alguns pontos comuns: liam Mannheim, recebiam influência da Cepal e absorviam distintas vertentes do existencialismo.

Os ibespianos acabam por procurar fontes mais estáveis de financiamento para seus estudos e trabalhos e se voltam para o Estado onde, por intermédio de Anísio Teixeira, diretor da Campanha de Aperfeiçoamento do Pessoal do Ensino Superior (CAPES), são inseridos no organograma do Estado brasileiro sob o nome de ISEB.

O ministro da Educação no governo Café Filho, Cândido Mota Filho, criou, com o Decreto 37.608, de 14 de julho de 1955, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). Cândido Mota Filho, que escrevera um livro sobre Alberto Torres, atualiza desse autor a idéia de criar um instituto de estudos dos problemas nacionais. Ao Iseb caberiam a pesquisa, o estudo, a coordenação e a orientação – uma política, enfim – pensados como instrumentos de formulação de uma consciência nacional capaz de produzir orientação dos problemas do desenvolvimento econômico e da preservação da riqueza do país.

O Iseb incorpora a mesma problemática derivada da Cepal, mas acopla a ela uma outra. Considera a necessidade de uma ideologia para tornar possível o desenvolvimento. Entram em cena outros atores e outras perspectivas: a nação *versus* a antinação; a alienação; a consciência histórica. A ideologia do desenvolvimento era necessária já que, espontaneamente, o desenvolvimento não seria alcançado. Sem a ideologia da modernização, a nação seria vencida pelas forças do atraso.

O Estado como responsável pela mudança, como agente privilegiado da transformação social, como já mencionamos, pertence a uma tradição brasileira que é retomada nos anos 1920. A crítica à República Velha, ao liberalismo e ao federalismo produz uma releitura do Império e da centralização monárquica e, ainda, a construção do que foi denominado por Bolívar Lamounier de *estatismo* como marca do pensamento brasileiro que impregnou a chamada Era Vargas.

Nos anos 1950, o Estado é visto como agente da modernização, mas também como agente da incorporação de parcelas do povo, pelo menos daquela parte que estivesse integrada ao processo de industrialização e aos sindicatos. O Estado passa a ser agente da democratização por meio do capi-

talismo. Aqui estamos dentro do espaço do nacionalismo desenvolvimentista ou, ainda, do nacional-populismo.

A ideologia do desenvolvimento é vista como capaz de dar organicidade às ações técnicas de planejamento, como as que se tornaram realidade no Plano de Metas do governo Juscelino Kubitschek. Assim se expressou Hélio Jaguaribe, um dos ideólogos do desenvolvimento:

Década extraordinária da decolagem do desenvolvimento, da tomada de consciência da nossa problemática econômico-social, da mobilização das massas, da democracia populista. Década da grande fase madura e fecunda de Getúlio Vargas e da incompatível criatividade de Juscelino Kubitschek. É, também, década da inocência e das ilusões sobre as terríveis dificuldades sócio-políticas do desenvolvimento.<sup>20</sup>

Anos também nos quais se acirram as lutas ideológicas entre marxistas, liberais, conservadores em disputa pela hegemonia do processo histórico. Para muitos isebianos não fazia sentido estabelecer distinções rigorosas entre ciência e ideologia, entre produção científica e ideológica; ambas são complementares e voltadas para a defesa dos interesses nacionais. A ideologia é vista como resultado da reflexão de especialistas – sociólogos, economistas, políticos – que, superando seus campos, chegam ao pensar filosófico. Realizam a compreensão das categorias que configuram o processo histórico e acompanham o projeto de modificação das estruturas fundamentais da nação.

Nos anos 1950, a interpretação da realidade brasileira desdobrou-se em diversas vertentes e produziu acesas polêmicas. A economia, como já mencionamos, passou a fornecer as chaves explicativas das relações entre cultura e desenvolvimento nacional. Álvaro Vieira Pinto, por exemplo, incorpora o conceito de Terceiro Mundo, seguindo as formulações do Ibsp, e de desenvolvimento, segundo a Cepal. Na aula inaugural do curso regular do Iseb em 1956, que dá origem ao livro *Ideologia e desenvolvimento nacional*, Álvaro Vieira Pinto, ex-integralista e apoiado por importantes figuras católicas, como Leonel Franca, marcará sua posição de afastamento em relação ao pensamento católico. O pomo da discórdia era conceber o desenvolvimento nacional como questão pública, o que o distanciava de parte da Igreja que defendia posições privatistas. Parte da hierarquia da Igreja mais presa a Roma ocupa-se em defender a iniciativa privada principalmente no campo da escola, seu espaço por excelência de atuação, recorrendo a mecanismo de privatização do Estado. Outro setor da Igreja vai se ligar mais a ações comunitárias e populares e caminha para o campo da esquerda.

Nos anos 1920 e 1930,

a Ação Católica Brasileira inspirou-se na Ação Católica italiana, cujo princípio fundante era o elogio do binômio fé-pátria (...), nos anos 1950-1960, o pólo de inspiração passou a ser a Ação Católica francesa, na qual predominavam o "maritanismo", o legado Mounier e, de uma forma geral, o catolicismo neoconverso ao liberalismo.<sup>21</sup>

A modificação na conduta da Igreja tem a ver com a chamada abertura para o social, com a busca de conteúdos mais populares, e um marco dessa orientação foi a criação da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), em 1952, por D. Hélder Câmara, bispo que, na juventude, também fora integralista.

No interior da Igreja, vêem-se, então, duas tendências: a que se aproxima do pensamento liberal – com ênfase na liberdade, nos direitos humanos e na participação democrática – e a que se abre para a questão social – com a diminuição do anticomunismo, com o surgimento de certa crítica ao capitalismo e com a ênfase na liberdade, mas também com a preocupação com a justiça social, dando espaço e apoio à idéia de uma terceira via entre socialismo e capitalismo. A vertente preocupada com o popular gerou, anos mais tarde, a criação do Movimento de Educação de Base (MEB), em 1961.

A ideologia possibilitaria a mudança da sociedade, já que se tornara possível o surgimento de uma consciência crítica nos países subdesenvolvidos. Expressões como a de Roland Corbisier – "tudo é colonial na colônia" – expressam a idéia de que, sendo o país pobre, todas as manifestações culturais também são pobres e alienadas. A nova ideologia transformadora, entretanto, torna-se possível em virtude das transformações materiais ocorridas nos países da periferia do mundo capitalista.

Para que as transformações possam ocorrer com maior aproveitamento de recursos, beneficiando a nação como um todo, evitando acentuar as disparidades regionais, é necessária uma teoria da mudança, algo similar, como lembra Caio de Toledo (1986), à formulação de Lenin de que não há movimento revolucionário sem uma teoria da revolução.

Enquanto, para os isebianos "à direita", o capitalismo se constituía na modalidade suprema da ordem civilizada, para os isebianos "à esquerda", o socialismo somente poderia raiar no horizonte depois que o capitalismo se consolidasse plenamente na periferia.<sup>22</sup>

Os pressupostos dessa ideologia implicavam uma *filosofia da história*, baseada em concepções de fases, de etapas do desenvolvimento histórico.

Na decifração da sociedade brasileira encontravam-se dois campos: o moderno/dinâmico/produtivo e o tradicional/estático/parasitário. No lado moderno, estavam a burguesia industrial, o proletariado urbano e a classe média produtiva; no lado tradicional, os latifundiários, a burguesia mercantil e a classe média não-produtiva e, mesmo, parcelas do proletariado.

A essa divisão em dois campos se sobrepõe outro par de categorias: nação e antinação. Há forças que favorecem o desenvolvimento nacional e forças que obstaculizam o projeto nacional. Essa seria a contradição principal que deve guiar a luta de classes, questão central das análises marxistas e ponto de discórdia que se manifestará nos anos subseqüentes, quando o Iseb se engaja na campanha pelas reformas de base, na Frente Parlamentar Nacionalista, no Comando-Geral dos Trabalhadores, já no final dos anos 1950 e início dos 1960.

A questão nacional, o nacionalismo presente na ideologia isebianca, tem conteúdo, limites e significados distintos em cada um dos intelectuais envolvidos no Instituto. Para uns, o nacionalismo se apresenta como estratégia política, bandeira capaz de se contrapor ao colonialismo. O nacionalismo deixa de ser incompatível com o internacionalismo, constituindo, mesmo, condição necessária ao verdadeiro e autêntico internacionalismo. O Brasil, como uma das nações que não teria vocação imperialista, chegaria à completa autonomia e se integraria em uma coletividade universal.

A missão histórica do nacionalismo seria a de vencer a antinação, produzir o desenvolvimento, vencer as forças de espoliação das massas trabalhadoras, vencer as disparidades regionais, permitir a integração internacional. O caráter messiânico do nacionalismo, ao se apresentar como força de libertação, pode ser visto em textos de Álvaro Viera Pinto, assim como nos de Nelson Wemeck Sodré. Para outros, como Hélio Jaguaribe, o nacionalismo é uma ideologia racionalizadora do movimento social, do comportamento político, influenciando na criação de um aparelho institucional necessário para assegurar o desenvolvimento; constituindo o que pode ser chamado de *nacionalismo instrumental*.

Essa questão também se apresenta na relação entre a política nacionalista e a política populista, considerada demagógica, assistencialista, clientelista. Propunham, então, uma nova modalidade de ação política fundada em princípios e programas racionais.

As massas viveriam um estágio de inconsciência ou de conhecimento insuficiente de seus verdadeiros interesses. Corriam o risco de serem seduzidas por promessas equivocadas dos políticos populistas – figuras anacrônicas no contexto da racionalidade capitalista,

como dizia Helio Jaguaribe nas páginas do *Cadernos do nosso tempo*. O apoio a políticos populistas por parte do eleitorado sempre foi um calcanhar-de-Aquiles, não só para os intelectuais isebianos, mas também para outros que se dedicavam a entender e a propor um novo Brasil. O apoio popular à permanência de Vargas por meio do movimento queremista, o apoio a Ademar de Barros, a reeleição do ditador em 1950 e a eleição de Jânio Quadros eram vistos como sinais da inconsciência das massas e do sucesso da sedução. Diante disso, caberia aos ideólogos esclarecer as massas acerca de seus próprios e verdadeiros interesses sociais.<sup>23</sup>

Os conceitos de *cultura alienada*, de *colonialismo*, de *autenticidade cultural* tiveram presença nas obras dos isebianos nos anos 1950 e se difundem na sociedade, passando a constituir as categorias de compreensão do país, agora chamado de *realidade brasileira*. O Movimento de Cultura Popular no Recife e o Centro Popular de Cultura da UNE são movimentos do início dos anos 1960 que pretendem vencer a alienação cultural do povo brasileiro. A hegemonia desse pensamento penetra tanto as forças de esquerda marxista quanto o pensamento social católico. *Alienação*, de matriz hegeliana, acoplada ao existencialismo francês e ao conceito de *situação colonial* formam os parâmetros que marcam o pensamento dos anos 1950.

A superação da situação colonial, com a ruptura do complexo colonial, envolve a tomada de consciência do país, abandonando a consciência ingênua, alienada, para a consciência crítica, desalienada. Descolonização, busca de identidade, autenticidade cultural marcham juntas para explicar e, principalmente, convencer grupos, classes a lutar para alcançar o novo paraíso.<sup>24</sup>

Assim, nos anos 1950, ganha novo sentido interpretar a *realidade nacional*, dar voz ao *ser da nação*.<sup>25</sup> A economia oferece um quadro estrutural capaz de explicar *cientificamente* a relação entre cultura e desenvolvimento nacional. Ela forneceria um novo patamar de autoridade científica às explicações sobre o atraso da nação brasileira. A maioria dos intelectuais identificada com a questão nacional, é preciso lembrar, foi marcada pelas idéias integralistas, como Guerreiro Ramos, Álvaro Vieira Pinto, Roland Corbisier. Álvaro Vieira Pinto, lembrando, foi leitor de Alberto Torres, autor ocupado em pensar a construção da nação, que pregou a rejeição ao imperialismo e a defesa de uma cultura autóctone.

Dentro do Iseb não há um pensamento unânime. Uma de suas querelas acontece a partir da publicação do livro de Hélio Jaguaribe, *O nacionalismo na atualidade brasileira*, em 1958. Nesta obra, Jaguaribe questiona a dicotomia nacionalismo versus entreguismo e defende um nacionalismo adequado à fase da vida nacional. Defende a convivência pacífica com o capital estrangeiro,

que poderia incrementar o desenvolvimento nacional desde que submetido a controles fiscais. Isso era contrário aos que consideravam o imperialismo o maior entrave ao desenvolvimento nacional. As discussões deste livro, também questionado pela UNE, levam ao seu afastamento do Iseb, assim como a de seu principal opositor interno, Guerreiro Ramos. O Iseb negou a tese da neutralidade da ciência no campo das ciências sociais, fez a defesa do engajamento e da militância, não aceitou a separação entre ciência e política.<sup>26</sup>

Alguns autores e livros publicados no período podem nos dar uma idéia dos temas e das questões que tiveram relevância e marcaram os anos 1950. Entre eles podemos citar: Josué de Castro, *Geografia da fome* (1946), *Geopolítica da fome* (1951); Caio Prado Júnior, *Formação do Brasil contemporâneo* (1942); Vitor Nunes Leal, *Coronelismo, enxada e voto* (1949); Oliveira Viana, *Instituições políticas brasileiras* (1949); Roland Corbisier, *Consciência e nação* (1950); Viana Moog, *Bandeirantes e pioneiros* (1954); Celso Furtado, *A economia brasileira* (1954); Raymundo Faoro, *Os donos do poder* (1958); Hélio Jaguaribe, *O nacionalismo na atualidade brasileira* (1958); Gilberto Freyre, *Ordem e progresso* (1959); Celso Furtado, *Formação econômica do Brasil* (1959); Álvaro Vieira Pinto, *Ideologia e desenvolvimento nacional* (1960).

O período 1945/1964 foi denominado de *populista* e recebeu alta carga negativa em avaliações de época e posteriores. Por populismo entendia-se um processo de mobilização das massas e uma disposição de *ir ao povo*. Esses seriam os traços marcantes das sociedades atrasadas; no caso brasileiro, identificado com o varguismo, o janismo, o ademarismo e até com o catolicismo popular dos anos 1960. Em vários autores, populismo refere-se à “assincronia nos processos de transição de uma sociedade tradicional para uma sociedade industrial”.<sup>27</sup> Mas, referindo-se ou não ao populismo, a intelectualidade da época está discutindo a *revolução brasileira*. Como é possível a “aceleração do tempo histórico”? Que forças sociais aceleram ou retardam o desenrolar das forças sociais, econômicas e políticas da sociedade ou do povo brasileiro?<sup>28</sup>

Para além das formulações cepalinas e de sua presença em diferentes domínios do saber, a produção dos anos 1950 pode ser lida como tendo produzido diferentes diagnósticos do atraso, ou, como passou a se chamar, *resistências à mudança*, eixo da maioria dos trabalhos sociológicos do período.<sup>29</sup>

Estudos sobre o coronelismo, sobre o caciquismo, sobre as populações indígenas e aculturação, sobre a integração na sociedade brasileira se tornam presentes após 1945. O texto *Coronelismo, enxada e voto*, de Vitor Nunes Leal, desvenda as complexas estruturas de poder no campo. Apresentado como tese para a cadeira de política na Faculdade Nacional de Filosofia (FNFfi)

da Universidade do Brasil em 1948, foi publicado em 1949. A pesquisa de Antonio Candido, tese de doutoramento em 1954, *Os parceiros do Rio Bonito*, examina a desintegração da vida rural. Desdobram-se as fórmulas *duais*: os dois Brasis; atrasado/adiantado; arcaico/moderno; rural/industrial; subdesenvolvido/desenvolvido. As teorias de modernização ganham notoriedade. Entre os diagnósticos da realidade brasileira vale notar aquele produzido por Josué de Castro.<sup>30</sup> Suas obras, *Geografia da fome* (1946) e *Geopolítica da fome* (1951), marcam uma nova concepção de entender o fenômeno da fome em concordância com as concepções cepalinas.

As categorias para pensar sobre o Brasil como regiões culturais eram, desde final do século XIX, litoral *versus* sertão e Norte *versus* Sul. Norte, nesse caso, englobava Nordeste. Nos anos 1930, o esforço de pensar sobre o Brasil como um todo leva ao abandono do federalismo e à construção de um governo centralizado para o país. Essa tendência se expressa na queima das bandeiras estaduais durante o Estado Novo, marcando simbolicamente o processo de unificação nacional. Por outro lado, foram se desenvolvendo modelos regionais para pensar e explicar o país. O regionalismo nordestino; o movimento de valorização das bandeiras paulistas e a tradição mineira aparecem como vertentes das raízes da nacionalidade que entram em competição para explicar o Brasil desde os anos 1920.

A literatura social dos anos 1930 retoma a denúncia da situação do Nordeste, iniciada por José Américo de Almeida e continuada por José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Jorge Amado e Amando Fontes. Há uma mudança no tratamento geográfico da cultura brasileira, em geral, e nordestina, em particular.

Um importante texto que marca essa transformação é *Região e tradição*, de Gilberto Freyre. Publicado em 1941, retoma trabalhos antigos relacionados ao papel do modernismo e relativos à competição entre lideranças do movimento e apresenta outros, dedicados a explicitar um novo sentido ao regionalismo, do qual fazem parte os romances da chamada literatura social do Nordeste. Preocupação social, decorrente do problema das secas, e alargamento de horizonte ao ver que o econômico e o social estão entre as marcas apropriadas por tal romance ao falar da região. O perfil interior de personagens nordestinas, o tempo lento, os ciclos da seca, o misticismo, a decadência do latifúndio e do coronelismo são apresentados sob um tom memorialístico que narra situações dramáticas vividas entre coronéis de engenho e bandos de cangaceiros.<sup>31</sup>

É sobre essa tradição que se desdobram as teorias da Cepal, apresentando como subproduto a hipótese do *colonialismo interno*. Os limites estruturais ao crescimento econômico também se replicam no espaço da nação.

Daí a necessidade de uma ação política capaz de criar mecanismos que alterem a tendência natural e, dispondo de uma consciência crítica, seja igualmente capaz de transformar a região. Não por acaso tem-se no fim da década a atuação de Celso Furtado na criação, em 1959, da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), na qual se discute a questão do uso da terra e se prega a industrialização. A experiência da Sudene cria um federalismo regionalizado, permite pensar em um novo pacto federativo de caráter regional, questão que hoje volta à ordem do dia.

O mundo intelectual entre 1945 e 1964 aparece no prefácio de Alfredo Bosi para a *Ideologia da cultura brasileira*, de Carlos Guilherme Mota (1980), assim caracterizado:

A inteligência uspiana “não se empenha no projeto nacional-populista: filha de 32 e de 34 ela combateu o Estado Novo” e guarda “distância em relação ao trabalhismo dos anos 50 e tende a identificar todo e qualquer nacionalismo com a ditadura de direita” (p. V). Suas bandeiras serão o aperfeiçoamento do ensino superior (...) e a defesa da escola pública. Assim, “enquanto o nacionalismo teórico vazava-se nos textos do ISEB e nas revistas de tendência esquerdista, à Universidade (bloqueada a simpatia por qualquer projeto nacional-popular) restava a reafirmação dos princípios liberais que tinham como referência central a Escola” (p. V).

E, continua:

A Universidade fez ciências sociais nos moldes franceses e americanos, correndo, às vezes conscientemente, o risco de ser positivista e funcionalista, logo “cientificamente” neutra; e de alhear-se, durante largos anos, ao processo de “conscientização” que se promovia em outras áreas menos acadêmicas da inteligência brasileira, das quais saiu, certamente, o mais belo projeto de cultura popular que se conhece na História da América: o método de alfabetização de Paulo Freire. Aquele afastamento de qualquer prática popular foi o tributo pago por uma universidade asséptica, laboriosa e penetrada até o âmago dos ideais de rigor acadêmico (p. VI).

A literatura que analisou o mundo intelectual dos anos 1950 explorou ou explicitou a distinção entre o Iseb e a USP, acoplando a essa separação uma cisão entre os campos intelectuais do Rio e de São Paulo.<sup>32</sup> O Iseb estaria comprometido com o projeto político, ao passo que a USP teria como marco a construção de um conhecimento científico. Entretanto, uma maior aproximação às questões da época nos faz ver um grau de complexidade bem maior. É possível encontrar no Rio instituições e sociólogos envolvidos com o fazer ciência sem maiores compromissos com a ideologia nacional-desenvolvimentista – caso do Centro Latino-Americano de Pesquisas em Ciências Sociais (CLAPCS),<sup>33</sup>

assim como o Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais (CBPE) que funcionou, na virada dos anos 1950/1960, como núcleo de atuação de educadores e cientistas sociais ocupados em estruturar a área educacional segundo parâmetros de racionalidade científica.<sup>34</sup> Por outro lado, é possível identificar na capital paulista, em pleno espaço da Universidade de São Paulo, cientistas sociais fortemente engajados na transformação do Brasil. Encontram-se nas formulações de Florestan Fernandes, presentes em seus trabalhos e na orientação de pesquisas de seus alunos, marcas de origem fortemente comprometidas com a democracia e com o valor transformador da educação. Suas hipóteses e interpretações quanto à *mudança social* se fazem presentes também nas investigações sobre o mundo rural paulista, assim como em seus trabalhos sobre questão racial.<sup>35</sup>

Ao lidar com a questão da "mudança social no Brasil" – título de um livro de Florestan Fernandes –, o grupo que se formava na Universidade de São Paulo e na Escola de Sociologia e Política foi marcado pela influência dos professores estrangeiros, e, entre estes, vale notar a relevância dos trabalhos de Emílio Willems sobre imigrantes e mundo rural.<sup>36</sup> Para Florestan, a "modernização requeria recursos racionais de pensamento e ação e esbarrava em obstáculos de natureza cultural", e, nos anos 1940 e 1950, ele está formulando um pensamento ocupado com a intervenção racional na realidade. As idéias de planejamento democrático, inspiradas nas formulações de Mannheim, oferecem o equipamento conceitual necessário à formulação de uma sociologia aplicada. Suas questões ou seus dilemas referem-se à democracia numa sociedade capitalista, ou seja, ao conhecimento das "condições ou obstáculos à constituição e funcionamento pleno disso que ele chamava uma ordem social competitiva".<sup>37</sup> Ocupou-se em pensar sobre os mecanismos de organização e de funcionamento dos processos sociais que assegurem a possibilidade de acesso universal a meios, recursos e instrumentos. Florestan quer pensar sociologicamente as questões relevantes do Brasil; pensar com rigor e com eficácia prática, se possível. Os estudos sobre comunidade, por exemplo, deveriam ser trazidos para o âmbito das reflexões sobre a sociedade brasileira. Para ele, a sociedade brasileira em seu desenvolvimento histórico não engendrou plenamente o agente histórico – a burguesia. Daí a questão dos obstáculos ao desenvolvimento. Igualmente ausente é um partido socialista revolucionário. Essas duas ausências, falta de dois atores sociais específicos, levam-no a produzir mais tarde a *Revolução burguesa no Brasil*, obra na qual, segundo Gabriel Cohn, analisa atores frustrados e oportunidades perdidas. O combate às fontes de resistência ou os obstáculos à ordem social competitiva tem lugar por meio da educação, mantendo-se a crença na ciência, na sociologia, como norteadora

do processo de mudança social. O pensamento e as análises de Florestan Fernandes sobre a integração do negro na sociedade de classes também se inserem no esforço de construir o conceito de *povo* e discutir seu espaço na ordem social competitiva. Ou seja, mesmo quando está sendo o mais rigoroso em termos de produção acadêmica, Florestan está assumindo o caráter militante de sua obra.

A produção acadêmica da USP vai realizar estudos sobre o mundo rural e tomar como um dos campos de pesquisa o interior paulista. Sob influência de Emílio Willems, Gioconda Mussolini e Antonio Candido, essa área de trabalho vai realizar um esforço interpretativo de ligar processos singulares com a transformação social e histórica do país. Emílio Willems, ao analisar a cultura cabocla, a considera como pertencente ao estágio pré-capitalista, em contraposição à cultura camponesa da Europa que teria conteúdo mais rico do que a cultura sertaneja ou rústica do Brasil. O imigrante, outro tópico de estudo de Willems, seria representativo do tipo social com maiores condições de assimilação dos elementos considerados necessários ao sistema econômico moderno.<sup>38</sup> A tese de doutorado de Antonio Candido, *Os parceiros do Rio Bonito*, de 1954, que só foi editada em livro em 1964, define um modo de pensar o Brasil caipira que reconhece no trabalhador rural um protagonista do processo histórico. A obra também explora a cultura rústica, cabocla, do interior de São Paulo. A rusticidade, a agricultura extensiva com as queimadas, o ajustamento nômade, a independência, todos esses traços são considerados como resultantes do contato do europeu com as sociedades primitivas aqui existentes. Antonio Candido volta a discutir a cultura do caipira, atrelado à mentalidade pré-capitalista, e a vida rústica do homem do interior brasileiro.<sup>39</sup>

Para José de Souza Martins (1998), há, em *Os parceiros do Rio Bonito*, uma dupla crítica.

Em primeiro lugar, às concepções de origem conservadora que fetichizaram a cultura camponesa e, em particular, a cultura caipira. Em segundo lugar, às concepções supostamente de esquerda e revolucionárias, que acabariam “envenenando” os estudos sobre o campesinato, que fetichizavam e fetichizam a rápida transformação social e a mudança radical do modo de vida camponês em consequência da “penetração” do capitalismo no campo (p. 139).

Assim, Emílio Willems, Antonio Candido, Maria Isaura Pereira de Queiroz, Maria Sílvia de Carvalho Franco, entre outros, estão discutindo a transição da economia de subsistência para a economia capitalista, as diferenças de ritmo do tempo histórico, as diferentes formas de degradação e adaptação do mundo arcaico ao moderno.

A pluralidade do mundo acadêmico em São Paulo pode também ser observada por outros grupos e por outras iniciativas. A conexão entre a academia e o mundo cultural, entre a USP e a imprensa, pode ser vista na atuação do grupo Clima que, no início dos anos 1940, publica uma revista, a *Clima*. Entre seus mentores, estão Antonio Candido, que se dedicou à literatura; Paulo Emílio Sales Gomes, ao cinema; Décio de Almeida Prado, ao teatro; Lourival Gomes Machado, às artes plásticas.<sup>40</sup> Trataram das mesmas questões, relacionadas à inserção na sociedade capitalista, que mobilizaram o grupo capitaneado por Florestan Fernandes, mas falavam delas sob a ótica da cultura, e não sob o ângulo da sociologia.

Muitas lutas foram empreendidas a partir da redescoberta do país que teve lugar nos anos 1950. Buscava-se, sob diferentes perspectivas, configurar o Brasil moderno. Algumas diferenciações, como aquela entre projeto político e rigor acadêmico, ficam menos rígidas e nítidas sob o olhar de hoje e com o conhecimento dos trabalhos de pesquisa realizados daquele tempo. Talvez se possa dizer que havia apenas uma diferença de peso relativo entre projeto político e acadêmico, já que o compromisso de transformar o Brasil era partilhado pelos intelectuais das instituições universitárias de São Paulo e do Rio.

Agora, ao final do século XX, quando se discutem os limites e as possibilidades de inserção do país na economia global, quando a questão nacional vai se tornando mais plural, vale voltar aos anos 1950, não como exemplo, mas como lição.

## Notas

1. Velloso, 1997.
2. Moura, 1984.
3. Vianna, 1995.
4. Cavalcante, 1986, p. 94 e seguintes.
5. *Ibidem*, p. 95
6. Cavalcante, 1986, p. 113
7. Sobre a Copa do Mundo e a derrota do Brasil, ver Gisela de Araujo Moura (1998).
8. Soares, 1993, p. 154.
9. Sobre o projeto modernista da música e seus dilemas, ver Ribeiro, 1998.
10. Mário de Andrade, *apud* Aguiar, 1994, p. 143.
11. Oliveira, 1986, p. 153.
12. *Ibidem*, p. 158.
13. *Ibidem*, p. 160.

14. Sobre o pensamento autoritário, ver Lamounier, 1977.
15. Oliveira, 1986, p. 12.
16. Ver seminário e publicação do CLAPCS (1960), com o mesmo título.
17. Pécault, 1990, p. 107-189.
18. Schwartzman, 1981, p. 56.
19. Freitas, 1998, p. 53 e seguintes.
20. *Jornal do Brasil*, 25/8/77, p. 6 do Caderno Especial.
21. Freitas, 1998, p. 74.
22. Toledo, 1986, p. 235.
23. Álvaro Vieira Pinto considera que a ideologia do desenvolvimento procede da consciência das massas trabalhadoras e que "o povo não erra, simplesmente se pronuncia com o teor de compreensão que lhe é permitido ter nas circunstâncias em que existe", em *Consciência e realidade nacional*. Não por acaso será este autor que terá forte presença na formulação pedagógica de Paulo Freire (Freitas, 1998).
24. Ortiz, 1985.
25. Vale notar a presença de um hegelianismo difuso nesta formulação.
26. Ver a polêmica entre Guerreiro Ramos e Florestan Fernandes (Oliveira, 1995). É preciso notar a diferença entre as formulações sobre o que *deve ser* a ciência social e o trabalho de análise sobre a realidade brasileira.
27. Laclau *apud* Freitas, 1998.
28. Freitas, 1998, p. 210-221.
29. *Resistência*, 1960.
30. Nascido em Recife, em 1908, e formado em medicina em 1929, Josué de Castro desempenhou ao longo da década de 1930 inúmeras atividades, entre elas a de professor de cadeiras de geografia humana e antropologia, tanto em Recife quanto no Rio de Janeiro. Foi chefe da comissão que pesquisou as condições de vida das classes operárias no Recife (1933) e membro da Comissão de Inquérito para Estudo da Alimentação do Povo Brasileiro, do Departamento Nacional de Saúde, em 1936.
31. Almeida, 1981.
32. Almeida, 1989; Miceli, 1989.
33. Oliveira, 1995.
34. Xavier, 1999.
35. Maio, 1997.
36. Lima, 1999.
37. Cohn, 1986, p. 135.
38. Lima, 1999, p. 176.
39. Sobre a obra, ver Fernando Henrique Cardoso, "A fome e a crença sobre Os parceiros do Rio Bonito". *Esboço de figura; homenagem a Antonio Candido*, São Paulo, Livraria Duas Cidades [s. d.].
40. Pontes, 1998.

## Referências bibliográficas

- AGUIAR, Joaquim Alves de. "Panorama da música popular brasileira: da bossa nova ao rock dos anos 80". In: SOSNOWSKI, Saül e SCHWARTZ, Jorge (orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 141-174.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.
- ALMEIDA, Maria Hermínia. "Dilemas da institucionalização das ciências sociais no Rio de Janeiro". In: MICEU, Sérgio. *História das ciências sociais no Brasil*, v. I, São Paulo: Vértice/Finep/Idesp, 1989, p. 188-216.
- ANAIAS do Seminário Internacional reunido no Rio de Janeiro em outubro de 1959. "Resistências à mudança; fatores que impedem ou dificultam o desenvolvimento". Publicação nº 10, CLAPCS, 1960.
- BOSI, Alfredo. Prefácio à *Ideologia da cultura brasileira* de Carlos Guilherme Mota. 4. ed. São Paulo: Ática, 1980.
- CAVALCANTE, Berenice. *Certezas e ilusões; os comunistas e a redemocratização da sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/Eduff, 1986.
- COHN, Gabriel. "Padrões e dilemas: o pensamento de Florestan Fernandes". In: MORAES, Reginaldo et al. (orgs.). *Inteligência brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- FREITAS, Marcus Cezar. *Álvaro Vieira Pinto; a personagem histórica e sua trama*. São Paulo: Cortez/USF-IFHAN, 1998.
- LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil*. Rio de Janeiro: Luperj/Ucam/Revan, 1999.
- LAMOUNIER, Bolívar. "Formação de um pensamento autoritário na Primeira República: uma interpretação". In: FAUSTO, Boris (org.). *O Brasil republicano*, v. II. São Paulo: Difel, 1977.
- MAIO, Marcus Chor. *A história do projeto Unesco. Estudos raciais e ciências sociais no Brasil*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Luperj/Ucam, 1997.
- MARTINS, José de Souza. *Florestan; sociologia e consciência social no Brasil*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998.
- MICEU, Sérgio. "Condicionantes do desenvolvimento das ciências sociais". In: MICEU, Sérgio (org.). *História das ciências sociais no Brasil*, v. I. São Paulo: Vértice/Finep/Idesp, 1989, p. 72-110.
- \_\_\_\_\_. (org.). *História das ciências sociais no Brasil*, v. II. São Paulo: Sumaré/Fapesp, 1995.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1980.
- MORAES, Reginaldo et al. (orgs.). *Inteligência brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MOURA, Gisela de Araujo. *O Rio corre para o Maracanã*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- OLIVEIRA, Francisco de. "Celso Furtado e o pensamento econômico brasileiro". In: MORAES, Reginaldo et al. (orgs.) *Inteligência brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 149-168.
- \_\_\_\_\_. "Celso Furtado e o desafio do pensamento autoritário brasileiro". *Novos estudos Cebrap*, nº 48, 1997, p. 3-19.

- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. "As ciências sociais no Rio de Janeiro". In: MICEU, Sérgio (org.). *História das ciências sociais no Brasil*, v. II. São Paulo: Idesp, 1995, p. 233-308.
- \_\_\_\_\_. *A sociologia do Guerreiro*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PANA, Vanida. *Paulo Freire e o nacionalismo desenvolvimentista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- PECAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil; entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.
- PONTES, Heloisa (1940-1968). *Destinos mistos; os críticos do grupo Clima em São Paulo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. "A sociologia brasileira na década de 40 e a contribuição de Roger Bastide". *Ciência e Cultura* (SBPC), v. 29, n.º 12, 1977, p. 1353-1361.
- RIBEIRO, Santuza Naves. *O violão azul; modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- SCHWARTZMAN, Simon (org.). *O pensamento nacionalista e os Cadernos de nosso tempo*. Brasília: Edunb, 1981.
- SOARES, Luiz Eduardo. *Os dois corpos do presidente e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Relume & Dumará/ISER, 1993.
- TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB: fábrica de ideologias*. São Paulo: Ática, 1986.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. "Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo". *Revista de Sociologia*, n.º 9. Curitiba, 1997, p. 57-74.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 1995.
- VILHENA, Luiz Rodolfo. *Projeto e missão; o movimento folclórico brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997.
- VILAS BÓAS, Gláucia. *A vocação das ciências sociais. Um estudo de sua produção em livro*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 1992.
- XAVIER, Libânia. *O Brasil como laboratório: educação e ciências sociais no projeto do Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PUC, 1999.



Poty.  
Ilustração para o livro *Sagarana*,  
de João Guimarães Rosa, 1958.

ENSAIO



12211

## grandesertão.br ou: A INVENÇÃO DO BRASIL\*

Willi Bolle

O problema crucial do Brasil, uma sociedade atrasada e das mais desiguais da Terra, é o descaso de sua camada dominante para com o povo. O romance de João Guimarães Rosa *Grande sertão: veredas* (1956) contém o mais contundente estudo dessa questão. O problema do descaso – em que pesa o legado de quatro séculos de regime escravocrata – é tratado pelo escritor na sua dimensão lingüística. Desde o título em forma de contraponto, a obra expressa o choque entre duas culturas, dois tipos de discurso: a grandiloqüência dos donos do poder, sempre no alto, e, no raso, a fala humilde do povo.

Em termos figurativos, o descaso, a desigualdade, a cisão entre os de cima e os de baixo podem ser vistos como coisa do Diabo – entendendo-se o *diábolos*, no sentido etimológico, como a entidade que “se interpõe no meio” das pessoas, das classes. De fato, *Grande sertão: veredas* é a “estória dum fazendeiro endemoninhado”,<sup>[GSV: 456]</sup> um homem que fez um pacto para tornar-se dono do poder. O mal ali retratado é “o que induz a gente para más ações estranhas”:<sup>[GSV: 79]</sup> tirar prazer do medo das pessoas, enganar, usar e explorá-las, matar, em suma, o exercício do poder pelo poder. É o que o protagonista-narrador Riobaldo observa no seu ambiente social e em si mesmo, e é essa a matéria do seu relato. Com tudo isso, o romance de Guimarães Rosa proporciona o mais fascinante *insight* dentro da máquina do poder e da mentalidade dos subalternos, com os meios de um narrador dotado de uma prodigiosa capacidade de percepção, invenção e potência lingüística.

Antes de entrar nos detalhes deste ensaio – cujo objetivo é analisar e interpretar o romance de Guimarães Rosa como um retrato do Brasil –, algumas palavras sobre seus pressupostos e suas características gerais. Assim como vários artigos que publiquei ao longo dos anos 1990 sobre *Grande sertão: veredas*, também este trabalho se situa entre as interpretações sociológico-político-históricas. Essa vertente da recepção foi discutida recentemente na sinopse publicada sob o título “As veredas materialistas de Rosa”, por Sheila Grecco, no Caderno “Mais!” da *Folha de S. Paulo* (12/9/1999). Elementos diferenciadores do meu ensaio com relação a outros estudos histórico-sociais

---

\* Agradeço ao Center for Latin American Studies da Stanford University e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo o apoio recebido para a realização deste estudo. Entre meus interlocutores, agradeço especialmente a Hans Ulrich Gumbrecht, Kathleen Morrison e Hayden White.

de Guimarães Rosa, notadamente os de Walnice Galvão (1972) e Heloisa Starling (1997), estão no primado dado à hermenêutica retórica e estilística, à figura do narrador e à teoria das imagens dialéticas, baseada em Walter Benjamin. Outro elemento de diferença está em ancorar o romance de Rosa dentro da tradição do gênero *retratos do Brasil*; foi o que me fez desenvolver uma comparação contínua com *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e interpretar *Grande sertão: veredas* como uma *reescrita*, em chave crítica, daquele livro precursor. *Last but not least*, o meu ensaio tem a marca do tempo (revolução da informática) e do lugar (Silicon Valley) em que foi elaborado. O título *grandesertão.br* procura projetar para o futuro as propostas rosianas de uma reescrita da história e de uma linguagem nova, imaginando que o seu legado de mediação entre as culturas em choque possa ser retrabalhado com as novas tecnologias da comunicação.

## I. GUIMARÃES ROSA E A TRADIÇÃO DOS RETRATOS DO BRASIL

Para iniciar essa tarefa hermenêutica, podemos nos valer de uma indicação metodológica de Schleiermacher: "O entendimento da relação de um escritor com as formas já definidas em sua literatura é um elemento tão essencial da interpretação que sem isso não se pode compreender nem o todo nem as partes". Transferindo esse método para a leitura de *Grande sertão: veredas*, podemos trabalhar com a hipótese de que o romance se situa dentro do gênero dos retratos do Brasil. O tema do "estudo pátrio", presente na cabeça do protagonista desde o seu tempo de escola, é desenvolvido pelo narrador Riobaldo em forma de um amplo e agudo retrato de um "país de pessoas, de carne e sangue, de mil-e-tantas misérias".<sup>[GSV: 15]</sup> Nossa tarefa consiste em descrever a construção do discurso de Guimarães Rosa sobre o Brasil.

A denominação do gênero *retrato do Brasil*, que se aplica basicamente a ensaios de história e ciências sociais, é derivada do livro homônimo publicado em 1928 por Paulo Prado. Os retratos do Brasil escritos no século XX estendem-se desde o livro fundador *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, até os estudos atuais de um Darcy Ribeiro, passando pelas obras já clássicas de Gilberto Freyre (1933), Sérgio Buarque de Holanda (1936) e Caio Prado Jr., cuja *Formação do Brasil contemporâneo* (1942) foi seguida de uma série de *ensaios de formação*, da autoria de Raymundo Faoro (1958), Celso Furtado (1959), Antonio Candido (1959) e, mais recentemente, Darcy Ribeiro (1995), respectivamente sobre política, economia, cultura literária e etnologia do país. No contexto desses ensaios de formação, foi publicado em meados da década de 1950 o romance de Guimarães Rosa.

O surgimento da obra de um mestre "pressupõe a existência de predecessores" – observa Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira*,

a respeito de Machado de Assis, que “aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores”. Assim como o projeto do romance de Machado de Assis não pode ser adequadamente compreendido sem considerar o trabalho precursor de José de Alencar (Roberto Schwarz, 1977 e 1990), também o projeto de Guimarães Rosa de focalizar o sertão como cerne do Brasil não se elucida sem um diálogo com o ensaio precursor de Euclides da Cunha.

A presente interpretação de *Grande sertão: veredas* como retrato do Brasil concentrar-se-á na comparação com *Os sertões*, que forneceu a base para os demais ensaios de formação. Num texto sobre um encontro de vaqueiros, Guimarães Rosa (1952: 125) discute a contribuição antropológica e historiográfica de Euclides:

Foi [ele] quem tirou à luz o vaqueiro, em primeiro plano e como o essencial do quadro – não mais paisagístico, mas ecológico [...] o mestiço limpo adestrado na guarda dos bovinos [...] ocupou em relevo o centro do livro [...]. E as páginas, essas, rodaram voz, ensinando-nos o vaqueiro, sua estampa intensa, seu código e currículo, sua humanidade, sua história rude.

O romancista reconhece, portanto, o trabalho pioneiro de Euclides de ter substituído a visão pitoresca que tiveram do sertanejo os naturalistas e os regionalistas por uma visão histórica. O movimento de Canudos foi um momento em que o povo, que chegou a ter um projeto político e soberania, era respeitado e temido.

Em seguida, Guimarães Rosa formula a sua crítica:

Daí, porém, se encerrava o círculo. De então tinha de ser como se os últimos vaqueiros reais houvessem morrido no assalto final a Canudos. Sabiam-se, mas distanciados, no espaço menos que no tempo, que nem mitificados, diluídos. O que ressurtira [...] revirou no liso do lago literário. Densas, contudo, respiravam no sertão as suas pessoas dramáticas [...]. E tinha encerro e rumo o que Euclides comunicava em seus superlativos sinceros [...].

Com leve ironia, o romancista distancia-se da grandiloquência de Euclides, cuja obra – demasiadamente ocupada pelos mortos – foi recebida pela opinião pública como a palavra final sobre uma cultura considerada definitivamente vencida e doravante apenas tolerada no inócuo dos registros regionalistas e folclóricos. Guimarães Rosa chama a atenção para o que há de *irreal, diluidor e mitificador* na visão euclidiana da história.

A gênese de *Grande sertão: veredas* é quase totalmente desconhecida (Hazin, 1991). Um motivo capital para a reescrita rosiana da história do sertão foram, sem dúvida, as transformações ocorridas no planalto central do país,

especialmente durante a década de 1950, quando se construiu Brasília. E certamente as falhas na representação do homem sertanejo, no livro de Euclides, constituíram um forte motivo complementar, no sentido de reforçar em Guimarães Rosa a idéia de preservar, por meio de sua própria obra, os interesses dos que “respiram” no sertão, os vivos. Antes de se pôr a trabalho, ele releu devidamente o seu predecessor, como atestam as marcas de leitura em seu exemplar d’*Os sertões* (Bolle, 1998a). O ensaio de Euclides foi, evidentemente, a condição necessária e indispensável para a produção do romance de Rosa, como se vê pela concepção geral e por inúmeros detalhes de feitura. A leitura por parte de Rosa, no entanto, foi impassível e técnica, concentrando-se na distanciada observação da retórica do *páthos* e da comoção utilizada por Euclides. O romancista optou em sua obra por um estratégico *oubli actif* do livro precursor. Sua dupla atitude de aprendizagem e distanciamento leva-me a formular a hipótese de que *Grande sertão: veredas* é uma *reescrita* de *Os sertões*, em chave crítica. Essa idéia será desenvolvida ao longo deste ensaio.

O conceito de *reescrita* aqui utilizado baseia-se na idéia de Goethe (1810: 684) de que “é necessário que a história universal de tempo em tempo seja reescrita”. O que provoca tal necessidade de reescrita são as mudanças do contexto, a descoberta de perspectivas que permitem “ver e avaliar o passado de maneira nova” e a utilização de novas formas de expressão. Foi considerado também o paradigma literário de reescrita que liga o *Ulysses* de James Joyce à *Odisséia* de Homero. No caso dos nossos dois escritores, Guimarães Rosa e Euclides da Cunha, pesa também a diferença e até mesmo a rivalidade entre os gêneros. O romance *Grande sertão: veredas*, como reescrita do ensaio historiográfico *Os sertões*, levanta a polêmica questão de como escrever a história.

Iniciei a comparação com a leitura do romance de Guimarães Rosa por meio do prisma das três grandes categorias euclidianas: a Terra, o Homem e a luta, estudando o modo como o romancista as reorganiza (cf. Cândido, 1958). O ensaio de Euclides antecipa, em princípio, categorias da historiografia nova: a geo-história ou história quase imóvel (a Terra), a história social ou história das estruturas (o Homem) e a história tradicional dos acontecimentos (a luta). Na prática, porém, observa-se que o autor d’*Os sertões* fica demasiadamente preso à convencional *histoire événementielle*, sendo qualitativamente superado por Guimarães Rosa, que propõe uma refinada versão ficcional da *história das estruturas*. Das minhas análises resultaram os segmentos II. “O sertão como forma de pensamento”, III. “O sistema jagunço” e VI. “País de pessoas, de carne e sangue, de mil-e-tantas misérias”. (Resolvi colocar este segmento, que trata da representação do povo brasileiro, perto do fim.)

Num movimento analítico complementar, reli o ensaio de Euclides pelo prisma do romance de Guimarães Rosa. Considerarei as imagens criadas por ele como *imagens dialéticas*, isto é, como revelações da história a partir de um imaginário mítico (Benjamin, 1982: 577-580). O romancista põe em obra três imagens dialéticas que desenvolvem com maior complexidade certos problemas deixados em aberto pelo ensaísta. “O pacto com o Diabo” (estudado no segmento IV) mostra a relação entre a ordem das leis e a religiosidade popular, o universo mental das “crendices”, que Euclides imaginava extirpadas mediante a vitória militar. O personagem enigmático de “Diadorim” (segmento V) pode ser entendido como uma figuração do encontro com o Desconhecido; trata-se de um meio poderoso do romancista de substituir a abstração etnográfica de Euclides – em que o povo sertanejo é o eterno “desconhecido” – pela história concreta da paixão de um indivíduo que assim consegue organizar os fragmentos de sua experiência social. Finalmente, a figura do “Jagunço letrado” (segmento VII) é uma retomada crítica do “objetivo superior” de Euclides de que depois dos soldados viriam os professores, ou seja, de que haveria uma atuação dos letrados como educadores; é por meio dessa figura que o romancista concretiza o seu trabalho de mediação entre as culturas em conflito.

*Grande sertão: veredas* como reescrita d’*Os sertões*. Essa questão será discutida aqui à luz de uma idéia sugerida pela própria feitura dos dois livros: o *tópos* da história como tribunal. Esse *tópos*, que existe desde a Antiguidade, foi desenvolvido na modernidade por D’Alembert (a história como “tribunal integral e terrível”, 1751), Schiller (*Die Weltgeschichte ist das Weltgericht* – A história universal é o tribunal universal, 1784) e Hegel (1830), para quem a narração da história pressupõe a existência de um sistema legal contra o qual ou em nome do qual se posiciona o autor da narrativa. A consciência histórica do autor e a sua consciência como sujeito legal estão intimamente relacionadas. Retomando essas idéias, nas suas reflexões sobre a função da narrativa na representação da história, Hayden White (1987: 13 s. e 24) esclarece que a finalidade da narrativa – que lida com questões de lei, legitimidade e autoridade – consiste em formular julgamentos morais.

É precisamente a concepção da história como tribunal, da historiografia como julgamento, que Euclides da Cunha propõe no seu ensaio. Em termos de retórica, seu livro pertence ao gênero judiciário (*genus iudiciale*), aos discursos diante do tribunal (Quintiliano, III, 9). A campanha de Canudos, declara o autor d’*Os sertões*, “foi, na significação integral da palavra, um crime. Denunciemo-lo”.<sup>105: 141</sup> De fato, da *Nota preliminar* até as *Duas linhas* finais, o livro se entende como um trabalho de investigação, esclarecimento e denúncia desse crime.

O problema moral dessa denúncia é que o autor, antes de escrever *Os sertões*, foi um dos intelectuais que se pronunciaram decididamente a favor da intervenção militar em Canudos – ainda que houvesse vozes, na opinião pública brasileira, que não hostilizavam os rebeldes (Galvão, 1973: 76-108). “A marcha do exército nacional [...] até Canudos”, escrevia Euclides num artigo publicado no jornal *A Província* (hoje *O Estado de S. Paulo*), em julho de 1897, “é uma página vibrante de abnegação e heroísmo” (Cunha, 1897: 611). Com efeito, o seu desejo político – um “amanhã” em que fossem “desbaratadas as hostes fanáticas do Conselheiro e [descesse] a primitiva quietude sobre os sertões baianos” – foi plenamente atendido.

A atitude contraditória de Euclides diante da revolta de Canudos – primeiro, o apelo a “desbaratar”, depois o *mea culpa* do “mercenário inconsciente”<sup>(OS: 14)</sup> – imprimiu a sua marca à composição d’*Os sertões*. Para “encara[r] a história como ela o merece”, o autor introduz a figura de um “narrador sincero”, calcado no modelo do historiador francês Hippolyte Taine. Esse narrador, ao retratar os “acontecimentos”, “*veut sentir en barbare, parmi les barbares, et, parmi les anciens, en ancien*”.<sup>(OS: 14)</sup> O que significa essa declaração de método, transposta para a representação da história de Canudos? Aos bárbaros corresponderiam, sem dúvida, os sertanejos rebeldes, que Euclides diversas vezes qualifica de “bárbaros”; o papel dos “antigos” caberia então aos não-bárbaros, aos “civilizados”.

Tarefa problemática, essa de escrever a história de ambos os lados: do lado dos vencedores, os “mercenários inconscientes”, como do lado dos vencidos, as “hostes fanáticas desbaratadas”! O narrador euclidiano quer se sentir como bárbaro entre bárbaros, mas será que consegue? As passagens preconceituosas e discriminatórias contra os sertanejos, que o escritor insiste em chamar de “jagunços”, são inúmeras.

Numa visita a Canudos, em novembro de 1996, quando resolvi ler alguns trechos de *Os sertões* para habitantes locais, tive de omitir uma série de expressões do nosso clássico para não ofender os ouvintes. A historiografia real de Euclides desmente o seu programa. Coloca-se, portanto, o problema da posição do narrador, de sua perspectiva, parcialidade e credibilidade (Lämmert, 1990). A opção de Euclides de relatar a campanha de Canudos por meio de um narrador que “pula” (Zilly, 1993: 44 s.), sempre que necessário, do lado dos vencedores para o lado dos vencidos, e vice-versa, é muito questionável.

É o que nos faz ver, por contraste, a construção da narrativa rosiana, que é um processo aberto contra o modo como Euclides da Cunha escreve a história. Ao “narrador sincero” de Euclides – que simplifica o problema da

representação da história e encobre uma atitude profundamente contraditória –, Guimarães Rosa contrapõe um narrador *irônico* e uma situação narrativa *ambígua*, sinalizando desde o início que um discurso que queira representar verdadeiramente os conflitos sociais requer um mergulho profundo na complexidade da linguagem.

A dimensão irônica no romance de Rosa expressa-se em várias formas. Em primeiro lugar, pelo *tom* da narrativa. Com a palavra “Nonada” inicia-se uma fala radicalmente oposta aos “superlativos” de Euclides. Conforme o sentido etimológico de *eironeia* (“fingida ignorância”), o narrador assume desde o início uma atitude humilde: “Sou só um sertanejo, nessas altas idéias navego mal. Sou muito pobre coitado”.<sup>[GSV: 14]</sup> Por outro lado, ele reitera elogios ao seu interlocutor: “Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutoração”.<sup>[GSV: 14]</sup> Essa situação narrativa do “simples” sertanejo diante do doutor da cidade pode ser interpretada, alegoricamente, como um diálogo imaginário do romancista com os letrados que o precederam – antes de mais nada, o autor d’*Os sertões* – e os que virão depois. O romance contém uma teoria da *reescrita*: “O senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz”.<sup>[GSV: 79, grifos meus]</sup> Em que não falta a ponta de desafio: “O senhor mal conhece esta gente sertaneja”...<sup>[GSV: 199]</sup>

Um segundo elemento irônico está na construção da situação narrativa em forma de “um monólogo *inserto* em situação dialógica” (Roberto Schwarz, 1960). A ironia está no fato de o sertanejo ser o dono absoluto da fala, enquanto o doutor da cidade fica reduzido ao papel de mero ouvinte. Assim, a situação narrativa em *Grande sertão: veredas* configura-se como o exato oposto do ensaio historiográfico de Euclides, em que o letrado, o representante da elite modernizadora, monopoliza o discurso. A inversão dos papéis costumeiros é um estratagema de Guimarães Rosa para chamar a atenção sobre o desequilíbrio de falas entre as forças sociais. O seu narrador sertanejo, note-se bem, não é nada “simples”, mas uma pessoa que conhece muito bem a gramática e a retórica, uma figura altamente elaborada, um *jagunço letrado*. Sob a rude aparência, manifesta-se uma inteligência aguda, realizando o trabalho de mediação mais sutil já inventado entre a cultura letrada e a cultura popular.

A terceira forma de ironia é a auto-ironia do narrador. Na base de sua fala está um constante questionamento do próprio narrar: “Não sei contar direito”; “Conto mal? Reconto”; “Contar é muito, muito dificultoso”.<sup>[GSV: 152, 49, 142]</sup> Estabelece-se assim uma instigante tensão entre o tempo narrado – do jagunço Riobaldo como personagem que vive a história – e o tempo da narração: o *ex-jagunço* e atual fazendeiro Riobaldo que *relata* a história. Com o narrador que ensina a duvidar das próprias certezas, a *escutar* e aprender com a fala do

homem do povo e a examinar criticamente a feitura do próprio discurso, Guimarães Rosa proporciona uma profunda reflexão sobre o modo de escrever a história.

O narrador rosiano é essencialmente um *comentarista de discursos*, seus e alheios – discursos que correspondem a forças atuantes na história brasileira. É essa característica que faz de *Grande sertão: veredas* uma refinada versão ficcional da *história das estruturas*. Sobre a base do romance, constituída pela situação narrativa, são encenados determinados tipos de fala, que representam os conflitos sociais em forma de conflitos entre discursos. Assim temos, num diálogo do romancista com o autor d’*Os sertões*: a mitologização da história *versus* a racionalização da história (ver segmento II); a desmontagem crítica da retórica da modernização (III); a revelação do discurso de legitimação como retórica dissimuladora (IV); a desconstrução de um discurso fúnebre baseado no *páthos* por um trabalho de luto baseado na paixão (V); uma montagem contrastiva de formas divergentes de invenção do Brasil (VI); o problema da mediação entre o discurso dos letrados e a fala do povo (VII). O que se segue é uma análise desses discursos e de sua inter-relação.

## II. O SERTÃO COMO FORMA DE PENSAMENTO

O protagonista da história, em *Os sertões* como em *Grande sertão: veredas*, é um espaço: o sertão como cenário alegórico do Brasil. Euclides antecipou e Rosa aperfeiçoou o que, a partir da *École des Annales*, iria se constituir em padrão metodológico da historiografia: o enfoque de fenômenos de longa duração, “uma história quase imóvel” (Braudel, 1949 e 1969), estruturas baseadas no “poder do lugar”.<sup>[GSV: 22]</sup> A partir d’*Os sertões*, o sertão passou a se destacar entre todas as demais regiões brasileiras: não mais um *tableau* da natureza, à maneira dos viajantes, dos autores românticos e dos regionalistas, mas uma *paisagem* política, contendo o retrato do país.

O narrador de Euclides, assim como o de Guimarães Rosa, oferece-se como guia, através da *Terra*, respectivamente o sertão de Canudos, no norte da Bahia, e o “Alto-Norte brabo,” de Minas Gerais. O elemento comum entre essas diferentes partes do sertão é a economia pastoril, que ali se estabeleceu, como bem formulou Euclides “como uma sugestão [...] dos *gerais*”.<sup>[OS: 92]</sup> Foi essa economia de subsistência, surgida entre os séculos XVI e XIX à sombra da economia de exportação do açúcar, do ouro e do café, que fez que o sertão se configurasse como região “atrasada” do Brasil e ao mesmo tempo portadora de uma *brasileidade* mais específica. Existe, contudo, uma substancial diferença entre os nossos dois autores quanto ao seu tipo de olhar sobre o sertão e sua opção de perspectiva.

Euclides apresenta o sertão por meio de uma visão de cima. Seu livro inicia-se como um sobrevôo do planalto central do Brasil. Perspectiva à *vol d'oiseau* que se desdobra em "vistas do alto", primeiro do Monte Santo, depois do Morro da Favela, sobre o teatro das operações militares. É uma perspectiva parecida com a que tem o comandante de um exército do alto de sua colina. O texto de *Os sertões* vem acompanhado de vários mapas, entre os quais uma planta levantada pela Comissão de Engenharia da última expedição,<sup>(OS: 166a)</sup> documento de um *esprit de géometrie* planejador e controlador. Esse espírito é precursor de outros planejamentos estratégicos, como o plano piloto de Brasília, a capital do país implantada meio século depois no coração do planalto; ou a Transamazônica, na década de 1970, rasgando a grande floresta tropical de ponta a ponta. Trata-se de uma cartografia derivada do racionalismo instrumental, que instaura o homem como dominador da natureza.

O olhar de Guimarães Rosa sobre o sertão é o exato oposto das vistas euclidianas do alto: é uma perspectiva rasteira. Enquanto o ensaísta-engenheiro sobrevoa o sertão como num aeroplano, o romancista caminha por ele como por uma estrada-texto (Bolle, 1994/1995: 84 s.). Até a última edição revista e aprovada pelo autor (5. ed., 1967), o texto de *Grande sertão: veredas* vinha acompanhado de um mapa que era parte constitutiva da obra e foi arbitrariamente suprimido pelos editores atuais. Nas orelhas da capa, o ilustrador Poty criou, em parceria com o escritor, como se fosse um resumo do livro, um mapa da região central do país. Ao lado dos principais acidentes geográficos reais – rios, montanhas, cidades – aparecem elementos de uma geografia imaginária, com demônios e outros seres fabulísticos, indicando que o romancista se propõe, sobretudo, a cartografar um universo mental. A configuração gráfica do livro faz que, no ato de ler, as margens cartográficas do rio São Francisco se desdobrem numa espécie de "terceira margem", que é o fluxo de uma narração labiríntica de 460 páginas.

Postado à margem do rio São Francisco que é o "grande caminho da civilização brasileira" (João Ribeiro),<sup>(in: OS: 89)</sup> o narrador-barranqueiro Riobaldo propõe uma leitura alegórica desse rio. A metáfora fluvial impregna a composição de *Grande sertão: veredas* na sua essência. Foi Euclides no seu livro sobre a Amazônia (1975: 39-50) quem falou do "ciclo vital" de um rio, como se fosse a biografia de um homem, mas foi Guimarães Rosa quem avançou na comparação no sentido de criar um autêntico *narrador-rio*. Se interpretamos o *baldo* em Riobaldo como uma incorporação do núcleo do verbo alemão *ausbaldowern* = "explorar", chegamos à imagem do protagonista-narrador como explorador de um rio, que é alegoricamente o Rio da História. Essa interpretação, que vai ao encontro do significado etimológico de *história* (de *historeîn* = "investigar"), é sustentada por vários fatos do texto: 1. a identificação

explícita do narrador com o elemento fluvial: "Penso como um rio tanto anda: que as árvores das beiradas mal nem vejo..."; (GSV: 260) 2. a intenção de contar "a matéria vertente", ou seja, decifrar o "grande sertão" por meio das "veredas" que "sabem" dele;<sup>[cf. GSV: 79]</sup> 3. a significação alegórica da leitura dos cursos de água por Riobaldo, que na verdade é um comentador de *discursos* – discursos sobre o Brasil que o romance apresenta em forma de montagem crítica.

Enquanto em Euclides os vários mapas e a descrição verbal visam a providenciar um máximo de orientação numa *terra ignota*, o objetivo de Rosa, pelo contrário – com os meandros das veredas, meandros dos discursos, meandros da fala do seu narrador-rio –, consiste em caracterizar o sertão como lugar labiríntico.

Qual é a função dessa mitologização do sertão por Guimarães Rosa, no mesmo momento em que os *backlands* do Brasil estavam para ser definitivamente controlados pela capital implantada no planalto central? Esse feito, afinal, não confirmava plenamente a visão racionalista e modernizadora de Euclides? O estudo de Manfred Schmeling, *Der labyrinthische Diskurs* (1987), pode nos ajudar a compreender melhor o recurso de Guimarães Rosa à mitologização, na medida em que levanta a pergunta: Quais são as condições históricas para o aparecimento de discursos labirínticos?

O ressurgimento do sertão como labirinto, em Rosa, põe em evidência um elemento recalçado por Euclides. Atrás dos mapas de Estado Maior e da vontade de dominar a *silva horrida* por meio da tecnologia e de um volumoso aparato militar, escondia-se um temor. A elite modernizadora do país, à qual pertencia Euclides, temia, assim como a tropa, o confronto com a geografia física e humana do país real: medo de perder-se no "labirinto de montanhas" e no "labirinto das vielas" da "*urbs* monstruosa", espaço anárquico de uma população depauperada, que escapava ao controle e era o oposto dos ideais da ordem e do progresso.

Recorrentes são as passagens em que Euclides fala das "ásperas veredas" do sertão em volta de Canudos, do "dédalo de sangas" e da "rede inextricável dos becos tortuosos" da "Jerusalém [ou Tróia] de taipa". O espírito "do crime e da loucura" daquela cidade, segundo os cientistas que examinaram a cabeça cortada de Antônio Conselheiro, estava resumido nas "circunvoluções expressivas" daquele crânio. A analogia entre o cérebro do líder político e a fisionomia de Canudos está presente também no retrato urbano que nos fornece Euclides. O templo novo, que ali fora erigido segundo o plano do Conselheiro, é qualificado pelo escritor como "a própria desordem do espírito delirante". A cidade como um todo é apresentada como uma "estereografia" da "feição moral da sociedade ali acoitada". "Cidade selvagem", "*urbs*

monstruosa", "civitas sinistra do erro", "núcleo de maníacos", morada de uma população de "estádio social inferior" – eis os principais qualificativos que lhe aplica Euclides, numa visão da história inapelavelmente negativa.

Com a transformação do sertão em espaço labiríntico, o autor de *Grande sertão: veredas* recupera o desenho desse Brasil recalcado, que Euclides e os adeptos do desenvolvimentismo, com sua mítica fé no progresso, fazem de conta que se apagará – quando as evidências mostram o contrário. Por ironia da história, a fisionomia de Canudos, a despeito de ela ter tido suas 5.200 casas totalmente arrasadas, iria se reproduzir, com o vigor da mitológica Hidra, no traçado dos "polipeiros humanos" que são as centenas ou milhares de favelas do Brasil dos dias atuais. Convém lembrar que a palavra *monstrum* vem de "mostrar". Guimarães Rosa, ao reescrever a obra de Euclides, faz questão de mostrar o que os soberanos, desde os tempos do rei Minos de Creta, querem esconder: o duplo monstro que é o poder pelo poder e o irresolvido problema social. O sertão rosiano em forma de labirinto é o resgate de Canudos – não como cópia daquela cidade empírica, mas como recriação, em outra perspectiva, do Brasil avesso à modernização oficial. A razão-de-ser histórica do discurso labiríntico de Guimarães Rosa é contestar a visão linear e progressista da história em Euclides.

Metodologicamente falando, a nossa tarefa consistirá em descrever como o romancista transforma as estruturas labirínticas em estratégias narrativas. As *andanças* do protagonista Riobaldo pelo labirinto do sertão e sua reconstrução na *Dis-Tanz* (coreografia distanciada) da memória do narrador desenharam o mapa de uma mente mítica, individual e coletiva, que é um retrato criptografado do Brasil. Encenando uma "odisséia no espaço", o romance leva o leitor para dentro do cérebro e do coração do país. Assim como no filme *2001*, de Stanley Kubrick (1968), o herói, na luta pela sobrevivência e pela sua identidade, resolve introduzir-se dentro do cérebro da grande máquina que comanda sua vida.

Como se movimentar adequadamente dentro desse miolo do Brasil representado pelo *Grande sertão: veredas*? Precisamos de um método que permita transitar no fio da navalha entre a compreensão analítica da construção do labirinto e a sensação da errância, que é a verdadeira forma de descoberta e de aprendizagem. Mitologizar o mitologizado, como ocorre nas leituras esotéricas, não abre perspectiva nenhuma para o conhecimento do Brasil. Uma alternativa metodológica é a "dissolução da 'mitologia' no espaço da história", como propôs Walter Benjamin – desde que a dissolução ou a análise não resulte numa redução dissecadora do romance. O método que procuramos foi formulado pelo dramaturgo barroco Daniel Caspar von Lohenstein na forma de um paradoxo: "Errar através do labirinto de modo racional".

Utilizando as categorias de Schmeling (1987), podemos distinguir em *Grande sertão: veredas* um aspecto theseíco e um aspecto dedálico. Assim como o seu mítico precursor Theseu, também Riobaldo é um herói *errando* (*itinerando*) através do espaço labiríntico. Já do ponto de vista do seu criador, o escritor João Guimarães Rosa, a questão do labirinto coloca-se num nível mais técnico. Assim como o labirinto de Creta foi um artefato inventado pelo mítico arquiteto Dédalo, também o labirinto verbal de *Grande sertão: veredas* é algo construído, uma *ordo artificialis*.

Antes de entrar em detalhes do labirinto *artificial* que é o texto, é preciso distingui-lo dos labirintos *naturais*, de carácter geográfico, como o sertão. É um lugar distante da civilização, vasto e escassamente povoado, quase desértico. A paisagem dos chapadões – com caminhos que se bifurcam sem indicação, com nomes repetidos, contraditórios ou trocados – é monotonamente desorientadora, levando o sujeito a “andar desconhecido no errado” e perder-se “em fundos fundos”.<sup>[GSV, 288 s.]</sup> Além do mais, trata-se de uma arena de guerra, com despistamentos, camuflagens, emboscadas. Tais características, que já existem em *Os sertões*, multiplicam-se em *Grande sertão: veredas*, em que o teatro de operações não é um lugar fixo como Canudos, mas o sertão inteiro. O material labiríntico fornecido pela natureza é retrabalhado no romance pela invenção artística, com uma toponímia imaginária superpondo-se à geografia real, como no caso do Liso do Sussuarão, que representa a quintessência do sertão-labirinto.

Na combinação de estruturas labirínticas naturais e textuais está uma diferença fundamental de Guimarães Rosa em comparação com o autor d’*Os sertões*. Enquanto Euclides escreve *sobre* o sertão, que permanece algo exterior a ele, Rosa escreve *como* o sertão, incorporando o potencial dedálico da paisagem ao seu método de narrar. O sertão em *Grande sertão: veredas* torna-se uma “forma de pensamento” (Bolle, 1998b).<sup>[cf. GSV: 22]</sup> O estilo, a composição e o modo de pensar são labirínticos.

O aspecto theseíco e o aspecto dedálico estão imbricados em *Grande sertão: veredas*, assim como no mítico labirinto de Creta. Para *representar* a errância do herói através do labirinto, foi inventada na Antiguidade uma coreografia, a dança das garças, memorizada num “tablado de dança” (*chorós*). Essa invenção, atribuída por alguns dos textos clássicos a Theseu, por outros a Dédalo, é retomada por Guimarães Rosa, que criou a história de Riobaldo a partir do ciclo de novelas *Corpo de baile*. Pode-se dizer que a reconstrução das *andanças* do jagunço Riobaldo pelo labirinto do sertão através da *Dis-Tanz* (distanciamento em forma coreográfica) da memória do narrador faz que o romance se configure como uma dança labiríntica.

As sete partes constitutivas desse tablado de dança que é *Grande sertão*: *veredas* podem ser assim esquematizadas:

1. **Proêmio:**<sup>(GSV: 9-26)</sup> Apresentam-se a situação narrativa, o tempo e o lugar da narração. Riobaldo, fazendeiro do norte de Minas Gerais, ex-jagunço, narra a história de sua vida a um visitante, um doutor da cidade. São introduzidos os cinco temas principais: o sertão, o povo, a jagunçagem, o demo e Diadorim, além de se definir o perfil do narrador como jagunço letrado.

2. **Recorte *in medias res* da vida do jagunço Riobaldo:**<sup>(GSV: 26-77)</sup> Ele faz parte do bando de Medeiro Vaz, cujo objetivo é "impor a justiça". A "travessia" (frustrada) do Liso do Sussuarão mostra o sertão na sua quintessência; além disso, uma "viagem por este Norte, meia geral" fornece um quadro da geografia humana. Sob a chefia de Zé Bebelo, a palavra de ordem passa a ser a "abolição do jaguncismo" e a eliminação da pobreza, mediante a construção de "pontes, fábricas, escolas".

3. **Interrupção da história narrada:**<sup>(GSV: 77-79)</sup> O narrador comenta a "dificuldade" do narrar, cujo tema é o sertão como metáfora do que "ninguém ainda não sabe".

4. **Primeira parte da vida de Riobaldo:**<sup>(GSV: 79-234)</sup> O "primeiro fato" é a travessia iniciática do rio São Francisco com o Menino (Diadorim). Breve caracterização da mãe de Riobaldo, uma sertaneja pobre, e do "padrinho" (na verdade o pai), o abastado fazendeiro Selorico Mendes, que conta histórias idealizadas de jagunços. Formação escolar e paramilitar de Riobaldo, que se torna professor particular do caçador de jagunços Zé Bebelo. O reencontro com o Menino faz que Riobaldo se engaje do lado oposto, no bando de Joca Ramiro. Vitória sobre Zé Bebelo, seu julgamento e banimento. O assassinato de Joca Ramiro por Hermógenes, e Ricardão desencadeia "a outra guerra".

5. **Segunda interrupção da história narrada:**<sup>(GSV: 234-237)</sup> O narrador, que se coloca numa situação de "acusado", põe-se a falar de sua "culpa" e do que "errou".

6. **Segunda parte da vida de Riobaldo:**<sup>(GSV: 238-454)</sup> A "tristonha história de tantas caminhadas e vagos combates, e sofrimentos". Conflito entre Riobaldo e Zé Bebelo, que voltou e assumiu a chefia do bando, visando a uma carreira política. Encontro com os catrumanos, que representam o "país de mil-e-tantas misérias", e com o fazendeiro seô Habão. Nas Veredas-Mortas, Riobaldo faz o pacto com o Diabo, assumindo em seguida a chefia do bando. Tentações e desmandos do poder. Retomando o projeto de acabar com Hermógenes, Riobaldo realiza a travessia do Liso do Sussuarão. Travessia de extensos trechos

dos *gerais* na margem esquerda do São Francisco, praticando "o sistema jagunço". No fim, Riobaldo consegue a vitória sobre o bando de Ricardão e Hermógenes, mas perde para sempre o seu amigo Diadorim pelo qual sentiu uma paixão culposa. Só então descobre que Diadorim "era o corpo de uma mulher".

7. **Epílogo:**<sup>(GSV: 454-460)</sup> Voltando da história narrada para o tempo e lugar da narração, Riobaldo conta como abandonou a jagunçagem. Herdeiro das fazendas do seu padrinho e tendo-se casado com Otacília, filha de fazendeiro, instalou-se em sua propriedade, cercado de seus jagunços. A viagem pelo sertão termina, em termos de perspectiva, com o signo do infinito.

O romance compõe-se, portanto, do *trivium* da história narrada – constituído pelo recorte *in medias res* da vida do jagunço Riobaldo, a primeira parte e a segunda parte de sua vida – e do *quadrivium* da narração, composta pelo prólogo e epílogo, que ancoram a história no presente, e pelas duas grandes interrupções, que são os momentos de reorganização da narrativa. Olhando bem, trata-se de um *labirinto narrado* (as errâncias de Riobaldo) embutido dentro do *labirinto da narração* (o trabalho da memória).

Um labirinto dentro de um labirinto ou: um labirinto representando outro labirinto – essa construção em abismo é o princípio de composição de *Grande sertão: veredas*, o que também ocorre em nível intertextual, sendo a intertextualidade uma das características do discurso labiríntico (Schmeling, 1987: 304-306). Na narrativa rosiana, estão embutidos outros textos, entre eles, como já vimos, o labirinto sertanejo descrito por Euclides da Cunha. O romance de Guimarães Rosa é um perfeito exemplo daquilo que Penelope Reed Doob, em seu estudo *The Idea of the Labyrinth* (1990: 198), define como *invenção labiríntica* – entendendo-se a *inventio* no sentido da poética medieval como um "dar nova forma" a uma obra anterior. É o que ocorre em *Grande sertão: veredas* com relação a *Os sertões*. A idéia da invenção labiríntica contém, portanto, uma teoria da *reescrita*!

A intertextualidade faz-nos lembrar que é em relação ao livro precursor de Euclides que temos de definir a feitura e o potencial da narrativa de Guimarães Rosa.

Uma característica fundamental do discurso labiríntico é o seu alto grau de reflexividade (cf. Schmeling, 1987: 300-307). É o que ocorre em *Grande sertão: veredas* com as duas grandes interrupções da história de vida do protagonista e com inúmeras outras hesitações, dúvidas, perguntas, conjecturas, que expressam uma incerteza constitutiva. "Sei que estou contando errado",<sup>(GSV: 77)</sup> comenta Riobaldo no momento da primeira interrupção, quando se põe a reorganizar o seu relato. Para poder "decifrar as coisas que são importantes" e contar "a matéria vertente",<sup>(GSV: 79)</sup> ele tem de se arriscar a "falar do que não

sabe", expressando esse transitar pelo desconhecido por meio da errância pelo sertão. O labirinto natural é também um objetivador para o sujeito-narrador poder estruturar o seu trabalho de memória. O labirinto narrado (o sertão) funciona como um *medium-de-reflexão* (Benjamin, 1920: 26-40) para o labirinto da narração (a memória), e vice-versa.

O que torna o contar "muito dificultoso"<sup>(GSV: 142)</sup> – além das intermitências da memória ("certas coisas passadas [...] se remexem dos lugares") – é o problema da *seleção* dos fatos e da *ordem* de sua apresentação. É o que provoca as interrupções do fluxo narrativo. "Todas as minhas lembranças eu queria comigo",<sup>(GSV: 236)</sup> declara Riobaldo, mas ele sabe que a memória total faria que tudo se nivelasse e ele não entendesse nada de sua vida. O desafio consiste em "não narr[ar] nada à-tôa: só apontação principal"<sup>(GSV: 234)</sup> Riobaldo concentra-se, então, em falar de sua "culpa" e do que "errou".<sup>(GSV: 237)</sup> A seleção dos fatos, com os quais Guimarães Rosa constrói o seu retrato do Brasil, começa desde o proêmio, com a triagem dos temas mais significativos: o sertão, o povo, a jagunçagem, o demo, Diadorim e a auto-reflexão do narrador.

Quanto à ordem da narração, ela é comandada aparentemente pela espontaneidade da memória afetiva ("Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma"),<sup>GSV: 19</sup> pelos movimentos da memória topográfica ("De Arassuaí, eu trouxe uma pedra de topázio")<sup>GSV: 49</sup> e pela livre associação ("Estou falando às flautas").<sup>GSV: 49</sup> Na verdade, porém, o escritor tece uma bem calculada *rede de narração labiríntica*, a fim de reproduzir adequadamente o emaranhado que é a vida do sertanejo Riobaldo. Em vez de tratar dos complexos temáticos (povo, demo, jagunçagem, etc.) um por um, em seqüência linear, ele opta por desenvolvê-los simultaneamente, em forma de *redes temáticas*. Trata-se de uma forma de *narração espaçada* ou *constelacional*, cujas unidades constitutivas são centenas de fragmentos.

A *fragmentação*, que é uma das características gerais do discurso labiríntico (Schmeling, 1987: 299), é em *Grande sertão: veredas* um elemento construtivo básico. As redes temáticas constituem-se na medida em que os respectivos fragmentos são espalhados por todas as sete partes do romance. Cada uma dessas redes é difícil de ler: enquanto no caso do sertão, do Diabo, de Diadorim, da relação narrador-interlocutor e mesmo da jagunçagem, determinadas palavras-chave ajudam a reconstituir o conjunto, a rede labiríntica por excelência é a que trata do povo. Existem, semeadas pelo grande sintagma da narrativa, bem espaçadas e camufladas pela ênfase dada às batalhas, envoltimentos afetivos, dúvidas existenciais e especulações metafísicas, uma série de *passagens* discretas que retratam a história cotidiana e a cultura do povo. É um "estilo disjuntivo" de narrar (Demétrio, §§ 192 e 226), uma forma de "pensar desconjuntado",<sup>(GSV: 41)</sup> um *discurso labiríntico*.

É pela feitura labiríntica que a representação do sertão por Guimarães Rosa difere radicalmente da de Euclides da Cunha. Enquanto o narrador d'Os sertões descreve o "labirinto monstruoso" do sertão humano com distanciamento e pré-conceitos, como que receando contagiar-se, o narrador de *Grande sertão: veredas* mergulha de cabeça nesse labirinto, assemelhando-se a ele no seu modo de pensar e narrar. O discurso labiríntico de Guimarães Rosa representa o modo como um cérebro trabalha. É a partir do mapa da mente individual de Riobaldo que o escritor elucida o funcionamento da máquina do poder e da mentalidade coletiva, o pensamento do povo sertanejo, resgatando para uma consideração mais objetiva aquilo que Euclides desqualificou como "a própria desordem do espírito delirante".

Todo leitor de *Grande sertão: veredas* já experimentou a dificuldade de reencontrar uma determinada passagem do texto que, de repente, surge na memória, mas não foi anotada na hora. Não a anotamos porque não nos pareceu tão relevante, percebemo-la apenas *en passant*, de modo distraído. Mas agora, que queremos repegá-la, não a achamos no labirinto do texto, nem na primeira, nem na segunda, nem na enésima tentativa, parece que a frase "mudou de lugar". (cf. GSV: 61) Ora, são essas as passagens com as quais aprendemos, e são justamente essas as que foram deliberadamente escondidas pelo romancista no meio do "entrançado" (GSV: 78) da narração. Se ele provocou no leitor a rememoração e a busca, é que o efeito visado foi atingido: fazer que o leitor partilhasse com o protagonista e o narrador a sensação de errar através do labirinto, experimentasse o desconhecido e a descoberta e remontasse juntamente com o autor o retrato do Brasil.

*Grande sertão: veredas* pertence ao gênero dos romances de aprendizagem. Toda aprendizagem verdadeira, como se lê no *Doktor Faustus*, de Thomas Mann, é "um caminhar pelo vastos espaços de ignorância". É o que o romance de Guimarães Rosa proporciona com relação a essa *terra ignota* que é o Brasil; é uma *viagem de aprendizado* pelo país. *Grande sertão: veredas* combina o potencial das duas vertentes do *Bildungsroman* goethiano: os Anos de Aprendizado e os Anos de Andanças. Sua composição labiríntica, com buscas, errâncias, autocorrekções, descobertas, é o modelo de um processo de aprendizagem, tanto no plano da história narrada como no do método de narrar. Dentro da tradição dos processos de aprendizagem, a *idéia de labirinto* sempre ocupou uma posição-chave (Doob, 1990). Desde a Antiguidade, o labirinto é comparado ao cérebro humano e concebido como "metáfora da aprendizagem" (Doob, 1990: 83s.). É essa a experiência que nos proporciona o romance de Guimarães Rosa ao localizar o sertão "dentro da gente". (GSV: 235)

A exigência de uma participação ativa do leitor e os reiterados apelos de Riobaldo para que o seu interlocutor "escreva"<sup>(IGSV: 220, 378, 413)</sup> configuram uma idéia da *reescrita*, projetada dessa vez para o futuro. Para pensar possíveis dimensões futuras do pensar labiríntico de Guimarães Rosa, as recentes pesquisas no campo da tecnologia da informação podem abrir novas trilhas. Se o sertão rosiano, como vimos, não é apenas um espaço geográfico empírico, mas sobretudo o mapa de uma mente, por que não estudá-lo como um *espaço virtual*? Minha hipótese é de que o método labiríntico de narrar em *Grande sertão: veredas* pode ser reinterpretado dentro de novos horizontes mediante os conceitos de *hipertexto* e *internet*.

Antes de o conceito de hipertexto eletrônico ter sido cunhado explicitamente, seu princípio de funcionamento foi formulado por Vannevar Bush, no artigo "As We May Think" (1945). Para fundamentar a invenção na qual ele trabalhava – como escrever, com recursos computacionais, um livro novo a partir dos já existentes –, ele retomou as operações básicas da mente humana: associação de idéias, construção de "uma rede de trilhas" e transitoriedade da memória. Com base nesse trabalho pioneiro, Theodor Nelson definiu e especificou, em 1965, o conceito de "hipertexto" em "Literary Machines". Escrever ou ler um hipertexto, explica Nelson, libera o sujeito das contingências de uma ordem linear e seqüencial; de acordo com sua intuição e suas necessidades de informação, ele poderia criar conexões de pensamento, chamados *links*, com outras partes do texto ou com textos de outros autores. Com isso, abre-se um espaço informacional – intra e intertextual – que é virtualmente infinito. O potencial revolucionário do novo meio surgiu quando o hipertexto, de natureza virtual, foi combinado com um suporte material de alcance global, a internet, em forma da *world wide web*, inventada no início dos anos 1990 por Tim Berners-Lee. Com isso, um antigo sonho parece realizável: que cada leitor se torne também autor.

O labirinto é o hipertexto das eras arcaicas. Guimarães Rosa teve a intuição do meio tecnológico novo. Ao escrever o Sertão, de modo não-linear, não-seqüencial, mas de modo associativo e transitório, ele construiu, como vimos, uma rede de redes temáticas, um hipertexto – que, significativamente, se encerra (encerra?) com o signo do infinito. O movimento da errância do protagonista e a organização labiríntica do saber por parte do narrador são um caminhar por um espaço enciclopédico, uma viagem por esse *Grande sertão: Brasil* por meio de trilhas ou *links*, que são as unidades de conexão do hipertexto. Como criador de um personagem-narrador ao mesmo tempo thesisico e dedálico, o romancista tornou-se o arquiteto de um espaço informacional. Pois o que é o

livro *Grande sertão: veredas*, configurado em parceria com o *designer* Poty, serão um *website avant la lettre*, dedicado ao estudo do povo brasileiro?

O sertão como forma de pensamento labiríntico pode ser considerado a *home page* do *website* que é o *Grande sertão: veredas*. Todos os demais elementos constitutivos do romance estão conectados nessa base. Em primeiro lugar, o discurso do poder, que é essencialmente um discurso de dissimulação. Tendo aprendido essa retórica com seu mentor Zé Bebelo (ver o segmento III. "O sistema jagunço"), Riobaldo, como pactário do Pai da Mentira e dono de terras e jagunços, lançará mão de recursos retóricos semelhantes, mas muito mais astuciosos (ver IV. "Lei do cão e narrador pactário"). Ambos os personagens proporcionam-nos um *insight* dentro da máquina do poder. Em segundo lugar, o problema da *inteligibilidade* do "outro" e a questão da *mediação* entre os códigos culturais em choque, o que é emblematizado respectivamente pela enigmática figura de Diadorim (ver V. "Diadorim – a paixão como *medium-de-reflexão*") e pelo narrador como *jagunço letrado* (ver VII. "Depois dos soldados, os professores ou: O jagunço letrado como mediador"). Em terceiro lugar, a fala e o retrato do povo, presentes em centenas de fragmentos semeados por todo o romance. A multidão é a figura intrínseca da obra, o grande desconhecido, mantido a distância e temido pela camada dominante, é o *monstrum* escondido dentro do labirinto (ver VI. "País de pessoas, de carne e sangue, de mil-e-tantas misérias...").

### III. O SISTEMA JAGUNÇO

Ambos os livros, *Os sertões* e *Grande sertão: veredas*, são retratos do Brasil sob a perspectiva da violência. Na apresentação da guerra no sertão pelos dois escritores, há, no entanto, uma diferença básica. Enquanto Euclides narra a guerra como uma seqüência de *acontecimentos*, Guimarães Rosa focaliza os *discursos* que falam da guerra. Em *Os sertões*, com dois terços do texto descrevendo "A Luta", predomina a *histoire événementielle*,<sup>(cf. OS: 14)</sup> nos moldes genético-causais e lineares do historicismo. Já em *Grande sertão: veredas*, questiona-se o primado dado às "guerras e batalhas" – pois "o que vale, são outras coisas".<sup>(GSV: 77)</sup> O romancista visa à compreensão da mentalidade e do sistema de poder que rege o universo daquelas guerras; sua obra é uma modalidade ficcional da *historiografia das estruturas* (Braudel, 1949 e 1969).

A guerra no sertão é apresentada por Euclides com uma determinada interpretação. Conforme ele enfatiza na nota preliminar, a campanha de Canudos "foi, na significação integral da palavra, um crime. Denunciemo-lo".<sup>(OS: 14)</sup>

A denúncia atinge seu auge no capítulo "Um grito de protesto",<sup>(OS: 463 s.)</sup> precedido de um depoimento-testemunho do autor sobre os últimos dias da batalha. Comentando a prática dos soldados de degolarem os prisioneiros, Euclides escreve: "Aquilo não era uma campanha, era uma charqueada. Não era a ação severa das leis, era a vingança". O ensaísta concebe o seu grito de protesto como uma forma de apelar para "o juízo tremendo do futuro" – comentando, porém, meio resignadamente, que "a História não iria até ali".

O que torna problemática a denúncia da guerra por Euclides é que ele desenvolve paralelamente um discurso de legitimação da mesma guerra. Baseando-se no pressuposto social-darwinista do "esmagamento inevitável das raças fracas pelas raças fortes",<sup>(OS: 14)</sup> ele considera o aniquilamento dos sertanejos pela "implacável 'força motriz da História' [Gumpowicz]" como "inevitável". A contradição de Euclides já foi objeto de comentários. Luiz Costa Lima (1997: 27) observa que a denúncia "se manifesta em independência da explicação científica", ficando limitada a uma declaração humanista. Berthold Zilly (1996: 276 s.) vê um choque entre os valores da *civilitas*, apenas retórica, e o racionalismo instrumental de uma *civilização* que justifica a modernização pela força.

Como é que o *éthos* ambíguo de Euclides, a combinação da retórica da denúncia com o discurso de legitimação afeta o seu modo de escrever a história? O "narrador sincero" d'*Os sertões* apresenta um discurso duplo. A argumentação "científica", na parte II ("O Homem"), de que o sertanejo seria um "retardatário" e "retrógrado", serve para justificar a intervenção militar em nome da modernização. Esse pressuposto básico jamais é abandonado ou questionado. A narração, na parte III ("A Luta"), funciona como compensação estética; é uma estilização literária da campanha, com páginas de heroísmo, de empatia com a tragédia das vítimas e de denúncia. Com isso, as estruturas de poder são encobertas em vez de serem reveladas. Enquanto os comentaristas, assim mesmo, reiteram a qualidade do livro como "obra literária", o autor de *Grande sertão: veredas*, que concebe seu romance como uma reescrita crítica d'*Os sertões*, aponta as fraquezas estruturais da historiografia euclidiana.

A afirmação de Euclides de que "a História não iria até ali", ou seja, de que o juízo da história não se deslocaria até o sertão, é posta em xeque por um episódio que Guimarães Rosa colocou estrategicamente no meio do seu romance. Trata-se do julgamento de Zé Bebelo na Fazenda Sempre-Verde,<sup>(GSV: 196-217)</sup> que equivale à instauração de um *tribunal da história*. Nesse fórum, são debatidas todas as questões políticas relevantes: a guerra, a jagunçagem, o crime, a lei, o poder e as estruturas econômicas e sociais – em suma: o "sistema jagunço".<sup>(GSV: 391)</sup> Para o leitor inteirar-se do funcionamento desse sistema, ele tem de *organizar* o discurso do narrador,<sup>(cf. GSV: 277)</sup> isto é: montar, a partir de inúmeros fragmentos

esparso pelo romance inteiro, a rede dos discursos e dos comentários que convergem nesse episódio-chave e que definem o fenômeno da jagunçagem.

Segundo a interpretação mais recente e mais detalhada do episódio do julgamento, o chefe Joca Ramiro estaria propondo ali "uma possibilidade de interação pública entre homens mediados pela lei", um "gesto de fundação", ao lado de outros gestos fundadores, praticados por Medeiro Vaz e Zé Bebelo (Starling, 1999: 122 s.). Essa leitura projeta sobre o romance gestos de fundação de um Brasil alternativo, como se Guimarães Rosa fosse essencialmente um autor de utopias políticas e sociais. Ora, parece-me que a sua única utopia é a invenção de uma nova linguagem (ver o segmento final deste ensaio), e que, no mais, seu projeto consiste em revelar o funcionamento do sistema *real* do poder no país, mostrando até mesmo como elementos utópicos são manipulados pela retórica dominante.

O julgamento na Fazenda Sempre-Verde, na verdade, visa a muito além da pessoa empírica de Zé Bebelo. Discute-se ali a instituição representada alegoricamente pelo nome desse personagem. "Bebelo" ou "Rebêlo", de *rebellum* – aquele que sempre volta a praticar a guerra (Rosenfield, 1993: 105), aquele que "gostava prático da guerra, do que provava um muito forte prazer"<sup>[GSV: 287]</sup> –, é uma figuração da própria guerra. Depois da vitória do bando de Joca Ramiro sobre as forças de Zé Bebelo, pode-se ter por um momento a impressão de que "Acabou-se a guerra",<sup>[GSV: 194]</sup> como exclama alegremente um dos personagens. Mas isso não passa de uma ilusão. Pois quem, entre os mais de quinhentos sertanejos ali reunidos, teria interesse em fazer a máquina da guerra parar, liquidar com o ofício que é seu sustento de vida? A encenação do julgamento do caçador de jagunços, que é absolvido por "jagunços civilizados",<sup>[GSV: 212]</sup> serve, na verdade, para camuflar um acordo muito pouco civilizado que ali se trava entre as partes envolvidas: trata-se de *legitimar a guerra* e de *continuá-la*. Com efeito, o julgamento controverso vai engendrar "a outra guerra", como constata "aliviados" Riobaldo e seus companheiros de armas.<sup>[GSV: 226]</sup>

Como informação sobre a guerra dos jagunços no romance de Guimarães Rosa, o livro de Walnice Galvão, *As formas do falso* (1972), continua sendo a fonte mais esclarecedora. Conforme explica a autora, com base em Oliveira Vianna, a jagunçagem, como exercício privado e organizado da violência, longe de ser uma exceção, é uma instituição do direito público costumeiro no Brasil. A jagunçagem representa um regime autoritário de dominação em que os fazendeiros arregimentam seus subordinados para defesa de sua propriedade e perseguição de suas ambições políticas. O latifúndio com seu exército particular de jagunços constitui a unidade mínima do poder no país, e de suas alianças originam-se os partidos municipais, estaduais e nacionais.

Com isso, os detentores do poder no sertão e na cidade acabam sendo os mesmos. Tampouco há diferenças estruturais entre o agrupamento de senhores que constitui a "situação" e os que estão na "oposição". Em *Grande sertão: veredas*, Zé Bebelo atua como aliado das forças do governo, enquanto o bando de Joca Ramiro está fazendo a vez da oposição. Em princípio, esses papéis são reversíveis sem a menor mudança das estruturas políticas (Galvão, 1972: 17-24 e 41-47).

Diante disso, coloca-se a pergunta: Que tipo de informação específica sobre a jagunçagem oferece o romance de Rosa em comparação com os estudos sociológicos, políticos e historiográficos? Como veremos, *Grande sertão: veredas* proporciona um conhecimento do sistema do poder pelo prisma da linguagem. Na análise do sistema jagunço como sistema retórico e constelação de discursos, está a diferença deste estudo com relação aos trabalhos de Walnice Galvão (1972) e Heloisa Starling (1999).

Como debate sobre a instituição da jagunçagem, o episódio do julgamento de Zé Bebelo implica também uma crítica contundente a Euclides da Cunha. O episódio em questão e o romance como um todo são um julgamento da maneira tendenciosa e arbitrária com que a palavra "jagunço" e a instituição da jagunçagem são apresentadas pelo autor d'*Os sertões*. Ao usar a palavra "jagunço" indiscriminadamente como sinônimo de "sertanejo", aplicando-a somente aos habitantes de Canudos, o ensaísta criminalizou a população daquela cidade (Bartelt, 1997), além de tirar o foco dos chefes tradicionais de jagunços no Estado da Bahia, que viram nos rebeldes de Canudos uma ameaça ao seu sistema. Sob esse aspecto, a história é apresentada em *Os sertões* de ponta-cabeça. O autor de *Grande sertão: veredas* move um processo contra o historiógrafo Euclides da Cunha em nome da verdade dos fatos e do uso da língua. O processo de iniciação do jovem Riobaldo no sistema jagunço como sistema retórico efetua-se como um processo de aprendizagem de uma língua. O romance é estruturado de forma que o leitor partilhe com o protagonista-narrador desse processo, que é aprender e reaprender o significado da palavra "jagunço" no contexto político, social e econômico do Brasil.

Alegoricamente, o romance de Guimarães Rosa põe em cena bandos de criminosos exercendo o poder no planalto central do país. O sistema jagunço, como instituição situada ao mesmo tempo dentro da esfera da Lei e do Crime, é uma representação do funcionamento das estruturas de poder. Diferentemente da historiografia euclidiana, na qual o esmagamento dos "jagunços" é postulado como necessário e definitivo, como que cumprindo uma lei científica da história – quando na verdade se trata de uma construção ideológica –, a jagunçagem em *Grande sertão: veredas* é apresentada por meio de imagens dialéticas.

O julgamento de Zé Bebelo é a peça-chave de uma representação, retórica e mascarada, em que o sistema jagunço fala de si mesmo. Zé Bebelo, como mentor do protagonista-narrador, é um personagem-pivô entre duas esferas: ora o camaleônico aspirante a deputado, que luta contra os jagunços com um contingente misto de soldados e jagunços; ora o chefe de bandidos, que se veste com as insígnias tradicionais do jaguncismo, mas aproveita a primeira ocasião para tentar entregar os seus subordinados nas mãos das autoridades. Dentre todos os discursos sobre a jagunçagem – exceto o de Riobaldo (que será estudado no segmento seguinte) –, o de Zé Bebelo é o mais complexo e o que reúne todos os aspectos. Vejamos, um a um, os componentes do seu discurso.

A *visão idealizada* da guerra no sertão é representada sobretudo por Selorico Mendes, o padrinho (na verdade, o pai) de Riobaldo. Suas histórias de jagunços<sup>(GSV: 87-95)</sup> marcaram decisivamente a adolescência do protagonista. Dono de extensas fazendas, o pacato e “muito medroso” Selorico entusiasma-se com as “potentes chefias” dos latifundiários donos de jagunços às margens do rio São Francisco. Ele se gaba de ter “sentado em mesa” com um dos mais famosos entre eles, o famigerado “Neco” (Manoel Tavares de Sá), que forçou as cidades de Januária e Carinhanha nas eras de 1879. Quando, uma noite, aparece na fazenda o bando de Joca Ramiro, o padrinho enaltece-o como “dono de glórias”. Há um fascínio com a figura do grande bandido: “Aquela turma de cabras [...] podia impor caráter ao Governo”. O comentário do narrador, no entanto, cria um distanciamento que expõe o lado heroificador e mitificador desse discurso: “De ouvir meu padrinho contar aquilo [...] começava a dar em mim um enjôo. Parecia que ele queria emprestar a si as façanhas dos jagunços...”. Ao caracterizar a fala de Selorico Mendes como “sincera narração”,<sup>(GSV: 94)</sup> Guimarães Rosa ironiza também o “narrador sincero” de Eulides com sua tendência à heroificação.

A *mitificação* de chefes de jagunços ocupa um lugar de destaque na narrativa rosiana. Medeiro Vaz é caracterizado pelo próprio Riobaldo como “o mais supro, mais sério”... seu Joãozinho Bem-Bem como “o mais bravo de todos”, e Joca Ramiro como “grande homem príncipe!”<sup>(GSV: 16)</sup> Essas idealizações fazem parte do imaginário coletivo, que é alimentado por uma retórica mitologizante, como mostra eloqüentemente o exemplo de Zé Bebelo. Ele “tinha estudado a vida” de Joãozinho Bem-Bem “com tanta devoção especial, que até um apelido em si apôs: Zé Bebelo”.<sup>(GSV: 101 s.)</sup> Mas isso não lhe basta. Ao assumir a chefia do bando de jagunços, ele faz questão de ornar-se com as insígnias de todos os precursores: “Meu nome d’ora por diante vai ser ah-oh-ah o de Zé Bebelo Vaz Ramiro!”<sup>(GSV: 74)</sup> Como todo sistema de poder, também o sistema jagunço necessita de figuras míticas para se legitimar.

Às ações dessa nobiliarquia são atribuídos apenas os motivos mais elevados. Medeiro Vaz, apesar de ser capaz de “dar firme ordem para se matar uma a uma as mil pessoas”,<sup>(GSV: 27)</sup> é visto como o chefe que saiu “para impor a justiça”. Joca Ramiro – que “também igualmente saía por justiça e alta política, mas só em favor de amigos perseguidos; e sempre conservava seus bons haveres”<sup>(GSV: 37)</sup> – representa o *tópos* da “guerra por amizade”. O aparecimento do bando de Joca Ramiro, na casa de Selorico Mendes, é explicado pelo motivo de que um conhecido do padrinho, um fazendeiro de Grão-Mogol e seu irmão, “pessoas finas, gente de bem”, teriam “por uma questão política” “encomendado o auxílio *amigo* dos jagunços”.<sup>(GSV: 91, grifo meu)</sup> O *tópos* da guerra por amizade, no entanto, é desmontado mediante um comentário de uma fala de Zé Bebelo. Prestes a assumir a chefia do bando, ele declara: “Vim cobrar pela vida de meu amigo Joca Ramiro [...] E liquidar com esses dois bandidos [o Hermógenes e o Ricardão]”. O comentário do narrador expõe o artifício retórico: “Ele estava com a raiva tanta, que tudo quanto falava ficava sendo verdade”.<sup>(GSV: 70 s.)</sup>

O contraponto à idealização e à mitificação é a *negativização* e a *demonização* de alguns personagens. O Ricardão é apresentado como “bruto comercial”,<sup>(GSV: 138)</sup> e o Hermógenes como “monstro”, “homem que tirava seu prazer do medo dos outros, dos sofrimentos dos outros”.<sup>(GSV: 138 s.)</sup> Como mostrou Heloisa Starling (1999: 47-49), com base em Hobbes, o medo cumpre em *Grande sertão: veredas* a função de uma categoria política. Deve ser lembrado, nesse contexto, que a imagem coletiva do homem “pactário”<sup>(GSV: 309)</sup> é gerada pelo “medo, que todos acabavam tendo do Hermógenes”. A imagem criada pelo Hermógenes é amplificada por projeções monstruosas do sistema político: com o ataque de surpresa da soldadesca, surge, nos moldes do Leviatã, a “máquina enorme” do governo, “tendo as garras para o pescoço nosso maspensante da cabeça longe, só geringonciável na capital do Estado”,<sup>(GSV: 230)</sup> ou a figura aterrorizadora do Minotauro, camuflada no coletivo dos latifundiários guerreiros: “Domingos Touro, no Alambiques, Major Urbano na Macacá, os Silva Salles na Crondeúba [...] Mozar Vieira no São João do Canastrão, o Coronel Camucim nos Arcanjos, comarca de Rio Pardo; e tantos, tantos”.<sup>(GSV: 87s., grifo meu)</sup>

Idealizações e demonizações da jagunçagem encolhem sob a *visão prosaica*, representada pela figura do fazendeiro *seô Habão*, personagem secundário, porém de importância estratégica na narrativa. Ele questiona, também, a poesia e a epicidade que Riobaldo procura ver no mundo dos jagunços. “Quando se falava em Joca Ramiro, no Hermógenes e no Ricardão, em tiroteios com os praças e na grande tomada, por quinhentos cavaleiros, da formosa cidade de São Francisco”, comenta o narrador, “ele [*seô Habão*]

nem ouvia, apesar de toda a cortesia de respeito". (GSV: 313) Embora Zé Bebelo e Riobaldo cheguem nas terras de seô Habão de armas na mão e com um exército de jagunços, não é o discurso deles que se impõe.

Seô Habão estava conversando com Zé Bebelo. Fiquei notando. Em como Zé Bebelo [...] mais proseava, com ensejos de ir mostrando a valia declarada que tinha, de jagunço chefe famoso; e daí, sutil, se reconhecia da parte dele um certo desejo de agradar ao outro. [...] Daí [...] o próprio Zé Bebelo se via principiando a ter de falar com ele em todas as pestes de gado e nas boas leiras da vazante, no feijão-da-seca e nos arrozais. (GSV: 312 s.)

Portanto, o discurso que prevalece não é o do jagunço – que “não passa de ser homem muito provisório” –, mas do “fazendeiro-mór” como “sujeito da terra definitivo”.

As figuras prosaicas do romance – como seô Habão, Zé Bebelo, seô Ornelas, Ricardão – proporcionam uma visão não-camufada das estruturas de poder. Quando se retira o filtro idealizador ou pejorativo, os personagens aparecem sob uma luz mais objetiva. “Era rico, dono de muitas posses em terras, e se arranchava passando bem em casas de grandes fazendeiros e políticos, deles recebia dinheiro de munição e paga”. (GSV: 137) Esse retrato poderia ser o de Ricardão, que era “rico, dono de fazendas” e “somente vivia pensando em lucros, querendo dinheiro e ajuntando” (GSV: 138) – mas é o de Joca Ramiro, visto com os olhos do jagunço Antenor. Ao comentar a fala de um dos chefes, na hora do julgamento de Zé Bebelo, o narrador observa que “[ele] mesmo tinha de achar correto o razoado [...], reconhecer a verdade daquelas palavras relatadas”. (GSV: 204 s.) Não se trata de uma pessoa amiga de Riobaldo, mas das ponderações de Ricardão, que relembra as mortes, os sofrimentos e os prejuízos causados por Zé Bebelo, e, por outro lado, a responsabilidade de Joca Ramiro e de seus aliados com relação aos fazendeiros que os financiam. Sob essa perspectiva, pode-se dizer que o funcionamento do sistema jagunço se evidencia de maneira muito mais objetiva na figura de Ricardão do que em Joca Ramiro, porque dispensa as camuflagens idealizadoras.

A retórica, especialmente a retórica da dissimulação, conforme a clássica lição de Maquiavel, é essencial para a manutenção das estruturas do poder. No universo de *Grande sertão: veredas*, o mestre da arte do discurso, entendida como *arte da persuasão* (Quintiliano, II.15, 18), é Zé Bebelo. Foi ele mesmo quem propôs a idéia do julgamento. No círculo daqueles quinhentos homens armados até os dentes, é ele, o único desarmado, que domina a todos, até mesmo a Joca Ramiro, pelo poder da palavra. Os feitos militares são considerados por Zé Bebelo apenas como passos preparatórios para uma

carreira política. Como que seguindo a recomendação de Maquiavel (1513, cap. 18), ele procura combinar a força do Leão com a astúcia da Raposa. O julgamento de Zé Bebelo é uma reencenação do *tópos* das Armas e das Letras (discutido no *Quixote*, de Cervantes, cf. Ulrich Ricken, 1967), ainda que agora o estamento administrativo, por meio do poder do discurso, faça valer o seu papel de liderança sobre o estamento guerreiro.

É com Zé Bebelo que Riobaldo aprende a conhecer os mecanismos da retórica do poder. Depois do primeiro sucesso de armas contra o bando do Hermógenes, Zé Bebelo faz questão de “reunir os municipais do lugar e fazer discurso”: “subiu [...] e muito falou [...] tinham volteado um bando de jagunços [...] e derrotado total. [...] elogiou a lei, deu viva ao governo, para perto futuro prometeu muita coisa republicana”. Em seguida, ele instrui o seu secretário Riobaldo no sentido de reforçar o seu discurso: “Você deve de citar mais é em meu nome o que por meu recato não versei. E falar muito nacional...”. (GSV: 104) Sempre que possível, para fundamentar sua autoridade (outra recomendação de Maquiavel), Zé Bebelo usa referências religiosas, como a invocação da “Santíssima Virgem”, no julgamento dos irmãos parricidas. O comentarista deixa claro que se trata de uma religiosidade *construída*: “Zé Bebelo se entesou sério, em pufo, empolo [...], eu prestes vi que ele estava se rindo por de dentro”. (GSV: 60) Princípios de persuasão como esses serão aplicados em muitas outras ocasiões. Zé Bebelo é prodigioso em projetos: “Vim departir alçada e foro: outra lei – em cada esconso, nas toesas deste sertão”. (GSV: 293) “O que imponho é se educar e socorrer as infâncias deste sertão!”, (GSV: 300) “Deputado fôsse, então reluzia perfeito o Norte, botando pontes, baseando fábricas, remediando a saúde de todos, preenchendo a pobreza, estreando mil escolas”. (GSV: 102) O narrador manifesta o seu “enjôo” diante de tanta “fraseação”, assim como o romancista declara o seu enfado com a linguagem dos políticos (*apud* Lorenz, 1970: 508). Com efeito, os discursos de Zé Bebelo são a alegoria de um Brasil retórico, eternamente projetado para o futuro.

A ambigüidade da postura de Zé Bebelo e, por extensão, do discurso do poder manifesta-se de maneira mais evidente no episódio da Fazenda dos Tucanos, onde o bando de jagunços sob a sua chefia é cercado pelo bando inimigo. Ele ordena então a Riobaldo escrever cartas para as autoridades, solicitando o envio de soldados para pegar toda a jagunçada ali concentrada. É nesse momento que ocorre o verdadeiro julgamento de Zé Bebelo: “Agora [...] eu [Riobaldo] era quem estava botando debaixo de julgamento”. (GSV: 275) Comentando o fecho das cartas – “Ordem e Progresso, viva a Paz e a Constituição da Lei! Assinado: José Rebêlo Adro Antunes, cidadão e candidato” (GSV: 250) –, Riobaldo pergunta ironicamente: “Por que é que o senhor não se assina,

ao pé: *Zé Bebelo Vaz Ramiro*... como o senhor outrora mesmo declarou?...". Hipócrita e "engambelador", Zé Bebelo responde: "Muito alta e sincera é a devoção, mas o exato das praxes impõe é outras coisas: impõe é o duro legal..." (GSV: 252) Riobaldo, então, acusa-o de fazer jogo duplo, de ser "amigo dos soldados do Governo..." (GSV: 254) Na hora, Zé Bebelo procura sofismar – declarando que ele tem a "Lei" (com "L" maiúsculo), enquanto o soldado tem a "lei" (com "l" minúsculo) –, mas no final ele admite que o estratagema das cartas foi, de fato, a sua "ocasião última de engordar com o Governo e ganhar galardão na política..." (GSV: 280)

A lição principal dos dois episódios do julgamento de Zé Bebelo é que o discurso do poder é, por natureza, duplo e dissimulado (Wolfgang Müller, 1988). O que ocorre na Fazenda Sempre-Verde, muito além de uma deliberação sobre a vida de Zé Bebelo, é uma auto-encenação do sistema jagunço diante dos subordinados. Podemos identificar três estratagemas básicos de dissimulação.

Primeiro, a criação da expectativa de que a vitória sobre o adversário significaria o fim da guerra. Ao propor como regra geral do debate a discussão dos "crimes" de Zé Bebelo – "Quem quisesse, podia referir acusação, dos crimes que houvesse, de todas as ações de Zé Bebelo, seus motivos: e propor condena" (GSV: 200) –, Joca Ramiro aparentemente se põe a condenar a guerra, mas na verdade abre caminho para os discursos de legitimação da guerra. Apesar da divergência entre os que julgam Zé Bebelo, nenhum deles, nem mesmo Hermógenes e Ricardão, que exigem sua morte, acusam-no de crime. Segundo o consenso geral de todos os ali presentes, Zé Bebelo "pode ter crime para o Govêrno, para delegado e juiz-de-direito, para tenentes de soldados", mas entre os sertanejos é diferente. "Crime? [...] Que crime? Veio guerrear, como nós também. Perdeu, pronto! [...] jagunço com jagunço [...]. Isso é crime?" (GSV: 205, 203) Portanto, os próprios jagunços, que foram ameaçados de morte por Zé Bebelo, acabam por considerar que o exterminador de jagunços não cometeu crime nenhum. Para nenhum deles, trata-se de condenar a guerra, mas, pelo contrário, de reafirmar o seu direito a guerrear, que é o seu ganha-pão cotidiano. Afinal, os seus superiores lhes acenam com a perspectiva de "atacar bons lugares, em serviço para chefes políticos" (GSV: 177) de "tomar dinheiro dos que têm, e objetos e as vantagens, de toda valia" (GSV: 337) ou de "cobrar avença dos fazendeiros remediados e ricos" (GSV: 402) – em suma: de praticar o "sistema jagunço" (GSV: 391) Num plano intertextual, a legitimação da guerra, que neutraliza o discurso de acusação ou denúncia da guerra, é uma reencenação paródica da contradição básica do livro de Euclides da Cunha.

Segundo, o faz-de-conta que a guerra no sertão é uma forma de rebeldia contra as forças do governo repressor, situado na capital do Estado. "O senhor

veio querendo desnortear, desencaminhar os sertanejos de seu costume velho de lei... (GSV: 198) – eis a acusação que Joca Ramiro faz a Zé Bebelo, mandadeiro do governo. Por que se insiste na oposição entre os dois tipos de poder? A função básica dessa construção é proporcionar uma *ideologia*, uma imagem de “inimigo” para os homens que lutam e arriscam diariamente suas vidas. A imagem dos “cachorros do Governo” satisfaz a necessidade básica de manter nitidamente separados “o bem” e “o mal”. No plano intertextual, ao encenar o conflito Poder da Cidade *versus* Poder do Sertão, Guimarães Rosa reconstrói em forma de paródia o padrão maniqueísta de Euclides que opõe a rua do Ourvidor às caatingas. (OS: 299-301) Essa visão é desconstruída ao longo do romance, na medida em que o leitor é levado a descobrir que os potentados do sertão são os mesmos que mandam no governo das cidades, do Estado e do país. O raio de ação do sistema jagunço, comandado por “cidadãos que se representam”, (cf. GSV: 343) é enorme. O romancista corrige assim a historiografia de Euclides, que deturpou o sentido verdadeiro da palavra “jagunço”.

Terceiro, a criação da ilusão de que os subordinados são incentivados a pôr seus chefes debaixo de julgamento. “Que tenha algum dos meus filhos com necessidade de palavra para defesa ou acusação, que pode depor!” – nesses termos, Joca Ramiro anima cada um de seus “cabras valentes” a falar. Mas apenas dois resolvem fazer uso da palavra. Ao mesmo tempo, os chefes dissimulam diante dos subalternos. Assim como Zé Bebelo, na Fazenda dos Tucanos, tenta aproximar-se das autoridades governamentais, não seria a absolvição dele por Joca Ramiro, na Fazenda Sempre-Verde, um arranjo cordial entre um chefe de jagunços e um mandadeiro do governo? As reações de Ricardão e Hermógenes não deixam dúvida quanto a isso. Mas como esses são os caracteres “maus”, ouçamos também o testemunho neutro de um dos rastos jagunços. Com palavras toscas, porém lúcidas, ele observa que o acordo serve não tanto para quem é “braço d’armas”, porém para os chefes, para os quais “a guerra fica sendo de bem-criação, bom estatuto...” (GSV: 207) Isto é: se os chefes, por um lado, representam diante do povo uma imagem do inimigo (sertão *versus* cidade), por outro lado, há entre eles um arranjo à revelia de seus subordinados.

“É o mundo à revelia!” (GSV: 195) Essas palavras de Zé Bebelo, lembradas por Riobaldo como moral do episódio, contêm o julgamento do julgamento. Com a figura de Zé Bebelo, Guimarães Rosa introduz, como vimos, uma dimensão dialética na historiografia da jagunçagem. Diferentemente do maniqueísmo de Euclides – que acredita poder destrinchar entre a guerra como “crime” e a guerra como “ação severa das leis”, (cf. OS: 14 e 463) entre a “guerra charqueada” e a “guerra de bem-criação” –, o autor de *Grande sertão: veredas* mostra

como Lei e Crime dialogam entre si e se entendem. Ao fazer do sistema jagunço o personagem principal do seu romance, Guimarães Rosa proporciona uma visão do funcionamento das estruturas políticas do país. Apresenta uma instituição no limiar entre a lei e a ilegalidade, em que a transgressão é a regra. Apresenta também uma sociedade criminalizada em ampla escala, em que virtualmente todos são cooptados. Mas o que significa a sentença, anteriormente referida, de Zé Bebelo, freqüentemente citada, porém raramente explicada? Se tomamos a expressão à *revelia* no sentido jurídico, temos a imagem de um réu que é citado para responder a uma ação, mas que não apresenta defesa ou não se apresenta dentro do prazo da lei. Parece-me plausível interpretá-la no sentido de que os principais responsáveis pelo sistema jagunço e pela guerra nesse sertão chamado Brasil (Trindade Lima, 1997) não comparecem diante do tribunal da história.

A encarnação efetiva do sistema jagunço é o grande personagem coletivo que constitui o pano de fundo de *Grande sertão: veredas*: o corpo político dos donos de terra e gente. Esse personagem-Minotauro ou Leviatã é evocado nos momentos estratégicos da narrativa. Ele aparece na conclusão da fala de Ricardão:

Relembro também que a responsabilidade nossa está valendo: respeitante ao seo Sul de Oliveira, doutor Mirabô de Melo, o velho Nico Estácio, compadre Nhô Lajes e coronel Caetano Cordeiro... Esses estão agüentando acossamento do Governo, tiveram de sair de suas terras e fazendas... (GSV: 204)

Aparece, também, nas histórias do padrinho de Riobaldo, Selorico Mendes, que gosta de evocar os "fazendeiros graúdos mandadores": Domingos Touro, no Alambiques, Major Urbano, na Macacá, os Silva Salles, na Crondeúba, no Vau-Vau, dona Próspera Blaziana. Dona Adelaide, no Campo-Redondo, Simão Avelino, na Barra-da-Vaca, Mozar Vieira, no São João do Canastrão, o Coronel Camucim, nos Arcanjos, comarca de Rio Pardo; e tantos, tantos.<sup>(GSV: 87s.)</sup> E aparece sobretudo como base de todas as falas decisivas que acabamos de ver, notadamente as mitificadoras e dissimuladoras. Se Euclides da Cunha constrói uma historiografia em que a narração mitificada da Luta acaba enfraquecendo o poder analítico da parte estrutural que trata do Homem, a utilização do mito por Guimarães Rosa opera no sentido oposto. Seu romance é carregado de elementos míticos, porque só assim é possível reproduzir o discurso essencialmente mitificador e dissimulador das estruturas de dominação – reproduzir, para que o comentário do narrador possa revelar como se constrói o discurso da violência institucionalizada.

#### IV. LEI DO CÃO E NARRADOR PACTÁRIO

Embora tenha tido em mãos documentos originais que falavam da “lei do cão”, Euclides da Cunha não se deu ao trabalho de examiná-los a fundo. Ele sentia admiração pela coragem guerreira dos sertanejos e compaixão pela sua derrota, mas apenas desprezo pela sua religiosidade e o seu modo de pensar. Para ele, como homem racional e representante da elite modernizadora, o “gaguejar do povo dispensava todos os comentários”.<sup>[OS: 176 s.]</sup> Guimarães Rosa, ao contrário, que não tinha tais preconceitos, mas um genuíno interesse pela mentalidade do povo, dedicou à “lei do cão” o seu livro inteiro, pois o que é *Grande sertão: veredas* senão uma glosa de 460 páginas sobre o pacto com o Diabo?

O motivo do pacto com o demônio é uma forma mítica popular de codificar questões do poder e da lei. É uma imagem arcaica que permite, quando devidamente decifrada, conhecer a *Urgeschichte*, ou seja, a história arcaica ou originária da sociedade. Com o termo *Urgeschichte*, Walter Benjamin (1982: 579) define a zona intermediária entre o mito e a história, povoada por produtos do imaginário coletivo. A mitologia não é para ele o contrário categórico da história, mas um substrato mental no qual os fatos históricos estão enraizados. A *Urgeschichte* corresponde a essa oscilante “zona mental”, como diz Euclides, “onde se confundem facínoras e heróis”.<sup>[OS: 135]</sup> Decifrar a história originária é revelar a consciência histórica adormecida nas imagens arcaicas, traduzindo-as em imagens dialéticas: eis o ofício do historiador que se entende como “intérprete dos sonhos coletivos” (Benjamin, 1982: 580). O romancista Guimarães Rosa propôs-se essa tarefa – a mesma tarefa à qual o historiógrafo Euclides da Cunha se subtraiu.

Analisando o pacto concluído por Riobaldo nas Veredas Mortas como uma imagem dialética, pode-se demonstrar que se trata de uma reencenação da *Urgeschichte* do país. *Grande sertão: veredas* é uma narrativa sobre os fundamentos da sociedade e da política. O lugar do pacto, as Veredas-Mortas, com seus cursos d’água em paralelo configurando um micromodelo mesopotâmico, um lugar ideal para a fundação de cidades, contém uma imagem oculta da civilização urbana. O elemento supostamente folclórico do pacto com o *maldito* articula-se com uma rede de discursos que reúne todos os conceitos-chave para se pensar as instituições políticas: cidadãos, governo, assembléia, constituição, leis. A leitura comparada do pacto nas Veredas-Mortas com a teoria do *contrato social* de Rousseau (1761) e o seu estudo sobre *a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (1753) permitem revelar o potencial político do romance de Rosa. Na hora do pacto, Riobaldo relembra a sua história originária pessoal, regressando até o momento em que foi gerado.

O ato que deu origem à sua vida, a união fortuita de um homem rico, o senhor Selorico Mendes, com uma sertaneja pobre, quase escrava, a Bigrí, pode ser descrita nos mesmos termos em que Riobaldo propõe o pacto com o Diabo: um "trato de iguais com iguais", em que uma das partes dá as ordens.<sup>(cf. GSV: 317)</sup> Pode-se ver nessa cena uma alegoria do nascimento do Brasil. O pacto de Riobaldo com o Diabo representa um falso contrato social. Por meio do pacto, Riobaldo ratifica a lei do mais forte, que é a "lei do cão". A expressão é de Antônio Conselheiro e aparece nos versos da população de Canudos contra a República,<sup>(OS: 176 s.)</sup> denunciando a lei fundadora do Brasil.

O parágrafo anterior é um breve resumo do meu estudo sobre o pacto em *Grande sertão: veredas* como lei fundadora (Bolle, 1997/1998: especialmente p. 42-43, e notas 61 e 71). A idéia do pacto entre iguais, em que uma das partes dá as ordens como lei fundadora do Brasil, foi depois retomada por Heloisa Starling (1999: 177 s.).

Complementando o meu estudo anterior, examinarei aqui o pacto na sua dimensão lingüística, focalizando a figura do *narrador pactário*. O problema a ser investigado é a sua credibilidade. Estranhamente, a crítica até hoje não questionou a confiabilidade do narrador de *Grande sertão: veredas*, o que é uma omissão grave, visto que tudo, nesse romance, é mediatizado por um personagem que fez o pacto com o "Pai da Mentira".<sup>(GSV: 317)</sup> A análise do(s) discurso(s) de Riobaldo impõe-se, portanto, como uma tarefa básica. Ela é realizada aqui em três níveis: 1. A iniciação à retórica do poder e as observações críticas sobre ela; esse aspecto já foi tratado no segmento anterior e será aqui apenas brevemente lembrado. 2. A prática do discurso do poder por Riobaldo na condição de chefe de jagunços. Diferentemente de Euclides, Guimarães Rosa não fala sobre o crime, do lado de fora, a partir de uma tribuna moral supostamente superior, mas ele faz a própria voz do crime falar. Em termos de perspectiva, trata-se de uma apresentação do "mundo brutal do sertão através da consciência [de um] dos próprios agentes da brutalidade" (Candido, 1966: 157). Veremos que a credibilidade desse narrador, longe de ser um atributo ontológico natural, é algo cuidadosamente construído. 3. A narração de Riobaldo para o seu interlocutor, a exposição e a justificativa de sua vida, incluindo os dois tipos de discursos anteriormente mencionados. Nesse relato, misturam-se elementos de dissimulação, próprios de um agente do poder, com elementos de confissão e de crítica. Confissão, na medida em que Riobaldo procura rever os seus atos a partir de um outro universo de valores, e crítica, porque ele não visa a uma mera expiação de culpa pessoal, mas à compreensão das estruturas políticas e sociais.

O narrador pactário de Guimarães Rosa é uma figura dialética. Riobaldo é um herói que nos introduz no labiríntico cérebro do poder, mostrando como funciona a oficina de linguagem da classe dominante. É um agente luciferino que revela como se forjam as *formas do falso* – para lembrar uma observação crítica de Riobaldo<sup>(cf. GSV: 275)</sup> e o título do estudo pioneiro de Walnice Galvão (1972). Por que voltar a estudar essas formas, se isso já foi realizado? É que Walnice se limitou a um só aspecto: o estudo da “célula ideológica”, que é a “medievalização e nobilitação da classe dominante sertaneja” de historiógrafos e escritores brasileiros, que ela critica à luz do texto de Guimarães Rosa (Galvão, 1972: 51-68). No mais, a forjadura das formas do falso, nesse romance, continua um campo em aberto e necessário a ser pesquisado, especialmente no que diz respeito ao discurso de legitimação de “guerras e guerras”, com “os homens todos mais valentes do sertão” “morrendo se matando”<sup>(GSV: 274)</sup> – um discurso no qual o narrador pactário também está envolvido.

A iniciação do protagonista de *Grande sertão: veredas* à retórica do poder começou quando ele era secretário de Zé Bebelo. Riobaldo trabalhou, então, como orador de comícios de seu chefe: “[Zé Bebelo] enxeriu que eu falasse discurso também. [...] Cumpri. O que um homem assim devia de ser deputado – eu disse, encalquei. [...] O povo eu acho que apreciava”.<sup>(GSV: 104)</sup> No episódio do julgamento de Zé Bebelo, a fala de Riobaldo sobressai-se entre todas as demais pela sua qualidade oratória; as suas opiniões “matar é vergonha” e “absolver é fama de glória” encontram pronta repercussão entre os ouvintes. Na Fazenda dos Tucanos, Riobaldo, obrigado a escrever cartas para as autoridades, aparece novamente na função de secretário de Zé Bebelo, mas a situação mudou: ele trava um duelo verbal com o seu superior, arrematando com a frase “Dê as ordens, Chefe!”<sup>(GSV: 255)</sup> Com tudo isso, foi Zé Bebelo quem iniciou Riobaldo na retórica como arte de lutar com palavras. Desde a observação de ordens e decretos proferidos pelo chefe, passando por discursos de candidatura, de posse e de julgamento, até as artimanhas da demagogia, da negociação política e da controvérsia para valer – quantos gêneros e subgêneros da camaralística! É que o autor que criou Zé Bebelo e Riobaldo foi secretário do Ministério das Relações Exteriores, chefe de divisão, cônsul e embaixador, e conhecia perfeitamente esses assuntos... (Araújo, 1987).

O chefe Zé Bebelo transmite a Riobaldo o *know-how* dos *donos do poder*. Uso esse termo no sentido técnico da palavra, de acordo com o estudo homônimo de Raymundo Faoro (1958). Como demonstra Faoro, os negócios políticos do Brasil têm sido conduzidos, desde a Colônia, por um estamento administrativo, um

"patronato político", que se amoldou a todas as formas de governo: desde as estruturas feudais da monarquia portuguesa, trazidas pelas caravelas de Cabral, passando pelos caudilhos da colônia e as reformas pombalinas, a monárquica oitocentista do país recém-independente e as oligarquias da República velha e nova, até os regimes autoritários populistas e as intervenções militares do século XX. Além da notável capacidade desse "estamento burocrático" de adaptar-se a qualquer regime, a qualquer mudança de governo, ele se caracteriza pelo desvinculamento das formações e dinâmicas sociais e pela impenetrabilidade às reivindicações da maioria (Faoro, 1958: 733-750).

Da facilidade dos donos do poder de amoldar-se às novas situações políticas, Riobaldo é um bom exemplo. Ele transita dos jagunços legalistas de Zé Bebelo para os fora-da-lei de Joca Ramiro, deixa-se iniciar à matança pelo Hermógenes e depois assume a chefia para matar Hermógenes, alicia os despossuídos com a promessa de tomar o dinheiro dos ricos e acaba montando um exército de jagunços para defender suas propriedades. Em termos de adaptabilidade política, o jagunço Riobaldo é como um *alter-ego* de seu criador, que serviu a governos tão diferentes, como o de Getúlio Vargas, Gaspar Dutra, Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros, João Goulart, Castelo Branco... O romancista que conhecia tão intimamente o funcionamento da máquina do poder e todos os segredos da retórica usou esse *know-how* para contar, a partir dessa perspectiva de dentro, criptograficamente, como se articula a história do país.

Observador atento dos chefes, Riobaldo aprende a "pensar com poder".<sup>[GSV: 262]</sup> Ele descobre que o procedimento-chave do discurso do poder é a dissimulação – o que é emblematizado pelo nome duplo do seu chefe: Zé Bebelo Vaz Ramiro ou José Rebêlo Adro Antunes, conforme a necessidade. Como expõe Maquiavel (1513, cap. 18), um instrumento indispensável da arte de governar do príncipe consiste em ele ser um grande simulador e dissimulador ("*essere gran simulatore e dissimulatore*"). Se Zé Bebelo possui essa "raposice", seu discípulo Riobaldo não lhe fica devendo nada. Desde a Fazenda dos Tucanos, ele elabora mentalmente a idéia da tomada do poder: "[Zé Bebelo] fizesse feição de trair, eu efetuava. [...] Daí eu tomava o comandamento".<sup>[GSV: 253]</sup> Note-se que esse lugar não é apenas topográfico. A Fazenda dos Tucanos, um conjunto de "senzalas" e de uma "casa grande",<sup>[GSV: 245, 267]</sup> é também um lugar textual, de diálogo com a obra de Gilberto Freyre. É ali que se prenuncia a passagem de Riobaldo da condição de subalterno, quase escravo (em que pesa a condição social de sua mãe), para o *status* de senhor.

A tomada do poder por Riobaldo é preparada por um discurso duplo. Na Fazenda dos Tucanos, ele protestou diante de Zé Bebelo em nome dos "pobres jagunços"<sup>[GSV: 254]</sup> – declarando sua solidariedade com todos os integrantes

do bando. Ora, nos campos do Sucruíú e do Pubo, sob o olhar do “fazendeiro-mor” seô Habão, que cobiça a todos como “enxadeiros”,<sup>[GSV: 314 s.]</sup> Riobaldo dá-se conta de que a sua condição de “pobre” não é apenas retórica, mas real. Se ele depusesse as armas nesse momento, não seria mais que um simples jornalista, desaparecendo no meio da plebe rural. Ele percebe que se encontra entre pobres e ricos, entre a senzala e a casa-grande, e que chegou o momento de optar. Ele, então, muda de discurso. Faz questão de apresentar-se a seô Habão nestes termos: “O senhor conhece meu pai, fazendeiro Senhor Coronel Selorico Mendes, do São Gregório?!”<sup>[GSV: 315]</sup> Se o envio das cartas, por parte de Zé Bebelo, foi uma tentativa de traição, o que dizer de Riobaldo que, na hora decisiva, renega sua condição de pobre e apresenta-se como filho de coronel? Com essa postura oportunista, o aspirante a chefe reproduz o molde da traição. Ele está pronto para fazer o pacto com o Diabo, que será para ele o meio mágico para assumir a chefia do bando, passar de pobre jagunço a chefe de jagunços e superar a diferença de classes que separa um subalterno de um dono do poder.

Uma vez instituído como chefe, como é que Riobaldo legitima a guerra, quais são os seus objetivos e qual é a sua ética? Ele afirma trazer “glória e justiça” para o território dos *gerais*,<sup>[GSV: 334]</sup> e “guerrear para impor paz inteira neste sertão e para obrar vingança pela morte atraçoada de Joca Ramiro”.<sup>[GSV: 334]</sup> Tais declarações apenas reproduzem as fórmulas dos chefes anteriores: a “imposição da justiça” de Medeiro Vaz, as ações “gloriosas” e a “guerra por amizade” de Joca Ramiro, e a guerra “para liquidar com os jagunços, até o último” de Zé Bebelo. O que significam as palavras de Riobaldo despidas de seu invólucro retórico, percebe-se pela pronta reação de seô Habão que, realisticamente, lhe oferece dinheiro.<sup>[GSV: 333]</sup> De fato, como se vê pela seqüência, a grandiloqüência e a nobreza dos motivos são desmentidas pela praxe de cobrar “avença, em bom e bom dinheiro”, “dos fazendeiros remediados e ricos”. “Todos”, relata Riobaldo, “tinham mesmo pressa de dar. Com o que, enchi a caixa”;<sup>[GSV: 402]</sup> “vimos [...] extorquindo vantagens de dinheiro [...] – sistema jagunço”.<sup>[GSV: 391]</sup> Tudo isso, enfatiza Riobaldo, teria se realizado “sem devastar nem matar”,<sup>[GSV: 391]</sup> ele baixou ordens para “que não se entrasse com bruteza nos povoados” e que seus homens “não obrassem brutalidades com os pais e irmãos e maridos das mulheres que encontravam pelo caminho”.<sup>[GSV: 396]</sup> Contudo, o espírito dos seus jagunços tinha sido caracterizado, pouco antes, por um deles nestes termos: “A gente carecia agora era de um vero tiroteio, para exercício de não se minguar... A alguma vila sertaneja dessas, e se pandegar, depois, vadiando”. O comentário do narrador: “Ao assaz confirmamos, todos estávamos de acordo com o sistema. Aprovei, também”.<sup>[GSV: 307]</sup>

Montando assim os fragmentos do discurso do poder, esparsos pelo romance inteiro, com suas dissimulações e revelações, o leitor acaba obtendo uma imagem da estrutura política e social existente.

Qual é a postura do chefe Riobaldo diante do problema social? Em face da calamidade dos povoados do Sucruíu e do Pubo, ele declara que “pretendia retirar aqueles, todos, destorcidos de suas misérias”.<sup>[GSV: 336]</sup> Que tipo de ação corresponde a essas palavras? Lembramos que Riobaldo, sensível à discrepância entre discurso e ação, tinha ironizado o palavreado do seu antecessor:

Eu estava [...] descrevendo, por diversão, os benefícios que os grados do Governo podiam desempenhar, remediando o sertão do desdeixo. E, nesse falar, eu repetia os ditos vezeiros de Zé Bebelo em tantos discursos. Mas, o que eu pelejava era para afetar, por imitação de troça, os sestros de Zé Bebelo. E eles, os companheiros, não me entendiam. Tanto, que, foi só entenderem, e logo pegaram a rir. Aí riam, de miséria melhorada. <sup>[GSV: 321]</sup>

Se a ação do chefe Riobaldo é de fato um remate da miséria, pode ser avaliado melhor se examinarmos a sua declaração na íntegra: “Haviam de vir, junto, à mansa força. Isso era perversidades? Mais longe de mim – eu pretendia era retirar aqueles, todos, destorcidos de suas misérias”. Na verdade, houve um aliciamento à força dos homens de dois arraiais, e Riobaldo dá a essa medida cinicamente o nome de uma ação social. A passagem ilustra bem os dois aspectos da camuflagem retórica (Ittig, 1709, *apud* Müller, 1988: 195): *Dissimulamos quod sumus* (os interesses pessoais), *simulamus quod non sumus* (a solução do problema social).

A dupla retórica da simulação e da dissimulação é usada, tanto por Riobaldo como pelos demais chefes, para fazer do sistema jagunço o instrumento por excelência para resolver na aparência os problemas sociais, quando na verdade há um aproveitar-se da mão-de-obra dos sem-posses para realizar projetos particulares.

De forma geral, o sistema jagunço serve para encobrir os problemas sociais: “Quando se jornadaia de jagunço [...] não se nota tanto: o estatuto de misérias e enfermidades”; a atividade guerreira dissipa os problemas: “Guerra diverte – o demo acha”.<sup>[GSV: 48]</sup> Riobaldo faz uma apologia da jagunçagem:

Prezei a minha profissão. Ah, o bom costume de jagunço. [...] vida vivida por cima. Um jagunceando, nem vê, nem repara na pobreza de todos. [...] A gente às vezes ia por aí, os cem, duzentos companheiros a cavalo, tinindo e musicando de tão armados – e, vai, um sujeito magro, amarelado, saía de algum canto, e vinha, espremendo seu medo, farraposo: com um vintém azinhavrado no concho da mão, o homem queria comprar um punhado de mantimento: aquele era casado, pai de família faminta. <sup>[GSV: 57]</sup>

Riobaldo se vale da miséria geral para aliciar mão-de-obra para sua empresa. Sua primeira medida depois de ter assumido a chefia é o recrutamento compulsório dos homens do Sucruíú e do Pubo. Um dos lavradores faz a sensata pergunta: "Quem é que vai tomar conta das famílias da gente? [...] Quem cuida das rocinhas nossas, em trabalhar pra o sustento das pessoas de obrigação". A réplica de Riobaldo é um exemplo da retórica como *ars fallendi* (Quintiliano, ll. 1.5, 23), a arte de enganar o povo:

As famílias capinam e colhem, enquanto vocês estiverem em glórias [...] Vamos sair pelo mundo, tomando dinheiro dos que têm, e objetos e as vantagens, de toda valia... E só vamos sossegar quando cada um já estiver farto, e já tiver recebido umas duas ou três mulheres, moças sacudidas, p'ra o renovame de sua cama ou rede!

Essa fala demagógica, reforçada pela coerção das armas, surte o efeito desejado: "E eles: que todos, quase todos, geral, reluzindo aprovação".<sup>[GSV: 337]</sup> Efetivamente, trata-se de um apelo para roubos e saques. É uma praxe em nada diferente da do bando do Hermógenes: "A sebaça era a lavoura deles, falavam até em atacar grandes cidades".<sup>[GSV: 128]</sup> Em ambos os casos, o patrão remunera os serviços prestados por meio de uma empresa criminosa.

Como é que o discurso do poder reage diante de um discurso de contestação? É o que mostra o episódio dos cinco urucuianos que resolvem sair do bando para voltar para a sua "labuta de plantações". Eles, que tinham sido trazidos por Zé Bebelo, explicam que "A gente gastou o entendido...".<sup>[GSV: 377]</sup> Vale dizer que, para eles, a retórica do sistema jagunço se desgastou. O fato de sua mão-de-obra começar a ir embora coloca o chefe e patrão Riobaldo diante de um sério problema: o que aconteceria se a recusa de trabalhar contagiasse os demais integrantes de sua empresa? Nessa situação de crise que pode se alastrar, já não basta o mero discurso de persuasão. Riobaldo experimenta-o por um momento: "*Louvido seja Nosso Senhor Jesus Cristo!*", mas esse lance demagógico revela-se inoperante. É preciso, então, uma ação exemplar, uma proeza que tenha a força de impressionar e arrastar a todos. Riobaldo prepara-se para encenar um milagre: "irapassar o Liso do Sussuarão!"<sup>[GSV: 380]</sup> "Sobrelégios?"<sup>[GSV: 384]</sup> – esse neologismo, montagem de "sobrenatural" e de "sortilégios", é a peça-chave de uma retórica milagreira que, juntamente com a ação espetacular da travessia do Liso, consegue encobrir por algum tempo o cotidiano prosaico do banditismo. Riobaldo constata satisfeito: "O respeito que tinham por mim ia crescendo no bom entendido dos meus homens".<sup>[GSV: 385]</sup>

A quem serve a guerra? "Os bandos bons de valentões repartiram seu fim", informa o narrador, "muito que foi jagunço, por aí pena, pede esmola".<sup>[GSV: 23]</sup>

Em outras palavras: o sistema jagunço serviu para levar os sertanejos da miséria à mendicância. Por outro lado, para o chefe Riobaldo a guerra acabou sendo de bom proveito. A vitória de seus jagunços sobre o bando do Hermógenes – numa batalha sangrenta em que muitos deles morreram – possibilitou-lhe retirar-se da jagunçagem e estabelecer-se como um latifundiário remediado e respeitado. Enquanto seus homens se preparavam para a luta, Riobaldo já pensava na etapa seguinte: “Eu queria que tudo tivesse logo um razoável fim, em tanto para eu então poder largar a jagunçagem”.<sup>[GSV: 434]</sup> De todo o bando, ele é o único que está de olho no estado das coisas *depois* da guerra, quando se estabelecerá como “lei” a paz do vencedor. Antes da batalha do Paredão, Riobaldo, em vez de cuidar da segurança de seus homens, vai tratar de seus interesses particulares, indo atrás de sua noiva Otacília, supostamente a caminho, que representa para ele um casamento vantajoso.

Não é por acaso que, nesse contexto, surge novamente o *tópos* do chefe de jagunços em julgamento. Parece que é a culpa de ter traído os companheiros que faz Riobaldo, acompanhado de dois homens que serão mais tarde seus agregados, imaginar esta situação:

Desjuízo, que me veio. Eu ia formar, em roda, ali mesmo, com o Alaripe e o Quipes, relatar a eles dois todo tintim de minha vida, cada desarte de pensamento e sentimento meu [...]. Eu narrava tudo, eles tinham de prestar atenção em me ouvir. Daí, ah, de rifle na mão, eu mandava, eu impunha: eles tinham de baixar meu julgamento... Fosse bom, fosse ruim, meu julgamento era.<sup>[GSV: 432]</sup>

Aparentemente, trata-se do julgamento democrático de um chefe por seus comandados. Na verdade, porém, estamos diante da imagem de um réu que manda na justiça.

A guerra foi um bom negócio para o chefe Riobaldo, embora ele tenha sofrido a perda de Diadorim. Juntamente com a fama de ter “limpado estes gerais da jagunçagem”,<sup>[GSV: 456]</sup> ele acabou ganhando amplas propriedades de terras, como herdeiro do seu padrinho e pelo trato nupcial com Otacília.<sup>[cf. GSV: 457]</sup> Tornou-se, assim, um integrante da classe dos latifundiários, ao lado dos seô Habão, seô Ornelas, Zé Bebelo, e tantos, tantos. Como dono do poder, Riobaldo reproduz os padrões de fala e comportamento de sua classe. Se Selorico Mendes se gabou de ter “sentado em mesa” com o famigerado Neco,<sup>[GSV: 88]</sup> Riobaldo, por sua vez, informa que conheceu Antônio Dó e que “Andalécio foi [seu] bom amigo”.<sup>[GSV: 129]</sup> Se seô Habão vive “com a idéia na lavoura”,<sup>[GSV: 312]</sup> Riobaldo, depois de retirado, é “criador, e lavrador de algodão e cana”.<sup>[GSV: 129]</sup> Se Ricardão, “amigo acorçoado de importantes políticos, e dono de muitas poses”, “queria ser rico em paz: para isso guerreava”, Riobaldo declara:

Chegassem viessem aqui com guerra em mim, com más partes, com outras leis, ou com sobejos olhares, e eu ainda sorteio de acender esta zona [...]! E sôzinhozinho não estou, [...] coloquei redor meu minha gente. [...] o Paspé – meeiro meu – é meu [...] o Acauã [...], o Compadre Ciril, ele e três filhos, sei que servem [...] o Alaripe [...] o João Nonato, o Quipes, o Pacamã-de-Prêsas [...] o Fafafá [...] o Sesfredo, Jesualdo, o Nelson e João Concliz. Uns outros. [...] Deixo terra com eles, deles o que é meu, fechamos que nem irmãos. [...] Estão aí, de armas areiadas. Inimigo vier, a gente cruza chamado, ajuntamos: é hora dum bom tiroteiamento em paz, exp'rimetem ver. [...] Também, não vá pensar em dobro. Queremos é trabalhar, propor sossego. (GSV: 21 s.)

É a fala de um latifundiário, cuidando da defesa de sua propriedade e tendo a seu serviço um exército particular de jagunços. Note-se o acúmulo de pronomes possessivos, enfatizando a idéia de propriedade, e toda a gama de termos que caracterizam o relacionamento de Riobaldo com sua gente: desde as palavras de teor afetivo (“irmãos”, “compadre”), com que trata seus ex-companheiros de armas, passando pela ambigüidade de expressões encobridoras (“deixo terra com eles”) até a designação muito precisa de termos de dependência: “meeiro meu”, “[eles] servem”. Portanto, todo o leque de relações sociais, desde a mais perfeita igualdade (“irmãos”) até o seu extremo oposto (o senhor e seus servos). Há também, nesse discurso, uma referência às questões jurídicas fundamentais da “guerra”, da “paz” e da “lei”. O proprietário de terras está inquieto diante da idéia de que possa irromper uma nova guerra, que instituiria leis diferentes das que garantem a “paz” da guerra em que ele foi o vencedor e chegou ao *status quo*. A condição de Riobaldo como latifundiário é o elemento básico da moldura narrativa de *Grande sertão: veredas*.

Depois de termos analisado os discursos de Riobaldo como aprendiz da retórica do poder e como chefe de jagunços, vejamos agora a sua peça oratória mais complexa: a narração que ele faz de sua vida para o interlocutor, um doutor da cidade. O discurso do protagonista-narrador é estruturado como uma auto-acusação – motivada pela consciência de culpa do dono do poder que passou por cima dos que eram outrora seus iguais e agora são seus servos –, mas acaba se transformando numa justificativa. Atrás dessa história de vida particular entrevê-se alegoricamente a historiografia de toda uma classe. Em termos de gênero retórico, trata-se de um *discurso de legitimação*. É importante lembrar que, na retórica clássica (Quintiliano, IV.2), a *narratio* é uma das partes constitutivas do discurso diante do tribunal. É nesse sentido que a narração é usada por Riobaldo. Trata-se do discurso de um dono do poder diante de um imaginário tribunal da história constituído pela classe dos letrados representada pelo doutor da cidade. O objetivo do agente do poder Riobaldo é que, no fim

do seu relato, ele seja moralmente absolvido pelo interlocutor (e pelo leitor – o “hipócrita leitor, seu semelhante, seu irmão”). Vejamos as principais estratégias do seu discurso.

Em primeiro lugar, Riobaldo, pactário do “Pai da Mentira”, cuida de construir diante do interlocutor uma imagem de credibilidade. Existe um tipo de retórica que privilegia a construção da credibilidade em detrimento da busca da verdade. Essa retórica é definida como a arte da persuasão (*vis persuadendi*) e mesmo como a arte de enganar (*ars fallendi*) (Quintiliano, II.15, 2 e 3). Dentro dessa tradição, Maquiavel (1513, cap. 18) explica detalhadamente “como os príncipes devem manter a sua credibilidade”. O príncipe precisa aparentar ter estas cinco qualidades: piedade, fé, integridade, humanidade e religião. Riobaldo apresenta-se diante do interlocutor (e do leitor) como uma pessoa profundamente religiosa:

Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. [...] Rezo cristão, católico [...] e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. [...] Eu queria rezar – o tempo todo. (GSV, 151)

Como é que o conceito de credibilidade da retórica geral e da teoria política se traduz em termos de teoria e práxis da narrativa? No seu estudo *The Rhetoric of Fiction* (1961), Wayne Booth distingue entre narradores “confiáveis” e “não-confiáveis”. “Confiável” é o narrador “quando ele fala ou age de acordo com as normas da obra (isto é, as normas implícitas do autor)”; ele “não é confiável quando faz o contrário” (Booth, 1961: 158 s.). No caso de *Grande sertão: veredas*, estamos diante de uma situação dupla. A narração é comandada por duas instâncias, correspondendo aos dois tipos antagônicos da retórica. Primeiro, a retórica como *ars persuadendi*, com o primado dado à credibilidade. Essa retórica é representada pelo discurso de Riobaldo como dono do poder. Segundo, a retórica em busca da verdade e da justiça, baseada na ética do homem justo e bom (*vir bonus*), a retórica como *bene dicendi scientia* (Quintiliano, II.15, 2 e 3). Esse tipo de retórica aparece nas observações autocríticas de Riobaldo e em montagens-contraste. Assim como o protagonista-narrador Riobaldo acompanha criticamente o discurso de Zé Bebelo, existe, atrás das suas falas, uma segunda instância narrativa, comandada pelo próprio autor, que nos faz enxergar contradições e incongruências no discurso de Riobaldo. Com tudo isso, este se configura como um “narrador mais ou menos confiável” (Booth, 1961: 279) – na verdade, um narrador dialético.

Na construção da credibilidade pelo narrador Riobaldo, podem ser identificadas três estratégias capitais: a humildade, a crítica dos desmandos do poder e a religiosidade.

Quanto à postura do orador diante do tribunal, os mestres da retórica clássica recomendam que se evite qualquer ostentação, e que, pelo contrário, mantenha-se uma atitude simples e até “se dissimule a eloquência” (Quintiliano, XII, 9). É o que pratica Riobaldo, ao apresentar-se como sendo “só um sertanejo”, “navegando mal nas altas idéias” e “sendo muito pobre coitado”; sua “inveja pura é de uns conforme o senhor [seu interlocutor], com toda leitura e suma doutoração”.<sup>[GSV: 14]</sup> Esse *understatement*, juntamente com a disposição de Riobaldo de pôr em dúvida as verdades estabelecidas – “Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa”<sup>[GSV: 15]</sup> –, proporciona-lhe, da parte do interlocutor e do leitor, uma atenção benevolente.

Por outro lado, o protagonista-narrador de *Grande sertão: veredas* tem um *status* social e uma experiência de vida que lhe conferem autoridade. É alguém que conhece bem o comportamento e os discursos dos homens, em todos os níveis sociais; além de ser uma pessoa que se preocupa com os problemas sociais e as questões da vida pública, criticando os abusos da autoridade e os desmandos do poder. Um episódio exemplar, nesse sentido, é o encontro casual do ex-jaçunço Riobaldo com o delegado Jazevedão, numa viagem de trem.<sup>[GSV: 16-18]</sup> Numa ótica neutra, a distribuição dos papéis seria claramente delimitada: de um lado, o jovem delegado profissional e seu assistente, do outro lado, o jaçunço antigo com receio de ser identificado. Ocorre que, pelo modo de narrar, os valores são radicalmente invertidos, e o interlocutor/leitor é induzido a tomar partido contra a lei: o delegado é apresentado com “cara de bruteza e maldade”, seu ajudante como um “secreta, xerêta”, um sujeito “caprichando de ser cão”; a “aplicação de trabalho” dos defensores da lei – em princípio, algo muito desejável – é vista como “gerando a ira na gente”; diante das “barbaridades que êsse delegado fêz”, o leitor, juntamente com o ex-jaçunço Riobaldo, é induzido para se controlar, para “ter mão em si” e não querer “destruir a tiros aquele sujeito”. Narrado no próêmio do romance, esse episódio é uma capciosa peça retórica, em que o criminoso julga o representante da lei, apelando para um atávico desejo do leitor de retomar da autoridade o poder que outrora lhe foi emprestado e de exercer a justiça com as próprias mãos. Como interpretar esse episódio: como manifestação de um dono do poder, que se sente acima da lei; ou como preocupação de um cidadão diante dos abusos do poder e uma consciência de que o estado de direito e os direitos humanos só estão garantidos na medida em que existirem a vigilância e a disposição de lutar pela justiça? A construção ambígua da narrativa permite ambas as leituras.

O narrador de *Grande sertão: veredas* mostra-se, como já vimos, como um homem profundamente religioso, com preocupações essencialmente espirituais e morais. A expressão mais significativa da religiosidade de Riobaldo é o sentimento de culpa por ter feito o pacto com o Diabo. É o que motiva toda a narração, que passa a ser a confissão de um pecador que se acusa. A questão básica que se coloca para o intérprete é como avaliar essa auto-acusação e confissão do narrador pactário. Em vez de partir do pacto como um fato que tenha efetivamente ocorrido, parece-me mais instrutivo tomar como base a carreira bem-sucedida de Riobaldo como dono do poder e interpretar o pacto como um código por meio do qual ele procura se explicar. Dessa maneira, o pacto, em vez de ser tomado como uma realidade ontológica, é concebido como uma construção mental, que o protagonista-narrador preferiu a outras possíveis formas de explicação. Como veremos, a argumentação de Riobaldo de ter cometido o mal na condição de pactário tem uma força persuasiva considerável.

Em primeiro lugar, o argumento de ter recorrido ao pacto com o Diabo é uma forma de relativizar o peso da culpa. A responsabilidade da pessoa pelos próprios atos é transferida para uma entidade que transcende o indivíduo e que está onipresente no imaginário popular. A vida de Riobaldo poderia ser explicada em termos semelhantes aos da biografia de Antônio Conselheiro nas palavras de Euclides da Cunha: ela "compendia e resume a existência da sociedade sertaneja".<sup>[OS: 135]</sup> O perfil do chefe de jagunços Riobaldo apareceria, então, "como integração de caracteres diferenciais – vagos, indecisos, mal percebidos quando dispersos na multidão, mas enérgicos e definidos, quando resumidos numa individualidade".<sup>[OS: 132]</sup> Com isso, a questão da culpa individual se dissolveria no meio cultural do protagonista, no vasto terreno das crenças e dos costumes.

Em segundo lugar, o argumento de o pacto de Riobaldo com o Diabo ter sido o único meio para vencer o mal representado pelo pactário Hermógenes. Desde o início, Riobaldo percebeu-o como a personificação do mal: como "homem que tirava seu prazer do medo dos outros, do sofrimento dos outros",<sup>[GSV: 139]</sup> o Hermógenes impunha seu modo de ser como um "estado de lei".<sup>[GSV: 160]</sup> Riobaldo relata "as ruindades de regra" que os hermógenes "executavam em tantos pobrezinhos arraiais: baleando, esfaqueando, estripando, furando os olhos, cortando línguas e orelhas, não economizando as crianças pequenas, atirando na inocência do gado, queimando pessoas ainda meio vivas" e pergunta: "Esses não vieram do inferno?".<sup>[GSV: 40]</sup> Segundo a firme convicção de Riobaldo, engajado na luta contra o Mal, "Deus [...] devia de ajudar a quem vai por santas vinganças".<sup>[GSV: 229]</sup> Qual não é o seu choque quando

constata que o seu bando está sempre em desvantagem, que sempre os “judas” lhes escapam. No fim, Riobaldo acaba acreditando na explicação dos companheiros: “O Hermógenes tem pautas”.<sup>[GSV: 40]</sup> Do lado de lá tem o Outro: “montado, mole, nas costas do Hermógenes, indicando todo rumo [...], dentro do ouvido do Hermógenes, por tudo ouvir [...], no lume dos olhos do Hermógenes, para espiar o primeiro das coisas”.<sup>[GSV: 229]</sup> “Contra o demo se podia?”, pergunta Riobaldo resignadamente; afinal, o Hermógenes “tinha sido capaz até de acabar com Joca Ramiro, em tantas alturas”.<sup>[GSV: 309]</sup> Por outro lado, ele percebe que era “o medo, que todos acabavam tendo do Hermógenes, [...] que gerava essas estórias”.<sup>[GSV: 309]</sup> Ao apresentar tais estórias como uma construção do imaginário coletivo, Riobaldo sinaliza ao seu interlocutor que ele não acredita necessariamente nessas estórias, mas se valeu delas para um fim moral. Foi um meio de legítima defesa e o meio para combater o mal com suas próprias armas.

Finalmente, a possibilidade de o narrador-protagonista ter concluído o pacto apenas como um estratégico faz-de-conta realça a sua qualidade de pessoa religiosa. Desde as suas primeiras palavras, quando conta o caso do “bezerro eroso”, visto pelos moradores como aparição do demo, Riobaldo tinha lhes dado um certo crédito, ao mesmo tempo em que se distanciou desse “povo prascóvio”.<sup>[GSV: 9]</sup> Durante toda a sua estória, ele mantém essa atitude oscilante: ora mergulhando no universo de crenças dos sertanejos, o que é uma forma de compreendê-lo por dentro, ora distanciando-se dele, mostrando esse imaginário como uma construção cultural. Em todo caso, o fato de o narrador manter-se ligado ao universo tradicional do sertão, aos valores da religião, confere ao seu discurso um fundamento axiológico que já não existe com a mesma firmeza no ambiente “moderno” do seu interlocutor urbano. É verdade que em certos momentos ele usa a religiosidade como instrumento de dominação, como na tentativa de evitar a saída dos cinco urucuianos. Na maioria das vezes, porém, a religião é para o protagonista-narrador de *Grande sertão: veredas* a instância moral que mantém viva a idéia de justiça e impõe limites ao poder mundano.

Diante desses três fortes argumentos, aos quais se acrescentam a disposição de reconhecer a culpa e o sofrimento com a perda de Diadorim – qual interlocutor ou leitor condenaria o fazendeiro endemoninhado e narrador pactário Riobaldo?

Em nível intertextual, o narrador pactário de Guimarães Rosa, dissimulador e dialético, representa uma crítica contundente do pretense “narrador sincero” de Euclides da Cunha. Por meio do seu narrador, o romancista julga o método como o autor d’*Os sertões* escreveu a história. A qualidade da historiografia depende da consciência que o autor tem de sua própria posição

dentro da máquina político-social e dos conflitos e interesses em jogo. O narrador de Euclides ora denuncia, ora legitima o sistema do poder, seja apelando para o “tribunal da história”, seja atribuindo-se a si mesmo o papel de juiz da história. Mas ele não reflete sobre essas contradições, nem sobre a sua posição social. Em nenhum momento se dá ao trabalho de investigar aquilo que os rebeldes de Canudos designavam como a “lei do cão”, isto é, a lei fundadora da República brasileira – evitando, assim, investigar por dentro o sistema político, em nome do qual ele, Euclides, atuava e escrevia, e de questionar a sua posição dentro desse sistema. O grau de auto-reflexão do narrador de *Grande sertão: veredas* é incomparavelmente superior ao do narrador d’*Os sertões*. Ele proporciona ao leitor um *insight* detalhado dentro da máquina do poder e do seu funcionamento. O fato de esse narrador ser pactário é também um estratagema para justificar que ele passe a *trair* o sistema dominante e a revelar os segredos do poder. Em vez de denunciar ou legitimar, ele mostra como se constroem discursos de denúncia e de legitimação. Com tudo isso, o trabalho do narrador pactário de Guimarães Rosa pode ser descrito em termos análogos aos de Baudelaire, assim caracterizado por Walter Benjamin (1971: 26):

Faz pouco sentido querer incorporá-lo na rede das mais avançadas posições pela luta de libertação da humanidade. Perspectivas melhores se oferecem quando se acompanha suas tramóias no seu próprio meio [...]. Era um agente secreto – um agente da insatisfação secreta de sua classe com a sua própria dominação.

## V. DIADORIM – A PAIXÃO COMO MEDIUM-DE-REFLEXÃO

*Os sertões* e *Grande sertão: veredas* são, cada um à sua maneira, discursos fúnebres.<sup>1</sup> O relato que Euclides da Cunha faz da campanha de Canudos é um réquiem para a população que ali foi aniquilada; a narração de Riobaldo é um trabalho de luto: a rememoração de Diadorim, a pessoa amada e para sempre perdida. “Sabendo deste, o senhor sabe da minha vida”,<sup>[GSV: 242]</sup> confia o narrador ao seu ouvinte. Em termos de estilo e atitude, os dois discursos fúnebres são radicalmente diferentes. Enquanto o réquiem de Euclides é caracterizado pelo *páthos* – que é o procedimento retórico de abalar o público pela narração dos acontecimentos em forma de “tragédia”<sup>[cf. OS: 451 s.]</sup> –, o trabalho de luto de Riobaldo se expressa num *estilo discreto* (Lausberg, 1990). O que pretendo demonstrar aqui é que a rememoração afetiva sustentada pela *paixão*, no romance de Guimarães Rosa, se configura como uma crítica ao discurso euclidiano do *páthos*.

Em *Grande sertão: veredas*, o amor está presente em todas as páginas. Diadorim, a paixão do protagonista-narrador Riobaldo, é o cerne e o substrato

emocional do romance.<sup>2</sup> Entre os mais de 1.500 títulos da recepção, porém, não se encontra nenhum que tenha se dedicado integralmente ao desafio que é interpretar esse personagem. É verdade que Diadorim tem sido identificado como encarnação da *donzela-guerreira*, representando um gênero de abrangência universal (Galvão, 1997). Tem merecido também a atenção da crítica esotérica, sobretudo de Francis Utéza, autor de *JGR: Metafísica do grande sertão* (1994), que lê o personagem como figura iniciática, andrógino e expressão da *coincidentia oppositorum*. Com isso, a figura foi situada com relação aos *tópoi* mais evidentes do imaginário coletivo e da mitologia, mas será que ela foi *revelada* em sua relevância histórica?

Como alternativa para as abordagens mitológicas, antropológicas e psicológicas, proponho aqui um estudo funcional. Em vez de analisar Diadorim ontologicamente como um *personagem* (o enigmático amor de Riobaldo), interpreto-o como uma *figura*, no sentido da retórica clássica, isto é, como uma forma de elocução. Mais especificamente: como um recurso-chave para compor os elementos esparsos da narrativa. Essa leitura desdobra-se numa *interpretação figurial*, na esteira de Erich Auerbach (1967) e da tradição medieval cristã: a *figura* como guia, perspectiva de realização plena e *revelação* – o que Beatrice representa para Dante. Procuo mostrar que Diadorim desempenha funções semelhantes na composição da narrativa de Guimarães Rosa.

Em termos funcionais, Diadorim é o elemento-chave do discurso de legitimação de Riobaldo, sendo citado como a causa principal por este ter entrado para a jagunçagem. “Quando foi que minha culpa começou”,<sup>(GSV: 109)</sup> pergunta o narrador, na hora de relatar o seu reencontro com Reinaldo (Diadorim). E o primeiro encontro, que foi a travessia iniciática do rio São Francisco sob a proteção do Menino, é assim comentado: “Por que foi que eu precisei de encontrar aquele Menino?”<sup>(GSV: 86)</sup> Não existe resposta ontológica, mas apenas funcional, para essa pergunta, que é fundamental no romance de formação. No protótipo do gênero, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, há um encontro do herói com o Desconhecido (Goethe, 1795, I.17). A função do episódio é fazer que o protagonista se pergunte, a cada encontro com uma pessoa, se se trata de mero acaso ou de necessidade. Riobaldo interpreta o encontro e o reencontro com Diadorim como necessidade, e mais: confere-lhe valor de “destino”.<sup>(GSV: 152)</sup> “Desde que ele apareceu [...] eu não podia mais, por meu próprio querer, ir me separar da companhia dele, por lei nenhuma”.<sup>(GSV: 109)</sup> As leis do amor, como nos códigos medievais, põem as leis comuns fora de funcionamento (Goodrich, 1999).

A legitimação da paixão de Riobaldo por Diadorim pelas leis do amor, no entanto, não é ponto pacífico. Pelo código social vigente, a atração que ele

sente pelo jagunço Reinaldo, um homem d'armas como ele, é um amor proibido: "De que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em suas roupas e suas armas [...]? Me franzi. Ele tinha a culpa? Eu tinha a culpa?"<sup>(GSV: 374)</sup> O desfecho trágico – ao aniquilar o bando do Hermógenes, Riobaldo causa ao mesmo tempo a morte de Diadorim – pode ser lido como um julgamento, em chave diabólica, desse amor pecaminoso e da opção de Riobaldo pela carreira do crime. Daí decorre uma segunda função de Diadorim na composição do romance: além de motivar a culpa e o trabalho de luto, ele aguça a sensibilidade do narrador, em contraponto ao embrutecimento causado pelo ofício das armas.

Diferentemente de Euclides, Guimarães Rosa, no seu discurso fúnebre, não se permite o *páthos*. O romancista, como mostrei em outro estudo (Bolle, 1998a: 18ss.), não se comoveu com o réquiem escrito pelo autor d'*Os sertões*, mas – numa atitude estratégica de *oubli actif* – diante dos acontecimentos de alta temperatura política e moral reagiu de modo impassível. Assim, por exemplo, no capítulo "Psicologia do soldado brasileiro", em que Euclides descreve a Expedição Moreira César em marcha para Canudos, Rosa grifou no seu exemplar apenas esta frase: "O belo firmamento dos sertões arqueava-se sobre a terra – irisado – passando em transições suavíssimas do zênite azul à púrpura deslumbrante do oriente".<sup>(OS: 269)</sup> O romancista apreciou a contraposição do tempo sideral ao tempo histórico, e o congelamento do tempo dos mortais sob o signo de uma constelação. Por sua vez, ele inventou, em *Grande sertão: veredas*, uma constelação chamada Diadorim, e eis a terceira e principal função composicional dessa figura.

Diadorim é a peça-chave para se organizar a narrativa – tanto para Riobaldo, como para Guimarães Rosa. À paixão do protagonista pelo *personagem* Diadorim, no plano da ação e da narração, corresponde, no plano da composição do romance e do projeto literário do autor, a função de Diadorim como *paixão estética*. Tomo esse conceito emprestado de Walter Benjamin, que o utiliza na planta de construção do seu *Projeto das passagens* como uma forma específica de organizar o saber histórico sobre a metrópole moderna (Bolle, 1999). Entendo a paixão como a melhor forma de organização do tempo, do saber e da energia, na dimensão de uma vida humana como também na dimensão de uma geração ou de um período histórico. Algo parecido ocorre na obra de Guimarães Rosa. Diadorim é a figura constelacional por meio da qual o romancista estrutura uma quantidade enciclopédica de conhecimentos sobre o sertão, que ficariam caóticos, informes, labirínticos sem essa presença.

Como invenção e paixão estética do romancista, Diadorim é essencialmente uma figura labiríntica. O signo fundador do romance, que é o sertão como labirinto, desdobra-se assim numa forma humana. Nessa função, Diadorim

é instaurador da desordem e, ao mesmo tempo, um princípio organizador da desordem. Para esclarecer melhor essas duas faces do mito, voltemos a um dos textos clássicos sobre o labirinto de Creta. Na *Iliada* (XVIII, 591-592), Homero fala de um tablado de dança (*chorós*) que Dédalo construiu para Ariadne. Nesse tablado, era executada uma dança que era a reprodução simbólica das errâncias das vítimas e do herói através do labirinto.

As funções de Diadorim como figura labiríntica são múltiplas. Num primeiro momento, na hora da travessia do rio São Francisco, o Menino é a figura que atrai Riobaldo para dentro do labirinto, o espaço que dá "medo maior" e que simboliza a aventura da vida: "aquela terrível água de largura: imensidade", "o bambalango das águas, a avançada enorme roda-a-roda"... O Menino, que age "sem malícia e sem bondade",<sup>(GSV: 82)</sup> é uma personificação do sertão, que "não é malino nem caridoso".<sup>(GSV: 394)</sup> Na hora do reencontro, no córrego do Batistério, Reinaldo-Diadorim é a figura que puxa o fugitivo Riobaldo de volta para dentro da "constante brutalidade": primeiro, para o bando chefiado por Titão Passos; em seguida, para um acampamento que é o lugar da "deslei" e das "más gentes", o "inferno", regido por Hermógenes-Belzebu em pessoa.<sup>(cf. GSV: 123)</sup> Se Diadorim, por um lado, teve uma função fortemente desnorteadora na vida de Riobaldo, por outro lado, no momento em que este organiza a sua narração, ele desempenha uma função essencialmente construtiva. A rememoração de Diadorim é o principal recurso para Riobaldo estruturar o seu relato. Ele compõe um mapa topográfico emocional em que Diadorim é a figura-guia. Já não se trata das errâncias através do labirinto do sertão, mas de sua reprodução. Em analogia ao mito de Dédalo e Ariadne, podemos dizer que Guimarães Rosa – que é também o autor de *Corpo de baile* – construiu, por meio de Diadorim, uma narração que é uma "dança do labirinto". Não é por acaso que a arte coreográfica aparece como um dos atributos dessa figura (" – 'Diadorim, você dança?' [...] – 'Dança? Aquilo é pé de salão...'").<sup>(GSV: 135)</sup>

Vamos por partes. Depois de o nome de Diadorim ter sido espontaneamente lembrado durante o proêmio,<sup>(GSV: 9-26)</sup> a memória afetiva, a saudade que o protagonista-narrador sente por ele, desencadeia a narração da história. O relato *in medias res* da vida do jagunço Riobaldo<sup>(GSV: 26-77)</sup> inicia-se com a tentativa de travessia do liso do Sussuarão, que tinha sido aconselhada por Diadorim. Depois, quando se necessita de recadeiros para a outra banda do rio, Riobaldo, em vez de levar Diadorim, escolhe como companheiro o Sesfrêdo. Ora, a história de amor que este conta para satisfazer o desejo de Riobaldo remete à essência de Diadorim. É a própria definição da paixão estética: "Era como se eu tivesse de caçar emprestada uma sombra de um

amor".<sup>(GSV: 52)</sup> Não é um amor real, mas um amor inventado – precisamente o que ocorre no nível do romance como *inventio*: Diadorim é para o autor um meio poderoso para estruturar sua narrativa. A "viagem por este Norte, meia geral", até os campos de mineração no extremo leste de Minas, e de volta até o oeste – toda essa viagem se faz sob o signo do nome mágico de "Arassuaí", de onde Riobaldo trouxe a pedra preciosa para Diadorim.

A narrativa interrompe-se,<sup>(GSV: 77-79)</sup> e Riobaldo reinicia o seu relato contando a primeira parte de sua vida.<sup>(GSV: 79-234)</sup> O "primeiro fato" é o seu encontro com o Menino, no porto do Rio de Janeiro, perto da confluência deste com o rio São Francisco. A travessia do "bambalango das águas"<sup>(GSV: 83)</sup> é um símile do mapa movente da narração, com sua topografia coreográfica. O reencontro com o Menino-Reinaldo-Diadorim, anos depois, no córrego do Batistério, afluente do rio das Velhas, é o ponto de partida para uma viagem pelo "Alto Norte brabo". Depois da guerra vitoriosa contra Zé Bebelo e do julgamento deste, seguem-se dias idílicos na Guararavacã do Guaicuí, perto das cabeceiras do rio Verde Grande. É lá que chega a notícia do assassinato de Joca Ramiro, pai de Diadorim. Começa então o épico duelo contra o bando do Hermógenes, primeiro na margem leste do rio São Francisco, depois nos gerais da banda oeste. Uma nova interrupção da narrativa<sup>(GSV: 234-237)</sup> ocorre num lugar chamado Bom-Buriti, perto do Urucuia, quando Diadorim declara: "– Riobaldo, eu estou feliz...".

A narração da segunda parte da vida de Riobaldo<sup>(GSV: 238-454)</sup> é um contraponto a esse breve momento de felicidade: a "tristonha história de tantas caminhadas e vagos combates, e sofrimentos". Essa coreografia novamente se estende por todos os quadrantes do sertão. Inicialmente, o chefe do bando é Zé Bebelo, mas, depois do pacto, Riobaldo assume a chefia e persegue energeticamente o projeto de acabar com o Hermógenes. Com Riobaldo na condição de chefe, seus diálogos com Diadorim tornam-se mais tensos e mais difíceis, mas a atração por ele continua. Na batalha final do Paredão, a vitória de Riobaldo sobre o Hermógenes se dá pelo preço irreparável da perda de Diadorim. Só então ele fica sabendo que "Diadorim era o corpo de uma mulher". No epílogo,<sup>(GSV: 454-460)</sup> Riobaldo informa sobre uma viagem até o lugar Os-Porcos, nos gerais de Lassance, onde morava a família de Diadorim, e sobre a descoberta do certificado de batistério, expedido em nome de Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins. A viagem pelo sertão termina com a volta ao lugar de narração, a fazenda de Riobaldo na margem esquerda do rio São Francisco. Ao que tudo indica, esse lugar fica "menos longe" de Os-Porcos, situado na banda direita do rio, talvez até muito perto, mas irremediavelmente na outra margem...

O que faz que a construção desses grandes blocos narrativos e topográficos pela rememoração de Diadorim não seja apenas um ato de memória afetiva individual, mas também uma memória social?

Em primeiro lugar, o fato de o narrador, paralelamente à reconstituição do caminho de sua paixão pessoal, contar também a "tristonha história" do seu grupo social e, por extensão, a história cotidiana do povo do sertão como uma "história de sofrimentos" (cf. Benjamin, 1928: 343). Com isso, *Grande sertão: veredas* retoma o *tópos dos Tristes tropiques* (Lévi-Strauss, 1955), prefigurado no *Ensaio sobre a tristeza brasileira*, que é o retrato do Brasil de Paulo Prado (1928), e no relato de Euclides da Cunha sobre "o martírio do homem" nos sertões.

Em segundo lugar, o fato de todos esses *lieux de memoire*, que são repositórios das emoções do protagonista, constituírem o mapa de uma história social que pulsa em cada página do *Grande sertão*. O mapa topográfico que acabamos de traçar a partir da rememoração de Diadorim desdobra-se em dezenas de veredas, com centenas de retratos de sertanejos e jagunços que Riobaldo/Guimarães Rosa conheceu e criou. A história da paixão por Diadorim é indissolivelmente ligada ao registro da vida cotidiana do povo. Numa observação aparentemente irrelevante do narrador, na hora de evocar o encontro com o Menino, está contido todo o programa do escritor: "Ele [o Menino] apreciava o trabalho dos homens, chamando para eles meu olhar".<sup>(GSV: 81)</sup> De fato, o que Guimarães Rosa organiza por meio da figura de Diadorim, nas frestas do *grand récit*, nos intervalos entre as batalhas, é a historiografia dos trabalhos e dos dias no sertão.

Um terceiro tipo de aproximação entre Diadorim e o povo dá-se por meio do monstruoso e do elemento causador de vergonha, que têm de ser banidos do labirinto. É o que ocorre, no mito antigo, com o Minotauro, nascido da união antinatural da rainha Pasifaé com um touro enviado por Poseidon. A atração de Riobaldo por Diadorim representa o eros tabu. Enquanto o casamento (simbolizado por Otacília) e a prostituição (simbolizada por Nhorinhá) são as formas de amor socialmente admitidas, o que Riobaldo sente por Diadorim é um desejo de conhecimento que põe em risco as estruturas morais e a sua identidade. No plano da escrita da cultura, o mergulho total na cultura do outro, a abolição dos limites entre o "sujeito" e o "objeto", é um tabu contra o qual os etnógrafos, de Martius até Lévi-Strauss, põem-nos em guarda.

O monstruoso é também aquilo que se tem medo de encarar e conhecer. É sob esse signo que existe uma correspondência entre Diadorim, como figura do eros tabu, banido para dentro do labirinto ("Reajo que repelia. Eu? Asco!")<sup>(GSV: 50)</sup> e o tabu social, constituído pela multidão dos excluídos, em reclusão permanente nos fundos fundos do Brasil. É o conjunto das "más gentes" do acampamento do Hermógenes,<sup>(GSV: 123)</sup> são os catrumanos das brenhas, "molambos de miséria", "tristes caras", "máscaras" "por trás da fumaça verdolenga" das "pilhas de bosta seca de vaca" que vão queimando, os catrumanos, que "para obra e malefícios

tinham muito governo", que "respiravam com roncado rumor, que nem mansas feras" e que "viviam tapados de Deus, nos ôcos"; (GSV. 290-297) são "os doentes condenados: lázaros de lepra, aleijados por horríveis formas, ferimentos, os cegos mais sem gestos, loucos acorrentados, idiotas, héticos e hidrópicos [...] criaturas que fediam [...] um grande nôjo". (GSV. 48) É dessa forma que Guimarães Rosa evoca o lado do Brasil que suscita vergonha, horror e asco, o país recalçado, arrenegado, infame, o país dos avessos, mundo-cão, inferno.

Com a representação do Brasil dos avessos, Guimarães Rosa retoma o tema central do livro precursor de Euclides da Cunha. Assim como outros intelectuais de sua geração, Euclides queria dar a sua contribuição à construção da nação, que seria o complemento do Estado independente criado em 1822 (Zilly, 1996: 275). Ele sentiu a necessidade de definir uma identidade brasileira que fosse diferente dos "princípios civilizatórios elaborados na Europa", cuja imitação "parasitária" ele observava no Brasil do litoral. Euclides procurou, então, "o cerne vigoroso da nossa nacionalidade" na "rude sociedade sertaneja, incompreendida e olvidada". (OS. 93) Com isso, no entanto, ele enfrentava um dilema. Esse "cerne da nacionalidade" tinha sido esmagado em Canudos em nome dos princípios da República brasileira – com o apoio intelectual dele mesmo, Euclides, autor de *A nossa Vendéia* (1897). Tendo mudado parcialmente de idéia, o autor construiu, em *Os sertões*, "dois discursos sobre o sertanejo" (Zilly, 1996: 292). Por um lado, uma argumentação científica e pseudocientífica, baseada em teorias racistas, que atesta aos sertanejos um "estado mental retardatório" e "um estatuto social inferior"; por outro lado, uma narrativa da luta em que – por meio de cenas dramáticas, quadros épicos e uma retórica do *páthos* – são enaltecidas a coragem e as demais virtudes guerreiras dos jagunços, que acabam sendo estilizados em heróis tragicamente extintos.

Chegou o momento de comprovar a tese de que a réplica de Guimarães Rosa ao réquiem euclidiano baseado no *páthos* é um trabalho de luto apresentado num estilo discreto e sustentado pela paixão.

Diadorim, conforme vimos, como emblema do eros tabu, partilha com o monstro social a condição de ser banido para dentro do labirinto, dentro dos fundos do sertão. As duas figuras labirínticas de *Grande sertão: veredas*, Diadorim e o Sertão, desempenham uma função dialética de ocultamento e revelação. O que é que se oculta? Um amor que põe em risco a identidade do protagonista, e um problema social monstruoso que a elite brasileira sempre recalçou. Diante da impotência de encarar e resolver o problema, recorre-se a estratégias retóricas. Nesse ponto, os discursos de Guimarães Rosa e Euclides da Cunha são muito diferentes.

Uma condição essencial para a paixão tornar-se estética é a resistência contra o sofrimento. Como esclarece Friedrich Schiller no seu estudo *Sobre o patético* (1793), um sofrimento (*passio*), a fim de causar compaixão no público, tem de ser representado pelo autor com vivacidade. É o que faz com que o objeto de luto (no livro de Guimarães Rosa: Diadorim; no de Euclides: a população de Canudos) se revista de *páthos*. Ora, para que se possa passar do *páthos* ao sublime, é necessário que haja resistência contra a paixão e o sofrimento. É a resistência que, segundo Schiller, desperta "a consciência do livre-arbítrio" (*die innere Gemütsfreiheit*).

No romance de Guimarães Rosa essa resistência existe. No nível da história narrada, observamos a resistência de Riobaldo contra a paixão, suas reiteradas tentativas de "relutar contra o querer gostar de Diadorim",<sup>[GSV: 30]</sup> suas atitudes de "renegar" "o feitiço" e "a vontade de chegar todo próximo",<sup>[GSV: 114]</sup> até mesmo a idéia de "desistir de Diadorim".<sup>[GSV: 143]</sup> Por outro lado, Diadorim, pelo que ele ensina a Riobaldo – "Carece de ter coragem..."<sup>[OS: 83]</sup> –, torna-se um antídoto contra o medo. No nível da narração, há uma resistência contra a história real dos sofrimentos do povo, que é contada paralelamente à *via crucis* do protagonista. Essa história, para ser compreendida, tem de ser contada, mas de maneira que a última palavra não seja o sofrimento e, sim, a resistência ao sofrimento. É isso que distingue basicamente o retrato do Brasil de Guimarães Rosa do retrato do Brasil de Euclides da Cunha.

O relato de Euclides permanece no nível do *páthos* e do sofrimento, não existe a dimensão de uma redenção, as últimas palavras são a loucura e o crime. No romance de Guimarães Rosa, ao contrário, o *páthos* é substituído por uma paixão estética, que se torna um medium-de-reflexão (Benjamin, 1920, 26-40) para se pensar criticamente o *páthos*. A palavra final é a "travessia", como sinônimo de confiança na vida.

Como figuração de uma paixão estética, Diadorim é o instrumento com o qual Rosa desconstrói a história dos sofrimentos, até mesmo na historiografia de Euclides, cujo substrato é o discurso fúnebre. A figura de dissimulação representada por Diadorim ajuda também a melhor perceber certos disfarces de Euclides, como o discurso de heroização na parte "A Luta", que desempenha uma função de compensação para a discriminação praticada na parte "O Homem". Além disso, o retrato do amor impossível de Riobaldo por Diadorim lança também alguma luz sobre o tipo de admiração que Euclides tinha pelos "rudes patrícios do sertão". A paixão de Riobaldo pelo "guerreiro" Diadorim faz lembrar, de forma crítica, o molde contido no livro de Euclides: a exaltação das qualidades guerreiras, com o simultâneo recalque de tudo o mais. A antropologia sob o signo de Diadorim é mais completa que a de Euclides.

" – Riobaldo, se lembra certo da senhora sua mãe? Me conta o jeito de bondade que era dela...".<sup>[GSV: 34]</sup> O historiador da guerra, Euclides da Cunha, jamais formula uma proposta assim.

Pela sua característica bissexual, Diadorim tem sido identificado como expressão da donzela guerreira, do andrógino e da *coincidentia oppositorum*. Faltam a essas leituras mitológicas a interpretação histórica e o elemento de revelação. Se projetamos a combinação biológica dos elementos masculino e feminino, reunidos em Diadorim, para uma dimensão mais ampla, ele/ela seria uma figuração do corpo social, ou seja, do povo – uma reescrita etnopoética (Fichte, 1987) d' "O Homem", a parte II do livro de Euclides da Cunha. De fato, o retrato do Brasil que Guimarães Rosa se propôs a escrever é, antes de mais nada, um retrato do povo. Além disso, não seria Diadorim, como emblema do encontro com o desconhecido, também uma figuração da dificuldade de escrever sobre o outro – não só em nível individual, mas sobretudo em termos de corpo social? A figura expressaria, nesse sentido, a dificuldade dos letrados brasileiros de retratar esse desconhecido maior que é o povo. Foi o desafio que se propôs o autor de *Grande sertão: veredas*. Sendo ao mesmo tempo uma conjunção do biológico e do poético, Diadorim configura-se como um paradigma da lei do gênero, tal como a discute Jacques Derrida (1981): como um "desafio da oposição [convencional] entre a lei da natureza e a lei da história simbólica". Uma conjunção entre a criação do gênero e o ato de engendrar, assim caracterizada por Guimarães Rosa: "Enquanto eu estava escrevendo o *Grande sertão*, minha mulher tinha que sofrer muito, pois eu estava casado com o livro". "Minha relação com a linguagem é [...] uma relação de amor. Minha linguagem e eu, nós somos um casal de amantes, que está apaixonadamente procriando" (*apud* Lorenz, 1970: 510 e 516).

O que concluir dessa comparação de *Os sertões* e *Grande sertão: veredas* como rememoração dos mortos? Se, em Euclides da Cunha, toda a energia da linguagem se concentra num discurso fúnebre – os sertanejos têm de estar mortos, para poderem se tornar heróis na literatura (Zilly, 1996: 292s.) –, em Guimarães Rosa, ao contrário, o trabalho de luto pela pessoa amada, a figura de Diadorim, faz que se construa um símile da vida, um tablado da dança do labirinto, para se apresentar, numa imensa coreografia, com tristezas e alegrias, a história do povo do sertão.

## VI. "PAÍS DE PESSOAS, DE CARNE E SANGUE, DE MIL-E-TANTAS MISÉRIAS..."

Uma multidão de excluídos circula pelas veredas do *Grande sertão*, uma procissão de pobres e miseráveis em incessante movimento. Infundável e onipresente,

essa multidão – de vaqueiros, jagunços, tropeiros, roceiros, garimpeiros, meninos, mulheres, prostitutas, romeiros, mendigos, velhos, doentes, loucos, inadaptados, desclassificados – é a figura intrínseca, o protagonista secreto do texto (Bolte, 1994: 399). Esse quadro ficcional, que retrata alegoricamente a maioria da população brasileira, traz para o primeiro plano os marginalizados da história econômica do Brasil (cf., por exemplo, Cardoso e Faletto, 1970). Os excluídos do Brasil, retratados em *Grande sertão: veredas*, têm merecido pouca atenção dos estudiosos do romance, salvo raras exceções, como Walnice Galvão (1972: 35-39), que lhes dedica um breve capítulo, intitulado "A plebe rural". Ela chega à conclusão de que o romance é "o mais profundo e mais completo estudo até hoje feito sobre a plebe rural brasileira, por outro lado também é a mais profunda e mais completa idealização dessa mesma plebe" (1972: 74).

A afirmação de que Guimarães Rosa idealiza os sertanejos é discutível. O seu narrador discute explicitamente a questão da idealização: "Não me assente o senhor por beócio. Uma coisa é pôr idéias arranjadas, outra é lidar com país de pessoas, de carne e sangue, de mil-e-tantas misérias..." (GSV: 15). O retrato do povo sertanejo por Rosa é, muito pelo contrário, uma antítese às idealizações. Procurarei demonstrar que *Grande sertão: veredas* pode ser lido como uma crítica contundente da representação do povo em Euclides da Cunha, que forjou, esse sim, uma imagem idealizada do sertanejo, como que procurando compensar a outra metade do seu retrato, francamente discriminatória.

Trata-se, pois, de estudar o *writing culture* (Clifford e Marcus, 1986) de ambos os autores, ou seja, o seu método etnográfico. Como mostram as discussões recentes sobre a poética e a política da etnografia, o escrever sobre culturas "não-cultas" tem se tornado problemático na era pós-colonial. É claro que tanto Euclides quanto Guimarães Rosa estavam condicionados pelo espírito de sua época: no caso do primeiro, o imperialismo clássico, com a etnografia dos vencedores; no caso do segundo, a dissolução dos impérios coloniais, com uma etnografia relativista. É justamente esse diferencial de tempo que nos ajudará a propor uma série de questões básicas. Qual é a relevância de seus respectivos retratos do Brasil, em termos metodológicos e teor informativo? Como é que eles estruturam os seus retratos da sociedade, quais são os pressupostos e qual é a atitude subjacente? Quais as palavras que usam para falar do povo? Como reproduzem a fala popular, como concebem a sua própria linguagem em relação a essa fala e como estabelecem a mediação entre a fala popular e a norma culta? Longe de poder responder aqui a todas essas perguntas (que demandariam uma pesquisa longa e detalhada), limitar-me-ei a algumas observações mais gerais.

O discurso antropológico de Euclides (na parte "O Homem") é motivado, por um lado, pelo engajamento militante em favor de ideais republicanos

(veja-se a parte "A Luta"); por outro lado, é fundamentado numa teoria mesológica (desenvolvida na parte inicial, "A Terra"). A intenção do autor, em termos genéricos, é esboçar um retrato da sociedade sertaneja como "o cerne vigoroso da nossa nacionalidade".<sup>105: 93</sup> Essa tarefa faz parte de um projeto muito abrangente de *nation-building*, por parte da intelectualidade brasileira, que se estende desde os autores do Romantismo até os nossos dias. Alguns autores, como Darcy Ribeiro (1995), acentuam mais a questão étnica, enquanto outros, como José Murilo de Carvalho (1995), dão prioridade à questão da cidadania. Uma das tarefas da nossa leitura de Guimarães Rosa consistirá em descobrir como é que ele se situa em relação a esses três aspectos: nação, etnia, cidadania.

É um lugar-comum da crítica euclidiana atribuir o triplo esquema "o meio – o homem – o acontecimento" à influência de Hippolyte Taine. Em vez de ver *Os sertões* como livro devedor da historiografia oitocentista, seria mais instrutivo considerá-lo como precursor da revolução da historiografia que ocorreu no século XX com a *École des Annales*, notadamente com a sua produção mais significativa que é *La Méditerranée* (1949), de Fernand Braudel. Verifica-se que a obra de Euclides é construída, com quase meio século de antecedência – sem usar a terminologia, mas pondo-a em prática –, com categorias que iriam tornar-se exemplares a partir do estudo de Braudel: os fenômenos da *longue durée*. Com efeito, no livro de Braudel observa-se um molde de organização que lembra *Os sertões*. São três partes: a primeira trata da *histoire quasi-immobile* ou *géohistoire* (a influência do meio físico sobre o homem); a segunda, da *histoire sociale* ou *histoire des structures* (economia, sociedade, cultura); a terceira acaba incorporando a tradicional *histoire des événements* (acontecimentos políticos). Não há, porém, nenhuma referência a Euclides da Cunha, cuja obra não deve ter escapado à atenção de Braudel, que trabalhou entre 1935 a 1937 como professor visitante na Universidade de São Paulo.

Euclides da Cunha – precursor da *École des Annales*. O fato merece ser realçado se agora passamos a fazer a crítica da historiografia euclidiana à luz de *Grande sertão: veredas*. Trata-se de uma crítica essencialmente positiva, no sentido do romantismo de Iéna (Benjamin, 1920): se a obra de Euclides merece ser criticada, isto é, potencializada pela obra de Guimarães Rosa, é porque ela constitui uma obra fundadora. Com efeito, o autor d' *Os sertões* experimentou estabelecer relações entre os três tempos da historiografia, relações que o próprio Braudel não resolveu e que continuam como problemas em aberto (Lutz, 1982). Se as propostas de Euclides estão superadas em alguns pontos, nem por isso ele deixa de ser um dos precursores da historiografia moderna.

Isso posto, vejamos como Euclides estrutura o seu discurso etno-histórico. As três componentes principais são a teoria das raças, a história econômico-

social e o estudo da religião. Essa questão, que envolve a compreensão da mentalidade sertaneja, é a que nos interessa aqui especialmente. Euclides deriva sua explicação dos fenômenos religiosos sertanejos diretamente de sua teoria racial: "A religião [do sertanejo] é, como ele – mestiça".<sup>(OS: 124)</sup> Esse determinismo, que é uma das marcas da etnografia na época clássica do imperialismo, aparece no próprio termo mestiçagem religiosa (como se o imaginário cultural fosse determinado pela biologia), quando na verdade se trata de um sincretismo, isto é, da elaboração do imaginário cultural a partir de tradições múltiplas (Ferretti, 1995).

Como principais fenômenos da religiosidade sertaneja, Euclides focaliza as lendas, entre as quais "as tentações do maldito ou do diabo", e manifestações do sebastianismo, do messianismo e do milenarismo. O que prejudica uma compreensão mais objetiva é o comentário altamente preconceituoso, baseado num complexo de superioridade. "Lendas arrepiadoras", "superstições absurdas", "abusões extravagantes", "aberrações brutais", "desequilíbrios do estado emocional" – eis algumas amostras do vocabulário etnográfico do autor d'*Os sertões*, nas suas páginas introdutórias à religião sertaneja.<sup>(OS: 124-131)</sup> A conclusão é de que "a condição imperfeita dos matutos revela [...] todos os estigmas do estádio inferior".<sup>(OS: 163)</sup> Essa descrição altamente discriminatória da religiosidade sertaneja cumpre, em última instância, uma função ideológica: desacreditar a organização social e política dos sertanejos.

Essa função ideológica é meio camuflada. Conseqüentemente, encobre-se a relação entre as manifestações religiosas e a vida material, a condição social e as necessidades cotidianas dos sertanejos, embora Euclides tenha descrito, poucas páginas antes, a "servidão inconsciente" do sertanejo.<sup>(OS: 111-113)</sup> O autor informa que "o oratório" é "paupérrimo", mas não diz como é a comida, a saúde, a educação, a roupa, a moradia. Diz que "a terra é o exílio insuportável", mas não relembra, nesse contexto, a quem a terra pertence, quem a cultiva e qual é a paga. As informações sobre religião e economia são mantidas em compartimentos estanques. As marcas de leitura de Guimarães Rosa em seu exemplar d'*Os sertões* juntam o que Euclides mantém separado: a religião e as condições materiais da vida. No capítulo sobre a família de Antônio Conselheiro, Rosa sublinha o fato de que os Macieis "viv[iam] de vaqueirice e pequena criação".<sup>(OS: 135)</sup> No capítulo sobre a "servidão inconsciente", a grande concentração de suas marcas de leitura, sete do total de sessenta, chama a atenção sobre a condição jurídica e material em que vive a massa dos vaqueiros. Reunindo citações estratégicas do livro precursor, o romancista realça os dados econômicos, sociais e políticos que são indispensáveis para se compreender a religião sertaneja.

O que Euclides não se dá ao trabalho de conhecer a fundo ele substitui pela invenção arbitrária. Ele descreve a religião sertaneja como um caso

patológico. Seu retrato do líder religioso Antônio Conselheiro culmina no capítulo intitulado "Como se faz um monstro".<sup>(OS: 141-143)</sup> Ora, o sujeito desse "se" impessoal que constrói o monstro é o próprio Euclides. A qualificação pejorativa aparece no início e no fim do capítulo – "... E surgia na Bahia o anacoreta sombrio, cabelos crescidos até os ombros, barba inculta e longa; face escaveirada; olhar fulgurante; monstruoso [...]"; "O evangelizador surgiu, monstruoso [...]" (grifos meus) – como se se tratasse de uma tese e sua comprovação. No meio do texto, temos, em vez de uma prova, uma história forjada: Euclides tenta atribuir aos sertanejos a sua própria construção do monstro. Suas observações, no entanto, contradizem-no, na medida em que mostram um perfil bem diferente. Vejamos: "Antônio Maciel, ainda moço, já impressionava vivamente a imaginação dos sertanejos"; "Tornou-se logo alguma coisa de fantástico ou mal-assombrado para aquelas gentes simples"; "Ele surdia [...] como uma sombra, das chapadas povoadas de duendes [...] deixando absortos os matutos supersticiosos"; "o seu viver misterioso rodeou-o logo de não vulgar prestígio"; "A sua insânia estava, ali, exteriorizada. Espelhavam-lha a admiração intensa e o respeito absoluto que o tornaram em pouco tempo árbitro incondicional de todas as divergências ou brigas, conselheiro predileto em todas as decisões." O que Euclides descreve, *malgré lui*, é como Antônio Maciel foi escolhido pela população como líder e como recebeu o nome de Conselheiro. Onde está o monstruoso, senão nesse retrato que nasceu das idéias preconceituosas do próprio Euclides e cuja autoria ele tenta atribuir aos sertanejos?

Um procedimento análogo observa-se na caracterização da comunidade de Canudos, definida pelo autor d'*Os sertões* categoricamente como a *urbs monstruosa*.<sup>(OS: 158)</sup> No nível da teoria política, o autor trabalha com uma dupla invenção: enquanto a República brasileira é idealizada por meio de um paralelo com a Revolução Francesa (1897: 608), Canudos faz a vez de imagem-contraste negativa, sendo retratada como aglomeração patológica e criminosa. "A tapera colossal [...] era a objetivação daquela insânia imensa";<sup>(OS: 158)</sup> "dédalo desesperador [...] construído [...] por uma multidão de loucos...";<sup>(OS: 159)</sup> "comunidade homogênea e uniforme, massa inconsciente e bruta [...] talhada para reviver os estigmas degenerativos de três raças".<sup>(OS: 163)</sup> Da patologização, o autor passa à criminalização: "Canudos era o homizio de famigerados facinoras";<sup>(OS: 165)</sup> "Em dilatado raio em torno de Canudos, talavam-se fazendas, saqueavam-se lugarejos, conquistavam-se cidades!";<sup>(OS: 166)</sup> "O sertanejo simples transmudava-se [...] Absorvia-o a psicose coletiva. E adotava, ao cabo, o nome até então consagrado aos turbulentos de feira, aos valentões das refregas eleitorais e saqueadores de cidades – jagunço".<sup>(OS: 163)</sup> A peça-mestra dessa

criminalização é que Euclides atribui a denominação de jagunços aos próprios habitantes de Canudos. Dawid Bartelt (1999) refuta esse argumento, mostrando o escritor como comprometido com um discurso oficial de patologização e criminalização, que preparou a opinião pública para a intervenção militar e o aniquilamento daquela comunidade.

Essas *invenções* de Euclides ocorrem na parte teórica do livro. Para que o autor pudesse fazer "passar" sua imagem do sertanejo como autêntica, era preciso que no público letrado existisse uma predisposição para acreditar nesse tipo de teoria. O autor d' *Os sertões*, que podia se basear no "desconhecimento do país real por suas elites" (Costa Lima, 1997: 186), cultivava como estratégia retórica, ao longo do livro, o *tópos* da terra ignota e do sertanejo como o *desconhecido*.

Na parte narrativa ("A Luta"), Euclides põe-se a inventar o jagunço como figura da literatura e da história universais, por meio de comparações com heróis mitológicos, bíblicos e medievais, e a construção de uma dimensão trágica (Zilly, 1996: 290). Essa parte serve de compensação à visão antropológica unilateralmente negativa. Também aqui, para sustentar sua invenção, o autor cultiva o argumento de que "os patrícios do litoral *não conhecem*" o sertanejo<sup>(OS: 422, grifos meus)</sup>. De fato, grande parte da cultura cotidiana da comunidade de Canudos, sua organização política, econômica e social, sua logística e a disposição mental para sustentar o esforço extremo da guerra ficam desconhecidas do leitor – porque Euclides não informa devidamente sobre isso.

A *invenção* do Brasil, por Euclides, no entanto, mereceu crédito suficiente do público, para que as suas omissões fossem compensadas; durante décadas a fio, o seu livro foi considerado como a obra historiográfica por excelência sobre Canudos. Uma pergunta que se coloca diante dessa recepção tão favorável é se o livro de Euclides não teria oferecido para a opinião pública um tipo de retórica que exorcizasse a culpa coletiva pelo crime cometido. Apenas nos últimos anos, graças aos trabalhos de José Calasans, Robert Levine e alguns outros, está se impondo uma distinção entre pesquisas sobre Euclides e pesquisas sobre Canudos (cf. Ventura, 1997).

O que não se notou, até agora, é que a crítica mais contundente, mais detalhada e mais construtiva da historiografia e da etnografia de Euclides se encontra na obra de Guimarães Rosa. Como já vimos, no segmento introdutório deste ensaio, o romancista reconhece o trabalho pioneiro de Euclides de ter substituído a visão pitoresca do sertanejo por uma visão histórica; mas, por outro lado, ele critica os "superlativos sinceros" do autor d' *Os sertões*, a sua mitificação da história e sua omissão diante dos problemas colocados pela projeção da cultura sertaneja no presente.

Com relação ao retrato do povo brasileiro fornecido por Euclides, o romance de Guimarães Rosa apresenta-se como um modelo alternativo. Podemos destacar três características principais: 1. O leitor, em vez de ver "os desconhecidos" a distância, é levado pelo personagem-narrador para dentro do ambiente dos sertanejos e jagunços, por meio de um *mergulho total* naquela cultura (cf. Malinowski, 1922; Geertz, 1988), o que permite conhecê-la de perto e em todos os aspectos. 2. Na medida em que o romance é uma detalhadíssima glosa da figura do Diabo, o leitor explora o mundo da mentalidade e religiosidade sertanejas pela visão *com* (Pouillon, 1946) do narrador pactário. 3. Sendo ao mesmo tempo um letrado e um ex-jagunço, o narrador realiza essencialmente um trabalho de mediação entre dois universos de valores: a cultura sertaneja e a cultura letrada urbana (Bolle, 1990). Essa disposição para o diálogo intercultural constitui um avanço decisivo em relação à convencional antropologia dos vencedores praticada por Euclides.

A visão que Guimarães Rosa oferece da sociedade sertaneja abrange toda a escala social, do mendigo ao fazendeiro. Diferentemente de Euclides, ele não se propõe desenvolver uma teoria do povo, nenhuma "idéia arranjada", mas apresentar uma viva multidão, diferenciada em subgrupos e em inúmeros personagens individuais, atribuindo a cada um deles um perfil, um nome, um *memento*, como se fossem "pessoas de carne e sangue".

O romancista opta por conhecer a cultura sertaneja por meio de um mergulho na sua *dimensão lingüística*. Significativamente, o maior número de marcas de leitura em seu exemplar d'*Os sertões* concentra-se no capítulo que trata do "abc" dos vaqueiros, da "arte em que são eméritos", que é a arte de conhecer os *ferros* ou as *letras*.<sup>(OS: 111-113)</sup> Existe uma afinidade eletiva entre as "marcas" que o vaqueiro "lê" e "escreve" nos animais e as marcas de leitura de Rosa no livro precursor que ele se propôs reescrever. Na apresentação rosiana da fala dos sertanejos, observa-se uma grande diferença quantitativa e qualitativa em comparação a de Euclides. Em *Os sertões*, a fala dos sertanejos aparece apenas em poucos momentos, a antropologia de Euclides é essencialmente *auctorial*. Tomo esse termo emprestado da teoria narrativa de Franz Stanzel (1989), para sinalizar o fato de o letrado colocar-se como o dono do discurso. Além do mais, as falas aparecem menos como entrevistas do que "notícias [obtidas] por interrogação", como diria Riobaldo.<sup>(GSV: 328)</sup>

Vejamos o tema das crianças e das armas, que aparece nos dois escritores. Ao reproduzir as respostas de uma criança prisioneira, Euclides marca as expressões que destoam da norma culta: "Observou, convicto [...] que a Comblé não prestava. Era uma arma à toa, *xixilada*: fazia um *zoadão danado*, mas não tinha força. [...] confessou que preferia a *manulixe*, um clavinate de

*talento*. Deram-lhe, então, uma Mannlicher". O autor realça o pitoresco no falar do outro, corrige o *incorreto* e apresenta suas conclusões sobre essa criança: tratar-se-ia de um "velho viciado", "tratante consumado", "bandido feito" – "nove anos de vida em que adensavam três séculos de barbárie".<sup>(OS: 425)</sup> Há uma passagem em *Grande sertão*: *veredas* que se lê como uma réplica a esse tipo de antropologia: quem vinha eram os meninos do lavrador, montados num cavalo magro, traziam feixes de cana, para vender para a gente. [...] eram cinco ou seis meninos, amontados, agarrados uns nos outros [...] Esses menininhos, todos, queriam todo o tempo ver nossas armas, pediam que a gente desse tiros.<sup>(GSV: 223)</sup> Para não dizer que Rosa apresenta uma visão ingênua das crianças, complete-se o trecho com esta outra passagem, que fala de um menino de uns dez anos chamado Valtêi: "O que esse menino babeja vendo, é sangrarem galinha ou esfaquear porco. – 'Eu gosto de matar...' – uma ocasião ele pequenino me disse".<sup>(GSV: 13)</sup> A visão do romancista é mais matizada e mais ponderada; em vez de visar a frases de efeito, ele procura construir um retrato humano justo.

Pelo convívio cotidiano do seu protagonista com a cultura sertaneja, Guimarães Rosa desconstrói a discriminação euclidiana da religião. O romancista amarra o imaginário religioso nas necessidades, nos desejos e nos sonhos do povo. Um exemplo é a descrição que Riobaldo faz da população de um arraial baiano que cruza o seu caminho: "Iam para os diamantes, tão longe, eles mesmo dizendo: '...nos rios...'"<sup>(GSV: 47)</sup> O narrador reproduz o fluxo de um imaginário coletivo, que corresponde à fantasia de um eldorado que foi atuante na história real do país, como testemunham topônimos como Diamantina, Grão-Mogol, Turmalina, Berilo, Rubelita, e que continua atuando nos inúmeros garimpos para lá de Serra Pelada... Ao mesmo tempo, ele sublinha a necessidade do "conforto de religião" para essa empresa: as pessoas "rezavam, indo da miséria para a riqueza", tendo à frente "o padre com seus petrechos e cruz e a imagem da igreja". "Era uma procissão sensata", observa ainda o narrador, como em contraponto às invectivas euclidianas contra o "misticismo desvairado".

Outro problema cotidiano (que o médico Guimarães Rosa conhecia muito bem) é a saúde. Riobaldo conta o caso de uma moça, no Barreiro-Novo, que "desistiu um dia de comer e só bebendo por dia três gotas de água benta, em redor dela começaram milagres".<sup>(GSV: 48)</sup> O fato de ela ser removida pelas autoridades para um hospício encontra a plena aprovação do narrador: "Num estalo de tempo, já tinham surgido vindo milhares desses, para pedir cura, os doentes condenados. [...] E aquela gente gritava, exigiam saúde expedita, rezavam alto, discutiam uns com outros [...] – requeriam sarar, não desejavam Céu nenhum". Há, nessa passagem, uma curiosa montagem contrastiva. Por

um lado, temos o personagem-narrador, que gosta de manter a dimensão metafísica bem separada das necessidades materiais: ele imagina "um fazendão de Deus, colocado no mais tope, se braseando incenso nas cabeceiras das roças, o povo entoando hinos [...], gente sã valente, querendo só o Céu". Por outro lado, temos o romancista, que mostra que a manifestação religiosa tem a sua base em problemas pungentes. Essa montagem configura-se como uma paródia da passagem d'*Os sertões*, em que Euclides critica a fé dos habitantes de Canudos numa "estrada para o Céu", ou seja, o desejo deles de se livrar dos males, como um "misticismo lamentável".<sup>(OS: 169)</sup> Diante desse furor de racionalismo, convém lembrar que em lugares onde se cultiva o progresso – na Alemanha, no Japão, na parte mais desenvolvida do Brasil – ainda há pouco se falava, oficialmente, em "milagres" econômicos.

O Brasil sempre foi inventado. O estudo de Sérgio Buarque de Holanda, *Visão do paraíso* (1958), dá-nos uma idéia da importância que as invenções oficiais tiveram na história do país. Os "motivos edênicos no descobrimento e na colonização do Brasil" não foram apenas literários, mas, como mostra o autor, sobretudo psicológicos, econômicos e políticos. O *eldorado* brasileiro foi um mito reforçado pela Coroa portuguesa com o objetivo de arregimentar a força de trabalho necessária para a empresa colonizadora. "A procissão de milagres", conclui o historiador, "há de continuar assim através de todo o período colonial, e não a interromperá a Independência, sequer, ou a República". Com essas invenções oficiais do Brasil, vitoriosas, embora não necessariamente bem-sucedidas, contrastam as invenções políticas alternativas e derrotadas: os quilombos, a Revolução de Pernambuco, a Cabanagem, a Guerra dos Farrapos, Canudos, os movimentos sociais do século XX.

Para as invenções literárias do Brasil, aqui especialmente a historiografia de Euclides e o romance de Guimarães Rosa, coloca-se a pergunta: de que lado elas se situam – do lado dos poderosos ou do lado do povo? Existe sob esse aspecto uma diferença fundamental entre os dois autores. Em Euclides, o povo sertanejo é objeto de invenção: "o cerne [da] nacionalidade" brasileira, a "rocha viva da nossa raça".<sup>(OS: 485)</sup> Guimarães Rosa, ao contrário – que grifou essas expressões no seu exemplar d'*Os sertões*, mas absteve-se de acentos nacionalistas –, considera o povo como legítimo sujeito inventor de estórias e de história. Ao sonho do historiador Euclides, o ficcionista opõe o reconhecimento da capacidade do povo de se inventar a si mesmo.

A vida do jagunço Riobaldo, ou seja, a estória do fazendeiro endemoninhado, é em princípio apenas uma entre muitas outras histórias que se nararam em *Grande sertão: veredas*. A sua história foi escolhida para ser a base narrativa, o "tablado da dança labiríntica", que sustenta todas as demais histórias,

os numerosos casos, as fragmentárias referências históricas, os episódios da vida cotidiana coletiva, as mil-e-uma invenções da gente sertaneja. É de se lembrar também que, originalmente, a história de Riobaldo ia fazer parte do ciclo das novelas de *Corpo de baile*, mas depois se avolumou em romance. Nesse tablado narrativo, o escritor registra todas as invenções e os sonhos dos indivíduos e da coletividade: as rezas que "livram de todo mal", "as orações para curar contra bala de morte", a expectativa da "água benta" que pode fazer sarar, o sonho de "ir da pobreza para a riqueza", o projeto de fechar trato com o demo para vencer o Mal, a idéia de fundar "uma cidade de religião" no meio do sertão... Essas incursões no imaginário coletivo não se condensam num projeto político, como ocorreu em *Canudos*, são apenas fragmentos de uma história do cotidiano. É no entanto essa aposta de Guimarães Rosa numa história de longa duração, quase imóvel, que permite compreender todos os pressupostos mentais de uma comunidade como a de *Canudos*, cujo espírito e razão-de-ser o autor d'*Os sertões*, demasiadamente envolvido no tempo curto de uma dogmática ideologia republicana, não quis entender.

#### VII. DEPOIS DOS SOLDADOS, OS PROFESSORES OU: O JAGUNÇO-LETRADO COMO MEDIADOR

O protagonista-narrador de *Grande sertão*: *veredas* é um jagunço-letrado, uma figura dialética que realiza um trabalho de mediação entre o universo da cultura letrada e o mundo da cultura sertaneja, predominantemente iletrada. Em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, não existe artifício literário ou etnográfico correspondente para realizar tal trabalho de mediação; existe apenas a declaração de intenções do narrador de "querer sentir como bárbaro entre bárbaros e entre os antigos como antigo"<sup>(Os: 14)</sup>. Tomo o conceito de *jagunço-letrado* de Walnice Galvão (1972: 77), que o introduziu no debate. Ora, em vez de analisá-lo em duas partes – "o letrado: a vida passada a limpo" e "o jagunço: destino preso" –, considero-o como uma figura dialética única. Quanto à questão da mediação, meu ponto de vista diverge da proposta de Lúcia Chiappini (1998: 199, 204), que "reavalia a figura do jagunço-letrado tal como Walnice Galvão o vê", com o intuito de estudar a "mediação que o escritor, Guimarães Rosa, realiza entre seu personagem [Riobaldo] e o leitor". Colocar a mediação nesses termos equivale a permanecer dentro do mundo dos letrados, do qual Riobaldo, uma figura altamente elaborada, também faz parte. A proposta rosiana é diferente: mediar entre os letrados e os do lado de lá: os que não pertencem à cultura letrada, os sertanejos comuns. A questão cultural desdobra-se ainda num problema político: o jagunço-letrado Riobaldo expressa ao mesmo tempo o discurso dos donos do poder e a voz dos excluídos. Dessa forma, Guimarães Rosa construiu

a sua obra no centro dos conflitos mais pungentes da sociedade brasileira. A figura dialética do *jagunço-letrado* traduz a auto-reflexão do intelectual sobre a sua posição social e sua atuação entre os poderosos e os de baixo.

A fim de elucidar a função mediadora do narrador como *jagunço-letrado*, proponho usar como instrumento heurístico a figura do professor, cujo ofício por excelência consiste num trabalho de mediação. Ele é mediador entre o saber e o não-saber, a infância/adolescência e a idade adulta, entre o mundo dos ricos e dos pobres. *Grande sertão: veredas* não é apenas a história do jagunço, mas também a história do professor Riobaldo. "Riobaldo, *Tatarana*, Professor..." nestes termos se resume, no fim do livro,<sup>[GSV: 459]</sup> o perfil do protagonista-narrador. Mestre, segundo os critérios de Guimarães Rosa, "não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende".<sup>[GSV: 235]</sup> Nesse sentido, os elogios que Riobaldo dirige ao interlocutor – do tipo "Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutoração"<sup>[GSV: 14]</sup> – têm apenas valor relativo. Sem dúvida, o saber do interlocutor letrado é muito respeitável, porém é um saber já pronto, estabelecido em suas certezas, definitivo. O que procura o personagem-narrador não é o saber em si, mas a essência da aprendizagem: uma sapiência de vida, em que se trabalha com ignorâncias, dúvidas, perguntas, e se luta o tempo todo com o desconhecido, o ainda-não-saber.

A figura do *jagunço-letrado* Riobaldo torna-se nas mãos de Guimarães Rosa um instrumento para uma profunda reflexão sobre o problema da educação no Brasil, no mais amplo sentido. O que é que a classe dos letrados tem feito no sentido de melhorar decisivamente o nível de educação do país? Considerando-se a população brasileira no seu conjunto, o nível de educação no país, avaliado no contexto global e mesmo em comparação com outros países latino-americanos, é assustadoramente baixo e extremamente desigual (Shields, 1998).

Depois dos soldados, vêm os professores, declarava com fé no futuro Euclides da Cunha no início do século XX (Zilly, 1994:781). Em mais de um sentido, a previsão se realizou. Depois de anos de ditadura militar, o Brasil hoje em dia é governado por um professor. Fato que representa um dado novo, um "agora da conhecibilidade" (como diria Benjamin) para nossas leituras e releituras de Euclides e Guimarães Rosa. Por outro lado, essas obras fornecem critérios para se julgar o nosso presente. "Eu me lembro das coisas, antes delas acontecerem..."<sup>[GSV: 27]</sup> – observa o narrador de *Grande sertão: veredas* num lance de crítica adivinhatória...

Foi no meio das batalhas de Canudos que Euclides esboçou a sua visão de um futuro melhor:

Decididamente era indispensável que a campanha de Canudos tivesse um objetivo superior à função estúpida e bem pouco gloriosa de destruir um povoado dos

sertões. Havia um inimigo mais sério a combater, em guerra mais demorada e digna. Toda aquela campanha seria um crime inútil e bárbaro, se não se aproveitassem os caminhos abertos à artilharia para uma propaganda mais tenaz, contínua e persistente, visando trazer para o nosso tempo e incorporar à nossa existência aqueles rudes compatriotas retardatários.<sup>(OS: 425)</sup>

Vejamos os termos desse "objetivo superior". O que Euclides propõe é uma redenção do crime das matanças por meio de um tipo de guerra "mais digna": a campanha da educação. Ora, em vez de falar em *educação*, ele usa a palavra *propaganda*, que tem a conotação de "fazer a cabeça" do outro. Idéia confirmada pela visão dos sertanejos como "retardatários" que seriam "trazidos" e "incorporados". O objetivo "superior", portanto, consiste muito mais num programa de dominação do que numa educação destinada a promover a cidadania. Esse padrão de pensamento é uma constante na história cultural brasileira, desde a catequese dos índios pelos jesuítas, passando pelos modelos iniciais de modernização (Faoro, 1992), até os planos de educação atuais. Reproduz-se na área da educação o mesmo esquema que caracteriza a lei fundadora política: um pacto entre iguais, em que uma das partes dá as ordens.

"O que imponho é se educar e socorrer as infâncias deste sertão!"<sup>(GSV: 300)</sup>

Seria essa fala de Zé Bebelo uma paródia da proposta de Euclides? Não sabemos, mas certamente é uma ironização dos discursos em que a apresentação de metas educacionais se basta a si mesma. Em vez de alinhar-se entre os autores de retóricas educacionais com mais uma proposta, Guimarães Rosa resolveu lançar luz sobre o modo de fabricação de tais discursos. Se existe proposta educacional em *Grande sertão: veredas*, ela é totalmente negativa, por razões estratégicas. Luciferinamente, o romance narra a história de um professor que vende a alma ao Diabo e dá as costas à educação.

"Tive mestre, Mestre Lucas, no Curralinho, decorei gramática, as operações, regra-de-três, até geografia e estudo pátrio."<sup>(GSV: 14)</sup> Comparado com outras crianças sertanejas, Riobaldo recebeu uma boa formação escolar – além do treino paramilitar incentivado por seu pai, que fez com que ele se tornasse um exímio atirador. Desde o início, Riobaldo revelou-se bom aluno na escola, tanto assim que seu mestre sugere: "Um professor de mão-cheia você dava..."<sup>(GSV: 89)</sup> E mais: "Você carecia mesmo de estudar e tirar carta-de-doutor" – com que Riobaldo se equipararia ao seu interlocutor. Mas não é esse o rumo pelo qual se envereda o herói da história. Riobaldo emprega-se como professor e secretário de um fazendeiro, Zé Bebelo, chefe de jagunços e soldados, e candidato a deputado. O protagonista, portanto, aparece no papel de um professor à disposição dos poderosos, bem pago e longe de dedicar seu talento aos mais necessitados.

O primeiro jagunço-letrado no romance na verdade é Zé Bebelo. Ironicamente, os papéis entre ele e Riobaldo se invertem. Zé Bebelo acaba se tornando o professor e um segundo pai para Riobaldo, ensinando-lhe coisas que nenhuma escola ensina: "a saber certa a vida".<sup>(GSV: 459)</sup> Mas, sobretudo, ele inicia o protagonista na arte de exercer o poder. E o aprendiz acaba superando o mestre... O jagunço-letrado Riobaldo revela-se um chefe que aproveita astuciosamente as lições do seu mentor. Mais interessante, porém, é a sua auto-crítica como dono do poder, como no momento em que os cinco urucuianos lhe anunciam que vão embora. Riobaldo tenta demovê-los com uma fala que é uma adaptação de um estratagema retórico de Zé Bebelo. Ele se dá ares de um líder profundamente religioso: "Ah, então, para avaliar em prova a dúvida dêles, tive um recurso. A manha, como de inesperadamente de repente eu muito disse: – Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo!" Dessa vez, porém, a fórmula falha. Pelo "tom da voz" de Riobaldo, o cabecilha dos urucuianos percebe o estratagema: "no afã de querer pronunciar sincero demais o santíssimo nome, eu mesmo tinha desarranjado fala – essas nervosias...".<sup>(GSV: 378)</sup>

Essa autocrítica é um indício de que existem frestas no discurso de Riobaldo como dono do poder. Se, num primeiro nível metalingüístico, a feitura dos discursos de Zé Bebelo se torna transparente pelos comentários de Riobaldo (ver o segmento 3: "O sistema jagunço"), num segundo nível metalingüístico, também a retórica do protagonista-narrador Riobaldo (ver o segmento 4: "O narrador pactário") se torna transparente. Isso ocorre graças a uma segunda instância narrativa que se situa acima dos interesses de Riobaldo como dono do poder; essa instância atua ora em forma de observações autocríticas, ora em forma de montagens contrastivas, comandadas pelo próprio Guimarães Rosa.

No romance, estão em jogo duas retóricas: a retórica como instrumento do poder ou *ars persuadendi* (Quintiliano, II. 15,3) e a arte do discurso que visa à justiça e à verdade, a retórica como *bene dicendi scientia* (Quintiliano, II. 15, 34 e 38), que é independente, desinteressada e crítica ao discurso dominante. Essa retórica, que é a do *vir bonus* e representa o narrador como *homem justo* (Benjamin, 1936: 465), incorpora também o ponto de vista dos sertanejos comuns. Poderíamos, em princípio, para diferenciar, chamar o primeiro tipo de retórica como a do *jagunço-letrado* (os chefes, Zé Bebelo ou Riobaldo que, além das armas, se valem do poder da palavra), e o segundo tipo (representado pelo narrador justo), de retórica do *letrado-jagunço* – sinalizando assim a postura do romancista que, em vez de considerar a cultura letrada como um instrumento de dominação, a concebe como um know-how a ser partilhado com os excluídos. Se, apesar dessa distinção, continuo a usar apenas o conceito de *jagunço-*

*letrado*, é porque este já foi incorporado ao vocabulário da recepção e traduz bem a essência dialética do narrador rosiano.

Como reflexão autocrítica do intelectual, o *jagunço-letrado* de Guimarães Rosa é também uma réplica à figura dos "mercenários inconscientes" de Euclides da Cunha,<sup>(OS: 14)</sup> os letrados da República que preferiam se integrar à máquina do poder em vez de se engajarem na luta contra os problemas sociais do país. O principal obstáculo do "narrador sincero" d' *Os sertões* de "sentir como bárbaro entre bárbaros" foi, sem dúvida, um problema de mentalidade e de educação. É bastante raro que um letrado consiga encampar o imaginário dos pobres e incultos.

O imaginário dos sertanejos – quem chegou a compreendê-lo mais intimamente do que Antônio Vicente Mendes Maciel, dito o Conselheiro? É o que lhe atesta mesmo seu implacável crítico Euclides da Cunha: "Ainda moço, já impressionava vivamente a imaginação dos sertanejos".<sup>(OS: 142)</sup> "Ele surdia – esquálido e macerado – dentro do hábito escorrido sem relevos, mudo, como uma sombra, das chapadas povoadas de duendes... Passava, buscando outros lugares, deixando absortos os matutos supersticiosos. Dominava-os, por fim, sem o querer." Antônio Maciel sabia falar a linguagem do povo, transmitindo-lhe inicialmente sua mensagem quase sem palavras. A sociedade sertaneja, em troca, que "compreendia melhor a vida pelo incompreendido dos milagres", "remodelava-o à sua imagem". Nessa comunicação com o povo, constituída de palavras, imagens e ações, Antônio Maciel "cresceu tanto que se projetou na História".<sup>(OS: 142)</sup>

Como se explica a desmedida agressividade de Euclides contra o Conselheiro – em tiradas como esta: "Espécie de grande homem pelo avesso, Antônio Conselheiro reunia no misticismo doentio todos os erros e superstições que formam o coeficiente de redução da nossa nacionalidade"<sup>(OS: 153)</sup> É como se Euclides da Cunha disputasse com Antônio Vicente Mendes Maciel o papel de conselheiro e preceptor dos sertanejos. O desprezo de Euclides pela "insânia" e pelas "aberrações" do povo soa como a compensação de um amor social não correspondido. Não haveria na estigmatização do outro como *maldito* e "grande homem pelo avesso"<sup>(OS: 65)</sup> também um secreto receio de um dia ser julgado em comparação com um homem que "teve educação" como ele, mas deslocou-se, humildemente e na total pobreza, para o lado de lá?

Sem dúvida, Euclides, por meio de sua obra, aspirava a ser o preceptor do Brasil. No entanto, a distância de "três séculos" que ele colocava entre si e seus "patrícios" do sertão acabou revertendo contra ele, exigindo um esforço equivalente de mediação, que sua obra, carregada de invectivas contra o atraso e a ignorância dos sertanejos, não proporciona.

Diferentemente de Euclides, Guimarães Rosa tematiza no seu livro o trabalho de mediação entre as culturas em choque. A construção da fala de mediação de Riobaldo entre o seu interlocutor como representante do mundo dos letrados e a população sertaneja é a principal invenção formal do romance, destinada a focalizar o problema-chave da sociedade brasileira.

Olhando bem, não seria o protagonista-narrador Riobaldo uma reinvenção do jagunço-letrado Antônio Conselheiro? Examinemos essa hipótese de trabalho. Se Riobaldo declara que ele podia ter sido "padre sacerdote" ou "chefe de jagunços",<sup>(GSV: 15)</sup> é de se lembrar que Antônio Maciel esteve diante da mesma opção: "Ali estavam, em torno, permanentes lutas partidárias abrindo-lhe carreira aventureira, em que poderia entrar como tantos outros"<sup>(OS: 141, grifos meus)</sup>. Com o seu protagonista-narrador Riobaldo, Guimarães Rosa retoma o molde histórico do sertanejo-letrado já preexistente em Antônio Conselheiro (cf. Ventura, 1997) – contra os "mercenários inconscientes" de Euclides.

Ao fazê-lo, o romancista tomou cuidados especiais para tornar o seu jagunço-letrado um narrador aceitável para o seu público. Em primeiro lugar, a distância entre o tempo narrado e o tempo da narração: quem fala é um respeitável fazendeiro, que conta a sua vida de fora-da-lei e *maldito* como coisa de juventude. Em segundo lugar, o permanente louvor e lisonjeio ao interlocutor/leitor urbano, o que compensaria a discreta ironia. Terceiro fator importante: o autor sabe que o conhecimento minucioso que seu narrador possui da cultura e da linguagem popular não seria o suficiente para lhe conferir autoridade, pois é notória a dificuldade da classe culta e média brasileira em aceitar um líder vindo do povo. Conseqüentemente, a estratégia do narrador consiste em impor-se ao interlocutor mediante uma qualidade de conhecimento da língua muito superior à norma culta. É verdade que o letrado-jagunço narra do lado de lá, mas – diferentemente do narrador matuto do conto *Meu tio o lauretê*, que opta pelo retorno ao mundo selvagem – ele sempre se manteve perto dos líderes. Apesar de sua postura de *understatement*, Riobaldo jamais nega seu profundo conhecimento do mundo e, ao longo do relato, dá inúmeras provas de sua habilidade retórica.

Um dos grandes desafios da literatura brasileira, talvez o desafio principal, consiste em representar a fala e o universo mental do homem do povo por meio de um discurso não-discriminatório. Antonio Candido discute essa questão em "A literatura e a formação do homem" (1972). Como ele expõe, o problema da representação adequada da "linguagem inculta" do homem rural pela "linguagem culta" dos escritores coloca-se de forma paradigmática na literatura regionalista. O crítico apresenta duas posturas típicas, radicalmente opostas. No primeiro caso (Coelho Neto, 1864-1934), temos "uma espécie de estilo esquizofrênico", ou seja, uma separação entre o "requinte gramatical

e acadêmico" que o escritor reserva para si mesmo e o "ridículo patuá pseudo-realista" que ele atribui ao homem rural, que fica relegado "ao nível infra-humano dos objetos pitorescos, exóticos". No segundo caso (Simões Lopes Neto, 1865–1916), temos, pelo contrário, uma real postura de "mediação" entre os dois universos culturais, que "atenua ao máximo o hiato entre criador e criatura, dissolvendo de certo modo o homem culto no homem rústico". Simões Lopes Neto rejeitou a "falsa convenção fonética usual em nosso regionalismo" e adotou uma forma de estilização que permite ver a diferença de modo não-discriminatório e trazer o universo do homem rústico para a esfera do civilizado" (Candido, 1972: 808 s.).

Como é que o problema da mediação cultural, que Antonio Candido descreve nos escritores regionalistas, se coloca nas obras de Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, que tiveram uma irradiação universal? Pelo que vimos até aqui, a postura de Euclides está mais perto do tipo da escrita acadêmica discriminatória, ao passo que a opção de Guimarães Rosa consistiu em inventar uma linguagem radicalmente nova: uma fusão equilibrada de elementos discursivos da norma culta, elevada a um grau máximo de conhecimento da língua, e de elementos da fala popular.

Essa invenção de linguagem começou a ser estudada pela crítica desde a publicação de *Grande sertão: veredas*, pelos ensaios críticos fundadores de M. Cavalcanti Proença (1958) e Antonio Candido (1958), e, depois, por toda uma linhagem de análises lingüísticas e estilísticas: Mary L. Daniel (1968), Nei Leandro de Castro (1970), Teresinha Souto Ward (1984) e outros. Como esclarece Souto Ward (1984: 128), Guimarães Rosa concebeu o seu projeto literário como alternativa a uma tradição letrada que "cria e reforça o estereótipo da língua rural como errada e inferior". O autor visou à mediação entre as culturas em choque.

Entre os estudiosos dos aspectos literários da obra de Guimarães Rosa, Walnice Galvão (1972: 71) sublinha o "salto definitivo que representa a escolha do narrador-personagem" em *Grande sertão: veredas* e esclarece: "Fica eliminado o contraste canhestro, tão praticado pela prosa regionalista, entre o diálogo que reproduz o falar e o não-diálogo que reproduz a prática letrada do autor. Destarte, o diálogo deixa de incrustar-se no texto como um objeto folclórico, exibido à apreciação do pitoresco." Uma característica marcante do estilo de Guimarães Rosa é a não-separação de falas entre o narrador e os sertanejos. A fala de *Grande sertão: veredas* é, como ainda observa Walnice Galvão (1972: 70), "o grande unificador estilístico" entre o discurso do narrador e as manifestações dos personagens que, todos, "falam pela boca de Riobaldo". Não se trata de "depoimentos" colhidos tais quais pelo romancista, e sim de um "falar sertanejo" retrabalhado. A fala do romance é essencialmente

construída, nutrindo-se de contribuições sertanejas e letradas, não é nem discriminatória, nem artificialmente familiar, é uma fala *inventada*.

Retomando a lição de mestres como Cavalcanti Proença, Antonio Candido e Walnice Galvão, o presente ensaio encerra-se com a proposta de repensar a questão da invenção da linguagem em *Grande sertão: veredas* não apenas dentro de uma moldura lingüística, mas também a partir das circunstâncias históricas, sociais, culturais e políticas do nosso tempo. A história do jagunço-letrado Riobaldo é a de um professor que, *acintosamente*, dá as costas à educação. É a estratégia de Guimarães Rosa como pensador do Brasil de distanciar-se das "formas do falso", que marcam tão profundamente a linguagem pública do país. Diferentemente das retóricas oficiais da "miséria melhorada", (cf. GSV: 321) o romance *Grande sertão: veredas* não propõe meta nenhuma para o futuro. Apenas uma revolução de linguagem, que é utopia, advertência e exemplo. Utopia, porque esse tipo de comunicação entre as classes não existe no Brasil real; advertência, porque o choque entre as diversas culturas de classe pode tornar-se explosivo; exemplo, porque mostra que o trabalho de mediação é necessário e possível.

O tablado narrativo construído por Guimarães Rosa em 1956 em forma do romance *Grande sertão: veredas* um dia terá de ser reinventado. Pela razão mais geral, defendida por Goethe (1810), de que a história de tempo em tempo precisa ser reescrita, como também pela lógica do projeto do próprio Guimarães Rosa de reinventar a língua brasileira: "O mundo só pode ser reinventado, na medida em que se reinventar a linguagem" (*apud* Lorenz, 1970: 522). Esse projeto contém implicitamente uma teoria da reescrita e da escrita coletiva.

As novas tecnologias oferecem novos meios para a sociedade se reorganizar, novas possibilidades de incluir os que até agora ficaram excluídos. Retomando uma metáfora tecnológica usada no segundo segmento deste ensaio ("O sertão como forma de pensamento"), podemos dizer que a história de Riobaldo é a *home page* desse *website* virtual do povo brasileiro que Guimarães construiu com o seu romance. *Grande sertão: veredas* contém a visão de que um dia os excluídos do Brasil possam escrever a sua própria história. Esse *hipertexto* utópico não é só um desafio tecnológico, mas basicamente um desafio cultural e político. Para que ele possa realizar-se, duas condições são indispensáveis: 1. a capacidade de auto-organização das comunidades pobres; 2. a disponibilidade de pessoas privilegiadas para o diálogo com as pessoas do povo, em termos de igualdade. Já existem entre os nossos contemporâneos algumas iniciativas que unem a mais nova tecnologia com o projeto de uma sociedade nova; penso, antes de mais nada, em organizações não-governamentais, como o Comitê para a Democratização da Informática. Em termos de trabalho de mediação entre as classes em choque, o romance de Guimarães

Rosa constitui um caso precursor exemplar, e a fala do seu narrador Riobaldo continua sendo um modelo a ser meditado pelos seus interlocutores letrados.

## Notas

1. Sobre o conceito de "discurso fúnebre", cf. Loraux, 1982.
2. Não é por acaso que na França, onde a reflexão sobre o amor faz parte da cultura, o livro tenha saído com o título *Diadorim*.

## Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *Guimarães Rosa: diplomata*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 1987.
- AUERBACH, Erich. "Figura". *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Berna/Munique: Francke, 1967, p. 55-92.
- BARTELT, Dawid Danilo. "Cerco discursivo de Canudos". *Cadernos do CEAS*. Número especial sobre Canudos. Salvador: Centro de Estudos e Ação Social, 1997, p. 37-46.
- BENJAMIN, Walter. *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*. Ed. org. por Rosemarie Heise. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, 1971.
- \_\_\_\_\_. "Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik". *Gesammelte Schriften I*. 1. ed. org. por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, p. 7-122 [1920].
- \_\_\_\_\_. "Ursprung des deutschen Traversspiels". *Gesammelte Schriften I*. 1. ed. org. por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, p. 203-430 [1928].
- \_\_\_\_\_. "Zur Kritik der Gewalt". *Gesammelte Schriften II*. 1. ed. org. por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, p. 179-203 [1921].
- \_\_\_\_\_. "Der Erzähler". *Gesammelte Schriften II*. 2. ed. org. por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, p. 438-465 [1936].
- \_\_\_\_\_. "Das Passagen-Werk". *Gesammelte Schriften V*. 1. e 2. ed. org. por Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- BERNERS-LEE, Tim. *Weaving the Web. The original design and ultimate destiny of the World Wide Web by its inventor*. Nova York: HarperCollins, 1999.
- BOLLE, Willi. "Zur Vermittlung von Stadt- und Sertão-Kultur im Werk von Guimarães Rosa". *Wiss. Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin* 39 (1990) 5: 429-435.
- \_\_\_\_\_. *Fisiognomia da Metrópole Moderna. Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 1994.
- \_\_\_\_\_. "Grande sertão: cidades". *Revista USP* nº 24 (1994/1995): 80-93.

- \_\_\_\_\_. "O pacto no Grande Sertão – esoterismo ou lei fundadora?". *Revista USP* nº 36 (1997/1998): 27-44.
- \_\_\_\_\_. "Guimarães Rosa leitor de Euclides da Cunha". *Brasil/Brazil: PUC-RS/Brown University*, 11 (1998) 20: 9-41 [1998 a].
- \_\_\_\_\_. "O sertão como forma de pensamento". *Scripta*. Belo Horizonte, 2 (1998), 3: 259-271. Edição especial do Seminário Internacional Guimarães Rosa, 1998 b.
- \_\_\_\_\_. "Geschichtsschreibung als ästhetische Passion". *Literatur-forschung heute*. Orgs. Eckart Goebel e Wolfgang Klein. Berlin: Akademie, 1999, p. 98-111.
- BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2. ed. Chicago/Londres: University of Chicago Press, 1983 [1961].
- BRAUDEL, Fernand. "La longue durée". *Écrits sur l'histoire*. Paris: Flammarion, 1969, p. 41-83 [1958].
- \_\_\_\_\_. *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Paris: Armand Colin, 1949, 2. ed. revista e aumentada, 1966.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969 [1936].
- \_\_\_\_\_. *Visão do Paraíso. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 3. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1977 [1958].
- BUSH, Vannevar. "As We May Think". In: T. Nelson. *Literary Machines*. 1987, p. 39-54 [1945].
- CALASANS, José. "Canudos não euclidiano". *Canudos: subsídios para a sua reavaliação histórica*. José Augusto Vaz Sampaio Neto et al. (orgs.). Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 1986.
- CANDIDO, Antonio. "O Sertão e o Mundo". *Diálogo* (1958), nº 8: 5-18.
- \_\_\_\_\_. "Formação da literatura brasileira". *Momentos decisivos*. 2 v., 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981 [1959].
- \_\_\_\_\_. "Jagunços mineiros de Claudio a Guimarães Rosa". *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 133-160 [1966].
- \_\_\_\_\_. "A literatura e a formação do homem". *Ciência e Cultura* 24 (1972) 9: 803-809.
- CARDOSO, Fernando Henrique e FALETTO, Enzo. *Dependência e desenvolvimento na América Latina*. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.
- CARVALHO, José Murilo de. *Desenvolvimento de la ciudadanía en Brasil*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e vocabulário do Grande sertão*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970.
- CHIAPPINI, Lígia. "Grande sertão: veredas – a metanarrativa como necessidade diferenciada". *Scripta*. Belo Horizonte, 2 (1998), 3: 190-204.
- CUNHA, Euclides da. "A nossa Vendéia". *Obra completa*. Ed. org. por Afrânio Coutinho. V. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 605-612 [1897].
- \_\_\_\_\_. *À margem da história*. Ed. org. por Rolando Morel Pinto. São Paulo: Cultrix, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Os sertões [OS]*. Campanha de Canudos. Edição crítica de Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Atica, 1998.
- D'ALEMBERT. *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*. 1751.
- DÉMÉTRIUS. *Du Style*. Ed. org. e trad. por Pierre Chiron. Paris: Les Belles Lettres, 1993.
- DANIEL, Mary L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1968.
- DERRIDA, Jacques. "The law of genre". *Glyph* 7 (1980).

- DOOB, Penelope Reed. *The Idea of Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*. Ithaca/Londres: Cornell University Press, 1990.
- FAORO, Raymundo. *Os donos do poder. Formação do patronato político brasileiro*. V. 1, 11. ed.; v. 2, 13. ed. São Paulo: Globo, 1997 e 1998 [1958].
- \_\_\_\_\_. "A questão nacional: a modernização". *Estudos Avançados* 6 (1992), 14: 7-22.
- FERRETTI, Sérgio Figueiredo. *Repensando o sincretismo*. São Paulo: Edusp, 1995.
- FICHTE, Hubert. *Etnopoesia*. Ed. org. por Wolfgang Bader. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975 [1933].
- FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. 25. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1995.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso. Um estudo sobre a ambigüidade no Grande sertão: veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- \_\_\_\_\_. *No calor da hora. A guerra de Canudos nos jornais*. 4 a. Expedição. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994 [1973].
- \_\_\_\_\_. *A donzela-guerreira. Um estudo de gênero*. São Paulo: Senac, 1997.
- GEERTZ, Clifford. *Works and Lives. The Anthropologist as Author*. Stanford University Press, 1988.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Ed. org por Wilhelm Vosskamp. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992 [1895].
- \_\_\_\_\_. *Zur Farbenlehre*. Ed. org. por Manfred Wenzel. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1991 [1810].
- GRECCO, Sheila. "As veredas materialistas de Rosa". In: *Mais! Folha de S. Paulo*, 12/09/1999.
- GUIMARÃES ROSA, João. *Grande sertão: veredas* [GS:V]. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- HAZIN, Elisabeth. *No nada, o infinito. Da gênese do Grande sertão: veredas*. São Paulo: FFLCH - USP, tese de doutorado inédita, 1991.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, 1830.
- HOBBS, Thomas. *Leviathan or the Matter, Form and Power of a Commonwealth ecclesiastical and civil*. Ed. org. por C. B. Macpherson. Londres: Penguin, 1985 [1651].
- ITTIG, C.G. *De simulatione et dissimulatione olim hodie usuali*. Lipsiae, 1709.
- LÄMMERT, Eberhard. "Geschichte ist ein Entwurf: Die neue Glaubwürdigkeit des Erzählens in der Geschichtsschreibung und im Roman". *The German Quarterly* 63 (1990) 1: 5-18.
- LAUSBERG, Heinrich. *Handbuch der literarischen Rhetorik*. 3. ed. Stuttgart: Franz Steiner, 1990.
- LEBRUN, Gérard. "O conceito de paixão". *Os sentidos da paixão*. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 15-33.
- LEVINE, Robert M. *Vale of Tears. Revisiting the Canudos Massacre in Northeastern Brazil, 1893-1897*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Tropiques*. Paris: Plon, 1955.
- LIMA, Luiz Costa. *Terra ignota. A construção de Os sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- LIMA, Nisia Trindade. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais, sertanejos e imaginação social*. Rio de Janeiro: Luperj, tese de doutorado inédita, 1997.
- LORAU, Nicole. *L'invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la "cité classique"*. Paris: de Gruyter, 1981.

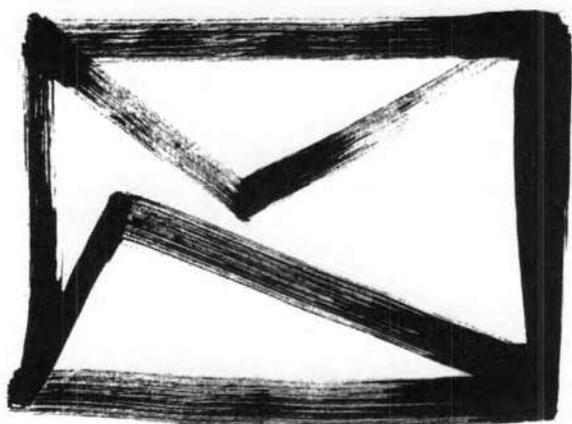
- LORENZ, Günter W. "João Guimarães Rosa". *Dialog mit Lateinamerika. Panorama einer Literatur der Zukunft*. Tübingen/Basileia: Erdmann, 1970, p. 481-538.
- LUTZ, Heinrich. "Braudels La Méditerranée. Zur Problematik eines Modellanspruchs". *Formen der Geschichtsschreibung*. Orgs. Reinhard Koselleck, Heinrich Lutz e Jörn Rüsen. Munique: dtv, 1982, p. 320-352.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonauts of the Western Pacific*. Londres: Routledge, 1922.
- MACHIAVELLI, Niccolò. *Il Principe e altri scritti minori*. Ed. org. por Michele Scherillo. Milão: Ulrico Hoepli, 1916 [1513].
- MULLER, Wolfgang G. "Ironie, Lüge, Simulation, Dissimulation und verwandte rhetorische Termini". *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*. Org. Christian Wagenknecht. Stuttgart: Metzler, 1988, p. 189-208.
- NELSON, Theodor Holm. *Literary Machines*. Ed. do autor, [s. l.], 1987 [1965].
- POUILLON, Jean. *Temps et roman*. Paris, 1946.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962 [1928].
- PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo. Colônia*. 11. ed., São Paulo: Brasiliense, 1971 [1942].
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Trilhas no Grande Sertão*. Rio de Janeiro: MEC, 1958.
- QUINTILIANUS, Marcus Fabius. *Institutio oratoria – Ausbildung des Redners*. Ed. bilingüe, org. e trad. por Helmut Rahn. 2 v. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 2. ed., 1988.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RICKEN, Ulrich. "Bemerkungen zum Thema 'Las Armas y Las Letras'". *Beiträge zur Romanischen Philologie. Cervantes-Sonderheft*. Berlin: Rütten & Loening, 1967, p. 76-83.
- ROSA, João Guimarães. "Pê-Duro, Chapéu-de-Couro". *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, p. 123-143 [1952].
- \_\_\_\_\_. *Corpo de baile*. 2 v. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- ROSENFELD, Kathrin H. *Os descaminhos do demo. Tradição e ruptura em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro/São Paulo: Imago/Edusp, 1993.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Ed. org. por J.-L. Lecercle. Paris: Éditions Sociales, 1954 [1753].
- \_\_\_\_\_. *Du contrat social*. Ed. org. por J.-L. Lecercle. Paris: Éditions Sociales, 1963 [1761].
- SCHILLER, Friedrich. "Resignation". *Studienausgabe [s.d.]* [1784].
- \_\_\_\_\_. "Über das Pathetische". *Theoretische Schriften*. Ed. org. por Rolf-Peter Janz. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992, p. 423-451 [1793].
- SCHLIEERMARCHER, Friedrich. *Hermeneutik und Kritik*. Ed. por Manfred Frank. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- SCHMEILING, Manfred. *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1987.
- SCHWARZ, Roberto. "Grande sertão: a fala". *Guimarães Rosa. Seleção de textos de Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 378-382 [1960].
- \_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

- \_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- STANZEI, Franz K. *Theorie des Erzählens*. 4. ed. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1989.
- STARLING, Heloisa. *Lembranças do Brasil. Teoria política, história e ficção em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Revan/Ucam/luperj, 1999.
- UTÉZA, Francis. *JGR: Metafísica do Grande sertão*. São Paulo: Edusp, 1994.
- VENTURA, Roberto. "A Revolução de Canudos". in: *MAISI Folha de S. Paulo*, 21/09/1997.
- WARD, Teresinha Souto. *O discurso oral em Grande sertão: veredas*. São Paulo/Brasília: Duas Cidades/INL Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.
- WHITE, Hayden. *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: Johns Hopkins, 1992 [1987].
- WRITING culture. *The Poetics and Politics of Ethnography*. Orgs. James Clifford e George E. Marcus. Berkeley: University of California Press, 1986.
- ZILLY, Berthold. "A guerra de Canudos e o imaginário da sociedade sertaneja em Os sertões, de Euclides da Cunha: da crônica à ficção". *Literatura e História na América Latina*. Orgs. Ligia Chiappini e Flávio Wolf de Aguiar. São Paulo: Edusp, 1993, p. 37-48.
- \_\_\_\_\_. "Nachwort". *CUNHA, Euclides da. Krieg im Sertão*. Trad. B. Zilly. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, p. 757-783.
- \_\_\_\_\_. "Der Sertão als Wiege der Nation? Zwölf Thesen zu Ethnien und Nationbildung in Os sertões von Euclides da Cunha". *Brasilien im Umbruch*. Orgs. Dietrich Briesemeister e Sergio Paulo Rouanet. Frankfurt am Main: TFM, 1996, p. 275-293.



Poty.

Ilustração para o livro *Sagarana*,  
de João Guimarães Rosa, 1958.



Amílcar de Castro.  
*Sem título*, 1983.  
Nanquim sobre papel, 76 x 106 cm.

**ARTE E CULTURA**



# A SONORIDADE BRASILEIRA

Luiz Tatit

## OS PRIMEIROS SONS

A atuação do corpo e da voz sempre balizou a produção musical brasileira. A dança, o ritmo e a melodia por eles produzidos deram calibre à música popular e serviram de âncora aos vãos estéticos da música erudita. Em todos os períodos, desde o Descobrimento, a percussão e a oralidade vêm engendrando a sonoridade do país, ora como manifestação crua, ora como matéria-prima da criação musical; ora como fator étnico ou regional, ora como contenção dos impulsos abstracionistas peculiares à linguagem musical.

Embora resulte mais de um simulacro construído pelos historiadores do que de provas documentais – de resto inexistentes –, o vínculo entre a produção sonora do primeiro século de colonização e o ritual religioso dificilmente poderia ser refutado. A reconstituição indireta (fundada em cartas e depoimentos com outras finalidades) que normalmente se faz da sonoridade desse período identifica uma certa fusão das práticas nativas com a atividade doutrinária dos jesuítas: do lado indígena, a música de encantação – “magia, religiosidade, rito propiciador de espíritos, defuntos e trabalhos coletivos”<sup>1</sup> –, mais rítmica que melódica, pautada por um instrumental singelo, à base de percussão e sopros rudimentares (apitos, gaitas, flautas de madeira, etc.); do lado português, os hinos católicos de celebração e catequese, mais melódicos que rítmicos, ressoando o canto gregoriano do medievo europeu, mas também cantos coletivos de lazer que beiravam o profano. Estes últimos, oriundos das festas rurais da metrópole, exerciam poderosa atração sobre os nativos, de tal sorte que os jesuítas logo depreenderam pontos de encontro entre as duas tradições e não deixavam de evocá-los durante os ritos e as cerimônias freqüentemente celebrados. Pelas descrições – duvidosas, mas nem por isso menos interessantes – que nos chegam dessas festividades religiosas, podemos até reconhecer traços precursores dos blocos carnavalescos de hoje. Com efeito, o padre Manuel da Nóbrega teria caracterizado, segundo Serafim Leite, a realização da procissão de Corpus Christi diante dos índios como um desfile dançante que se estendia pelas ruas enfeitadas com ramos de árvores e que incorporava “danças e invenções alegóricas à

maneira de Portugal", como se fossem alas (com "mouriscas, danças, coros, músicas, bandeiras, representações figuradas, folias, etc.") das atuais escolas de samba.<sup>2</sup>

Tudo indica que já nessa época as inflexões melódicas gregorianas, ritmicamente livres em seus contornos afinados com a oratória, cediam espaço às palavras cantadas dos índios, adaptando-lhes o conteúdo aos dogmas católicos, mas conservando a inteligibilidade da língua de origem. Se no interior das primeiras igrejas se mantinha até certo ponto a liturgia portuguesa, ao seu redor as folias musicais já não eram muito ortodoxas e, à medida que se distanciavam do templo, os elementos terrenos – o chão, o corpo e a voz – iam tomando conta das práticas sonoras. Com a chegada dos africanos, no último período do século, a percussão e a dança foram gradativamente reforçadas pela "dicção negra" que escapava pelas frestas da servidão escravista, malgrado todas as restrições ao lazer sofridas por esse povo.

A partir da entrada do século XVII, cresce a importância étnica do negro na sociedade brasileira. Eram cerca de 20 mil indivíduos, entre africanos e descendentes, que cumpriam suas tarefas braçais, mas, a essa altura, já buscavam de algum modo reconstruir sua identidade na nova condição. Ao mesmo tempo que perdiam alguns elos entre suas práticas cotidianas e as entidades espirituais invocadas pela dança, os negros revitalizavam seus batuques, unindo, nos poucos momentos de folga, religião e lazer. A retomada dos *calundus* africanos (ritmos e danças de natureza religiosa mesclados a vaticínios e curas) data dessa época. A idolatria contida nesses rituais, seus efeitos ruidosos e hipnóticos, suas manifestações pagãs, que sempre importunaram os senhores, foram se tornando insuportáveis no momento em que setores da sociedade branca começaram a integrar as rodas de batuque e a participar diretamente das cerimônias. Não podendo mais frear uma das únicas formas de escape do cotidiano escravista, que já ganhara a força de quase um século de implantação, as autoridades brasileiras da época contentaram-se em separar rito social de rito religioso, tolerando o primeiro, mas coibindo duramente as práticas do segundo.<sup>3</sup>

Desses "batuques de negros", voltados para o lazer, mas ainda repletos de signos religiosos, e de seu "canto responsorial",<sup>4</sup> espécie de diálogo de uma voz solo com o coro, nascem as principais diretrizes da sonoridade brasileira. Como já nascem reforçadas por melodias e sons de viola de participantes descendentes de europeus, não podemos deixar de registrar – o que nem sempre é muito lembrado – a importante influência branca (por vezes já mulata ou mameluca) nos rituais negros que geraram a música do país.

O caráter lascivo e voluptuoso dessas produções sonoras dos primeiros séculos, que tanto incomodou a moral européia ainda em tempos de Inquisição,

tem sua origem na *umbigada*, ritmo e dança já praticados no Continente Negro com a finalidade estrita de antever, com representações alegóricas, as cenas amorosas que sucedem a cerimônia do casamento ("lamba" ou "lambamento" para os africanos) nos países assolados pelo tráfico humano. De fato, a *umbigada* descrevia justamente o roçar de baixo-ventre entre os parceiros que assumiam o centro da dança nos batuques. Ao que parece, os negros do sul de Angola chamavam essa cena de *semba*, de cuja variação sonora teria derivado mais tarde o nosso *samba*.<sup>5</sup>

De qualquer forma, o que importa dessa origem é sua caracterização como instância corpórea e terrena sobre a qual se compõe, se decompõe e se recompõe continuamente a história da música brasileira. Do popular ao erudito, passando mesmo pela música religiosa, o que se verifica nesses "quinhentos anos" é uma enorme resistência ao excessivamente abstrato e sublime. E, como veremos, não basta compensar o gesto puramente musical com exaltações da terra de origem, pois essa terra sobre a qual o corpo pratica seus giros na *umbigada* está muito mais para o plano "terreno" (o "barro do chão"), com seus valores mundanos, do que para a noção de pátria.

Compreende-se, nesse contexto, a importância do poeta barroco do século XVII Gregório de Matos Guerra, que, com sua produção híbrida entre a literatura e a expressão oral, transita pela devoção religiosa, pela lírica, pela sátira e pelos jogos obscenos, dando mostras de que um gênero inusitado, ainda embrionário, se formava no Brasil. O sempre surpreendente autor baiano faz em seus versos alusão aos "lundus"<sup>6</sup> (derivação de *calundus*), na acepção original de entidade espiritual invocada nos rituais de batuque, mas, ao mesmo tempo, revela o lado dileitante da prática que, cada vez mais, atraía participantes em busca de diversão. José Ramos Tinhorão destaca com bastante procedência o lado *cancionista* do poeta, apontando sua predileção pelo "fundo de acompanhamento à viola" e pela "forma de canto falado".<sup>7</sup> Fruto dos primeiros sinais de urbanização na Bahia, o literato Gregório de Matos teria sido um compositor popular *avant la lettre*, autor de letras memoráveis, que também se aventurava com êxito pela poesia erudita. Acrescente-se a isso que sua futura reputação de poeta de apógrafos – já que as obras que lhe são atribuídas vieram à luz em meio às de outros autores da época sem maiores comprovações de autenticidade –, reunindo em si uma "constelação de poetas"<sup>8</sup> anônimos, apenas reforça a hipótese de uma caracterização precoce do *cancionista*, sobretudo aquele que habitará o Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, quando tudo apenas estaria por começar: o disco, o rádio e os direitos autorais. De fato, no tempo de Sinhô, Donga e outros, as canções também voavam como "passarinhos" e apenas alguns nomes acabaram encarnando o coletivo.

## RUMO AO SUBLIME

No início do período setecentista, enquanto o Brasil provia a Europa com suas matérias-primas, dentre as quais brilhavam o ouro e os diamantes de Minas Gerais, e já convivía com focos de revolta e insatisfação pela condição de colônia espoliada, a Igreja, eterna representante da Corte e dos valores do Velho Continente, criava em seus domínios verdadeiros redutos para o “refinamento” da atividade musical. Eram ordens e irmandades que patrocinavam a formação religiosa, artística e cultural de mulatos, abrindo-lhes um horizonte bem distanciado dos sons do batuque trazidos por seus ancestrais. Pois coube também a esses descendentes da antiga sonoridade espontânea e basicamente percussiva que brotara nos terreiros nacionais empreender o primeiro passo brasileiro rumo ao sublime, às melodias celestiais que, pela própria natureza, não podiam sequer fazer alusão às origens pagãs do povo escravizado.

Assim, favorecidos pela riqueza gerada no período de exploração do ouro em Minas Gerais, compositores mestiços, como José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Francisco Gomes da Rocha e Marcos Coelho Neto, deixaram uma obra musical, com função religiosa, de grande valor.<sup>9</sup> Mais tarde, também impulsionado pela Igreja – da qual se tornou membro ativo –, mas militando no Rio de Janeiro, cidade que, com a chegada de D. João VI em 1808, tornou-se o centro das decisões do Reino Unido, o padre José Maurício Nunes Garcia, dono de especial talento musical, aproveita sua nomeação como mestre-de-capela, organista e professor da Capela Real para elaborar uma expressiva produção que, posteriormente, seria tomada como a pedra fundamental da música erudita no país.<sup>10</sup>

## RAÍZES DA CANÇÃO

Durante esse mesmo período, desde meados do século XVIII, na faixa popular, assistia-se à “cancionalização” dos batuques africanos fortalecida pelo aumento da participação de mestiços e brancos das classes inferiores nas rodas musicais. O estalar dos dedos, típico do fandango ibérico, e a introdução de acompanhamento de viola são marcas da influência branca e da transformação quase total dos rituais negros em música para diversão. Além disso, as pequenas peças cômicas (os entremezes) levadas ao teatro, que incorporavam essas danças e canções populares, encarregaram-se de difundir o gênero – a essa altura já conhecido como *lundu* – entre os membros da classe média nascente. Sem perder o fundo rítmico dos batuques, agora havia também a melodia do canto

para descrever o sentimento amoroso, muitas vezes convertida em refrãos, e a presença mais destacada da oralidade para o diálogo de personagens e os "recitativos" cômicos.

O primeiro caso de influência de um artista brasileiro em setores da sociedade portuguesa também foi verificado no contexto popular. Domingos Caldas Barbosa, autor e intérprete de lundus e de modinhas, bem como de entremezes, nos quais empregava saborosas expressões do universo mulato brasileiro, conheceu um sucesso apreciável em Lisboa, a partir de 1775. O etnomusicólogo Gerard Béhague descobriu em 1968, na Biblioteca da Ajuda, em Portugal, um caderno intitulado *Modinhas do Brasil*, do fim do século XVIII, que inclui canções da lavra de Domingos Caldas Barbosa. Trata-se de partituras escritas para dois sopranos e com algumas notações simbólicas que trazem informações preciosas – talvez as únicas – sobre o ritmo popular desses primeiros lundus.<sup>11</sup> Algumas conseqüências desses achados podem ser imediatamente registradas.

Em primeiro lugar, a comprovação de que a modinha foi do Brasil para a Europa e não o contrário, como chegou a afirmar Mário de Andrade em conhecido trabalho.<sup>12</sup> Em segundo, estamos diante de um caso no qual a produção popular, além de romper as fronteiras nacionais e alcançar enorme êxito em terras portuguesas, chega a se confundir com árias de ópera no domínio erudito europeu. Se pensarmos que as obras de fato eruditas criadas na mesma época por mulatos brasileiros, conforme comentamos anteriormente, mal ultrapassaram as fronteiras da Igreja ou da Corte local, é notável verificar que desde então – deixando um pouco de lado as circunstâncias de época – a ascendência do Brasil no plano musical já emanavam da produção popular.

Por fim, há que se considerar que a música de Domingos Caldas Barbosa representou a configuração do tripé sobre o qual veríamos erigir, no século XX, a canção popular que invadiu todas as faixas sociais pelos meios de comunicação de massa e que se projetou em escala internacional a partir da década de 1960. Suas peças baseavam-se num aparato rítmico oriundo dos batuques, suas melodias deixavam entrever gestos e meneios da fala cotidiana, o que lhe permitia "dizer" o texto com graça e com força persuasiva, e, finalmente, suas inflexões românticas, expandindo o campo de tessitura das canções, introduziam um certo grau de abstração sublime (distante do chão), mas, mesmo assim, não se desprendiam do corpo do intérprete (considerado como o sujeito que sente). Tais características, consubstanciadas nos lundus e nas modinhas de Caldas Barbosa, anunciavam a consolidação de um gênero que vinha se formando desde o encontro alegre<sup>13</sup> dos portugueses com os índios de Pindorama, mas, principalmente, desde a chegada trágica do povo africano no país, em meados do período quinhentista. Anunciavam também o começo do estilo brasileiro de

compor que, durante o século seguinte, viria a se equipar esteticamente – sem o saber – para a era do disco e do rádio.

#### “INTERNACIONALISMO MUSICAL”

Enquanto isso, a música erudita, impulsionada pela experiência mineira e principalmente pelos enlevos religiosos do padre José Maurício, abstraía-se da sonoridade nativa em busca de um “internacionalismo musical”,<sup>14</sup> agora profano, que marcaria a passagem do Brasil Colônia ao Brasil Império. Embora com poucos nomes que mereçam destaque, o fio condutor desse período pode ser facilmente identificado nas entregas de bastão do citado padre a Francisco Manuel da Silva e deste a Antônio Carlos Gomes. Mário de Andrade destaca o papel essencial de Francisco Manuel da Silva como músico “sistematizador”<sup>15</sup> e empreendedor na formação da escola musical brasileira que apenas se iniciava em meados do século XIX. Dentre numerosas realizações, criou o Conservatório Musical e, mais tarde, a Academia Imperial de Música e Ópera Nacional, além de lutar para que a teoria fosse devidamente implantada nessas instituições e para reduzir o abismo existente entre a incipiente música culta brasileira e a madura, diversificada e exuberante música européia.

De fato, se Francisco Manuel da Silva não teve, ele próprio, uma produção musical muito expressiva – ressaltando nosso belo Hino Nacional que curiosamente não fora composto com esta finalidade<sup>16</sup> –, seu esforço em prol de uma música brasileira acabou consolidando e, ao mesmo tempo, desencadeando, pela primeira vez fora do contexto religioso, aquilo que José Miguel Wisnik denomina “tradição escrita”.<sup>17</sup> Mesmo estando longe de incorporar a admirável técnica dos compositores do Velho Mundo, os representantes nativos já podiam com eles partilhar os anseios estéticos.

Carlos Gomes é talvez o fruto maior dessas iniciativas do autor do Hino. Formando-se nas instituições cariocas criadas pelo velho músico, o compositor campineiro logo revelou um dom especial para as elaborações melódicas e, conseqüentemente, para os conteúdos passionais delas resultantes. Daí sua atração pelo melodrama explícito, oriundo das partituras de Verdi–Rossini–Donizetti, numa época em que o próprio imperador D. Pedro II, seu incentivador, manifestava preferência pelo estilo mais denso e cerrado de Wagner. A influência italiana prevaleceu, e o gesto internacionalista de Carlos Gomes foi recompensado pelo enorme sucesso de *Il guarany*, em 1870, no palco do Scala. Igualmente importante, no nosso entender, foi o êxito nacional de sua modinha *Quem sabe?*, composta em 1859 sem qualquer pretensão, que se encontra até hoje impregnada daquele sentimento cúmplice que leva os brasileiros a adotarem

canções como saliências significativas de sua história. O caráter solene de *Tão longe, de mim distante*, denunciando a presença das árias eruditas na singela composição do autor romântico, apenas confirma que as modinhas brasileiras já continham a dicção europeia como parte integrante do gênero.

Mas foi no terreno erudito que Carlos Gomes conquistou sua posição de principal compositor brasileiro do século XIX e, ao mesmo tempo, de principal alvo das críticas modernistas que, no século seguinte, viriam com uma forte proposta de música nacionalista. Para expoentes como Mário de Andrade ou Villa-Lobos, seria desejável que, em vez de inspirar-se na temática indígena para a concepção de seus personagens melodramáticos, valendo-se de soluções musicais tipicamente italianas, o músico tivesse se apropriado do nosso material folclórico, a essa altura já tipificado como choro, maxixe, samba, toada ou os consagrados lundu e modinha, e convertido seus torneios musicais em soluções verdadeiramente eruditas. Nesse sentido, os que teriam dado os primeiros passos na direção nacionalista foram o paulistano Alexandre Levy e, logo em seguida, o cearense Alberto Nepomuceno, que chegou a adotar o português na execução de seus cantos.

## RUMO AO TERRENO

Acontece que os mais autênticos “nacionalistas” da sonoridade brasileira, na alvorada do século XX, nem sequer sabiam que a questão nacionalista já era matéria de intensa reflexão entre os artistas e pensadores do país e permaneceria em pauta até pelo menos os anos 1950. Trata-se dos freqüentadores dos terreiros de tia Ciata e de outras tias descendentes de escravos, que nessa época transferiam para o Rio de Janeiro a cultura e os costumes gerados em Salvador. A Abolição ainda era fato recente, e nada mais apaziguador para a comunidade de negros e mulatos, em busca de uma identidade no novo quadro social, do que poder se agrupar em espaço próprio e renovar seus cultos aos santos, seus ritos percussivos, suas danças ancestrais que, a essa altura, já estavam impregnados de séculos de colonização ibérica. De qualquer modo, nos sons produzidos nesses terreiros ressoavam os velhos batuques que haviam inaugurado a sonoridade do país.

A casa de tia Ciata vem sendo reconstituída, a partir de depoimentos de seus freqüentadores mais longevos, como Donga e Pixinguinha, mas também a partir de reconstruções metafóricas que, independentemente da fidelidade factual, retratam com eficácia até didática o sincretismo espontâneo que agregava – com tênues separações – as classes sociais e as manifestações culturais do período. Além do terreiro já comentado, a moradia dispunha de outros

cômodos de fundo, nos quais se executavam os sambas de diversão talhados para os passos de dança, mas já contendo versos improvisados – espécie de versão profana dos antigos cantos responsoriais –, que aos poucos iam se fixando. Imaginam-se, ainda, nos cômodos intermediários ou ante-salas de visita, os já consagrados lundus e polcas garantindo a animação dos bailes de classe média. E nas salas de visita, por fim, o choro, que já desfrutava um certo prestígio e reproduzia, por vezes, a situação de sala de concerto, onde se apresenta “música para ouvir”. José Miguel Wisnik retira ainda maior proveito dessa metáfora topológica dos compartimentos devassáveis da casa de tia Ciata, sugerida primeiramente por Muniz Sodré,<sup>18</sup> quando representa a totalidade social e musical do país do início do século nas demarcações e transições configuradas no famoso imóvel.<sup>19</sup> Na maquete do ensaísta, percebe-se nitidamente o percurso da depuração estética – que vai do corpo em contato com o chão, nas práticas de candomblé exercidas no terreiro, até o som instrumental abstrato que requer uma apreciação contemplativa típica das salas de concerto (ou de visita) – contrapondo-se ao percurso da ritmização étnica pelo qual as refinadas elaborações melódicas do choro, de um Pixinguinha por exemplo, apropriava-se do lundu, do partido alto, do maxixe, da polca ou da habanera. Aliás, a visita ao mundo popular, que já era uma constância desde os tempos de Anacleto de Medeiros, ainda persistia com todo vigor nas partituras de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth. O enorme convívio de Villa-Lobos com “chorões”, seresteiros e sambistas de sua época apenas confirma a tradição da via erudito-popular.

O mais importante, entretanto, são as estratégias de luta social, identificadas por Wisnik, que se manifestavam, de um lado, na “expressão da marginalidade dos grupos dominados” (que se concentravam nos fundos da casa para não chamar a atenção da polícia) e, de outro, na “expressão da cidadania cultural no domínio da *pólis* burguesa” (dos grupos localizados na sala principal) e que faziam da residência de tia Ciata um lugar de integração tensa das particularidades socioculturais. Ambas as estratégias pressupõem a aceitação da convivência para, ao mesmo tempo, reforçar os próprios valores ideológicos. A primeira, praticando seu culto religioso e sua diversão comunitária à vista e aos ouvidos da elite. A segunda, querendo o controle do conjunto social por meio da expressão estética. O devassamento desses “biombos culturais” seria consumado, na década de 1920, com a consolidação do moderno “carnaval” brasileiro, saído das rodas de batucada, e, mais tarde, com o projeto de “sinfonização” (unificação das diversidades musicais do Brasil) desenvolvido, com ajuda do Estado, por Villa-Lobos.<sup>20</sup> Voltaremos a isso.

## O REGISTRO DAS COMPOSIÇÕES

A relativa harmonia étnica e social administrada pelas tias em suas festas, que chegavam a durar uma semana em permanente ebulição – pode-se pensar na fervura das comidas fazendo liga para a convivência social –, viu-se de repente abalada por um fator externo ao seu cotidiano: a chegada das máquinas de gravação ao Rio de Janeiro. Os primeiros a serem beneficiados com a nova tecnologia foram curiosamente os representantes dos fundos.<sup>21</sup> Desde 1897, alguns cantadores de serestas, lundus e modinhas, como Baiano (Manuel Pedro dos Santos) e Cadete (Manuel da Costa Moreira), já haviam sido convidados a gravar cilindros metálicos, com voz e violão, para promover a venda dos aparelhos recém-lançados.<sup>22</sup> Suas execuções muito simples e prontas para o registro mostravam-se compatíveis com as limitações técnicas da grande novidade. A partir de 1904, com a entrada no Brasil do gramofone com discos de cera, esses artistas, mais Nozinho, Eduardo das Neves e Mário Pinheiro formaram a primeira leva de cantores profissionais do disco no país.

As necessidades se complementavam. A rápida expansão do mercado de discos dependia da simplicidade e da popularidade das pequenas peças musicais, bem como da disponibilidade de seus intérpretes. Os bambas dos lundus e dos sambas, por sua vez, podiam suspender a eterna busca de serviço remunerado, visto que seus momentos de diversão estavam agora sendo contabilizados como horas de trabalho. Além disso, as obras que produziam nem sempre sobreviviam na memória dos foliões. Faltava justamente o registro. Ineptos para a inscrição de suas invenções sonoras na pauta musical, esses primeiros sambistas recebiam os novos aparelhos como um encontro com a própria identidade.

A aliança desses músicos populares com a tecnologia nascente é crucial para se compreender a inversão de expectativa que, nas primeiras décadas do século, mudou o destino da música no Brasil. Os artistas que se encaixavam na "tradição escrita" da música brasileira, na qual se inserem não só a chamada música erudita mas também alguns setores do choro ou até da modinha, não sofriam especialmente com a impossibilidade de registro sonoro. Suas peças estavam na partitura e eram executadas ao vivo. Os instrumentistas tocavam em casas de venda de material musical, em orquestras estrangeiras de passagem por aqui, no teatro musicado ou em bandas militares. O caso dos criadores e cantores dos diversos gêneros de samba, aqueles que freqüentavam os fundos próximos aos terreiros, era bem particular. Senão vejamos.

Alheios a qualquer formação escolar, de ordem musical ou literária, esses sambistas retiravam suas melodias e seus versos da própria fala cotidiana.

Serviam-se das entoações que acompanham a linguagem oral e das expressões usadas em conversa. Tais recursos, aliás, já vinham das brincadeiras indígenas e dos rituais religiosos das primeiras levas de negros que aqui chegaram. Com a influência ibérica e com os sons das operetas e do teatro musicado que, bem ou mal, chegavam aos ouvidos desses hábeis criadores, suas práticas orais foram se tornando cada vez mais voltadas à diversão e aos assuntos do dia-a-dia. Do ponto de vista rítmico, no despontar do século XX, o velho batuque tinha sido suficientemente depurado para engendrar numerosos gêneros que, a essa altura, já vinham se agrupando sob a designação genérica de "samba". Ora, tudo isso carecia de registro ou teria o mesmo destino dos lundus e maxixes perdidos no século anterior.

Se a base rítmica da batucada, por sua sonoridade reiterada, favorece a memorização, o mesmo não se pode dizer da melodia e da letra. Essas se comportam à imagem e semelhança de nossa linguagem cotidiana, na qual o som daquilo que se diz desaparece tão logo a mensagem tenha sido transmitida. Esquecemos as entoações vocais, a sonoridade dos fonemas e mesmo as palavras empregadas. Permanece apenas a idéia abstrata que foi objeto da comunicação. Aliás, o melhor sinal de que uma conversa está sendo bem-sucedida é a rapidez com que se dispensa a sonoridade empregada em proveito da retenção exclusiva do conteúdo.<sup>23</sup> Os sambas produzidos na casa de tia Ciata e em vários pontos do centro urbano do Rio de Janeiro nessa época possuíam justamente as mesmas características da fala que "perdemos" todos os dias: melodias e letras concebidas no calor da hora sem qualquer intenção de perenidade. Se as melodias chegavam a se fixar por algum tempo, os versos alteravam-se ao sabor dos improvisos.<sup>24</sup> Portanto, o encontro dos sambistas com o gramofone mudou a história da música brasileira e deu início ao que conhecemos hoje como canção popular.

## A VISÃO MODERNISTA

No momento em que se efetivou, e mesmo nas décadas subseqüentes, esse fenômeno escapou à perspicácia da elite cultural que começava a refletir sobre a singularidade brasileira diante das outras nações e que, ao longo dos anos 1920 e 1930, foi fazendo desdobrar o Movimento Modernista em múltiplos projetos investidos de consciência nacional. Isso é especialmente perceptível na importante trajetória militante e crítica dos já mencionados Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos.

Mário reconhecia a importância de se contar com uma música popular consistente para qualquer projeto nacionalizante da música culta. Identificava,

com entusiasmo, a evolução do lundu e da modinha como parte da formação de nossa música de raiz, mas atribuía um valor realmente especial às danças dramáticas, aos reisados, aos congados, ao bumba-meu-boi, na medida em que constituíam fontes rurais mais autênticas e menos sujeitas às contingências instáveis das cidades.<sup>25</sup> Referia-se, portanto, a um popular passivo, um folclore representando a “fisionomia oculta da nação”,<sup>26</sup> o qual, segundo o autor, só havia se definido no Brasil em fins do século XVIII para, cem anos depois, receber tratamento artístico dos primeiros nacionalistas dignos desse nome: A. Levy e A. Nepomuceno. Considerando que Mário de Andrade influenciou diretamente quase todos os compositores nacionalistas de seu tempo (para ficarmos apenas na área musical), podemos dizer que era essa a visão geral adotada por pensadores e criadores que, nesse período fecundo, tinham algo a dizer com suas obras.

Villa-Lobos, o compositor erudito brasileiro mais bem-sucedido de todos os tempos, embora tenha convivido largamente com os exímios chorões do Rio de Janeiro e, como não poderia deixar de ser, tenha se beneficiado dessa experiência, também ele considerava o folclore rural como a fonte por excelência para a inspiração nacionalista. Influenciado por antecessores imediatos como Wagner, Puccini, Franck ou Debussy, o compositor, que viveu muitos anos na Europa, respirava sobretudo o nacionalismo “universal” de um Stravinsky e, em menor grau, de um Bartók ou de um Kodályi, que soube transpor magistralmente para o contexto brasileiro. Com uma produção monumental, Villa-Lobos criou suas melhores peças – *Noneto*, *Choros*, *Rudepoema* e *Bachianas Brasileiras*, para citarmos algumas – alinhavando e transfigurando temas musicais do nosso folclore e valendo-se de melodias entoativas (entre o choro e a modinha), do ritmo de batuque e da oralidade inscrita nos coros para atingir soluções admiráveis no campo harmônico, contrapontístico e, às vezes, orquestral. E, ao contrário de Nepomuceno por exemplo, apresentava sua obra com acabamento francamente internacional. Afinal, sua referência de grande folclorista, o maior de todos, era nada menos que Johann Sebastian Bach.<sup>27</sup>

Mas, quando se fala em Villa-Lobos, não se pode esquecer também de seu grande projeto cívico-educacional, empreendido sob os auspícios do governo de Getúlio, cuja conseqüência mais nítida foi a preparação de grandes massas corais, constituídas de jovens, para calibrar o *ethos* brasileiro nos termos de um amplo pacto musical. Mais uma vez, o folclore servirá de base consensual às estratégias pedagógicas do músico: só a cultura popular rural não estaria ainda contaminada pelos desvios e vícios próprios dos centros urbanos. Só ela representaria fielmente a “fisionomia oculta da nação”.

Mário de Andrade e Villa-Lobos concebiam uma espécie de "paternalismo folclorista", necessário, segundo os autores, para administrar o caos sonoro que então assolava o país. De fato, nessas primeiras décadas do século, os sambas e as marchinhas urbanas, com autoria definida, ou ao menos reivindicada, começavam a esquentar os carnavais e a se projetar nos demais períodos do ano com enorme poder de comunicação. Sinhô já havia reinado na década de 1920. Heitor dos Prazeres, Lamartine Babo, Ari Barroso, Noel Rosa, Ismael Silva, Wilson Batista inundavam o incipiente mercado de discos dos anos 1930 com as criações que até hoje são regravadas e disputadas pelos artistas de primeira linha da nossa música popular. Sílvio Caldas, Francisco Alves, Mário Reis, Carmen Miranda, Araci de Almeida já eram os porta-vozes famosíssimos das marchinhas, dos sambas e das serestas que, amplificados pelo rádio (já em si uma grande novidade), entravam nas residências e nos estabelecimentos comerciais e transformavam-se no *leitmotiv* da vida cotidiana. Essa nova dinâmica sonora, com luz própria, só pôde ser parcialmente apreciada pela elite pensante da época,<sup>28</sup> uma vez que não cabia confortavelmente em seus projetos de integração e orientação estética que deveriam refletir a aliança do povo com o Estado numa espécie de concerto para o progresso. A essa altura, as rodas de samba rodavam em vitrolas espalhadas por todo o Brasil, tratando de temas pouco cívicos, como o ócio, a boêmia e a malandragem. A dificuldade de incorporar o popular urbano na fase do nacionalismo musical modernista foi assim resumida por José Miguel Wisnik:

O popular pode ser admitido na esfera da arte quando, olhado a distância pela lente da estetização, passa a caber dentro do estojo museológico das suítes nacionalistas, mas não quando, rebelde à classificação imediata pelo seu próprio movimento ascendente e pela sua vizinhança invasiva, ameaça entrar por todas as brechas da vida cultural, pondo em xeque a própria concepção de arte do intelectual erudito.<sup>29</sup>

Ao correr (e até certo ponto concorrer) por fora da tradição universalmente reconhecida da música erudita, e mesmo da música instrumental semi-erudita ou popular de partitura, aquelas pequenas "obras", que ajudaram o pioneiro Frederico Figner a vender seus gramofones e que, a partir da gravação do samba amaxiado *Pelo telefone* em 1917, deram voz nacional aos frequentadores dos fundos das casas das tias, fundavam ali uma tradição própria, desprovida de projetos ou de intenções outras que não a imediata aceitação do público. Seus autores (nem sempre bem identificados) eram dotados de uma competência que já vinha se manifestando na criação de lundus, polcas e modinhas do século anterior, mas que permanecia até então atrelada aos recur-

sos e à boa vontade dos representantes da elite política e cultural.<sup>30</sup> Agora, com o disco, ficava claro que esses sambistas sabiam como ninguém juntar melodia e letra, fazê-las flutuar sobre tempos e contratempos da batucada e ainda harmonizar a cantoria com violão, cavaquinho ou piano. E adaptavam tudo isso aos poucos recursos de gravação: traziam a voz para o primeiro plano, enriqueciam a instrumentação de cordas e sopros e reduziam a participação da batucada, em virtude dos desequilíbrios provocados por sua difícil captação sonora. Registrado o trabalho, cabia aos novos artistas – principalmente os cantores – divulgá-lo, primeiro nas festas, no teatro musicado e nos gritos de carnaval; mais tarde, nos programas de rádio e em praças públicas. Iniciava-se, assim, a era dos cancionistas, os bambas da canção, que se mantinham afinados com o progresso tecnológico, com a moda, com o mercado e com o gosto imediato dos ouvintes. Nascia também uma noção de estética que não podia ser dissociada do entretenimento.

Ao selecionar o popular rural como um universo sonoro bem mais disciplinado e autêntico para merecer seu elaborado tratamento musical, a forte escola nacionalista brasileira – que contou ainda com expoentes como Francisco Mignone, Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez e Camargo Guarnieri, dentre outros – deixou claro que percorria uma trajetória artística independente que, em hipótese alguma, poderia ser associada ao som que vinha das ruas, dos quintais e dos bailes urbanos. Nem os encontros fortuitos de Villa-Lobos com seus amigos da faixa popular podem ser confundidos com alguma espécie de adesão ao cenário efervescente das canções de época. Pode-se dizer que, quanto mais se firmava o mercado da canção como representante maior do universo popular brasileiro, durante as décadas de 1920, 1930, 1940 e ainda início dos anos 1950, tanto mais a música erudita mostrava-se alheia a essa tradição. Isso decorria bem menos de prevenção ou preconceito de seus autores do que de uma dificuldade legítima em reconhecer na sonoridade da canção, sobretudo da canção desse período, um pensamento verdadeiramente musical.

## A CANÇÃO POPULAR

O canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala. No caso brasileiro, tanto os índios como os negros invocavam os deuses pelo canto. Do mesmo modo, as declarações lírico-amorosas extraíam sua melhor força persuasiva das vozes dos seresteiros e modinheiros do século XIX. O teatro musicado, as operetas ou mesmo as grandes óperas, no mundo todo, serviam-se do canto para assinalar a presença do corpo e da sensibilidade das personagens; seus recitativos permitiam o ingresso de inflexões puras da fala que davam credibili-

dade ao drama musical. A. Schoenberg e A. Berg, do alto de suas abstrações sonoras comprometidas com o serialismo, viram no "canto falado" (*Sprechgesang*) uma possibilidade de alimentar com a voz "real" a expressão musical de algumas de suas peças. Acontece que, além desse vínculo inevitável com o corpo e com os estados emocionais do intérprete, a fala contém suas próprias leis que interagem continuamente com as leis musicais, gerando aquilo que depreendemos como relações de compatibilidade entre melodia e letra. O salto dos improvisos espontâneos para o registro em disco fez que os sambistas brasileiros rapidamente se imbuíssem, ainda que de modo inconsciente, da uma nova técnica de fixação sonora que, paradoxalmente, previa a convivência de formas estáveis e instáveis de canto.

De fato, por meio da linguagem oral cotidiana, veicula-se um conteúdo abstrato que depende da base acústica inscrita nos fonemas e nas entoações, mas não há necessidade de preservação dessa sonoridade. Por isso, selecionamos e organizamos as palavras da melhor forma possível e convocamos as melodias entoativas apenas para produzir ênfases aqui e ali no fluxo discursivo, sem outro tratamento especial que não o exigido pelo texto verbal. Não deixam de existir, mesmo nessa fase, algumas regras de condução melódica das frases que as fazem parecer afirmativas, interrogativas, suspensivas, etc. e que já pertencem ao repertório intuitivo dos falantes. Entretanto, esse "acompanhamento" sonoro não merece um arranjo especial – elaborações de rimas ou de reiterações entoativas, por exemplo –, pois será descartado assim que for transmitida a mensagem. Ao se transformar em canção, a oralidade sofre inversão do foco de incidência: as entoações tendem a se estabilizar em "formas musicais", na medida em que se instituem células rítmicas, curvas melódicas recorrentes, acentos regulares e toda sorte de recursos que asseguram a definição sonora da obra; a letra, por sua vez, liberta-se consideravelmente das coerções gramaticais, responsáveis pela inteligibilidade de nossa comunicação diária, e também se estabiliza em suas progressões fônicas por meio de ressonâncias aliterantes.

O grande feito – sempre intuitivo – dos sambistas, maior do que a estabilização da sonoridade, foi o encontro de um lugar ideal para manobrar o canto na tangente da fala. Ao mesmo tempo que atribuíam independência à melodia, unificando suas partes com dispositivos musicais, conservavam seu lastro entoativo para dar naturalidade à elocução da letra. Desse modo, preparavam suas canções para a gravação, mas não deixavam de usá-las como veículo direto de comunicação: mandavam recados aos amigos e aos desafetos, criavam polêmicas e desafios, faziam declarações ou reclamações amorosas, introduziam frases do dia-a-dia, produziam tiradas de humor, tudo "dito" de forma convincente, com as inflexões entoativas adequadas e, no entanto,

conservando a musicalização necessária à estabilidade do canto. *Acertei no milhar*, de Wilson Batista, ou *Palpite infeliz*, de Noel Rosa, são exemplos nítidos da oscilação canto/fala – presente, aliás, em toda e qualquer composição – no período de consolidação da linguagem da canção popular. A própria existência, desde os primeiros tempos, do samba de breque é bem sintomática: alternando fala e canto na seqüência da obra – e nunca a fala é só fala e nem o canto só canto – denuncia a presença simultânea dos dois elementos nas demais versões do samba.

Esse é o primeiro aspecto a levar em conta quando se trata de avaliar a sonoridade brasileira na forma de canção: oscilação entre canto e fala. Depois, cabe verificar, no processo de fixação do material fônico, quais os recursos que contribuem para adicionar a essa compatibilidade natural entre a entoação e os versos outros níveis de integração. A forma acelerada de estabilização melódica privilegia os acentos e, portanto, as vogais salientes e breves, entre as quais percutem intensamente as consoantes. Essas características favorecem a constituição de células rítmicas bem definidas, que vão se agrupando num processo denominado *tematização*. Resultam daí canções pouco variadas, geralmente concentradas em torno de um refrão, que se reportam em última instância aos velhos batuques com seus cantos responsoriais. Ora, a força de integração desses temas tende a repercutir na elaboração da letra, sugerindo modos de união, de encontro ou de conjunção das personagens com seus valores, seus objetos ou mesmo com outras personagens. A realização mais plena desse tipo de canção na década de 1930 foi *O que é que a baiana tem?* Importa saber, entretanto, que essa forma de compatibilidade está presente, em tom mais brando, em todo tipo de samba (ou canção *lato sensu*) produzido em qualquer época.

A forma desacelerada de estabilização deixa que as vogais se alonguem e se expandam no campo de tessitura, valorizando o percurso melódico em seus desdobramentos progressivos. Os temas tendem a se desfazer em direções que sugerem a busca. Esses traços que já compuseram o *ethos* das serestas e das modinhas migraram nos anos 1920 e 1930 para o samba-canção para cobrir as letras que amargavam o sentimento de falta e ainda descreviam as trajetórias do desencontro. É evidente que as melodias lentas e pouco integradas por repetições já produzem seus próprios antídotos, criando gradações e outros tipos de previsibilidade que acusam a presença de conjunção no interior da disjunção. Mas isso já foge aos nossos propósitos neste trabalho. Resta apenas citar, como exemplo típico da época, *Último desejo*, de Noel Rosa.

Esses traços particulares acabaram por definir uma história musical à parte, totalmente desvinculada da tradição erudita e só parcialmente associada

à evolução da música popular instrumental. Reservando a forma acelerada para o período de carnaval e as demais para o meio-de-ano, o gênero canção virou a "música" do Brasil e, a partir do movimento Bossa Nova, a música brasileira de exportação.

## VANGUARDA ERUDITA

Isso não significa que nossa música erudita tenha estacionado. O nacionalismo ainda persistiu por um bom tempo na pena de C. Guarnieri e, já com outra feição, nas composições de C. Guerra Peixe. A chegada de H. J. Koellreutter ao Brasil no fim da década de 1930 movimentou a cena musical, pelo menos no âmbito da elite. O compositor e flautista alemão, conhecedor das técnicas dodecafônicas de composição, defendia um trabalho sintonizado com a música contemporânea universal, sem desprezar as mudanças provocadas pela já poderosa indústria cultural. Interessado pela expansão massiva da música popular, a que chamava de "música funcional", Koellreutter sempre esteve atento aos fenômenos de modernização técnica e estética que marcaram o século XX. Sua experiência e seu dinamismo foram especialmente bem aproveitados em trabalhos educacionais desenvolvidos dentro e fora do Brasil. Fundou numerosos centros de música por todo o país e legou um pensamento original sobre criação e elaboração musical que ainda se propaga nas atuações de seus incontáveis discípulos espalhados pelos estados brasileiros. Diante de tudo que fez e continua fazendo neste fim de século, o movimento Música Viva, lançado pelo músico em 1939 com a participação de compositores como Cláudio Santoro, Edino Krieger, Eunice Catunda ou mesmo Guerra Peixe (na primeira fase), foi apenas uma investida pontual que ficou famosa por marcar, pela primeira vez de forma consistente, uma posição antinacionalista.

A intensa atividade de Koellreutter abriu caminho para outras experiências na faixa erudita que ficaram conhecidas no meio como Música Nova e Música Eletroacústica. A primeira tem seu ponto de ebulição na década de 1960 e contou com a participação de Damiano Cozzella, Júlio Medaglia, Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat e Gilberto Mendes. Todos praticaram o que se costumava chamar de "música de vanguarda", não sem desenvolver paralelamente uma intensa reflexão sobre o papel da música na sociedade contemporânea. Estudavam o dodecafonismo, as formas eletroacústicas, mas também incentivavam o *happening* ou a música aleatória em ocasiões consideradas propícias. Em contato com os principais representantes da Poesia Concreta, movimento literário renovador que desde os anos 1950 vinha propondo soluções poéticas mais próximas das concepções plásticas, gráficas

e musicais do que das propriamente lingüísticas, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira exploraram modos de criação de "isomorfismo" entre poesia e música: analisavam a estrutura do texto poético e tentavam reproduzi-la musicalmente. Duprat, Cozzella e Medaglia logo se desiludiram com a possibilidade de cultivar uma música de vanguarda no Brasil e fizeram uma produtiva incursão pela canção popular, concebendo arranjos orquestrais antológicos para o Movimento Tropicalista. Mas, depois, também se decepcionaram com o rumo seguido pela produção de mercado. A Música Eletroacústica, desenvolvida especialmente pelo carioca Jorge Antunes, vem até hoje se beneficiando das espetaculares conquistas eletrônicas e prosperando nos trabalhos de Tato Taborda, Livio Tragtenberg, Flo Menezes e outros.

### GRAU ZERO E GRAU DEZ DA SONORIDADE BRASILEIRA

Vimos que nos anos 1930 a canção se consolidou como a manifestação mais representativa da sonoridade brasileira. Atentas ao fenômeno de massa, as autoridades do Estado Novo tentaram envolver alguns compositores e intérpretes nas campanhas de civismo e de regeneração dos costumes, chegando a extrair alguns sucessos (*O bonde de São Januário*, *Izaura*, etc.) com a nova ideologia. Mas, para cada canção de encomenda, saíam dezenas de outras celebrando a vida noturna, os amores e a malandragem, de modo que o projeto, encampado na música erudita por Villa-Lobos, logo se tornou inviável na faixa popular. E as canções puderam seguir livres com seus recados, seus convites à dança e suas queixas amorosas. Estas últimas, no período pós-guerra, passaram a prevalecer nas principais emissoras de rádio. Influência do tango e do bolero hispano-americanos, decorrência de um certo declínio na produção carnavalesca, efeitos de um longo e doloroso período de guerra na Europa, simples tendência a abstrair as inflexões melódicas de sua base percussiva e somática, seja qual for o fator predominante, o samba dos anos 1940 e 1950 sofreu uma crescente passionalização. Para fazer o contraponto com essa forma desacelerada só mesmo o então recém-chegado baião de Luiz Gonzaga que, de certo modo, expandiu os impulsos dançantes do carnaval para as outras épocas do ano, só que em forma de forró.

Os EUA, que desde a década de 1930 vinham tentando uma aproximação estratégica com o resto da América, multiplicavam as oportunidades de contato com sua já exuberante música popular. Com pouca tradição na faixa erudita, a verdadeira música norte-americana também brotara, nos "fundos" de New Orleans, das improvisações negras que já haviam incorporado recursos da melodia européia. Depois de passar por diversos processos de fusão com

práticas folclóricas, dentre elas o *ragtime* e o *blues*, as primeiras gravações do recém-formado *jazz*<sup>31</sup> coincidem com o lançamento do nosso *Pelo telefone*, em 1917. À medida que se espalhava pelo imenso território norte-americano, o *jazz* foi incorporando o *swing* e se rendendo, até certo ponto, aos apelos da dança comercial. No período da Segunda Grande Guerra, as *big bands* (Duke Ellington, Glenn Miller) constituíam o produto musical mais bem acabado dos EUA, uma verdadeira vitrine para o mundo, que renunciava o vínculo cada vez mais intenso do músico profissional com o mercado e com os veículos de comunicação de massa. Ao lado disso, por volta dos anos 1940, nova onda de influência do refinamento harmônico e melódico da música européia (sobretudo da música de C. Debussy) deu origem ao que conhecemos como *cool jazz*, algo mais intimista e menos dependente do esquema "espetáculo".

Tudo isso chegava ao Brasil por músicos que por lá se reciclavam, pelos discos, mas sobretudo pelo cinema que, nessa fase, como se sabe, difundia o projeto norte-americano de felicidade. Dick Farney e Johnny Alf eram músicos brasileiros entusiastas (até na adoção dos nomes artísticos) das conquistas norte-americanas. Outros como Lúcio Alves e os então novatos Tom Jobim, Nora Ney e Luís Bonfá chegaram a fundar o Sinatra-Farney Fan Club, desvelando o fascínio exercido pela nova estética que vinha de fora. Afinal, além do requinte musical oferecido pelo *cool jazz*, havia a ideologia da prosperidade concretizada nos avanços tecnológicos exibidos nas telas de cinema. Não podendo dispor da mesma tecnologia para a realização da forma espetáculo, o músico brasileiro praticava o artesanato jazzístico e introduzia nas letras das canções uma certa fantasia otimista que parecia abocanhar uma fatia do sonho americano.<sup>32</sup>

É evidente que a convivência dessas letras leves, conduzidas por harmonia refinada, com as letras dramáticas dos sambas-canções compostos sobre acordes perfeitos não seria pacífica durante toda a década de 1950. Embora ainda satisfizesse imenso contingente popular, os sambas de Lupicínio Rodrigues ou de Herivelto Martins já não entusiasmavam a classe média com acesso às escolas e às universidades e com maior poder de consumo. O domínio da canção era tão amplo no país – considerando que a música erudita sempre esteve ausente da esfera popular – que deu margem, a essa altura, a um desdobramento da categoria dos ouvintes em consumidores mais populares e consumidores de elite. Estes últimos, embalados pela euforia do período JK, reforçavam os anseios da geração de Dick Farney.

Na resolução desse conflito, deu-se o fenômeno. Em 1958, o cantor João Gilberto lança o disco *Chega de saudade* e instaura o movimento Bossa Nova, a primeira reviravolta musical operada integralmente no domínio da canção popular, o que atesta a maturidade da linguagem surgida dos terreiros

do início do século e a importância que foi adquirindo na formação social e cultural do país. O espantoso é que, provavelmente por uma conjunção de fatores circunstanciais – e talvez alguns essenciais –, o novo estilo foi imediatamente acolhido por boa parte do público, apesar da aparente ruptura com tudo que se conhecia de canção até aquele instante. O segredo da fórmula vem sendo paulatinamente desvendado, mas, até hoje, não contamos com um resultado conclusivo.

A Bossa Nova de João Gilberto neutralizou as técnicas persuasivas do samba-canção, reduzindo o campo de inflexão vocal em proveito das formas temáticas, mais percussivas, de condução melódica. Neutralizou a potência de voz até então exibida pelos intérpretes, já que sua estética dispensava a intensidade e tudo que pudesse significar exorbitância das paixões. Neutralizou o efeito de batucada que, por trás da harmonia, configurava o gênero samba em boa parte das canções dos anos 1930 e 1940, eliminando a marcação do tempo forte na batida do violão. Desfez a relação direta entre o ritmo instrumental e a dança que caracterizava as rodas de samba. Dissolveu a influência do *cool jazz* nos acordes percussivos estritamente programados para o acompanhamento da canção, sem dar espaço à improvisação. E, acima de tudo, pela requintada elaboração sonora do resultado final, desmantelou a idéia dominante de que “música artística” só existe no campo erudito. Mesmo com todas essas neutralizações, a canção apresentada pelo músico baiano manteve-se intacta, tanto do ponto de vista técnico como perante o ouvinte, que não teve dificuldade alguma em reconhecer e prestigiar a versão totalmente despojada. Nesse sentido, a Bossa Nova de João Gilberto atingiu uma espécie de grau zero da sonoridade brasileira.<sup>33</sup>

Ao mesmo tempo, os aspectos emocionais da canção ficaram a cargo das novas direções melódicas sugeridas pelos desengates e engates dos acordes dissonantes (esse tipo de harmonia permite que as melodias adquiram outros sentidos – ou direções – mesmo reiterando as mesmas alturas). O canto passou a depender de maior precisão de contorno melódico e de divisão rítmica, pois tanto a dissonância quanto a síncopa, assimiladas no acompanhamento, retiraram os pontos de apoio que guiavam os cantores de outrora. Em vez de valorizar o bordão que representa no violão a marcação do surdo, João Gilberto fazia ouvir as acentuações do contratempo nas puxadas das três cordas inferiores do instrumento, evocando a batucada pelo seu viés mais irregular: o som dos tamborins.<sup>34</sup> A retirada das balizas típicas do samba desestimula uma coreografia plena, mas sugere que o corpo complete com movimentos os ataques ausentes: a batida da Bossa Nova contém a dança, mas não é música para dançar. Pela primeira vez no universo da canção nacional e por herança do *jazz*, o

acompanhamento instrumental foi pensado como progressão harmônica, com naipes que evoluem com coerência própria e, ao mesmo tempo, sustentam a linha principal do canto. Pela primeira vez também a canção fez convergir para si figuras consagradas da elite artística brasileira, o que daí em diante se tornou fato habitual. Além de Tom Jobim, músico de formação erudita, que sempre foi o principal compositor da Bossa Nova, a nova ordem musical atraiu Vinícius de Moraes, poeta diplomata que trocou a poesia pela letra e nunca mais deixou a canção, Augusto de Campos, Gilberto Mendes e Júlio Medaglia no plano descritivo e ensaístico,<sup>35</sup> Ruy Castro na linha histórico-biográfica,<sup>36</sup> e, ao longo do tempo, o fenômeno virou objeto de pesquisa de diversos setores acadêmicos.

Portanto, se por um lado João Gilberto decantou a canção brasileira de qualquer característica muito acentuada, incluindo os procedimentos virtuosísticos da música norte-americana, por outro reprogramou em seu artesanato impecável de violão e voz a gênese de todos os estilos, passados e futuros. No que se refere ao passado, o próprio intérprete vem "recompondo" em sua dicção um número enorme de sambas e de canções de modo geral, por vezes de outra nacionalidade, que fizeram parte da sua vida. Quanto ao futuro, todas as gerações seguintes de músicos influentes, a começar pelos tropicalistas, declaram ter uma âncora fixada em João Gilberto. Nesse sentido, recebeu o grau dez da sonoridade brasileira.

## A ERA TELEVISIVA

Depois da célebre apresentação dos artistas da Bossa Nova no Carnegie Hall (1962), em Nova York, Tom Jobim e João Gilberto, ou seja, a espinha dorsal da Bossa Nova, passaram a residir nos EUA. Nara Leão, Carlos Lira, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli e outros importantes representantes do movimento que ficaram por aqui ainda fizeram boa parte de suas obras no estilo lírico e elaborado dos anos heróicos. Gradativamente, porém, foram levados a responder aos embates da época: golpe militar e fechamento parcial do regime político em 1964. Nara Leão, símbolo da abastada zona sul carioca, fez aliança com seu conterrâneo do subúrbio de Piedade Zé Kéti (com quem, aliás, Carlos Lira fez uma parceria no *Samba da ilegalidade*) e com o maranhense João do Vale para a realização do *show Opinião*, que tinha o propósito de expressar a resistência dos oprimidos à nova ordem. Essa linha contava com forte apoio estudantil e atuava lado a lado com o teatro e o cinema politizados. A canção, com sua oralidade de base, constituía um domínio privilegiado para se "falar" dos problemas que afligiam a sociedade; por isso, até mesmo cineastas

ou aficionados do cinema, como Ruy Guerra e Sérgio Ricardo, não deixavam de engrossar as fileiras do "protesto" ao lado de Edu Lobo, Sidney Miller, Gilberto Gil (em sua primeira fase), até atingir o apogeu do gênero com Geraldo Vandré.

A música especificamente de protesto compunha com outras, do mesmo estilo mas menos dirigidas, o gênero que passou a ser chamado de MPB. Contribuiu para o crescimento dessa tendência o surgimento explosivo da cantora Elis Regina que, em meados dos anos 1960, centralizou no seu programa de televisão *O Fino da Bossa* (que de Bossa Nova tinha muito pouco) o ímpeto criativo dos numerosos compositores que chegavam a São Paulo dos mais diversos cantos do país. Elis abrigava não apenas a canção de protesto, mas também o samba autêntico de seu parceiro de programa Jair Rodrigues e tudo que tivesse a marca "nacional" e, ao mesmo tempo, "popular". Só não admitia a música jovem, filiada ao *rock* internacional, cuja repercussão vinha crescendo assustadoramente na esteira do sucesso dos Beatles.

Para dar vazão à cantoria dos praticantes do iê-iê-iê, um novo programa foi criado sob o comando de Roberto Carlos e batizado de *Jovem Guarda*. Despidos de qualquer engajamento de ordem social ou política, esses novos músicos encadeavam acordes perfeitos em suas guitarras elétricas e retomavam, agora sob a égide do *rock*, a música para dançar. Ao mesmo tempo, falavam de amor, de estilo de vida e de todos os assuntos considerados à época "alienados". Produzir para o mercado de discos e reafirmar o próprio sucesso para um público já cativo eram os únicos propósitos dos representantes da *Jovem Guarda*, conquistados, aliás, com extremo profissionalismo. Roberto Carlos e seu parceiro Erasmo Carlos revelaram-se excelentes compositores, e suas canções são até hoje disputadas pelos nossos grandes intérpretes. Roberto tornou-se o cantor do Brasil.

A TV Record de São Paulo promovia em seus teatros tanto os rapazes da *Jovem Guarda* como os artistas prestigiados do *Fino da Bossa*. E para cobrir todos os estilos musicais da época ainda mantinha programas comandados por nomes de sucesso, como Elizeth Cardoso, Wilson Simonal, Agnaldo Rayol e outros, cada qual reunindo um elenco de artistas que não se enquadravam nem na MPB, nem no iê-iê-iê. Havia um certo trânsito dos músicos pelos diversos programas, desde que não ferissem suscetibilidades. Além disso, a TV reunia todos seus contratados em algumas situações especiais: no *Show do dia 7* (alusão ao número do canal da Record), em ambiente de festa e amizade, e nos célebres Festivais da Música Popular Brasileira, em clima de concorrência e rivalidade.

A Record era a casa da tia Ciata da era televisiva. Muitas das tendências brasileiras estavam ali representadas em compartimentos (programas) nem sempre

devassáveis. A MPB, em sua versão "protesto", era porta-voz da explosão do movimento estudantil que, em 1967 e 1968, generalizou a contestação política por todo o Brasil. A Jovem Guarda personificava a primeira explosão de *marketing* rigorosamente planejado e com alvo definido: a juventude pré-universitária e os aficionados do *rock*-Beatles (bem mais que o *rock*-Rolling Stones), da primeira fase, bem entendido. A essa altura, a MPB tinha menos da Bossa Nova, da qual se originara, que a Jovem Guarda. A leveza dos temas criados pela turma de Roberto Carlos, bem como seu modo de cantar, lembrava um pouco a dicção de João Gilberto (a primeira gravação do "rei da juventude", *João e Maria*, era pura imitação do autor de *Bim Bom*), enquanto as inflexões regionais do protesto, além de carregarem nos temas engajados, deixavam transparecer recursos de uma oratória distante da fala cotidiana sobre uma harmonia tão simplificada quanto a dos guitarristas.

A concentração de todas as frentes da canção brasileira num único canal de TV de São Paulo (que repassava seus programas em forma de videotape para as emissoras de outras capitais) provocou uma efervescência inusitada no panorama musical brasileiro. Além do elenco fixo, que contava com a nata musical dos anos 1960, os festivais da canção abriam espaço para a revelação de novos nomes, representantes ou não dos compartimentos existentes, que já entravam com apoio de uma verdadeira torcida. Por essa porta surgiram Chico Buarque, Milton Nascimento, Geraldo Vandré, Paulinho da Viola, Caetano Veloso, Tom Zé e outros que vieram para ficar. Ora, de fato foi uma fase muito fértil da canção popular brasileira, mas não se pode negar que a concentração de todos os acontecimentos musicais, pacíficos ou conflituosos, na tela da Record justifica em boa medida a impressão de que nunca mais tivemos uma produção tão intensa e com tanta qualidade. O que nunca mais tivemos foi um canal de TV (ou uma rede, de preferência) dedicado a todas as tendências da canção brasileira.<sup>37</sup>

Os festivais eram agentes de transformação rápida das posições que representavam forças internas da emissora e forças político-culturais que, nos anos de 1967 e 1968, foram atingindo um grau de tensão insustentável. A "alienação" do grupo da Jovem Guarda favorecia o desenvolvimento de uma poderosa indústria cultural brasileira que, independentemente de crise política, queria implantar no Brasil um forte mercado de discos atrelado ao de outros produtos comerciais (automóveis, artigos de vestuário, associações com marcas e logotipos, etc.), a exemplo do que já havia nos EUA. O engajamento da música de protesto contava com o respaldo da intensa luta dos estudantes, cuja organização, ainda livre de intervenção das autoridades (que já havia paralisado os sindicatos de classes), desencadearia quase todas as formas

de contestação que tomaram conta do país, principalmente em 1968. Havia a MPB nacionalista que falava em nome dos valores do campo e pleiteava a reforma agrária. Havia a MPB ingênua que se atinha a temas passadistas, à exaltação dos gêneros tradicionais, como o samba, a marcha-rancho e o frevo, quando não falava diretamente de blocos e de carnaval. E, entre vaias e proselitismos, fatos comuns nesses festivais, a TV Record teve a coragem de promover a participação de Roberto Carlos, cantando samba evidentemente, num reduto cujos limites de tolerância iam de Elis Regina a Geraldo Vandré.

### A DECOMPOSIÇÃO TROPICALISTA

Irrompem, nesse contexto, os primeiros sinais de presença do vírus tropicalista que, aos poucos, contaminaria as diversas tendências musicais da "casa" Record e provocaria o devassamento progressivo de seus cômodos, até ser expelido do ambiente por ação de "anticorpus" administrativo.<sup>38</sup> Sem contar com o respaldo de um "órgão" que assegurasse sua sobrevivência – o Tropicalismo não representava nenhum setor político, social ou cultural do momento –, os idealizadores do movimento embrenharam-se nas poucas artérias e regiões neutras existentes na emissora para promover suas intervenções culturais. Foi assim que Caetano Veloso ficou conhecido ao participar do desprezioso programa *Esta noite se improvisa* e, junto com Gilberto Gil, dos festivais da música popular brasileira. Foi assim também que conquistaram prestígio no contato direto com o público, valendo-se principalmente dos esquemas de revelação e promoção súbitas desses festivais. A classificação de *Domingo no parque* e *Alegria, alegria* entre as finalistas do III Festival da Música Popular Brasileira difundiu os nomes de Gilberto Gil e de Caetano Veloso para todo o país e, com eles, os primeiros gestos tropicalistas: composição de letras com temática e construção insólitas e adoção de atitudes do iê-iê-iê na principal vitrine da MPB. Logo em seguida, viria o disco-manifesto *Tropicália* ou *Panis et circensis* que, além de contar com a participação dos Mutantes e demais artífices do movimento (Gal Costa, Tom Zé, Torquato Neto e Capinam), se beneficiou da mais feliz investida do músico Rogério Duprat no território da canção popular. Seus arranjos deram unidade à proposta e expressão particular a cada faixa do repertório. Como se não bastasse, o disco ainda teve o aval de Nara Leão, intérprete que marcou presença em todas as fases cruciais da música brasileira durante os anos 1960 e que, nesse momento, personificava a sonoridade da Bossa Nova que sempre norteou as decisões tropicalistas.

De fato, Bossa Nova e Tropicalismo firmaram-se como os dois principais gestos da moderna música brasileira, ambos necessários para abarcar a diver-

sidade sonora que reinaria nas décadas seguintes e as flutuações estéticas que constantemente flexibilizariam as leis do mercado musical. O Tropicalismo identificou e prestigiou os traços da cultura brasileira que emanavam das manifestações habitualmente recalçadas ou rejeitadas pelos grupos de demarcação.<sup>39</sup> Transitou pelo *rock* internacional, pelo iê-iê-iê local, pelo “brega”, pelo experimentalismo músico-literário, pelo folclore e *solidificou* esse ajuntamento com a imagem da “geléia geral brasileira”. Cumpria, na verdade, a parte que lhe coube do principal postulado da Bossa Nova: “Outras notas vão entrar”, já que o movimento de Tom Jobim e João Gilberto se encarregara da outra parte: “Mas a base é uma só”. Enquanto a Bossa Nova elaborou a triagem e a decantação da música popular brasileira, o Tropicalismo promoveu a mistura e a mundanização do gênero.

Nesse sentido, ainda na fase heróica da intervenção tropicalista, Caetano e Gil, egressos da mais pura MPB, visitaram o programa *Jovem Guarda*, o programa do Chacrinha e, passado algum tempo, inscreveram composições bombásticas (*Proibido proibir* e *Questão de ordem*) no III Festival Internacional da Canção, promovido pela Rede Globo, numa época de crescimento da força estudantil – e, portanto, da música engajada que a representava – e de iminente explosão da cena política.<sup>40</sup> A platéia das primeiras eliminatórias do Festival ouviu, estarecida e desnorteada, as duas canções “brasileiras” impregnadas do *rock* que já antevia Woodstock, reforçadas por *performances* insólitas dos compositores “possuídos” por algo que certamente não fazia parte daquele universo. Aos ouvidos desse público – que chegou a ficar de costas em sinal de protesto durante a segunda apresentação de Caetano no evento –, os tropicalistas apresentavam no Festival suas “decomposições” populares que deveriam, portanto, ser alijadas do concurso que, afinal, fora organizado pelos grupos de demarcação e planejado sob o signo da definição ideológica de *Caminhando* (G. Vandrê) ou do lirismo ambíguo de *Sabiá* (Tom Jobim e Chico Buarque).

*Questão de ordem*, a canção de Gilberto Gil sumariamente desclassificada, tematizava as peripécias das assembleias estudantis e realmente decompunha a ordem pleiteada na letra em verdadeiros histrionismos melódicos, embebidos na loucura psicodélica que distorcia o *rock-hippie* internacional da época. Ao som de guitarras enlouquecidas, Gilberto Gil completou sua *performance* sem deixar qualquer parâmetro classificatório ao júri e aos ouvintes acostumados com os compartimentos musicais.

*Proibido proibir*, de Caetano, mais digerível como canção, passou pela primeira eliminatória, o que facultou ao compositor um retorno ao palco, devidamente municiado para pronunciar sob intensa vaia o seu célebre discurso contra os grupos de demarcação, no qual denunciou a equivalência dos métodos empregados pela direita e pela esquerda naquele momento político. No que

diz respeito à sonoridade brasileira, importa sublinhar aqui a dissolução da canção *Proibido proibir* em pronunciamento e a tentativa malograda do autor de retomar o canto que, depois da longa intervenção oral, também já havia se convertido definitivamente em decomposição. De fato, para transmitir com eficácia sua mensagem, Caetano desativou os recursos de musicalização, os mesmos que o habilitaram a compor o refrão e os demais temas de *Proibido proibir*, e mergulhou na imprevisibilidade sonora da fala, amparado apenas pelos acordes emitidos pelos incansáveis Mutantes. Ao ensaiar a recuperação da linha melódica, esta já lhe havia escapado do canto. Ouvia-se, então, sua voz gritando "fora do tom, sem melodia", como se desqualificasse todos os parâmetros utilizados para a sua classificação e, com isso, se alinhasse com Gilberto Gil no "grupo" dos decompositores populares.

A desclassificação dos tropicalistas no teatro do Tuca em São Paulo foi, uma vez mais, o reverso da medalha, cujo anverso já exibia o propalado sucesso da Bossa Nova do Carnegie Hall em Nova York. As imagens das cabeleiras *hippies*, dos colares, dos camisolões e das roupas de plástico, ao som eletrizante das guitarras, apostando no êxito do fracasso aqui no Brasil, também faziam a contrapartida das cenas impecáveis retratadas nos EUA, nas quais nossos músicos aparecem sempre em trajes de gala, tocando comportadamente seus instrumentos acústicos e determinados a fazer do evento um trampolim para o sucesso da música brasileira no exterior.

O fechamento político do Estado brasileiro, o recrudescimento da censura, os incontáveis episódios de exílio ou auto-exílio e a própria falência do "esquema Record" de televisão diante do poderio nascente do "esquema Globo", tudo isso contribuiu para encerrar, juntamente com os anos 1960, o período mais concentrado e participante da história da sonoridade nacional. O vírus tropicalista, porém, já estava disseminado e se faria sentir na produção das décadas seguintes.

O resultado mais expressivo do Tropicalismo como movimento musical foi a libertação estética e ideológica dos autores, intérpretes, arranjadores e produtores do universo da canção, o que acabou por influir em quase todas as áreas artísticas brasileiras. Seu principal gesto, a *incorporação*, foi definitivamente adotado pela maioria dos artistas surgidos a partir dos anos 1970. Nunca mais houve restrições que interferissem nas escolhas dos instrumentos e dos repertórios, nas atitudes de palco, na configuração temática ou construtiva das letras, nos arranjos, nas misturas de estilos e, sobretudo, na assimilação da música estrangeira. Sobre isso, aliás, somente o Tropicalismo conseguiu de fato explicitar o óbvio: a música estrangeira, em graus diversos, é parte integrante da música brasileira.

## A SONORIDADE ATUAL

Afastados do centro de criação artística, os grupos de demarcação alojaram-se nas diversas instâncias do mercado de disco, agora com o propósito de racionalizar a produção em grande escala sob critérios colhidos em pesquisas com públicos-alvos. Essa tendência começou a se manifestar ao longo dos anos 1970, quando as empresas multinacionais de gravação e difusão importaram e aprimoraram métodos de introdução de produto no mercado. A primeira investida foi com a própria música norte-americana, que, a custo zero, inflacionou a sonoridade brasileira durante um longo período, o que deu margem, na época, a previsões catastróficas quanto ao futuro da produção nacional. Tudo levava a crer que, no fim do século, sequer haveria discos de música brasileira!

Acontece, porém, que as leis do mercado só são leis de fato quando analisadas retrospectivamente. Sua capacidade de previsão, ao menos com produtos de natureza artística, é de curto alcance. O êxito dos produtores e executivos que parecem se orientar por essas leis depende bem mais da flexibilidade com que desenvolvem suas estratégias do que da determinação infalível de seus métodos. Em complementaridade ao encaminhamento do produto, há as flutuações no âmbito do gosto e das necessidades emocionais que singularizam os mais variados setores da sociedade e se manifestam diferentemente em cada fase de sua evolução histórica. Os produtores foram aprendendo a auscultar assiduamente a opinião dos ouvintes e a refazer incansavelmente seus projetos de acordo com as variações registradas.

Na esteira do sucesso de vendas da música norte-americana, os investimentos das grandes empresas concentraram-se, nos anos 1980, na criação de um símile nacional que pudesse diminuir os riscos dos lançamentos inusitados. O país mergulhara numa crise financeira que impedia qualquer aventura comercial. Ao mesmo tempo, proliferavam pelas grandes capitais os chamados grupos de *rock* em busca da dicção jovem perdida nos anos anteriores. A influência das bandas estrangeiras era flagrante, mas não chegava a ofuscar os indícios da tradição local: o charme, a simplicidade e a eficácia comercial – para não falar do descomprometimento ideológico – do repertório da primeira fase da Jovem Guarda formavam um modelo sugestivo para a atuação desses grupos.<sup>41</sup> As gravadoras souberam abrigá-los na hora certa, e suas canções tomaram conta das emissoras FM, contracenando com a produção internacional do *rock*, do *funk* e do *reggae*.

Paralelamente, e fora da alçada das empresas, alguns grupos despontaram em São Paulo com um tipo de música que provinha de experiências de produção independente e revelava, pela primeira vez, um contato direto com a faixa erudita. Egressos da Faculdade de Música da Universidade

de São Paulo, cuja diretriz básica em seus primeiros anos de funcionamento se fundava na "criação de vanguarda" e nas conquistas radicais das composições dodecafônicas e atonais dos mestres europeus, boa parte desses artistas independentes chegava à música popular repleta de idéias e de soluções já experimentadas no plano erudito. Foi assim que Arrigo Barnabé operou com séries dodecafônicas em suas composições, mas não sem misturá-las a elocuições radiofônicas e a situações típicas das histórias em quadrinhos. Apesar de conservar uma regularidade rítmica e uma estrutura cancional com refrãos e temas recorrentes, o resultado soou demasiadamente singular para caber nos estreitos compartimentos de estilo existentes nas rádios. Itamar Assumpção, que começou tocando com Arrigo, valeu-se da competência de baixista para propor canções em que a voz dialoga com as linhas instrumentais, produzindo gestos e entoações interrompidas que refazem o samba, já impregnado de *reggae* e *funk*, em novas bases rítmicas. O grupo Rumo importou da faixa erudita a noção de renovação da linguagem musical, mas procurou depreendê-la no terreno específico da canção popular, detectando a entoação coloquial como chave para a composição melódica. O Premeditando o Breque, cujos integrantes também procediam da USP, programava suas músicas na tangente das tiradas humorísticas, retomando em novo estilo a tradição do samba de breque e das produções de Adoniran Barbosa, sem abandonar a dicção do *rock* contemporâneo na qual seus músicos se formaram. O interessante é que todos esses grupos, embora trabalhassem a distância sem grandes trocas de informação, tinham em comum, além da independência em relação às gravadoras, a manifestação da fala cotidiana em suas composições. Com maior ou menor ênfase, todos elaboravam suas inflexões entre a entoação da linguagem oral e a melodia musical, cantando e "contando" letras narrativas ou de situação.

Não se sabe se por influência ou simples inspiração de época, essa oralidade dos independentes ressurgiu, com toda nitidez, na estrutura da primeira canção-*rock* brasileira da safra dos anos 1980, que conseguiu provocar intensa resposta comercial: *Você não soube me amar* (banda Blitz). Depois disso, prevaleceu a tendência à tematização, ou seja, às canções aceleradas, centralizadas no refrão e repletas de recorrências melódicas, numa linha de clara reabilitação da dança e dos estímulos corporais no centro da canção pop.<sup>42</sup> Os Paralamas do Sucesso encarnaram essa música rítmica, com hábil assimilação de gêneros do Caribe em soluções tipicamente brasileiras. Outras bandas reforçaram a dicção *rock*, mas servindo-se também, de forma menos explícita que a Blitz, da oralidade: Barão Vermelho, com o canto-falado de Cazusa, os Titãs, com motes lançados em forma de palavras de ordem, e Legião Urbana, com extensas narrativas contadas por Renato Russo.

A predominância desses grupos e de outros menos duradouros nas FMs, muitas vezes em detrimento de bandas norte-americanas universalmente consagradas, nacionalizou de vez o *rock*, mas, ao mesmo tempo, exorbitou com seu viés cada vez mais rítmico, volumoso e denso. Com o mercado extremamente setorizado e predefinido pelas grandes empresas, não havia espaço sequer para a música popular de outros países. Na década de 1960, por exemplo, além da explosão da música brasileira na TV e da hegemonia habitual das canções de língua inglesa nas rádios, havia enorme penetração do repertório romântico italiano que, aliás, acabou conformando o estilo pós-Jovem Guarda de Roberto Carlos.<sup>43</sup> Isso dava vazão aos conteúdos emocionais que, como já comentamos, se instalam predominantemente nas durações líricas do canto passional desacelerado. Um pouco antes, nos anos 1940 e 1950, havíamos tido o samba-canção e o bolero; em fase posterior, nos anos 1970, tivemos as canções passionais de Gonzaguinha na voz de Maria Bethânia, o canto de Joana e do próprio Roberto Carlos. Nos anos 1980, esse espaço contraiu-se de tal forma que, tirante a produção anual do eterno "rei" da juventude e de algumas intervenções requintadas como as de Djavan, os conteúdos desbragadamente emotivos só podiam ser desfrutados em segmentos desprestigiados, cujo estigma já vinha expresso pelo termo "brega". Coube aos atentos e flexíveis produtores do mercado de disco detectar a carência de canções de apelo simples e direto ao mundo sensível (mais precisamente, sentimental) e promover a consagração de artistas estigmatizados – mas em franca atividade no meio rural ou no âmbito da multidão anônima, de pouco poder aquisitivo, dos grandes centros – bem nas barbas da "elite popular",<sup>44</sup> inicialmente na faixa AM das rádios, mas, logo depois, nos espaços nobres da FM. A música sertaneja ocupou o quinhão da sonoridade passional brasileira e atingiu picos inimagináveis de venda. Hoje, o próprio conceito de "brega" deve ser revisto. Para além da qualidade da criação, brega significa *inflexão passional* na melodia e na letra da canção para salvaguardar a circulação dos conteúdos afetivos na comunidade. Só depois de saudável "breguização", o *rock* brasileiro voltou ao topo das paradas de sucesso neste fim de século.

No decorrer da evolução cíclica dos gêneros, a exacerbação do canto brega na voz de numerosas duplas sertanejas surgidas na passagem dos anos 1980 aos 1990 desequilibrou novamente o universo cancional do país, esvaziando-o do elã básico que acompanha o som brasileiro desde a época dos batuques. Embora sempre permaneçam forças de resistência que não deixam desaparecer o gênero – e, nessa época, o vigor dos Paralamas, de Sandra de Sá e dos mestres permanentes do segmento eufórico, como Jorge Ben Jor, Gilberto Gil ou Tim Maia, zelava bravamente pelo ânimo psíquico e fisiológico

das canções aceleradas –, o quadro musical só se reequilibrou de fato com a generalização dos grupos regionais de percussão (Olodum, Timbalada) e com a consolidação comercial da música axé. Esta última ainda acabou por conceber, em algumas de suas manifestações (como as do grupo É o Tchan! interpretando a canção que lhe deu o nome), uma forma de espetáculo televisivo tecnicamente impecável que atingia, ao vivo e com ingredientes nacionais, o que os grandes artistas dançarinos dos EUA (Michael Jackson, Prince ou Madonna) só conseguiam obter nas *performances* altamente elaboradas de seus *clips*. Entre as músicas axé e sertaneja, configurou-se o moderno pagode, que se serve igualmente da base rítmica e do elemento brega e se filia à tradição do samba simples.

Alvos de imenso bombardeio crítico desferido por representantes da “elite popular” (artistas, jornalistas e pensadores de modo geral), esses gêneros que dominam nosso mercado de disco mudaram a história da sonoridade brasileira. Justamente na década em que estava previsto o desaparecimento da canção nacional diante da escalada da produção norte-americana na mídia, deu-se o efeito inverso: ritmos que brotaram do carnaval nordestino, melodias derivadas do canto caipira, conformações extraídas do velho samba e até o *rock* suficientemente nacionalizado (ou mesmo breguizado) apoderaram-se das melhores fatias do mercado, criando nos ouvintes até mesmo uma certa nostalgia da música estrangeira. É evidente que, para adquirir valor competitivo no mundo impessoal e perverso da indústria cultural, esse novo produto musical brasileiro assimilou técnicas de padronização e de serialização que lhe retiraram a força inventiva no âmbito particular de cada obra. Mas na atuação em grande escala, o sucesso dessa música, fortemente impulsionado por grupos de produtores nacionais e internacionais – cuja flexibilidade é bem maior que a da elite popular –, esmagou a concorrência e fechou o século confirmando a prolada pujança da música brasileira.

Na esteira desse fenômeno, incontáveis nichos de criação que sempre foram partes constituintes do universo cancional brasileiro, sobretudo a partir da Bossa Nova, vêm conquistando espaços mais significativos – proporcionais a seu “coeficiente comercial” – no campo da sonoridade brasileira. O extraordinário avanço técnico e o conseqüente barateamento da gravação de discos têm propiciado maior intercâmbio entre “artistas de criação” e “artistas de mercado”, quando não favorecem diretamente a fusão dessas duas categorias numa só personagem perfeitamente compatibilizada com a dinâmica comercial, como ocorre com Carlinhos Brown, Arnaldo Antunes, Lenine e tantos outros. Assistimos ainda, de um lado, à projeção e à reabilitação de nomes talentosos que, por falta de condições materiais, viviam fora do circuito cultural (Tom Zé,

Elza Soares, Luiz Melodia, etc.) e, de outro, à repercussão internacional de artistas e de movimentos brasileiros que, a exemplo da Bossa Nova, agora vêm despertando o interesse das outras nações (o caso mais notório é a moda do Tropicalismo nos EUA). Portanto, embora os focos de manifestação musical estejam hoje espalhados irregularmente por boa parte do território nacional e distribuídos ao longo do ano em projetos e eventos que atingem o apogeu no período de carnaval – e não mais concentrados em casas como a de tia Ciata ou a de Paulo Machado de Carvalho –, jamais, nesses quinhentos anos, a sonoridade brasileira viveu a hegemonia que, pelo visto, está apenas começando. Mas como os períodos hegemônicos dificilmente podem ser captados pelos contemporâneos, em geral mergulhados em idiosincrasias, nostalgias ou pequenos embaraços conjunturais, nos próximos cinco séculos haverá tempo suficiente para uma avaliação mais “desenvolvida”.

## Notas

1. Cf. Mário de Andrade, *Pequena história da música*, São Paulo/Brasília, Martins/INL, 1976, p. 20.
2. *Apud* José Ramos Tinhorão, *História social da música popular brasileira*, Lisboa, Editorial Caminho, 1990, p. 36. O autor vale-se do primeiro volume de *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil*, documento preparado por Serafim Leite para o IV Centenário da Cidade de São Paulo de 1954.
3. Daí os encontros clandestinos, realizados em terreiros fora do centro urbano e longe dos povoados rurais, que deram origem às atuais manifestações de candomblé. Esses terreiros são, por isso, até hoje chamados de “roça” (cf. José Ramos Tinhorão, *Os sons dos negros no Brasil*, São Paulo, Art Editora, 1988, p. 45).
4. Expressões empregadas por J. R. Tinhorão, *op. cit.*, p. 46.
5. Cf. Mário de Andrade, *Dicionário musical brasileiro*, Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1989, p. 453; José Ramos Tinhorão, *Os sons dos negros no Brasil*, *op. cit.*, p. 47, 48 e 49.
6. Tinhorão dissocia “lundus” ou “calundus” do gênero lundu, precursor do samba moderno, cuja origem branca ou mestiça esteve sempre associada à vida profana. Seguindo as palavras do moralista Nuno Marques Pereira, o autor afirma que os calundus estão invariavelmente vinculados à religião.
7. Cf. J. R. Tinhorão, *História social da música popular brasileira*, *op. cit.*, p. 47.
8. Cf. Wilson Martins, *História da inteligência brasileira*, v. I, São Paulo, Cultrix/Edusp, 1976, p. 227.

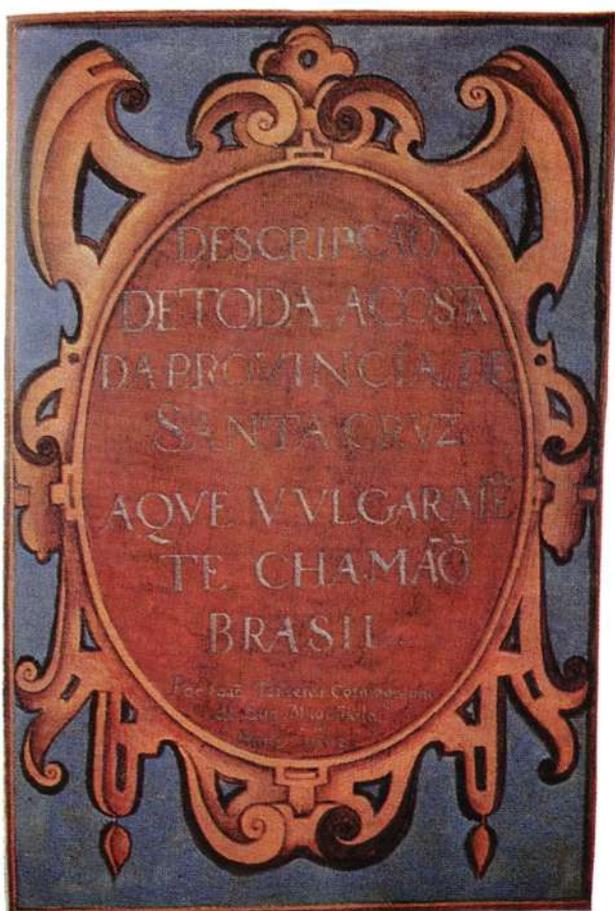
9. Essa intensa vida musical em Minas Gerais no período setecentista foi tema de pesquisa, já em meados do século XX, do musicólogo alemão, radicado no Uruguai, Kurt Lange, que conseguiu recuperar manuscritos totalmente inusitados da biblioteca musical da família real.
10. Já que a redescoberta da música mineira do século XVIII é relativamente recente.
11. Essas informações estão em J. R. Tinhorão, *Os sons dos negros no Brasil*, op. cit., p. 59 e 60. Segundo o autor, a pesquisa de Béhague foi possível graças à "organização do catálogo de manuscritos musicais da Biblioteca da Ajuda", promovida por Mariana Amélia Machado Santos e publicada em nove volumes de 1958 a 1968.
12. *Ibid.*, p. 91. Mário de Andrade faz essa declaração na introdução de seu volume *Modinhas imperiais*, São Paulo, Martins, 1964, p. 6-8. A edição original deste trabalho data de 1930, enquanto o caderno de *Modinhas do Brasil*, que permitiu a revisão dessas direções de influência, só seria revelado em 1968.
13. O tom alegre desse encontro baseia-se no célebre registro de Pero Vaz de Caminha, que relata o contato amistoso de um dos membros da esquadra cabralina, acompanhado de um "gaiteiro", com os índios aqui encontrados: "E meteu-se a dançar com eles, tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riam, e andavam com ele muito bem ao som da gaita". Cf. J. R. Tinhorão, *História social da música popular brasileira*, op. cit., p. 34.
14. A expressão é de Mário de Andrade, *Aspectos da música brasileira*, São Paulo, Martins, 1965, p. 27.
15. *Ibid.*, p. 26.
16. Sua melodia teria sido composta em 1831 para celebrar a abdicação de D. Pedro I (7 de abril). Só viria a ser oficialmente reconhecido como Hino Nacional Brasileiro em 1890, e receberia a letra de Osório Duque Estrada em 1909 (cf. *Enciclopédia da Música Brasileira*, São Paulo, Art Editora, 1998, p. 365).
17. In: CD-ROM, página da Web, *Brasil em foco/Arte e Cultura/Música* (Projeto "É tempo de Brasil"), Ministério das Relações Exteriores – Assessoria de Comunicação Social, Editora Terceiro Nome.
18. Muniz Sodré, *Samba: o dono do corpo*, Rio de Janeiro, Codecri, 1979, p. 20.
19. José Miguel Wisnik, "Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)", In: SQUEFF, Ênio e WISNIK, J. M., *Música*, São Paulo, Brasiliense, 1982, p. 159-163.
20. *Ibid.*
21. *Ibid.*, p. 160.
22. Por iniciativa de Frederico Figner, que, mais tarde, seria responsável pela Casa Odeon (cf. J. R. Tinhorão, *Música popular – do gramofone ao rádio e TV*, São Paulo, Ática, 1981, p. 20).
23. Ver sobre esse tema Paul Valéry, "Poesia e pensamento abstrato", *Variedades*, São Paulo, Iluminuras, 1991, p. 201-218. Retomaremos adiante, com mais detalhes, as características da relação entre canção e fala cotidiana.
24. O primeiro samba oficialmente gravado, *Pelo telefone*, apesar do registro, ainda legou pelo menos três versões diferentes (cf. Almirante, *No tempo de Noel Rosa*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977, p. 21-28).
25. Cf. Mário de Andrade, *Aspectos da música brasileira*, op. cit., p. 31.
26. A expressão é de Luiz Heitor, apud J. M. Wisnik, "Getúlio da Paixão Cearense", op. cit., p. 132.

27. Cf. Otto Maria Carpeaux, *Uma nova história da música*, Rio de Janeiro, Ediouro, 1999, p. 360.
28. Tanto Mário de Andrade como Villa-Lobos manifestaram vez por outra reconhecimento e simpatia em relação a esses artistas populares urbanos. Mário, por exemplo, cita Donga, Sinhô e Noel Rosa como figuras interessantes do samba em sua *Pequena história da música* (São Paulo, Martins, 1976, p. 193). Villa-Lobos chegou a conviver intensamente com Pixinguinha, Luís Américo, Jararaca, Donga, e tudo indica que manteve amizade com Cartola. Esses e outros nomes foram convocados pelo maestro, a pedido do músico inglês L. A. Stokowski, para gravar músicas típicas para o Congresso Pan-Americano de Folclore, dentro da política de boa vizinhança desencadeada pelos EUA na fase pré-Segunda Guerra (cf. M. T. B. da Silva e A. L. Oliveira Filho, *Cartola, os tempos idos*, Rio de Janeiro, Funarte, 1983, p. 68-78). Não há dúvida, porém, de que nem um nem outro tinham condições de dimensionar o papel desses novos "artistas" no futuro musical do país.
29. J. M. Wisnik, "Getúlio da Paixão Cearense", *op. cit.*, p. 133.
30. Dependiam de autorizações para apresentar seus trabalhos, dependiam da anuência de chefes políticos para obter patrocínios e dependiam até do interesse de maestros para que as obras fossem registradas em partituras.
31. Original Dixieland Jazz Band.
32. As letras da Bossa Nova são decididamente eufóricas, elaboradas sob o signo de *O amor, o sorriso e a flor*, título do segundo LP de João Gilberto.
33. No sentido empregado por Roland Barthes no âmbito da análise literária. Seu exemplo de "grau zero" ou de neutralização dos estilos literários é *O estrangeiro*, de A. Camus que, por sinal, também aproxima a escrita da oralidade. Cf. *Novos ensaios críticos, o grau zero da escritura*, São Paulo, Cultrix, 1974, p. 161.
34. Cf. Walter Garcia, *Bim Bom (a contradição sem conflitos de João Gilberto)*, dissertação de mestrado, São Paulo, FFLCH/Edusp, 1998, p. 64.
35. Cf. Augusto de Campos, *Balanço da bossa e outras bossas*, São Paulo, Perspectiva, 1974.
36. Cf. Ruy Castro, *Chega de saudade*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
37. Hoje, a MTV começa a acenar nessa direção, mas ainda é cedo para avaliar suas conquistas fora do *rock*.
38. Caetano Veloso relata que em solidariedade a Gal Costa – desrespeitada, segundo ele, pela produção de um dos programas da Record – se indispôs contra os donos da casa e, conseqüentemente, se desligou (e foi desligado) do elenco da TV (cf. *Verdade tropical*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 329).
39. Grupos reconhecidos pela atividade de demarcação de fronteiras artísticas, ideológicas, políticas, etc. Para além dos limites mais nítidos que separavam direita e esquerda e suas subdivisões (linha dura, esquerda festiva, etc.), multiplicavam-se as fronteiras internas no domínio do gosto: MPB engajada, MPB alienada, MPB rural, MPB samba, MPB marcha, MPB lírica, iê-iê-iê *rock*, iê-iê-iê romântico e muitos outros redutos.
40. Em dezembro desse ano (1968), seria assinado o Ato Institucional nº 5, que mergulharia o Brasil na mais completa censura instituída pela ditadura militar.
41. Os Titãs, importante banda surgida nesse cenário, autodenominavam-se "Titãs do iê-iê-iê".
42. A maior parte do repertório de sucesso da década de 1970 contemplava o lirismo e os temas românticos. Mesmo a tradição do *rock* brasileiro, que permanecia nas guitarras de

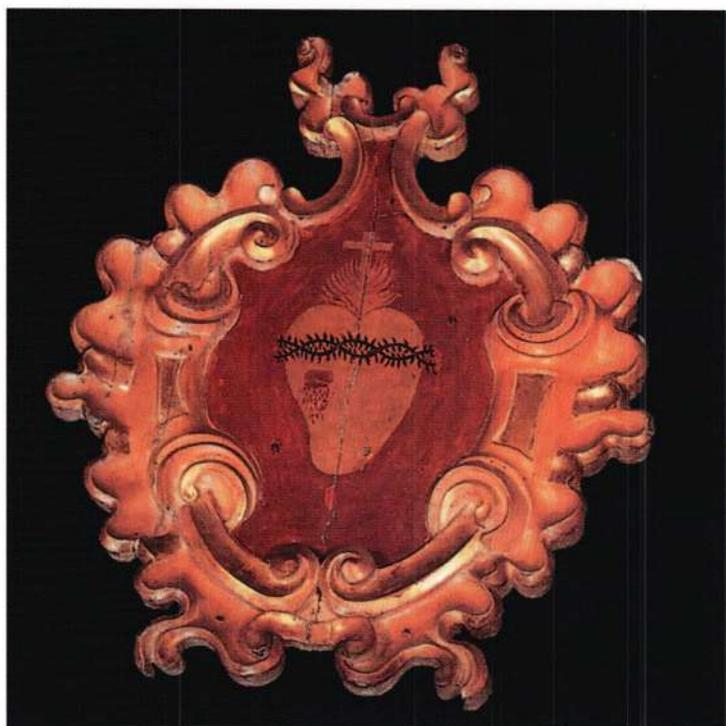
Raul Seixas ou Rita Lee, enveredava com frequência pelo "brega" (*Gita*) ou pelo sensual-romântico (*Mania de você*, *Doce vampira*). O mesmo acontecia com Tim Maia ou Jorge Ben Jor, que, entretanto, mantinham a maioria de seus *funks* voltados para a dança. A explosão das discotecas como lugares próprios para a dança, ao mesmo tempo que atraía a atenção dos compositores (como Caetano e Gilberto Gil), liberava-os para a produção em outro segmento.

43. Roberto Carlos adota amplamente a dicção italiana depois de vencer o Festival de San Remo, na Itália, defendendo a composição de Sergio Endrigo *Canzone per te*.
44. Desde o advento da Bossa Nova, formou-se no país uma elite especialmente interessada em música popular, e, com o progressivo recolhimento da música erudita às salas de concerto e às universidades, essa elite, por seu alto poder aquisitivo, passou a ser um dos alvos prediletos da indústria do disco.





João Teixeira – cosmógrafo de Sua Magestade.  
*Descrição de toda a costa da provincia de  
Santa Cruz a que vulgarmente chamão Brasil.*  
1642. Pergaminho.



*Coração de Jesus. MA, sem data.*  
Madeira policromada e dourada, 97 x 78 x 10 cm.



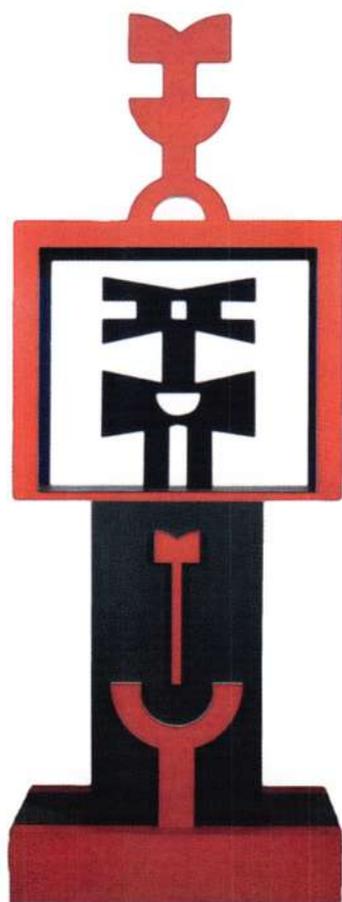
*Nossa Senhora da Conceição Missioneira.*  
Missões, RS, séc. XVIII. Cedro, 108 x 45 cm.



Nicolas Antoine Taunay.  
*Morro de Santo Antônio em 1816.*  
1817-1818. Óleo sobre tela, 45 x 56,5 cm.



Almeida Júnior.  
O violeiro. 1899.  
Óleo sobre tela, 141 x 172 cm.



Rubem Valentim.  
*Objeto emblemático 4.* 1969. Madeira  
recortada e pintada, 208 x 79 x 73 cm.

copacabana filmes apresenta

yoná magalhães  
gerald d'el rey  
othon bastos  
maurício do valle

# deus e o diabo na terra do sol

um filme de glauber rocha  
produção: luiz augusto mendes

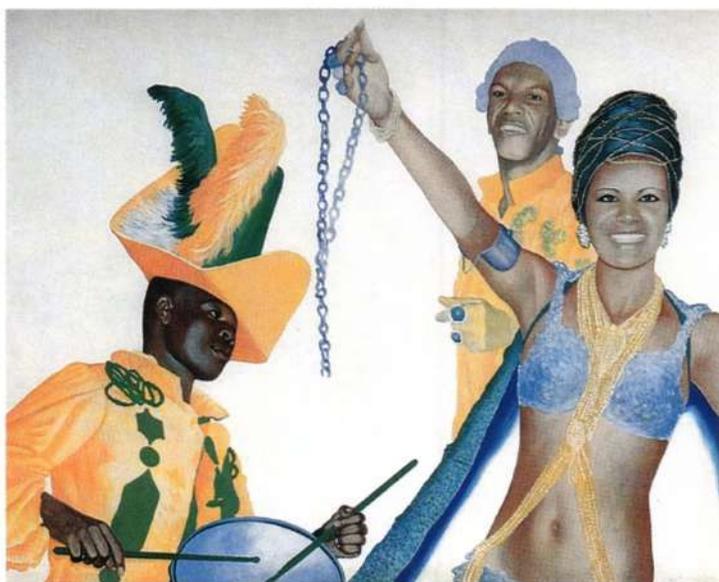


Rogério Duarte.

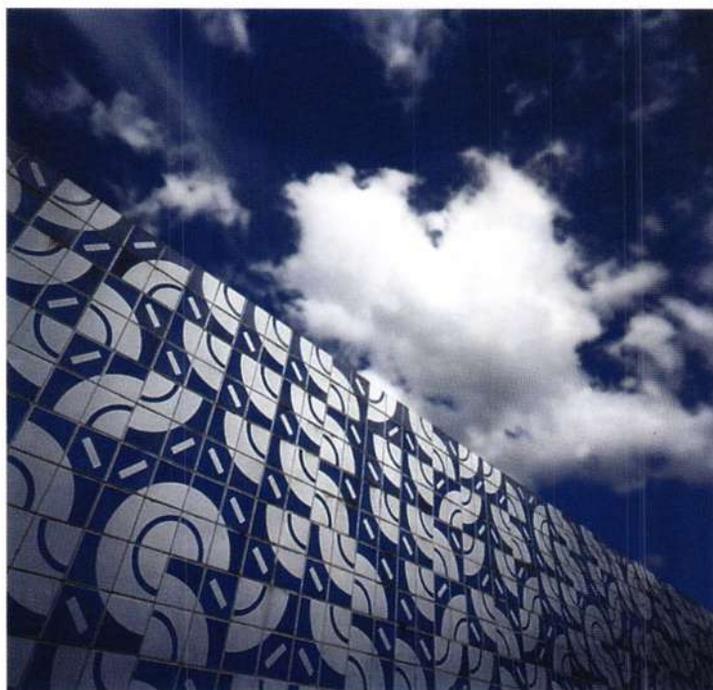
Cartaz do filme *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha. 1963.



Oswald Goeldi.  
Pescador. Tiragem póstuma, 1970.  
Xilogravura, 25 x 36 cm.



Glauco Rodrigues.  
*Samba enredo*. 1975.  
Óleo sobre madeira, 80 x 100 cm.



Athos Bulcão.  
*Painel de azulejos.* 1983.  
Palácio do Itamaraty, Anexo. Brasília.



Leda Catunda.  
*Duas bocas.* 1994.  
Acrílico sobre tela, 225 X 207 cm.



Humberto Mauro.  
*Favela dos meus amores*, 1955.

## O BRASIL TRADUZIDO NO CINEMA

Flávio Goldman

“Não somos europeus nem  
americanos do norte. Mas,  
destituídos de cultura original,  
nada nos é estrangeiro pois  
tudo o é. A penosa construção  
de nós mesmos se desenvolve  
na dialética rarefeita entre  
não ser e ser outro.”

Paulo Emílio Salles Gomes

O processo de tradução da identidade brasileira no cinema nacional passou por etapas decisivas no período que vai do início dos anos 1930 ao final dos anos 1960. Na década de 1930, o cinema começa a ser visto como instrumento efetivo da política e da cultura, contribuindo para a compreensão da realidade brasileira e ganhando legitimidade como uma arte nacional. Foi o começo de uma transformação que culminaria no movimento do Cinema Novo, que buscou, tanto na linguagem como na temática, uma visão crítica de vários aspectos da sociedade brasileira. Embora a geração de diretores cinemanovistas tenha continuado a produzir depois dos anos 1960, fixamos como limite para nosso estudo o ano de 1969, que compreende os últimos títulos de maior relevância para esta reflexão sobre a tradução da identidade brasileira no cinema nacional.

Pela amplitude do tema, decidimos concentrar nossa análise na obra básica dos três autores mais significativos entre aqueles que enfocaram primordialmente temas brasileiros no período mencionado: Humberto Mauro, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha. Em diferentes níveis, e sempre considerando o momento histórico em que viveram, esses diretores tiveram a preocupação de identificar a especificidade da realidade brasileira e propuseram novos caminhos para traduzi-la em linguagem cinematográfica, como, por exemplo, na busca da definição de uma luz brasileira.

Em cada caso, procuramos estudar a configuração socio-histórica em que surgiram esses cineastas e em que medida eles representam uma ruptura com o *status quo ante*, tendo em vista o panorama cinematográfico brasileiro na época. Assim, a obra de Mauro encontraria seu contrário dialético nas produções encorajadas pela revista *Cinearte*. No caso de Nelson, *Rio 40 graus* representou uma ruptura com as chanchadas e, sobretudo, com as produções de veleidades hollywoodianas da Vera Cruz. Em Glauber, pode-se enxergar um corte ainda mais profundo, rompendo com toda a tradição cinematográfica brasileira que o antecedia.

A reflexão sobre a relação entre cinema brasileiro e identidade nacional parece-nos particularmente instigante, pois, entre todas as formas de manifestação artísticas no Brasil, parece ter sido o cinema que encontrou maiores dificuldades para recolher "os fragmentos esparsos da cultura popular, para dela fazer a base de uma cultura brasileira".<sup>1</sup>

A presença esmagadora de um paradigma estrangeiro, que desde os tempos da cena muda se impôs ao público brasileiro, dificultou sua aproximação com o cinema nacional. Consagrou-se a tendência à imitação, ao "mimetismo", isto é, satisfazer no espectador os gostos e as expectativas criados pelo cinema estrangeiro.<sup>2</sup> Essa tendência pode prevalecer ainda que a temática seja brasileira: traduzir o Brasil no cinema não significa descrever costumes e paisagens locais. É preciso uma compreensão das contradições do país, uma visão crítica da sociedade brasileira, ou, para usar expressão de Renato Ortiz, a transformação simbólica da realidade a fim de unificá-la.<sup>3</sup>

A legitimidade para refletir sobre as contradições da realidade brasileira e reconhecer os valores nacionais e populares capazes de forjar uma identidade é atribuída aos intelectuais. Entendendo que os cineastas também podem participar de tal exercício e que dispõem do material necessário para operar a transformação simbólica da realidade, pensamos que o cinema pode contribuir – como contribuiu, no caso de Mauro, Nelson e Glauber – para o processo de construção e de problematização daquela identidade.

## Humberto Mauro

O cinema entre nós terá que nascer do meio brasileiro, com todos os seus defeitos, qualidades e ridículos, com a marcha precária e contingente de todas as indústrias que florescem traduzindo as necessidades reais do ambiente em que se formam. Se o cinema americano já nos habituou ao luxo e à variedade de suas produções, estamos certos de que ainda não nos roubou o entusiasmo natural que teremos por tudo aquilo que seja uma representação fiel do que somos e desejamos ser (Humberto Mauro).

No final dos anos 1920 e início dos anos 1930, o Brasil parecia viver uma fase de autoconhecimento, de novas descobertas sobre si. Em 1926, Paulo Prado apresenta seu *Retrato do Brasil*, no qual estuda alguns aspectos da formação do povo brasileiro, como a tristeza e a cobiça. Dois anos depois, é a vez de Mário de Andrade oferecer sua própria visão do caráter do brasileiro – ou da falta dele – em *Macunaíma*. Em 1933, Gilberto Freyre publica *Casa-grande e senzala*, que permite uma reavaliação dos paradigmas empregados no estudo da formação étnica e cultural do país. Na música, Villa-Lobos parecia encontrar a perfeita tradução da alma brasileira em seus choros e bachianas. Entretanto, toda essa efervescência em torno da cultura brasileira não encontrava eco no cinema.

Com efeito, o cinema brasileiro no final dos anos 1920 parecia ter como objetivo principal reproduzir os padrões estéticos consagrados em Hollywood. O principal veículo dessa tendência imitadora foi a revista *Cinearte*, dirigida por Adhemar Gonzaga, fundador da produtora Cinédia. É preciso compreender que *Cinearte* não era contra o cinema nacional: pelo contrário, animava campanhas regulares pela produção de filmes no Brasil, dentro do fervor desenvolvimentista de então. Tais produções deveriam, no entanto, limitar-se a transplantar os ideais do cinema americano que o crítico Paulo Emílio Salles Gomes chamaria de “cinema ocupante”. *Cinearte* pretendia promover no Brasil um simulacro do *star system*, sobre o qual se baseava a indústria cinematográfica de Hollywood, selecionando astros e estrelas de “boa aparência”. É emblemática, nesse contexto, a declaração de Paulo Wanderley, crítico da revista:

Fazer um bom cinema no Brasil deve ser um ato de purificação de nossa realidade, através da seleção daquilo que merece ser projetado na tela: o nosso progresso, as obras de engenharia moderna, nossos brancos bonitos, nossa natureza. Nada de documentários, pois não há controle total sobre o que se mostra e os elementos indesejáveis podem infiltrar-se; é preciso um cinema de estúdio, como o norte-americano, com interiores bem decorados e habitados por gente simpática.<sup>4</sup>

Nada mais distante das preocupações de *Cinearte* do que a preocupação com a identidade brasileira – ao contrário, a realidade do país deveria ser excluída ao máximo das telas. Os ideais propagados pela revista traduzem-se em *Barro humano*, de 1928, dirigido por Adhemar Gonzaga, que trazia todos os elementos defendidos por Wanderley (aliás, roteirista do filme): interiores luxuosos, “brancos bonitos”, nada que parecesse diferente ou ousado ao espectador acostumado aos filmes de Douglas Fairbanks e Gloria Swanson.

Foi nesse contexto dominado pela estética de *Cinearte* e pelos efêmeros ciclos regionais que Humberto Mauro, ele próprio egresso do "ciclo de Cataguas", realizou seus principais filmes. Em termos de referencial anterior no cinema nacional, Humberto Mauro começou praticamente do zero. Como afirma Jean-Claude Bernardet, "a experiência cinematográfica (nos anos 1910 e 1920) não se sedimentava, não se acumulava", o que fazia que se anunciasse repetidas vezes o advento do "primeiro filme nacional".<sup>5</sup> Se hoje movimentos como a chanchada e o Cinema Novo constituem referências culturais, ideológicas, estéticas e de produção para os cineastas brasileiros, o cinema do início dos anos 1930 era missão para desbravadores, um cinema sem raízes nem fundadores. Não por acaso, as principais influências de Humberto Mauro foram os cineastas americanos David W. Griffith e Henry King.<sup>6</sup> Assim, na avaliação do cinema de Humberto Mauro, é preciso considerar seu pioneirismo na busca de uma linguagem e de uma temática cinematográfica brasileira.

Humberto Mauro foi para o Rio de Janeiro contratado pela Cinédia, a convite de seu amigo Adhemar Gonzaga. Seu primeiro filme, *Lábios sem beijos*, de 1929, revela total compatibilidade com os padrões ditados por Gonzaga e pelos integrantes de *Cinearte* – o que levaria Mauro, mais tarde, a qualificá-lo como um trabalho menor em sua filmografia.<sup>7</sup>

Na obra de Humberto Mauro, é difícil identificar um filme que represente uma ruptura tão nítida como foi o caso de *Rio 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos. Em geral, dois filmes podem ser apontados como significativos no tocante à preocupação em traduzir o Brasil nas telas: *Ganga bruta* e, principalmente, *Favela dos meus amores*.

Realizado em 1933, *Ganga bruta* foi o último filme de Mauro produzido pela Cinédia e o primeiro em que se nota um afastamento do modelo proposto por *Cinearte*. A partir de um enredo tradicional, envolvendo um triângulo amoroso, Humberto Mauro realizou um filme de notável sensualidade, "onde truculência e lirismo se combinam harmonicamente".<sup>8</sup> Nada de cenários luxuosos, ambientes hollywoodianos: a cena principal do filme, da sedução entre Déa Selva e Durval Bellini, acontece no horto da Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro. Bellini, o galã, estava muito distante do padrão vigente no cinema brasileiro, dominado pelos "brancos bonitos" citados por Paulo Wanderley. De acordo com Paulo Emílio, "(...) o herói de *Ganga bruta*, com seus impulsos, sua melancolia, seu sentido de honra, seus bigodes, que são características latino-americanas em geral e brasileiras em particular, é indiscutivelmente uma expressão nacional".<sup>9</sup>

Paulo Emílio reconhece em *Ganga bruta* uma atmosfera de "estagnação e decadência", o que, aliado ao sensualismo que permeia todo o filme, remete-nos ao *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado, sobretudo ao capítulo intitulado "A tristeza":

Ao findar o século das descobertas, o que sabemos do embrião da sociedade existente é um testemunho dos desvarios da preocupação erótica. Desses excessos de vida sensual ficaram traços indelévels no caráter brasileiro. Os fenômenos de esgotamento não se limitam às funções sensoriais e vegetativas; estendem-se até o domínio da inteligência e dos sentimentos.<sup>10</sup>

A importância de *Ganga bruta* reside na busca de uma linguagem própria, apoiada sobretudo na utilização de recursos novos de montagem e fotografia. Nesse sentido, Humberto Mauro pode ser visto como o primeiro diretor a buscar uma “luz brasileira” em seus filmes. Embora seja considerado, ao lado de *Limite* (1930), de Mário Peixoto, o principal filme brasileiro dos anos 1930 – para Glauber Rocha, um dos vinte maiores de todos os tempos –, *Ganga bruta* foi um fracasso de público e de crítica, o que levou Humberto Mauro a deixar a Cinédia e associar-se à atriz e diretora Carmen Santos, que acabava de fundar a produtora Brasil Vita Filmes. Dessa união resultou *Favela dos meus amores*, de 1935, talvez o principal trabalho de Mauro no que se refere à busca de uma identidade brasileira.

Ao contrário de *Ganga bruta*, que fracassou na época e só posteriormente teve seus méritos reconhecidos, *Favela dos meus amores* obteve sucesso imediato e seria reprisado com igual êxito no início dos anos 1940. Hoje, porém, é impossível fazer uma avaliação do filme, visto que nenhuma cópia sobreviveu. Assim, nossa única fonte sobre *Favela* é o conjunto de críticas e ensaios da época.

*Favela dos meus amores* levou às telas pela primeira vez o morro e os elementos de cultura popular que o cercam (o malandro, os ritmos populares – como o samba e o maxixe). Também foi o primeiro filme brasileiro a ter atores negros interpretando papéis de destaque. Uma das personagens centrais, “Nhonhô”, era inspirada em conhecida figura do samba carioca, o compositor Sinhô. O espectador tinha, portanto, a possibilidade efetiva de identificação com um universo cada vez mais importante na realidade urbana brasileira, o da favela, já difundido na música e na literatura, mas até então excluído do cinema. O mérito de Mauro teria sido o de evitar uma visão estereotipada, quase folclórica, da vida na favela. Segundo Jorge Amado:

O grande morro legendário não aparece nesse filme com a sua fisionomia deturpada. Muito ao contrário, Humberto Mauro soube conservar o ar próprio do morro, a sua vida miserável, e no entanto, com tanta beleza. Os pretos e mulatos do morro que movimentam o filme se revelam além de tudo artistas admiráveis.<sup>11</sup>

Humberto Mauro antecipou em vinte anos o surto de filmes sobre favela que caracterizou a primeira fase do Cinema Novo, da qual são exemplares *Rio 40 Graus*, que constituiu o próprio marco zero do movimento, e *Cinco*

vezes *favela* (1963), única produção orientada pelo Centro Popular de Cultura da UNE (CPC). Em 1936, Mauro tentou seguir a mesma linha de filme baseado na cultura popular em *Cidade mulher*, musical com canções de Noel Rosa e Assis Valente, mas teria obtido resultados aquém do esperado. Assim como seu antecessor, não resta nenhuma cópia de *Cidade mulher*.

O último filme de longa-metragem que Humberto Mauro realizou nos anos 1930 foi *O descobrimento do Brasil*, de 1937, cuja orientação ideológica foi dada pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), primeiro órgão oficial brasileiro voltado especificamente para o cinema. O objetivo do INCE, que se inseria no planejamento cultural do ministro Gustavo Capanema e do Estado Novo como um todo, era "fornecer um programa geral para a educação de massas que valorizasse, principalmente, os aspectos variados e desconhecidos da cultura brasileira".<sup>12</sup>

*O descobrimento do Brasil* era, de fato, um filme "educativo", dentro do entendimento limitado que o termo comportava na época: apresentava uma visão tradicional da chegada dos portugueses ao Brasil, despida de qualquer esforço de análise histórica mais sofisticada. Recém-saído do cárcere, Graciliano Ramos assistiu ao filme e escreveu artigo no qual afirmava que, no cinema nacional, tínhamos "enfim um trabalho sério, um trabalho decente". Elogia a reconstituição de época e a música de Villa-Lobos. Não lhe escapou, porém, a falácia histórica da exaltação do colonizador:

São uns santos os portugueses, têm uma expressão de beatitude que destoa das façanhas que andaram praticando em Terras da África e da Ásia e por fim neste hemisfério. É o próprio Almirante que põe cobertores em cima dos selvagens e lhes arruma travesseiros com uma solicitude, uma delicadeza de mãe carinhosa.<sup>13</sup>

Esse trabalho menor de Humberto Mauro não seria empecilho para que este, anos depois, viesse a ser considerado uma espécie de fundador do cinema brasileiro. De fato, os jovens do Cinema Novo ressentiam-se da ausência de raízes no panorama cinematográfico nacional e encontraram em Mauro um precursor não apenas na busca de uma nova linguagem (caso, sobretudo, de *Ganga Bruta*) como na preocupação em trazer para o cinema uma temática nacional-popular. Para Glauber Rocha, o mais entusiasmado admirador de Mauro entre os teóricos do Cinema Novo, "na obra maureana existe a raiz absoluta do quadro cinematográfico brasileiro", referindo-se especificamente a *Ganga Bruta*.<sup>14</sup>

Humberto Mauro foi contratado pelo INCE, onde dirigiu, até 1964, grande número de documentários de curta-metragem. Realizou apenas mais dois longas de ficção, *Argila* (1940) e *O canto da saudade* (1952), em que se

voltou para seu hábitat natural, o interior de Minas, e fez, segundo Rogério Sganzerla, o mais autêntico filme regional do cinema brasileiro.<sup>15</sup> Sua preocupação com a cultura brasileira manteve-o ativo até a velhice. Nesse período, merece destaque sua participação na redação dos diálogos em tupi-guarani de *Como era gostoso o meu francês*, de 1972, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, cuja obra analisaremos a seguir.

### Nelson Pereira dos Santos

*Rio 40 graus* resgatou a frustração política de nossas artes e críticas sem um cinema que materializasse o desejo universal da fantasia brasileira (Glauber Rocha).

Único dos três cineastas em estudo ainda vivo,<sup>16</sup> Nelson Pereira dos Santos pode ser considerado o precursor e inspirador do Cinema Novo, movimento que colocou em primeiro plano a compreensão da realidade brasileira. Com *Rio 40 graus*, seu primeiro filme, Nelson revolucionou um cinema dominado pela rendosa fórmula das chanchadas e recém-saído da tentativa frustrada de reproduzir uma Hollywood tupiniquim na produtora paulista Vera Cruz.

Comédia geralmente musical, em muito inspirada no teatro de revista carioca, a chanchada impôs-se no final dos anos 1940 e produziu frutos até o início dos anos 1960. Ela suscita um debate fundamental no processo de tradução da identidade brasileira no cinema: o da necessidade de um cinema popular. Ora, nenhum outro gênero aproximou-se tanto do público brasileiro como a chanchada, e nenhum foi tão execrado pela intelectualidade ligada ao cinema.<sup>17</sup>

A chanchada-síntese seria *Carnaval Atlântida* (1952), de José Carlos Burle, cuja trama assim se desenvolve: um estúdio de cinema brasileiro, cujo dono se chama Cecílio B. de Milho (referência evidente a Cecil B. De Mille, célebre diretor de filmes épicos de Hollywood), pretende realizar uma superprodução sobre a vida de Helena de Tróia, contratando, como consultor histórico, um professor de cultura grega, interpretado por Oscarito. No final, tudo acaba em festa: o produtor assume que o Brasil não é lugar para filmes "sérios", transforma a superprodução sobre Helena de Tróia em filme carnavalesco, e o professor larga a cátedra e os modos compenetrados para juntar-se a uma dançarina cubana. *Carnaval Atlântida* reforça a idéia de que somos incompetentes para copiar e que a adaptação de idéias estrangeiras só pode se dar na forma de paródia. O sucesso de chanchadas como *Matar ou correr* e *Nem Sansão nem Dalila*, paródia de dois filmes americanos de sucesso (*Matar ou morrer*, de Fred Zinnemann, e *Sansão e Dalila*, do já mencionado De Mille), parecia comprovar esse entendimento.

Interpretação muito lúcida sobre a paródia nas chanchadas é feita por Jean-Claude Bernardet. Para que a crítica ao modelo americano proposta por filmes como *Matar ou correr* funcione, é preciso que o modelo continue modelo. Assim, a paródia ao mesmo tempo degrada e confirma o modelo, e admite, como faz expressamente *Carnaval Atlântida*, a impossibilidade de substituir um modelo por outro.<sup>18</sup>

Não se pode negar que as chanchadas tivessem a realidade brasileira como temática. De modo ingênuo, ou mesmo grosseiro, elas abordavam temas como a inflação, o populismo na política nacional, as diferenças de classe e o preconceito racial. Além disso, como entende o crítico João Luiz Vieira:

O cinema brasileiro, através das comédias produzidas principalmente no Rio de Janeiro, marcou esse espaço de inserção do homem simples brasileiro em suas narrativas e na constituição do mercado consumidor para os filmes. Jogando habilmente com o processo de identificação entre o mundo da tela e o universo do espectador, a comédia carioca, em sua recriação do real, consagrou tipos populares como o herói espertalhão e desocupado, os mulherengos e preguiçosos, as empregadas domésticas e as donas de pensão, os nordestinos migrantes, além de outros tipos que viviam os dramas e a experiência do desenvolvimento urbano.<sup>19</sup>

De fato, a chanchada facilitou a comunicação entre o cinema brasileiro e o público, permitindo sua identificação com os tipos e as situações presentes nos filmes. Considerando que o principal objetivo do gênero era divertir as platéias, e tendo em vista o contexto histórico em que vigorou, pode-se até entender que a chanchada transcendeu seu papel, na medida em que apresentou, ainda que muito precariamente, uma visão crítica de certas contradições da sociedade brasileira. Porém, seu esgotamento, por volta de 1960, tornou-se inevitável em razão da repetição das mesmas fórmulas.

Enquanto as chanchadas praticamente monopolizavam a produção carioca, São Paulo trilhava outro caminho no cinema nacional: com a fundação da Vera Cruz, em 1949, o processo de substituição de importações na economia brasileira encontraria seu correspondente no cinema. A intenção da Vera Cruz era produzir no Brasil filmes tão bons tecnicamente quanto os norte-americanos. Tratava-se de desenvolver uma indústria cinematográfica nos moldes hollywoodianos, com o mesmo apoio no *star system* e na propaganda maciça, o que, em certa medida, pode ser visto como uma reedição do movimento de *Cinearte*.

Embora tenha produzido filmes com temática brasileira,<sup>20</sup> a Vera Cruz tinha como parâmetro uma linguagem cinematográfica importada. A preocupação em "contar uma história brasileira" não se traduzia na busca dos elementos formadores de uma identidade nacional. Como afirmou Glauber Rocha, "o quadro brasileiro não é o fato de Lima Barreto enquadrar atores vestidos

de cangaceiros: o problema é o subconsciente nacional, ou seja, a problemática encerrada no exuberante paraíso tropical".<sup>21</sup> O juízo de Glauber refere-se ao maior sucesso da Vera Cruz, *O cangaceiro*, primeiro filme brasileiro premiado num grande festival internacional.<sup>22</sup> Outro importante teórico do cinema, Paulo Emílio Salles Gomes, apontava a fase da Vera Cruz como a mais negativa de toda a história do cinema nacional, ressaltando, porém, que ela contribuiu para chamar a atenção para a situação de dependência da produção brasileira.<sup>23</sup>

A falência da Vera Cruz, em 1954, não apenas evidenciou as dificuldades de se alcançar a autonomia da indústria cinematográfica num contexto de distribuição internacionalmente dominado, como mostrou que a mera produção de uma estética hollywoodiana não era suficiente para fazer filmes "de Primeiro Mundo". Reforçou, assim, a idéia de que o cinema brasileiro deveria levar em conta a condição de país latino-americano e subdesenvolvido, como faria mais tarde o movimento do Cinema Novo. Nesse contexto, o cinema independente de Nelson Pereira dos Santos surge mais como reação à produção da Vera Cruz do que às chanchadas, mais próximas, apesar de suas limitações, da realidade brasileira.

*Rio 40 graus* (1955) foi um filme pioneiro no modo de produção – o primeiro realizado em sistema de cotas – que mostrou ser possível fazer cinema fora dos grandes estúdios. Apoiado numa temática de inspiração popular, *Rio 40 graus* procura traçar um painel crítico da então capital da República e de sua variedade de tipos humanos, que pode ser vista como uma síntese da sociedade urbana brasileira, composta, entre outros, de favelados, burgueses, imigrantes nordestinos e europeus.

Afastando-se da visão paradisíaca do Rio, geralmente veiculada pelas chanchadas, Nelson utiliza os recursos cinematográficos para realçar os contrastes sociais da cidade. A montagem frequentemente contrapõe a vida frívola dos burgueses e turistas estrangeiros ao cotidiano de meninos favelados que sobrevivem com a venda de amendoim. Na última cena, o golpe de misericórdia no mito carioca da cidade maravilhosa e cordial: a câmara afasta-se do ensaio de escola de samba e focaliza, na mesma favela, a mãe negra e doente que espera em vão o retorno do filho, atropelado enquanto fugia para não apanhar de outros rapazes. Com dez anos de atraso, o neo-realismo chegava ao Brasil.<sup>24</sup>

*Rio 40 graus* representou a grande ruptura no processo de tradução da identidade brasileira no cinema. Na imagem de Glauber Rocha, "foi a primeira decepção do povo brasileiro diante de seu espelho".<sup>25</sup> A partir desse filme, o cinema brasileiro começou a perder a ingenuidade, consagrada nas comédias populares e nos dramas românticos, e passou a ser reconhecido como foro legítimo para o debate e a reflexão sobre as questões fundamentais

da sociedade. Foi o primeiro passo para que o cinema deixasse o "marginalismo intelectual"<sup>26</sup> em que vivera nos últimos anos para afirmar-se como parte integrante da cultura brasileira – processo que se consolidaria com o trabalho dos demais diretores do Cinema Novo.

Entre os filmes que Nelson dirigiu de *Rio 40 graus* até o fim dos anos 1960, selecionamos aquele que nos pareceu mais significativo no esforço de tradução da identidade brasileira no cinema: *Vidas secas*, de 1963.<sup>27</sup> Trata-se da adaptação do romance homônimo de Graciliano Ramos, de quem *Memórias do cárcere* também seria levado às telas por Nelson, já nos anos 1980.

Embora estivesse em pleno vigor o chamado "ciclo do cangaço no cinema", decorrência do sucesso de *O cangaceiro*, o sertão nordestino ainda não tinha sido explorado por um cineasta como Nelson Pereira dos Santos. Na tradução para a linguagem cinematográfica do clássico da literatura brasileira sobre o homem nordestino e a seca, Nelson realizou um filme singular: para destacar a aridez da vida de suas personagens, *Vidas secas* não conta com nenhuma trilha sonora (o único som é o ranger do carro de bois); as personagens quase não dialogam, e a falta de comunicação entre Sinhá Vitória e Fabiano atinge o ponto culminante quando, ao pensarem no futuro, falam ao mesmo tempo sem que um se dê conta do discurso do outro: em lugar do diálogo, dois monólogos simultâneos; o ritmo lento, metáfora da imutabilidade da situação social dos protagonistas, não faz concessões ao público habituado ao cinema comercial.

De todos os elementos de *Vidas secas*, aquele que mais impressiona é a fotografia, assinada por Luís Carlos Barreto (que, mais tarde, seria um dos principais produtores do cinema nacional). Seguindo a trilha de Humberto Mauro na busca de uma luz brasileira, o filme adota uma fotografia sem filtros ou nuances, uma fotografia direta que procura captar toda a violência do sol da caatinga. O impacto da tela ultrabranca é descrito assim por Glauber Rocha: "O espectador, que entrou na sala escura para ver um drama sobre a seca, se vê agredido por uma abertura que se lança sobre ele e tenta forçá-lo não a ver, mas a participar do drama da seca".<sup>28</sup>

O compromisso com uma linguagem cinematográfica brasileira permeou toda a carreira de Nelson Pereira dos Santos. Também quanto à temática, sua filmografia identifica os vários agentes na formação do povo brasileiro (índios em *Como era gostoso o meu francês*, negros em *Jubiabá*) e oferece uma reflexão crítica sobre os problemas do país, como a cultura autoritária (a prisão injusta de Fabiano em *Vidas secas* e de Graciliano Ramos em *Memórias do cárcere*), o messianismo (*A terceira margem do rio*) e a corrupção na política (*Rio 40 graus*). Se Humberto Mauro foi uma figura distante, quase mítica, a inspirar o

Cinema Novo, coube a Nelson Pereira dos Santos promover a ruptura fundamental que abriu caminho para que o cinema nacional passasse a figurar como um espaço reconhecido de reflexão sobre o Brasil.

## Glauber Rocha

O Paulo Emilio [Salles Gomes, crítico de cinema], costumava dizer que Glauber era um profeta e o dever do profeta é profetizar, e não acertar. Muitas vezes o Glauber errou.(...) E sempre que errava estava acertando mais ainda, porque provocava, senão uma polêmica, uma reflexão sobre o que estava acontecendo (Cacá Diegues).

A obra de Glauber Rocha como diretor e teórico do cinema brasileiro e sua importância na tradução da identidade brasileira nas telas mereceriam, na verdade, um extenso trabalho. Aqui, concentraremos nossa análise sobre determinados aspectos dos filmes que realizou entre 1961 e 1969. Interessa-nos, sobretudo, a visão do cineasta sobre a estrutura social e política do país e, em prosseguimento ao trabalho de Humberto Mauro e Nelson Pereira dos Santos, o esforço em favor da identificação dos elementos de uma linguagem cinematográfica brasileira.

O contexto em que surge Glauber Rocha é praticamente o mesmo de Nelson Pereira dos Santos (de quem Glauber foi assistente em *Rio zona norte* e que seria montador do primeiro longa glauberiano, *Barravento*): o cinema brasileiro dominado pelas chanchadas e por filmes inspirados no modelo hollywoodiano.

Glauber Rocha demonstra em sua obra clara preocupação na representação do povo brasileiro no cinema. Já em *Barravento*, de 1961, estava presente a discussão sobre a cultura popular – no caso, representada pelos ritos afro-brasileiros. Como entendem alguns críticos como Fernão Ramos, Glauber abraçou em *Barravento* a tese da cultura popular como forma de alienação, representada no filme pelo desprezo do personagem Firmino pelo candomblé.<sup>29</sup> De fato, o diretor afirmou na época que sua intenção era “mostrar ao mundo que, sob a forma do exotismo e da beleza decorativa das formas místicas afro-brasileiras, habita uma raça doente, faminta, analfabeta, nostálgica e escrava”.<sup>30</sup>

Em *Barravento*, também já aparece um dos temas centrais da obra glauberiana: o populismo, que seria magistralmente representado em *Terra em transe*. No mesmo ano em que Jânio Quadros assumia a presidência da República, Glauber narra a trajetória de Firmino, líder carismático e politicamente consciente (ou seja, não alienado pelo misticismo) de uma comunidade de pescadores na Bahia.<sup>31</sup> Quanto à linguagem, *Barravento* ressentia-se do fato de não ter sido realizado com total independência por Glauber: ele teve

de aproveitar parte do roteiro e das tomadas feitas por Luís Paulino dos Santos, primeiro diretor do filme.<sup>32</sup> Em artigo publicado ainda em 1961, Glauber afirma que só admitiu aquele trabalho contrário a suas idéias sobre cinema porque teve "consciência exata do País, dos problemas primários de fome e escravidão regionais", os quais considerava necessário apresentar em forma de filme.<sup>33</sup>

Para Glauber, era fundamental que o diretor fosse um legítimo autor do filme e não um mero filmador de roteiros. Essa opção por um "cinema de autor", em oposição ao "cinema comercial", figura como uma das principais bandeiras defendidas em sua obra teórica. Ele entendia que, no Brasil, o cinema de autor teria caráter revolucionário, na medida em que reagiria contra um cinema de imitação, reproduzidor da cultura dominante.<sup>34</sup> Em artigo intitulado "O Cinema Novo", de 1962, Glauber anuncia: "Queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural".<sup>35</sup>

Em 1963, Glauber realizou seu primeiro longa-metragem totalmente independente, no qual se nota o amadurecimento das idéias sustentadas em seus artigos: *Deus e o diabo na terra do sol*, considerado por muitos seu melhor filme. *Deus e o diabo na terra do sol* descreve a trajetória de Manuel e Rosa, um casal de sertanejos que, após ter assassinado um fazendeiro, se junta a um grupo de beatos e, em seguida, a um bando de cangaceiros liderado por Corisco. Em seu percalço, está sempre Antônio das Mortes, que liquidará tanto os beatos – ameaça ao poder da Igreja – como os cangaceiros – ameaça à ordem estatal –, mas preservará Manuel e Rosa, que fogem numa corrida que só terá fim quando "o sertão virar mar".

Com *Deus e o diabo*, Glauber constrói uma alegoria do Brasil, onde cada personagem pode ser visto como a representação de um componente da sociedade brasileira. Manuel e Rosa representam o próprio "povo", errante entre os vários caminhos de salvação. Antônio das Mortes representa um instrumento de poder onipresente, que tanto serve à Igreja como à polícia; ele é o dragão da maldade, que vai derrotar São Jorge, protetor tanto do líder dos beatos como de Corisco. Na exegese de Barthèlemy Amengual, a personagem, "à sua maneira, se nomeia libertador do povo". Não se vincula, contudo, nem a Rosa nem a Manuel, os "representantes do povo".<sup>36</sup> Essa libertação ocorre quando Antônio elimina os fatores de alienação (misticismo e marginalidade) e possibilita a Manuel e a Rosa – o povo – lutar sua própria guerra.<sup>37</sup>

Em *Deus e o diabo*, Glauber constrói a narrativa sobre um dos mais tradicionais elementos da cultura popular nordestina, o cordel. A música exerce papel de grande importância, tanto as canções de Sérgio Ricardo entoadas

pelo narrador como as *Bachianas brasileiras* de Villa-Lobos, realçando a opção nacionalista do diretor. A fotografia também empenha-se em reproduzir o ambiente do sertão por meio de uma luz "dura" (expressão de Valdemar Lima, diretor de fotografia do filme), ou seja, uma luz esbranquiçada e superexposta.<sup>38</sup>

Antes de realizar seu terceiro longa, Glauber publicou o manifesto "Uma estética da fome", em que se nota a influência do pensamento isebiano, que dominou o terreno ideológico brasileiro do fim dos anos 1950 ao início dos anos 1960.<sup>39</sup> Glauber propõe uma estética de violência simbólica, capaz de reproduzir no cinema a situação social dos países do Terceiro Mundo, sintetizada na fome:

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. (...) Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente; e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.<sup>40</sup>

A estética da fome, reconhecível em *Deus e o diabo* e *Terra em transe*, seria revista por Glauber em texto de 1971 intitulado "Estética do sonho". Ao recusar o manifesto por qualquer estética, já que "a plena vivência não pode se sujeitar a conceitos filosóficos", Glauber evoca o sonho de inspiração borgiana que teria contribuído para dilatar sua sensibilidade "afro-índia" quanto aos mitos originais de sua raça.<sup>41</sup>

Em 1967, estréia *Terra em transe*, no qual Glauber procurou, segundo suas próprias palavras, "uma expressão complexa, indefinida, mas própria e autêntica a respeito de tudo que poderia ser um cinema da América Latina".<sup>42</sup> Trata-se do primeiro filme realizado por Glauber após o golpe militar de 1964, e nota-se claramente a intenção de refletir sobre o ambiente político e cultural que antecedeu aquele fato.

*Terra em transe* descreve a crise política em "Eldorado", república fictícia situada nos trópicos, onde disputam o poder Felipe Vieira, político populista que prega reformas graduais, e Porfirio Diaz, veterano líder da direita conservadora. Transitando entre os dois pólos, está Paulo Martins, poeta e militante político que vive a contradição de simpatizar intelectualmente com posições de esquerda e, ao mesmo tempo, não conseguir conter seu desprezo pelo povo. Assim como em *Deus e o diabo*, é possível reconhecer uma alegoria da realidade brasileira e, em linhas gerais, latino-americana. Mas Glauber diferenciava os dois filmes, considerando o mais antigo "um filme acadêmico, romântico,

e ligado à cultura estabelecida no Brasil", enquanto *Terra em transe* é "filme de observação pessoal, sem outro apoio na tradição cultural brasileira".<sup>43</sup>

A personagem central, Paulo Martins, é a representação do intelectual que se vê como porta-voz do povo e, por isso, não consegue vislumbrá-lo como agente político ativo. Hesita entre o apoio a um líder mais capacitado para atender às demandas populares e a possibilidade de poder e prestígio anunciada pela coalizão com a direita. A incapacidade de resolver essas contradições, metáfora das próprias contradições da elite brasileira, conduz a personagem a um destino trágico. Aquele que poderia ser o "herói" do filme agoniza só e impotente. Glauber diria, a respeito de *Terra em transe*: "Não é filme de personagens positivos, (...) de heróis perfeitos".<sup>44</sup>

Ao discutir o papel político do intelectual na sociedade, *Terra em transe* traz à tona toda a efervescência do fim dos anos 1950 e início dos anos 1960, quando aquele tema estava na ordem do dia e animava centros de pensamento e cultura, como o CPC e o ISEB. As demais personagens, em especial Diaz, Vieira e Júlio Fuentes, dono do império de comunicações de Eldorado, podem ser reconhecidos até hoje na realidade política brasileira. Assim, embora deva ser interpretado dentro do contexto político do pós-64, *Terra em transe* conserva sua atualidade como alegoria da sociedade brasileira.

O último filme aqui focado é *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de 1969, realizado antes do exílio do diretor na Europa. Com ele, Glauber retoma a trajetória de Antônio das Mortes, personagem de *Deus e o diabo na terra do sol*, que segue em seu ofício de matador de cangaceiros, mas vai assumir uma postura de proteção dos oprimidos pelo coronel da região e de aliança com a sobrevivente de uma comunidade de místicos, a "santa".

Como se pode constatar em vários textos de Glauber, sua intenção com esse filme era aproximar-se do público – tendência, aliás, que passa a ser seguida pela maior parte de seus colegas do Cinema Novo, agora atentos às exigências de mercado.<sup>45</sup> Em entrevista a Federico de Cárdenas e René Capriles, Glauber declara que fez *O dragão* procurando simplificar para o grande público uma série de problemas complexos. Ele ressalta, no entanto, que esse esforço para ser compreendido não deve implicar a adoção da linguagem do cinema americano.<sup>46</sup> Pareceria necessário, assim, reavaliar a crítica que se faz ao movimento do Cinema Novo, no sentido de que seus filmes "herméticos" desprezavam o público. Na verdade, os diretores que revolucionaram o cinema brasileiro no período 1955-1969 apenas ousaram buscar uma nova linguagem, distinta daquela consagrada por Hollywood, e pagaram, com isso, o preço da falta de espectadores.

No *Dragão da maldade*, o ambiente continua sendo o sertão nordestino de *Deus e o diabo*. Mas Glauber situa-o no contexto de um Brasil moderno, onde estão presentes automóveis, postos de gasolina e rodovias. Nesse contraste entre um mundo arcaico e outro moderno, o diretor dialoga com o Tropicalismo ("domingo é o fino da bossa/terça-feira vai à roça"; "o monumento é bem moderno/não disse nada do modelo do meu terno").<sup>47</sup> Mas, como observou Ismail Xavier, as personagens que representam a modernização são, na verdade, decadentes, salvando-se apenas os que retomam a tradição sertaneja. Assim, para "que se engendre o futuro, é preciso apelar ao universo anterior à decadência presente: o sertão de heróis nacionais cheios de dignidade".<sup>48</sup> Em *O dragão da maldade*, Glauber inverte a "colagem" do Tropicalismo: enquanto este movimento incorpora em forma de paródia os clichês do arcaico, o filme dignifica o arcaico para desautorizar o moderno. Também pela trilha sonora, em que as personagens "modernas" têm seus movimentos pontuados por antigas marchinhas de carnaval, é possível inserir *O dragão da maldade* na esfera do Tropicalismo.

*O dragão da maldade* representa uma mudança na visão do diretor sobre o misticismo e o cangaço. Em *Barravento* e *Deus o diabo*, o recurso às forças místicas e marginais era visto como escapismo, impedindo que o povo fizesse sua revolução. No filme de 1969, aquelas forças – representadas pela "santa" e pelo "santo guerreiro", simbiose de cangaceiro e beato – serão glorificadas e vistas como forças vivas da revolução. Essa mudança traduz-se na evolução de Antônio das Mortes, que afirma: "Há muito tempo que eu estou procurando um lugar para ficar, agora vou ficar do lado de lá, do lado a santa. Eu já estou entendendo quem são os inimigos".<sup>49</sup>

De todos os filmes aqui analisados, *O dragão da maldade* é o único com fotografia em cores. Glauber recomendou ao diretor de fotografia Alfonso Beato que nada acrescentasse à cor natural e evitasse composições exageradas.<sup>50</sup> A uma imagem que reproduz a desolação sertaneja contrapõe-se o colorido das roupas das personagens, compondo um *tableau vivant* de grande impacto. Assim como em *Deus e o diabo*, Glauber apóia sua narrativa tanto no cancionário nordestino como na música orquestral, no caso assinada por Marlos Nobre.

Depois de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, Glauber só faria mais um longa-metragem no Brasil, *A idade da Terra* (1981), no qual pretendeu construir uma alegoria abrangente da nação brasileira. A cultura política autoritária, a influência religiosa africana, o colonialismo cultural, a sexualidade, a questão racial, a carnavalização, a alienação das elites e outras questões nacionais são o objeto dessa experiência que desconstrói a própria

narrativa cinematográfica. Mas, perdido no próprio caos, Glauber acaba não conseguindo fazer o que poderia ter sido sua obra-síntese. Assim, suas reflexões sobre a identidade brasileira ficaram imortalizadas nos filmes anteriores, sobretudo em *Deus e o diabo*, *Terra em transe* e *O dragão da maldade* – três filmes que constituem o mais sólido acervo do pensamento brasileiro em fotogramas.

Ao estudar os principais filmes de Humberto Mauro, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, cobrindo um período de quase quarenta anos da produção cinematográfica nacional, procurou-se avaliar o esforço e a contribuição desses diretores para o processo de tradução da identidade brasileira no cinema. A Mauro coube introduzir a temática brasileira no cinema e dar os primeiros passos rumo à construção de uma linguagem cinematográfica nacional. Com Nelson, a realidade do país surge nas telas com todos os seus contrastes e mazelas, contribuindo para que o cinema possa representar um instrumento para a reflexão crítica sobre nossa sociedade. Por fim, Glauber traduz em alegorias as contradições da estrutura social e política do Brasil e constrói obra que, passados mais de trinta anos, conserva sua atualidade e constitui referência obrigatória para o estudo da identidade brasileira no cinema.

## Notas

1. Daniel Pêcault, *Os intelectuais e a política no Brasil*, p. 38. Ver também Renato Ortiz, *Cultura brasileira e identidade nacional*, p. 138-140.
2. Jean-Claude Bernardet, *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, p. 72.
3. Renato Ortiz, *op. cit.*, p. 140.
4. João Luiz Vieira, *in*: Fernão Ramos, *História do cinema brasileiro*, p. 133.
5. Jean-Claude Bernardet, *op. cit.*, p. 79.
6. Alex Viany, *Humberto Mauro: sua vida, sua obra, sua trajetória no cinema*, p. 37-38.
7. De acordo com Carlos Alberto de Souza, *in*: Alex Viany, *op. cit.*, p. 89.
8. *Idem*, p. 90.
9. Citado por Alex Viany, *op. cit.*, p. 29.
10. Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, p. 100.
11. João Luiz Vieira, *op. cit.*, p. 145.
12. *Idem*, p. 49.
13. Graciliano Ramos, *in*: Alex Viany, *op. cit.*, p. 67.
14. Glauber Rocha, *in*: Alex Viany, *op. cit.*, p. 82.
15. Rogério Sganzerla, *in*: Alex Viany, *op. cit.*, p. 85.
16. Hoje com 72 anos, Nelson Pereira dos Santos continua em plena atividade. Seu mais recente trabalho é o documentário *Casa-grande e senzala*, filmado em 1999.

17. Como observa o crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva, ele mesmo um detrator das massas, além de constituir-se chanchada ("filme popularesco, mimético, artificial e socialmente nocivo, porque apassivador e apaziaguador no veículo mais genuíno de colonialismo cultural e entorpecimento mental", *História ilustrada dos filmes brasileiros*, p. 30), o gênero vem sendo reabilitado pela crítica, que nele identifica uma expressão da "brasilidade". Nesse esforço, pode ser mencionado o livro *Este mundo é um pandeiro*, do jornalista Sérgio Augusto, referido na bibliografia.
18. Jean-Claude Bernardet, *op. cit.*, p. 80-82.
19. João Luiz Vieira, *op. cit.*, p. 174.
20. De acordo com Alex Viany, havia grande resistência na Vera Cruz a "histórias genuinamente brasileiras", o que não impediu a realização de filmes como *O cangaceiro* e *Sinhá moça*. Alex Viany, *Introdução ao cinema brasileiro*, p. 139.
21. Glauber Rocha, in: Alex Viany, *Humberto Mauro: sua vida, sua obra, sua trajetória no cinema*, p. 82.
22. *O cangaceiro* ganhou o prêmio de Melhor Filme de Aventura no Festival de Cannes de 1953.
23. Citado por Ismail Xavier, *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento*, revista *Filme Cultura* nº 35-36, p. 5. Conferir também o artigo *Uma situação colonial?*, de Paulo Emílio Salles Gomes, *Críticas de cinema no Suplemento Literário*, v. II, p. 286-291.
24. O filme que inaugura o movimento neo-realista italiano, *Roma, cidade aberta*, de Roberto Rossellini, é de 1945.
25. Citado por Raquel Gerber em "Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo", in: Paulo Emílio Salles Gomes, *Glauber Rocha*, p. 13.
26. Expressão usada por Raquel Gerber, in: Paulo Emílio Salles Gomes, *op. cit.*, p. 11.
27. Os outros filmes são: *Rio zona norte* (1957), *Mandacaru vermelho* (1960), *Boca de ouro* (1962), *El justicero* (1967) e *Fome de amor* (1968).
28. Glauber Rocha, *Revolução do Cinema Novo*, p. 108.
29. Fernão Ramos, *op. cit.*, p. 338.
30. *Idem*, p. 13.
31. O populismo em *Barravento* é analisado por Bernardet em *Brasil em tempo de cinema*, p. 63.
32. Em entrevista à revista francesa *Positif*, em 1967, Glauber chega a declarar que *Barravento* não é um filme seu e que o fez "quase por acaso". Glauber Rocha, *op. cit.*, p. 78.
33. Glauber Rocha, *op. cit.*, p. 13.
34. Raquel Gerber, in: Paulo Emílio Salles Gomes, *op. cit.*, p. 16.
35. Glauber Rocha, *op. cit.*, p. 17.
36. Barthélemy Amengual, in: Paulo Emílio Salles Gomes, *op. cit.*, p. 102.
37. Jean-Claude Bernardet, *Brasil em tempo de cinema*, p. 78.
38. *Idem*, p. 148.
39. Renato Ortiz, *op. cit.*, p. 49. Ortiz também identifica a influência de Fanon no manifesto de Glauber Rocha.
40. Glauber Rocha, *op. cit.*, p. 38.

41. *Idem*, p. 221.
42. *Idem*, p. 138.
43. *Idem*, p. 141. A comparação foi feita em 1969, durante o lançamento de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.
44. *Idem*, p. 140.
45. Sobre essa nova fase do Cinema Novo, iniciada por volta de 1968, consultar Fernão Ramos, *op. cit.*, p. 373-374.
46. Glauber Rocha, *op. cit.*, p. 144-145.
47. Da letra de *Tropicália*, de Caetano Veloso.
48. Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 185.
49. Citado por Fernão Ramos, *op. cit.*, p. 376.
50. Glauber Rocha, *op. cit.*, p. 187.

### Referências bibliográficas

- AMORIM, Celso. *Por uma questão de liberdade – ensaios sobre cinema e política*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/Embrafilme, 1985.
- ARAÚJO, Inácio. Carneiro define luz e ação do Cinema Novo. Entrevista com o diretor de fotografia Mário Carneiro. São Paulo: *Folha de S. Paulo*, 02/05/1995.
- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro – a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- AVELLAR, José Carlos et al. A idade da Terra: um filme em questão. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BOSI, Alfredo. "Argüição a Paulo Emílio". *Céu, Inferno – ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.
- GALVÃO, Maria Rita et al. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Debate sobre o livro homônimo de Paulo Emílio Salles Gomes. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro: Embrafilme, jul.-set. 1980.
- GOMES, Paulo Emílio Salles et al. *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Críticas de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, v. II, 1981.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *História ilustrada dos filmes brasileiros*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- PÉCAULT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil – entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil – ensaio sobre a tristeza brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.
- RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.

- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- SGANZERIA, Rogério. Defesa e ilustração do cinema brasileiro como um todo. *Filme cultura*. Rio de Janeiro: Embrafilme, ago./nov. 1981.
- SIMANTOB, Eduardo e COUTO, José Geraldo. Três vezes cinema. Entrevistas com Hector Babenco, Cacá Diegues e Arnaldo Jabor. São Paulo: *Folha de S. Paulo*, 16/4/1995.
- SIMON, Iumna Maria. Esteticismo e participação – as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). *Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap n° 26, 1990.
- VIANY, Alex et. al. *Humberto Mauro, sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: INL, 1959.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.



Nelson Pereira dos Santos. *Vidas secas*, 1963.

# A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL NA ARTE DOS ANOS 1960 E 1970

Murilo Fernandes Gabrielli

## INTRODUÇÃO

A busca de construção da identidade nacional é uma constante ao longo da história da cultura brasileira. Quer nas artes, quer nas ciências humanas, quer na ideologia política. A questão é complexa e abarca vários aspectos: a criação de um mito fundador da nação; a identificação e a valorização de singularidades que distingam a cultura e a civilização brasileiras; o relacionamento com elementos estrangeiros e o modo como se dá (ou não) sua apropriação. São duas as conseqüências, ou melhor, os objetivos, desse exercício de construção: 1) posicionar cultura e civilização brasileiras em face do que lhes é estrangeiro; portanto, separando (quicá hierarquizando) as esferas do nacional e do importado; 2) e estabelecer um projeto nacional, ou seja, indicar qual o modelo de país que se pretende fazer ao enfatizar um ou outro conjunto de elementos em sua formação. Por esse processo passaram todos os Estados nacionais. No Brasil, porém, uma série de fatores concorre para que ele seja particularmente complicado: a) a origem colonial do país; b) a existência de várias culturas e etnias distintas no país, durante sua formação; c) o fato de, no Brasil, a construção do Estado preceder à da nação; d) a convivência, no país de idéias e instituições de tempos e origens diversas; e) a definição, em geral pacífica, tanto do país como do território e do sistema político, levando à não-necessidade de mobilização da população em torno de ideais.

Embora normalmente sejam fornecidas pelas ciências humanas as explicações para esse processo, é de se esperar que a análise da arte e da crítica de arte produzidas em um determinado período forneça um panorama do país e da sociedade tão ou mais complexo do que aquele vislumbrado pelas ciências. Neste artigo, enfocar-se-á a produção artística e crítica dos anos 1960 e 1970, para entender a formação, ou talvez uma forma de percepção, da identidade nacional brasileira no período.

A eleição do período compreendido pelas décadas de 1960 e 1970 se deve a alguns motivos. A produção de arte e cultura no Brasil contemporâneo e a autopercepção que têm os brasileiros, ainda hoje, estão profundamente

marcadas pela produção daquele período. As questões expostas por essa produção, como o embate entre o popular e o elitista, entre o nacional e o estrangeiro, são ainda candentes. No período ocorre, no campo das artes, e talvez em alguns setores da sociedade e da economia, a transição do moderno para o pós-moderno. O surgimento do moderno no Brasil pode ser determinado entre a Semana de Arte de 1922 e a Revolução de 1930, prosseguindo, com percalços, até o final da década de 1950. Chegam os anos 1960, e com eles o princípio do esgotamento do modelo de desenvolvimento econômico adotado, o de industrialização por substituição de importações, as demandas crescentes por reformas sociais oriundas da mobilização da sociedade civil, o Golpe Militar de 1964, a sedimentação da cultura de massa no país via Televisão (que abre as portas para a integração nacional e para o contato com a cultura mundial), o incremento do intercâmbio com a produção cultural de ponta de outros países, como, por exemplo, por meio das Bienais de Arte de São Paulo. O vanguardismo moderno parece não dar mais conta de uma sociedade cuja dinâmica se torna mais complexa. Claro está que esse não é um processo uniforme. Como em vários outros lugares, moderno e pós-moderno vão coexistir, sendo difícil traçar fronteira clara entre os dois. Além disso, como bem aponta o geógrafo Milton Santos, o espaço é uma acumulação desigual de tempos; no Brasil, conviverá, até os dias de hoje, uma elite pós-moderna com setores e regiões onde imperam modos de produção arcaicos.

Finalmente, e principalmente, no correr das décadas de 1960 e 1970, ocorre mudança radical na percepção que a intelectualidade brasileira tem sobre si e sobre o país. Se até então imperavam grandes obras explicativas e prescritivas (nas quais era dominante um olhar de cima para baixo dispensado pelo intelectual ao povo), o produtor de cultura vai deixando, aos poucos, o Olimpo onde se instalara para, num primeiro momento, o da arte engajada, colocar-se ao lado do povo como porta-voz de suas reivindicações mesmo que de forma ainda um tanto prescritiva, na qual a arte, apropriando-se de elementos da cultura popular, era vista como instrumento de transformação social. Num segundo estágio, em um movimento pós-vanguardista, chamado aqui, de maneira geral, de *tropicalista*, tenta entender arte e cultura populares, entrelaçando-as de maneira radical, gerando um produto híbrido de erudito e popular que rompe com a hierarquia entre esses dois conceitos. Em suma, passa-se, então, de um período em que a identidade nacional era vista como algo a ser construído, para de uma determinada maneira construir também o país, para outro, em que a identidade nacional é um dado, bastando à elite (intelectual, econômica, dirigente) reconhecê-la e aceitá-la. Não há um país a conceber e explicar, mas a ver e entender. Com isso, não se quer dizer, porém, que o elitismo deixe de

ser uma característica intrínseca da produção cultural de ponta no Brasil. Tal seria impossível em um país com a desigualdade social, cultural e econômica que possui. Esse elitismo, no período, entretanto, será progressivamente amainado; parte da elite tentará, conscientemente, trabalhar para diminuir esse abismo.

Para encerrar esta apresentação do capítulo, listam-se, a seguir, algumas das características do moderno e do pós-moderno, que virão a balizar conceitualmente o restante do trabalho.<sup>1</sup>

O Modernismo tem suas origens no Neo-realismo e no Romantismo. No transcorrer do século XIX, com as revoluções burguesas, o declínio da Igreja e da aristocracia, o advento da fotografia e do cinema e a Segunda Revolução Industrial, o artista perde as funções sociais que anteriormente possuía – artista sacro, retratista – e passa a assumir novos papéis, de cronista e crítico de seu tempo e sua sociedade e de promotor de integração do homem a seu meio. O artista torna-se consciente de sua posição e função. Não é de se estranhar, portanto, que o modernismo seja marcado por uma miríade de movimentos organizados, com propostas e manifestos. O artista torna-se consciente, principalmente, da necessidade de mudança, de superação, por vezes de destruição, do que veio antes. O Modernismo iguala forma a conteúdo, o que viria a gerar certas vanguardas esteticizantes, preocupadas apenas com a pesquisa formal. Atribui valor simbólico aos objetos. Incorpora a crítica à obra de arte. A subjetividade passa a ser a mola mestra do processo criativo. Portanto, a relação ética artista–obra–público se torna critério fundamental na atribuição de valor à arte. O progresso e a tecnologia são fetichizados pelo Modernismo, como, por exemplo, nas odes de Álvaro de Campos, no Futurismo italiano, nas telas de Fernand Lèger, mas, paradoxalmente, ocorre a valorização de inconsciente e de símbolos ancestrais, primitivos.

O pós-moderno segue-se ao moderno e surge da necessidade perene de superação. Em lugar de vanguardas organizadas, há pós-vanguardas, sem manifestos. Há uma atomização do processo. A própria forma é posta em xeque, pesquisam-se novos materiais, dessubstancializa-se a obra, destrói-se o suporte. A superação não é mais necessária, a pesquisa de materiais e meios convive com formas clássicas de expressão. Novo, velho e futuro são incorporados à obra, sem escala de valores. Os objetos, em si, podem se converter em obra de arte. A arte, para além da crítica, torna-se autocrítica, metalingüística. A vida intromete-se na arte, que se intromete na vida. Vida e arte são niveladas. A ética torna-se, praticamente, o único critério de valoração da obra. Os dejetos do progresso são incorporados à obra. Há o reconhecimento e a fetichização do mercado. A subjetividade é substituída por um sentimento de coletividade. A noção de um inconsciente coletivo impõe-se. Busca-se o símbolo no banal, no cotidiano.

## A DÉCADA DE 1950: APOGEU E QUEDA DO MODERNISMO

Com os anos 1950, principalmente com o governo JK, o modelo de industrialização desenvolvimentista, por substituição de importações, conhece seu apogeu e começa a engendrar seu fim, como aponta a economista Maria da Conceição Tavares. Encerra-se o ciclo que começara com a Revolução de 1930. Assim também nas artes: o movimento modernista surgido na Semana de Arte de 1922 conhece, na segunda metade da década de 1950, suas últimas vanguardas, impulsionadas pela primeira Bienal de Arte de São Paulo, em 1951.

Mais um paralelo pode ser traçado entre economia e arte: nos dois campos é São Paulo o principal cenário do Modernismo. Foi esse estado o principal beneficiário dos investimentos destinados à industrialização. Foi também nele que surgiram o movimento de 1922 e algumas das vanguardas importantes dos anos 1950.

A industrialização gera uma nova elite burguesa, que viria a substituir parte da aristocracia rural no centro de poder do país. Além disso, os filhos dessa nova elite e da classe média, também criada pela nova dinâmica econômica do país, viriam a constituir a nova classe de intelectuais e artistas. Não é de se estranhar, então, que a produção artística do período abraçasse vários elementos da ideologia burguesa dominante.

A arte desse período preconiza o progresso, a superação e a modernização do país. Embora se admita a intromissão de alguns elementos estrangeiros, impera o nacionalismo, a exemplo da economia, na qual o investimento estrangeiro é controlado pelo Estado. Há, é claro, uma vasta produção cultural popular. São exemplos dela a música, veiculada por rádios e por uma vicejante indústria fonográfica, o teatro de variedades, as chanchadas cinematográficas da Atlântida. São produtos, porém, consumidos nos estratos baixo e médio da sociedade, normalmente desprezados como subcultura pela elite, tanto intelectual como econômica. Só em momentos muito específicos, como durante o Carnaval, os membros da elite se permitem aproximar-se e reconhecer-se nesse gênero artístico. A crítica social começa a ser mais evidente na produção artística, no teatro de Jorge de Andrade, nas obras pré-Cinema Novo de Nelson Pereira dos Santos, na poesia de João Cabral de Melo Neto ou na pintura de Cândido Portinari, produto dos conflitos de classe que o capitalismo vai sedimentando na sociedade brasileira. O conflito ainda não é tão evidente como o será na arte engajada da década seguinte e como já o é na maioria das obras de ciências humanas.

Os pintores que passam a produzir no pós-guerra também incorporam a crítica social em seus trabalhos. Se inovam no tema, porém, essa geração

de Djanira e Milton Dacosta não rompe esteticamente com os mestres do modernismo brasileiro. A Bienal de 1951 rompe o relativo isolamento em que se encontrava a arte brasileira e apresenta ao público local as últimas vanguardas, os últimos suspiros do modernismo: o abstracionismo alemão e suíço, o desenho industrial, o expressionismo abstrato, a *action painting* de Jackson Pollock e, finalmente, o "tachismo". Surge, quase que imediatamente, como que a compensar os anos de atraso, o movimento concretista brasileiro, que teve seu primeiro salão em 1957, no Rio. Entre os principais nomes desse movimento é possível destacar Valdemar Cordeiro, Ivan Serpa, Franz Weissman, Amílcar de Castro, Willys de Castro, Hermelindo Fiaminghi, Lígia Pape, Lígia Clark e Hélio Oiticica, estes últimos artífices, posteriormente, do Neoconcretismo, a ser estudado a seguir. O movimento preconiza um abstracionismo rigoroso, geométrico, quase matemático, de intensa pesquisa formal.

O movimento, mais que tudo, casa perfeitamente com a ideologia burguesa então dominante, anteriormente descrita. Pratica-se uma arte decalcada da realidade social brasileira e da produção popular, considerada indesejável e de baixa qualidade. Uma arte em consonância com a que era gerada nos Estados Unidos e na Europa. Uma arte asséptica e precisa, que parece retratar um mundo de ordem, construído pelo progresso econômico e tecnológico. Em suma, uma arte adequada a um país que tenta internalizar processos produtivos semelhantes aos do Primeiro Mundo e que se vê na rota certa do progresso.

Não apenas no nome, guarda uma grande semelhança o Concretismo nas artes plásticas com a poesia concreta paulista dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Essa também abraça o ideal do progresso da universalidade. A palavra, matéria-prima da poesia, é utilizada tendo em vista seu aspecto não-verbal. A forma da palavra, do poema e da página passa a ser veículo fundamental de transmissão de idéias. O projeto dos concretistas, ativos a partir da década de 1950, mas que também terão grande atuação durante as décadas seguintes, entretanto, não se esgota na produção de poemas. Críticos de literatura incumbem-se de uma missão educadora e civilizadora. Essa atividade se complementa com a atuação como tradutores ou recriadores, segundo as palavras de Haroldo de Campos. Sua obra também se articula com o desenvolvimentismo da elite. Como gosta de afirmar Décio Pignatari, seu movimento só poderia ter surgido no pólo econômico dinâmico que era São Paulo. O produto do movimento é também ele decalcado da realidade brasileira, não disfarça o desprezo pela produção popular e pelo regionalismo. Curiosamente, a poética elitista dos concretistas inspiraria autores pós-modernos da década seguinte, profundamente atraídos também pela arte popular, como os letristas da Tropicália, ou o poeta paranaense Paulo Leminski.

Quando se fala de cinema, as fronteiras entre o clássico, o moderno e o pós-moderno são mais fluidas e difíceis de ser traçadas. Trata-se de uma arte nova, que definia sua linguagem em um momento em que as outras artes já questionavam suas linguagens tradicionais. *Grosso modo*, pode-se definir o classicismo no cinema tradicional norte-americano, no qual foi, majoritariamente, concebido o estilo narrativo mais difundido do cinema. O moderno poderia ser encontrado no Neo-realismo italiano das décadas de 1940 e 1950. E o pós-moderno teria suas origens nas novas cinematografias dos anos 1960.

No Brasil, até a década de 1950, o cinema era incipiente, além de ser visto como arte menor. Houvera, ao longo da história, alguns autores isolados que haviam logrado produzir uma obra consistente e malogradas tentativas de estabelecer estúdios de cinema. A primeira história de sucesso aconteceria nos anos 1940, com o surgimento, no Rio, da Atlântida. Especializada em chanchadas, cujo carro-chefe eram músicas, cantores e comediantes de forte apelo popular, não possuía uma estética definida e era vista com desprezo pela elite intelectual.

Em meados dos anos 1950, seria criada a Companhia de Cinema Vera Cruz, tentativa patrocinada pela burguesia paulistana – que já financiara a criação da Universidade de São Paulo, do Museu de Arte de São Paulo, do Teatro Brasileiro de Comédia e das Bienais – de produzir cinema de alta qualidade no Brasil. Assim como nas outras iniciativas dos empresários do Estado, desejava-se que o Brasil tivesse arte e cultura comparáveis, e próximas, às dos Estados Unidos e da Europa. Entre os sócios da companhia estavam Franco Zampari, Francisco Matarazzo Sobrinho e uma série de outros empresários paulistanos.

Objetivava-se a constituição de uma Hollywood, ou ao menos de uma Cinecittà paulistana. Para tanto, foram importados não apenas equipamentos cinematográficos, mas uma equipe de técnicos e diretores estrangeiros, principalmente italianos, como Adolfo Celi, Luciano Salce e Ruggero Jaccobi. Repatriou-se, ainda, o mítico diretor Alberto Cavalcanti, que, havia três décadas, fazia cinema na Europa. Por um lado, tentava-se importar “tecnologia estrangeira”; por outro, valorizava-se também o artista nacional, desde que tivesse obtido este antes a chancela internacional. Foi convocada, ainda, para o empreendimento, uma série de atores e diretores consagrados no teatro, notadamente do TBC. Estão associados, ainda, à Vera Cruz nomes como os de Anselmo Duarte, Alberto Rushel, Lima Barreto.

O projeto Vera Cruz teve fôlego curto: criado em 1954, data do quarto centenário da cidade de São Paulo, durou até 1958. Se gerou alguns bons filmes, como o premiado “O Cangaceiro” de Lima Barreto, o resultado em

geral foram obras pesadas, psicologizantes, extremamente acadêmicas e de pouco apelo no mercado consumidor. Se renegava a Vera Cruz a cultura popular, também era ela renegada pelo público. A questão social era geralmente colocada em último plano, mesmo em filmes que ensejassem esse tipo de abordagem, como "Caiçara", no qual a história de amor sempre está em primeiro plano. Ironicamente, foi utilizado como modelo pela Vera Cruz um sistema de estúdios e estrelas norte-americano, que tinha sua contraparte européia no "cinema de qualidade" francês, que já entrava em crise, que seria mais evidente ainda na década seguinte e que seria renovado, e salvo, finalmente, pelas idéias das vanguardas modernas e pós-modernas que começavam a surgir. Na sua tentativa de falar para o Brasil e para o mundo, os dirigentes da companhia compravam um modelo datado. Não conversavam nem com a cultura brasileira nem com o que de mais importante e criativo havia na produção internacional. Porém, além de um punhado de bons filmes, a experiência da Vera Cruz teve dois aspectos positivos, como bem aponta Maria Rita Galvão (1981) em *Burguesia e cinema: o Caso Vera Cruz*. Pela primeira vez reconhecia-se o cinema como uma manifestação cultural relevante e tentava-se implantar, ainda que de maneira equivocada, uma indústria cinematográfica no Brasil, importando-se a lógica de produção da economia. Em outras palavras, reconheciam-se o caráter dual obra de arte/objeto de consumo de um filme e a importância do cinema na construção de um imaginário nacional. Em um primeiro momento, os filmes retratavam o país com boa dose de otimismo. Nas últimas produções, com a crise na companhia e com os primeiros sinais de desgaste do modelo econômico nacional, sobrevêm histórias de fracasso e menções à morte nos roteiros.

Como já mencionado, outra das iniciativas da burguesia paulistana foi a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Também para nele trabalhar foram importados diretores estrangeiros, como o caso de Adolfo Celi, que depois fundaria com Paulo Autran e Tônia Carreiro sua própria companhia, Flaminio Bollini, Alberto Daversa e Gianni Ratto. Experiência mais bem-sucedida que a da Vera Cruz, neste caso de criação de uma companhia estável de repertório, o TBC trazia ao público paulistano peças de teatro clássico e contemporâneo, como de Eugene O'Neill e Alfred Jarry. Cumpriu sua função de apresentar ao público paulista o melhor da produção mundial, com técnicos e diretores de padrão internacional. Pouco espaço deu, porém, principalmente em seu início, para o teatro brasileiro, e nenhum para o teatro popular.

E havia já produção nacional de boa qualidade. Basta lembrar que duas peças baseadas em autores modernistas – "O Rei da Vela", de Oswald de Andrade, e "Macunaíma", de Mário de Andrade – dariam o tom da reno-

vação do teatro brasileiro nas décadas seguintes. Além disso, estavam muito ativos talvez os dois principais dramaturgos brasileiros do século: Nelson Rodrigues e Jorge de Andrade. O primeiro, que merecera na década de 1940 uma revolucionária montagem de "Vestido de Noiva" dirigida pelo polonês Ziembinski, fazia a crônica do subúrbio carioca. Além da crítica de costumes, seu teatro claramente incorporava elementos populares, causando escândalo ao falar de sexo, incesto, traição e crime. Jorge de Andrade foi, principalmente, um narrador da decadência da antiga burguesia do café. A crítica social ficava evidente em seus textos, como, por exemplo, em "Vereda da Salvação", peça sobre um movimento de fanáticos religiosos no interior de Minas Gerais.

Concomitantemente à efervescência cultural em São Paulo promovida pela burguesia, nascia, no início da década de 1940, um grupo de críticos que seria extremamente influente nos anos seguintes. Conhecido por geração *Clima*, incluía, entre outros, Antonio Candido, Paulo Emilio Sales Gomes, Gilda Mello e Souza e Décio de Almeida Prado. Criados em um ambiente em que o Modernismo era a estética dominante, foram seus principais divulgadores. Antonio Candido, criador de uma periodização da literatura brasileira até hoje utilizada, foi o maior teórico do Modernismo na literatura. Para este artigo é de fundamental importância o nome de Paulo Emilio Sales Gomes, que, embora formado no modernismo e na cultura erudita, seria um dos principais ativistas do cinema nacional nos anos 1960 e 1970.

Esta primeira parte traça um panorama da arte brasileira na última fase do modernismo, para que se entenda a revolução que aconteceria nos anos que se seguiriam. Essa análise não estaria completa se não fosse estudada a Bossa Nova – fazendo-se a ressalva de que, assim como no cinema, no caso da música popular, parece um tanto difícil a utilização de categorias como tradicional, moderno e pós-moderno.

A música representa um fenômeno único na cultura brasileira. Mesmo sem grandes projetos estatais ou a ajuda de mecenas do ramo empresarial, conseguiu estabelecer-se, utilizando o rádio como meio de divulgação e sustentando um rentável mercado fonográfico. Os artistas da música popular eram não raro egressos dos estratos mais baixos da população. Até os anos 1950, porém, esse produto cultural era visto com certa desconfiança pelas elites. Estas eram majoritariamente consumidoras da música erudita, de jazz – nas *boîtes* que se instalavam no Rio e em São Paulo –, de bolero e do *rock'n'roll*, introduzido no Brasil pelo filme "Sementes da Violência". Foi com o surgimento da Bossa Nova que esse panorama seria alterado.

Utilizando a matéria-prima do samba, a Bossa Nova introduziria novos elementos rítmicos e harmônicos em suas composições, influenciados pela música

contemporânea e pelo *jazz*. Ao lado dos compositores Tom Jobim, Carlos Lira e Roberto Menescal, destaca-se o nome do cantor e violonista baiano João Gilberto na criação do novo estilo musical. Sua batida inovadora de violão crava no ouvinte uma sensação de bitonalidade e de estranhamento.

Várias interpretações existem para o fenômeno da Bossa Nova, que introduziu a música brasileira no cenário internacional e nos aparelhos de som da intelectualidade nacional. Os entusiastas do movimento, como o jornalista Ruy Castro, classificam-na como o ápice da produção de música popular brasileira. Os tropicalistas – como será visto na próxima seção – consideram-na como pertencente a uma mesma linha evolutiva da música no Brasil, que iria dos ritmos africanos, passaria pelo samba e desembocaria na música engajada e na Tropicália.

O movimento tem, porém, opositores ferrenhos. O mais conhecido talvez seja o crítico musical e historiador José Ramos Tinhorão. Sua crítica, de viés marxista, e que guarda semelhanças com a teoria da dependência, embora mais radical, e com pontos de difícil aceitação, apresenta alguns *insights* importantes para a fruição do movimento e o estudo de sua aceitação pelas elites brasileiras.

Segundo Tinhorão, a Bossa Nova surge dentro do mesmo processo de industrialização por substituição de importações que dominava o país. A elite adquirira hábitos de consumo próximos aos do Primeiro Mundo, e essa preferência parecia estender-se à cultura. Em lugar de cerveja e samba que sorviam o povo, *whisky* e *jazz* nos clubes de Copacabana – o bairro, aliás, para Tinhorão começava a ser colonizado pela burguesia emergente, que deixava os bairros tradicionais do Rio. Nada mais natural, portanto, que se fizesse com a música o mesmo que era feito com automóveis e eletrodomésticos: que fosse produzido no Brasil um sucedâneo de menor qualidade do produto importado. Ou seja, em lugar do mau *jazz* executado pelos conjuntos nacionais, um *jazz* à brasileira, a Bossa Nova. No período, o Brasil, para se inserir na divisão internacional do trabalho, abriu mão da possibilidade de desenvolvimento autônomo de tecnologia. Para Tinhorão, acontecia na música o mesmo, com o país “desistindo” da estrutura já montada para a produção e divulgação da cultura popular. A tentativa de agradar às elites estaria expressa, por exemplo, na utilização de letras do poeta Vinicius de Moraes, que lhes conferia um toque a mais de sofisticação e intelectualidade.

O estabelecimento de uma linha de classe na música popular, baseada na coincidência de só uma minoria de jovens brancos das camadas médias a alcançar o nível cultural necessário à incorporação dos signos altamente sofisticados da Bossa Nova, valeu por uma clara divisão entre os ritmos e canções cultivadas pelas camadas mais baixas, e a música produzida para gente bem,

escreve Tinhorão (1998) em sua *História social da música popular brasileira*. Ainda segundo o autor, a distância física que se estabeleceu entre o morro e os novos bairros praianos do Rio contribuiu para encerrar de vez as possibilidades de intercâmbio cultural entre as classes. Desprovida do ritmo e da harmonia característicos do samba, a Bossa Nova teria perdido os últimos elementos originais, de raiz, da música brasileira.

Se fornece alguns importantes instrumentos de análise, a crítica de Tinhorão parece exagerada. Minimiza a influência externa que já sofrera antes a música brasileira – via tango e polkas, nas composições de Ernesto Nazaré, por exemplo – e o espaço que os bossanovistas e seus sucessores criaram no mercado brasileiro para compositores populares, como Cartola ou Zé Ketti. É inegável, porém, que a tese do crítico fala com muita propriedade da postura elitista da burguesia brasileira, que só pode se sentir integrada em uma manifestação cultural que estivesse claramente em sintonia com a produção dos países ricos. A elite parecia enxergar no novo ritmo uma domesticação da música produzida pelas camadas mais baixas, na qual ela não se enxergava.

#### AS DÉCADAS DE 1960 E 1970: DO MODERNO AO PÓS-MODERNO

Para facilitar o desenvolvimento do tema, esta parte será dividida em várias seções, cada uma dedicada a um campo das artes. Nesta introdução, serão expostas algumas das características comuns a esses diversos movimentos artísticos, além de uma pequena contextualização histórica.

Com o final do governo JK, o Brasil parece despertar de um sonho de desenvolvimento e de inserção no Primeiro Mundo. A década de 1960 é iniciada sob o signo da instabilidade, quer econômica – os primeiros anos da década são de desaceleração no nível de atividade – quer política – eleição e renúncia de Jânio Quadros, governo João Goulart e Golpe Militar. O sentimento de insatisfação torna-se evidente nos vários setores da sociedade. Por um lado, a crise dá espaço para que se manifestem as tensões sociais criadas pelo modelo de desenvolvimento brasileiro. Os pedidos por reformas sociais (agrária, por exemplo) e políticas encontram guarida no governo de João Goulart. Por outro lado, as elites e parte da classe média, assustadas com o avanço de movimentos reformistas e acossadas, elas também, pela instabilidade econômica, mobilizam-se e tornam-se ainda mais conservadoras.

Esse confronto cria pelo menos uma identidade entre os pólos: o recrudescimento do nacionalismo. Enquanto a esquerda gritava contra a inserção do Brasil na divisão internacional do trabalho à custa do sacrifício

da camada mais baixa da sociedade, a direita insurge-se contra a importação de valores e idéias estrangeiras que poderiam ameaçar o *status quo* de uma estrutura social da qual ela era a maior beneficiária.

Não é de se estranhar, então, que a arte produzida no período – mesmo aquela que possuía um íntimo contato com o que se fazia no exterior, como a Bossa Nova – se revestisse de um caráter nacionalista, afirmando a singularidade do brasileiro. Esse fenômeno é mais evidente quando se fala da arte engajada. Por ora, basta dizer que, rapidamente, os setores mais à esquerda passam rapidamente do conceito de uma arte nacionalista para o de arte como instrumento de transformação social.

Quando do Golpe Militar de 1964, foram exatamente os intelectuais vinculados a essa linha nacional-revolucionária os primeiros a ser perseguidos. Sua oposição à ditadura de direita que se instalava era explícita e precisava ser combatida a qualquer custo pelos militares. Com o correr dos anos 1960, essa percepção por parte dos novos dirigentes do país foi sendo alterada. Não que os artistas engajados deixassem de ser objeto de preocupação. Mas junto a eles, no rol dos subversivos, passou a ser incluído qualquer intelectual ou artista que tentasse desenvolver uma linha de pensamento independente. Qualquer ensaio de crítica era visto como indesejável e pernicioso ao sistema. Ironicamente, então, foram mandados para o exílio, no final dos anos 1960, artistas como Gilberto Gil e Caetano Veloso, tidos como alienados e entreguistas por alguns de seus pares mais engajados politicamente, enquanto vários destes últimos continuavam a produzir no Brasil.

Talvez o que houvesse de revolucionário e indesejável na arte dos tropicalistas, e de muitos outros artistas contemporâneos, no campo das artes plásticas ou do teatro, era o seu caráter pós-moderno e a incorporação de elementos da cultura popular em seus trabalhos. A liberação da sensualidade latente do brasileiro, a profunda relação do nacional com o físico são elementos recorrentes em várias das obras do período, principalmente a partir da segunda metade da década de 1960.

Outras características comuns a essas obras: o reconhecimento da existência de um mercado; o apreço pelo popular e pelo *kitsch*; o uso de metáforas para falar da situação política e cultural do país; uma nova tentativa de abertura para a produção cultural estrangeira, sem, porém, tentar produzir no país um sucedâneo, uma imitação subordinada a um padrão internacional.

Antes de se proceder à análise mais detida das diversas artes, deve-se lembrar um outro fenômeno dos anos 1960 com profundas conseqüências para o cinema e para a música: a sedimentação da cultura de massas no Brasil.

Embora o rádio já existisse havia algumas décadas, é apenas com a chegada da televisão que os *mass media* se instalam definitivamente no país. É bem verdade que as primeiras emissoras datam da década de 1950, mas àquela época as programações eram regionais. Havia, por exemplo, uma Tupi de São Paulo e outra no Rio, e eram poucos ainda os lares equipados com aparelhos receptores. Nos anos 1960, com a industrialização, fica mais acessível a televisão. Além disso, começam a ser uniformizadas as programações dos braços regionais das emissoras, que criam programas de apelo nacional, ao menos, nos principais centros urbanos. A integração nacional, que seria quase uma obsessão dos militares durante a ditadura – vide a construção de grandes estradas que cortavam o país em todas direções –, passaria a ser mais eficientemente realizada pela televisão, que disseminava com velocidade espantosa notícias, modas, falares e novos usos e costumes, e seria a responsável por forjar os primeiros *pop stars* nacionais.

## 1. A ARTE ENGAJADA

O que se entende aqui por arte engajada? A rigor, qualquer obra em que a arte seja vista, mais do que como expressão da cultura de um povo, como instrumento de transformação da mesma sociedade que a engendrou. É claro que em um momento como o princípio dos anos 1960 no Brasil, em que existe grande insatisfação política ao lado de uma crescente propagação de idéias transformadoras de cunho marxista, seria inescapável a existência de uma produção cultural com esse viés.

Houve engajamento na literatura, na música, no cinema e no teatro. Essas obras serão comentadas nas seções seguintes. Aqui se busca identificar a ideologia por trás desse gênero de arte e seus objetivos. A arte engajada vale-se da matéria-prima da arte popular para criar trabalhos que impulsionem a revolução social. A obra de arte deve, portanto, pela exposição da falta de justiça existente no sistema capitalista, em especial no Brasil, despertar no trabalhador, nos membros das camadas mais baixas da sociedade, a consciência sobre sua situação de explorado. Ao despertar da consciência se segue a pregação: a própria obra deve apresentar a solução para essa condição injusta. Obviamente, esse esquema, apesar da ideologia igualitária que lhe dá fundo, esconde uma proposta em si bastante elitista: o artista, como o cientista social forjado à imagem e semelhança do conceito de intelectual orgânico de Gramsci, é o indivíduo dotado da *virtù* necessária para identificar as contradições da sociedade em que vive e em preconizar a linha de ação adequada

para a implantação de uma sociedade mais justa, também por ele idealizada. Esse elitismo, porém, apresenta uma clara evolução em relação às gerações precedentes: se o olhar do artista ainda é de cima para baixo, ao menos agora ele tenta posicionar-se ao lado do povo, por ele lutando e dele incorporando formas de expressão cultural. Mais além, como se verá nas seções seguintes, essa arte acabará por abrir espaço para a geração seguinte, pós-moderna, ainda mais identificada com a arte popular.

Com os anos 1960, ganha expressão política a União Nacional dos Estudantes (UNE). Seus líderes pregavam a união entre estudantes, proletários e trabalhadores rurais com vistas à transformação da sociedade. Na verdade, essa aliança estará presente no imaginário da esquerda brasileira por vários anos ainda, sendo uma das bases, por exemplo, da constituição do Partido dos Trabalhadores.

Foi no seio da UNE que nasceram os Centros Populares de Cultura (CPCs). Os CPCs levavam às favelas e aos morros poemas, músicas e trovas que falavam das injustiças econômicas e sociais do Brasil. Apesar de serem em sua maioria por demais óbvias e primárias, havia obras esteticamente mais elaboradas, a cargo, por exemplo, de Moacyr Félix e Paulo Mendes Campos. Eram várias as formas de divulgação: alunos munidos de violão que interpretavam as canções *in loco*; pequenos *sketches* de teatro, bastante esquemáticos, tendo sempre um trabalhador por herói e um burguês por vilão, apresentados também nas favelas ou nas sedes do CPC; emulações de literatura de cordel; espetáculos de música popular. O poeta Ferreira Gullar e o futuro dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho são outros dos nomes associados ao CPC no período.

Paralelamente, em Pernambuco, ganhava força o Movimento de Cultura Popular, sob os auspícios de Miguel Arraes e Paulo Freire, que também utilizava a arte como instrumento de transformação e promovia experiências pioneiras em educação.

Se, na verdade, não obteve os resultados esperados – o CPC nunca conseguiu efetivamente “conscientizar” e mobilizar um número suficiente de pessoas –, a arte engajada acabou tendo um efeito colateral importante. O trabalhador pode não ter despertado para sua condição de explorado, mas os estudantes puderam entrar mais intimamente em contato com a arte produzida nas camadas mais baixas da população. Os *shows* de samba promovidos pelo CPC, por exemplo, apresentavam ritmos e melodias pouco conhecidos para aqueles filhos das classes média e alta. Entre outros efeitos, fez renascer o interesse pelo samba tradicional, por outros estilos musicais regionais, como o baião, o xaxado, o frevo ou a embolada, presentes no trabalho de vários dos compositores que apareceriam ao longo da década de 1960 (como Chico

Buarque de Holanda ou Edu Lobo). Como se verá, a arte engajada vicejou, ainda, pela década de 1970, entrando em declínio nos anos 1980, consequência, talvez, da redemocratização do país e da apropriação de parte de seu ideário de reivindicação nas obras de autores não engajados.

## 2. O TEATRO

O teatro do início dos anos 1960 está intimamente vinculado à arte engajada. Entre as companhias que atuam no período pré-golpe e nos primeiros anos da ditadura cumpre destacar o Teatro de Arena, palco de Augusto Boal, dramaturgo, encenador e teórico do teatro. O já citado Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri também eram ligados à companhia. Já nos anos 1950, o Arena apresentava peças com forte conteúdo social, como "Eles não Usam Black-Tie", de Guarnieri, e "O Pagador de Promessas", de Dias Gomes. Boal vinha desenvolvendo técnicas de direção que misturavam elementos extraídos dos escritos de Bertolt Brecht e da tradição brasileira. Vislumbrava o teatro como um espaço privilegiado para a divulgação de idéias, para a conscientização da população e para a crítica da sociedade brasileira.

Nos anos 1960, então, pouco a pouco, as peças do Arena, que já eram críticas, passam a apresentar um caráter quase doutrinário. Da alegoria política de "Revolução na América do Sul", de autoria do próprio Boal, a "Arena Conta Zumbi", "Arena Conta Tiradentes" e "Castro Alves Pede Passagem", essas três resultantes da parceria Guarnieri-Boal. Mais do que encenações históricas, as obras buscavam figuras míticas em nossa história para a divulgação de noções de liberdade. Além do caráter heróico das personagens, a criação de identificação entre platéia e palco e o canto em uníssono dos atores, representando a união para a luta, tinham efeito catártico em um público sujeito às agruras da ditadura.

Mas, para o tema deste estudo, talvez a mais emblemática das montagens do Arena seja o *show* "Opinião". O espetáculo contava com apenas três atores, a cantora Nara Leão e os compositores populares Zé Ketti e João do Valle, autores da maior parte das canções interpretadas. A estrutura das músicas era emprestada aos ritmos populares do Brasil; as letras falavam de miséria e injustiça social.

Embora não contasse propriamente uma história, "Opinião" tinha uma mensagem bastante clara: a necessidade de união entre o povo (representado por Ketti e Valle) e os intelectuais da Zona Sul (Nara Leão) para denunciar e combater as injustiças do país. Quando Nara Leão ficou doente, foi escolhida

como sua substituta a novata cantora baiana Maria Bethânia. O espetáculo foi um pouco alterado para comportar a mudança de protagonista: saía uma carioca da elite, entrava uma nordestina. Embora viesse de uma família de classe média do Recôncavo Baiano, Bethânia consagrou-se no espetáculo interpretando uma música que falava do sofrimento do sertanejo nordestino: *Carcará*. Mais irônico ainda é que o engajado Arena tivesse sido o responsável pelo lançamento de uma cantora profundamente ligada ao grupo que criaria o movimento tropicalista, alvo de críticas por parte dos artistas com orientação política explícita.

Oduvaldo Vianna Filho continuaria também a produzir textos com viés engajado, mesmo após ter migrado para a televisão. Talvez a sensação de estar trabalhando para o sistema o levasse a ser ainda mais rigoroso no teatro. Sua obra-prima possivelmente será *"Rasga Coração"*, escrita nos anos 1970 e interdita pela censura, na qual Vianna já se afasta do engajamento, narrando a decepção de um militante com o fim da utopia, da possibilidade da revolução.

Não só apenas de engajamento vivia o teatro brasileiro no período. O paraibano Ariano Suassuna tornara-se conhecido no Rio em 1957, quando uma companhia de Recife encenou sua principal peça, o *"Auto da Compadecida"*. Misturando religiosidade, folclore e uma sólida formação em teatro clássico – sofria grande influência de Molière e *La Barca*, por exemplo –, Suassuna fez sucesso até meados da década seguinte, quando suas peças deixaram de ser encenadas no Sul. De certa forma, sua mistura de clássico e popular antecipava o teatro pós-moderno que estava por vir.

O paulistano Plínio Marcos vê suas primeiras peças serem encenadas logo após o Golpe Militar. O autor de *"Barrela"*, *"Dois Perdidos em uma Noite Suja"* e *"Navalha na Carne"* narrava a violência, a depravação e a degradação da vida na Metrópole. Não se pode, porém, considerá-lo um autor engajado. Plínio Marcos não prega uma ética revolucionária ou transformadora; narra, por meio da amoralidade de seus personagens, o cotidiano da vida marginal. Não visa à conscientização, quer chocar. Não tenta explicar, desnuda crua e simplesmente.

Em 1967, o grupo paulistano Oficina monta *"O Rei da Vela"*, peça de Oswald de Andrade que, censurada pelo Estado Novo, permanecera inédita por trinta anos. O Oficina caracterizara-se, até então, por montagens de textos clássicos e modernos. Com *"O Rei da Vela"*, porém, realizou a que talvez possa ser considerada a primeira peça pós-moderna do país. O texto narra a queda de Abelardo I, rei e fabricante de velas, que lucra com os funerais de seus súditos. Monarca absolutista, será substituído por Abelardo II, que tem o apoio de capitalistas norte-americanos. Tão interessado na morte do povo como seu predecessor, mas lançando mão de um discurso modernizante.

A metáfora política é evidente, mas, mesmo assim, a peça recebeu duras críticas de próceres do teatro engajado, como Boal. A obra marca a maturidade de Oswald de Andrade como autor, quer na qualidade do texto, quer na concepção de teatro como espetáculo. O diretor José Celso Martinez Corrêa enriqueceu a obra, agregando, para reforçar a metáfora, técnicas de distanciamento brechtianas (ironicamente uma das matrizes técnicas também do Arena) e grandes doses de sensualidade e deboche, numa mistura que seria apelidada de dionisiaca pelo encenador e que daria o mote de todas as suas montagens nas décadas seguintes. O original, é claro, acabava por ser bastante modificado. Martinez Corrêa se defenderia dizendo que essas alterações teriam sido impostas pela passagem dos anos. Modificar era necessário para se manter fiel ao espírito de Oswald. A combinação de um texto modernista com técnicas teatrais clássicas e modernas e com a sensualidade latente do brasileiro redundou na talvez mais original montagem jamais realizada no país.

No teatro, a oposição que houve entre engajados e não-engajados, de certa forma, foi dirimida no final dos anos 1960, com o espetáculo "Roda Viva". Nele, Martinez Corrêa dirigia texto de Chico Buarque de Holanda. As duas correntes uniam-se no combate à ditadura. Esse mesmo processo de convergência das tendências de oposição vai ser notado na música e, a partir do AI-5, no campo político.

Finalmente, é interessante notar que, se Oswald foi mote da renovação no teatro nos anos 1960, seu companheiro de Modernismo, Mário de Andrade, o foi na década seguinte. A adaptação teatral que o diretor Antunes Filho faria para "Macunaíma" nos anos 1970 seria um novo marco no teatro brasileiro, trazendo um grande rigor técnico à anárquica trajetória do anti-herói do livro.

### 3. A LITERATURA

A literatura brasileira dos anos 1960 e 1970, embora extremamente prolífica, é muitas vezes tida em menor conta do que aquela praticada no país nas décadas anteriores. O próprio Antonio Candido, em texto de 1972, identificava esse fenômeno, ressaltando, porém, o surgimento de uma crítica literária de alta qualidade (Roberto Schwartz, Wilson Martins, Alfredo Bosi) e o fato de que vários dos mestres das gerações anteriores, como Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto e Cecília Meireles, ainda estivessem ativos, lançando no período algumas de suas principais obras.

É o motivo da sensação de esterilidade criativa em nosso período de estudo deve ser buscado, exatamente, nas gerações anteriores. Além da exube-

rância da produção desses autores, que ofuscava o que viria depois, uma outra razão pode ser apontada. Embora existam vanguardas poéticas modernas surgidas na década de 1950 (os já mencionados concretistas), a verdade é que o pós-modernismo já pode ser identificado na obra de autores ativos desde os anos 1940. Não é pós-moderna a erudição extrema de Guimarães Rosa a serviço da identificação e recriação dos falares, dos costumes e do misticismo do sertanejo mineiro? Não é pós-moderna a combinação que opera Clarice Lispector de uma formação europeia com a vida das metrópoles brasileiras? Mesmo a geração de poetas de 1945 tem fortes elementos pós-modernos. Em seu maior expoente, João Cabral de Melo Neto, observa-se o casamento perfeito entre o rigor técnico e os temas populares, entre a depuração do sentimental e a apropriação de uma intuição tipicamente brasileira. Como já acontecera, portanto, uma silenciosa revolução pós-moderna, ficava nos críticos a sensação de não haver mais para onde inovar, não haver mais caminhos totalmente originais a serem fundados pelos autores brasileiros.

A produção do período, porém, é vasta. Aos autores de outras gerações já mencionados somam-se nomes como os de Lygia Fagundes Telles e Dalton Trevisan, cuja prosa fantástica atinge o auge de sua popularidade nas décadas de 1960 e 1970, no Brasil como em vários outros países da América Latina.

Embora o engajamento político fosse uma opção de vários autores do período, ele aparece sempre matizado em suas obras. O já citado Paulo Mendes Campos, a despeito de sua participação nos CPCs, não apresenta uma obra que possa ser considerada majoritariamente política. O também poeta Ferreira Gullar, que começou com os concretistas, não expõe soluções prontas para o dilema político. Sua obra, na verdade, reproduz a tensão da confrontação ideológica que ocorria na sociedade brasileira, pontuada por imagens surrealistas. Outro poeta altamente influenciado pelo Concretismo é Mário Chamie, principal membro do grupo *Práxis*. Também em sua obra conviverão os ditames do movimento concreto com engajamento político. Descende ainda dos concretos o poeta paranaense Paulo Leminski, que, porém, incorporaria em seu trabalho, mais do que crítica social, grandes doses de subjetividade e de referências ao universo pop. O principal nome da poesia engajada no período seria mesmo o de João Cabral de Melo Neto, com obras do porte de *Morte e Vida Severina*.

Na prosa do período, o engajamento é ainda menos visível. Mesmo na obra de autores que privilegiam a discussão política, não se encontra uma clara defesa de uma ideologia. *Quarup*, de Antônio Callado, mais que uma crítica à ditadura, narra a redescoberta do Brasil por um homem do Sul.

O viés político dos livros de Inácio de Loyola Brandão deve ser encarado principalmente como um esforço de resistência, e não como defesa de um modelo social-político. Mesmo Carlos Heitor Cony lança obras de claras implicações políticas, como *Pessach: a travessia*. O cinismo com que o autor trata tanto a direita no poder como a esquerda revolucionária nessa obra, contudo, dá mostras inequívocas de sua independência.

Provavelmente por seu caráter elitista intrínseco, a literatura não foi encarada no período como eficiente ferramenta doutrinária, ficando a salvo das simplificações esquemáticas a que estavam sujeitos os produtos culturais de outras artes.

A principal novidade na prosa dos anos 1960 terá sido a obra de Rubem Fonseca. Ex-delegado, o autor narra em contos e romances policiais a violência da vida nas metrópoles. A sensação de perda de identidade do indivíduo no caos urbano que Fonseca retrata é reforçada pelo afastamento do narrador subjetivo do centro da obra. Esse efeito de objetividade fria consubstancia-se em diálogos secos, que mimetizam o falar do *bas-fond* carioca. A nova cidade que se formara com o acelerado processo de industrialização e urbanização converte-se em personagem principal. Os livros de Rubem Fonseca, assim como as peças de Plínio Marcos, dão conta de um novo país, em que grandes planos utópicos de ação política são substituídos por uma avassaladora e violenta realidade. O problema não é mais como construir o país, mas apreender o que resultou desse esforço de construção.

Os anos 1970 conhecerão mais um grande escritor em prosa, Raduan Nassar, autor de apenas dois livros: *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*. Sua literatura, extremamente pessoal e desvinculada de qualquer escola, ensaia o que seria a atomizada produção brasileira pelas décadas seguintes.

#### 4. AS ARTES PLÁSTICAS

Lançado em 1959, o manifesto neoconcreto propunha repor a arte no caminho da expressividade:

Não concebemos a obra como "máquina" nem como "objeto", mas como um *quasi-corpus*, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem ativa, fenomenológica.

Para além do que o proposto, os neoconcretistas buscavam autonomia para expor sua subjetividade, superando as amarras da experiência formalista dos

concretistas. Nesse mesmo ano, o tachismo seria introduzido pela Bienal, impondo-se e abafando a polêmica entre as duas vanguardas nacionais.

Em 1962, ocorre o refluxo da onda tachista, e dois nomes que haviam participado do concretismo e do neoconcretismo sobressaem-se no cenário brasileiro de artes plásticas: Hélio Oiticica e Lúcia Clark. Suas obras, então já claramente pós-modernas, dificilmente podem ser classificadas como pinturas ou esculturas. Como características comuns apresentam a pesquisa de materiais, a redescoberta do corpo pelo artista, o estudo da relação do homem com seu meio e apropriação de elementos da cultura popular.

Clark, na verdade, enveredava por esse caminho desde a segunda metade dos anos 1950. Voltando de uma estada de alguns anos na Europa, passa, em pouco tempo, da simples pesquisa formal para o estudo das relações do homem com os diversos materiais. Sua série "Bichos", de 1959, constituía-se de objetos articulados, que deviam ser manipulados pelo público. Essas obras só se completavam, em verdade, nessa interação. Embora ainda fosse evidente a influência concretista na geometrização dos trabalhos de Clark, era clara também a vontade de redescoberta do corpo, tanto pelo artista como por seu público. Essa opção se evidenciaria ainda nas realizações posteriores da artista, como as máscaras sensoriais, produzidas com materiais diversos, com vistas a despertar sensações diferenciadas no usuário.

Nos trabalhos de Oiticica, a relação com o corpo e com o meio é de fundamental importância. Também lhe é cara, como demonstrado em uma série de artigos teóricos sobre arte, a constituição de uma arte brasileira que misture crítica social, sem ser necessariamente engajada, cultura popular e sensualidade. Uma arte que, por meio da manipulação lúdica, desperte a consciência do brasileiro para o seu país e para a relação que mantém com seu meio. Os parangolés são o melhor exemplo dessa estética: mistos de vestimenta com escultura fazem referências aos costumes carnavalescos e convidam o público a com eles interagir, tornando-se conscientes de seus corpos, seu espaço e seu movimento.

Em outras obras, Oiticica conclama à ação e à resistência. Não o faz, porém, como outros artistas engajados. Ele não se insurge apenas contra a ditadura ou contra o capitalismo, mas contra todos os valores estabelecidos da sociedade. Na célebre bandeira "seja marginal, seja herói", homenageia a figura do bandido Cara de Cavalo, que fora recentemente morto pela polícia. A mitificação do anti-herói marginal estaria presente em outras obras do período, como em filmes de Glauber Rocha ou em músicas do compositor Jorge Ben.

A obra mais conhecida de Oiticica talvez sejam "os penetráveis". Essas instalações compõem-se de tendas pelas quais caminha o público. Um dos penetráveis, batizado "Tropicália", viria a emprestar o nome ao movimento

musical surgido em 1967. Dentro dos penetráveis, entrava-se em contato com diversas superfícies. O objetivo era evidente: romper definitivamente as barreiras entre a arte e a vida, entre a representação e a realidade, e obrigar o público a entender a si mesmo e a sua sociedade por meio da observação de cada pequeno detalhe de seu meio. No penetrável, ele aprenderia a ficar atento ao mundo que o circunda, a usar os sentidos e a intuição para entender aquilo que a razão se mostrava insuficiente para explicar. No final de um dos penetráveis, um aparelho de TV mostrava continuamente uma apresentação dos tropicalistas. Era o reconhecimento da cultura de massa como fenômeno importante na constituição do imaginário coletivo. Em suma, a arte pop começava a fincar raízes no Brasil.<sup>2</sup>

As artes pop e op eram as grandes novidades mundiais nos anos 1960. Op é uma abreviatura de óptico. Os artistas dessa vertente manipulavam efeitos ópticos, cores e movimento para despertar e manipular o inconsciente do público. Arte pop (abreviatura de popular) também visava ao despertar do inconsciente e à compreensão do universo, mas pela utilização de símbolos da cultura de massas. Descendente da "arte povera" italiana, propõe a reciclagem dos detritos, neste caso culturais do desenvolvimento para a feitura das obras de arte. São bastante significativas dessa tendência as gravuras de latas de sopa Campbell's de Andy Warhol ou os quadros que se apropriam da linguagem visual das histórias em quadrinhos de Roy Lichtenstein.

O pop teve, no campo das artes plásticas, e também na música e no cinema, grande influência no Brasil, notadamente no grupo de novos artistas cuja estética foi batizada de Nova Objetividade. Se os trabalhos dos neoconcretistas eram principalmente abstratos, as obras desses novatos voltavam à figuração. Entre os membros do grupo destacam-se Rubens Gerchman e Antônio Dias. Na introdução do *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, organizado por Roberto Pontual (1969), Ferreira Gullar diz:

Se os ligam a preocupação com o uso de novos materiais e o abandono da velha pintura, divergem no fundamental: o que a pintura pode exprimir em meio à babel de símbolos que constituem a linguagem urbana do homem de hoje. Antônio Dias busca nas imagens e símbolos da cultura de massa os veículos para exprimir sua conturbada individualidade, suas paixões, seus temores, suas idiossincrasias. Gerchman, pelo contrário, quer encontrar, na média da experiência coletiva, a expressão de sua própria existência.

Nas décadas seguintes, vicejaria uma arte pós-moderna tipicamente brasileira, plena de contradições, na qual se mesclariam o erudito e o popular; a crítica social e o elogio às tradições; a sensualidade e o rigor formal; a busca

da expressão individual em uma sociedade massificada; a pesquisa de materiais e o resgate de formas arcaicas de produção de arte. Podem-se destacar entre esses artistas os nomes de Cildo Meirelles, Tunga, Waltércio Caldas, Nuno Ramos e Leonilson.

## 5. O CINEMA

O crítico de cinema Ismail Xavier gosta de estabelecer dois marcos teóricos no cinema das décadas de 1960 e 1970: o texto de 1963 em que Glauber Rocha faz a defesa da estética da fome e o artigo "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento", de Paulo Emílio Salles Gomes. Parece-nos interessante, aqui, expor os pontos centrais dos dois textos para batizar a discussão da arte cinematográfica brasileira no período.

Glauber defende a criação de um cinema puramente brasileiro, cujos fundamentos seriam a invenção estética ("uma câmera na mão, uma idéia na cabeça"), em oposição ao esquema tradicional norte-americano de narração, e a representação da realidade social do país. Portanto, estética da fome. Fome de recursos (financeiros e técnicos) para a elaboração de um cinema bem acabado. Fome como expressão diferenciadora da realidade do Terceiro Mundo. Os artistas dos países ricos podiam apenas conceber a fome. Os dos países pobres compreendiam-na na pele e tinham por obrigação mostrá-la ao mundo. A fome, então, cria uma diferença ontológica entre o cinema de ricos e de pobres. Em suma, Glauber diz que os filmes brasileiros só terão valor se se tornarem independentes na forma e no conteúdo.

O artigo de Paulo Emílio será profundamente influenciado pela mesma linha de pensamento que deu origem, por exemplo, à Teoria da Dependência. O crítico usa a terminologia "ocupantes" e "ocupados". Estes são o povo. Aqueles, tanto o imperialista estrangeiro como as elites locais. Para Paulo Emílio, a exemplo de outras cinematografias do Terceiro Mundo, a nossa tenta imitar os filmes da Metrópole. Nossa incapacidade técnica, porém, gerará produtos imperfeitos, cópias malfeitas do cinema dominante. Será impossível, portanto, mesmo nessa arte realizada por ocupantes, evitar que se imiscuam elementos da cultura do ocupado. Para Paulo Emílio, também, não há sentido em se buscar uma hierarquia entre filmes mais ou menos brasileiros: todos deixam trespassar elementos de cultura popular, e, em razão da falta de identidade de nossa elite transplantada, que será a realizadora dos filmes, é difícil para ela identificar o que lhe é estrangeiro, o que lhe é conterrâneo ("como nada nos é estrangeiro, tudo

nos é familiar"). A conclusão é que todo filme nacional merece ser visto, todo ele contribui, ainda que de forma indireta, para a construção do imaginário e da identidade nacionais. O pior filme brasileiro é melhor que o melhor filme estrangeiro, chegaria a afirmar o militante Paulo Emílio. Vê-se que o artigo de Glauber é excludente, tenta estabelecer um linha mestra para nosso cinema. O de Paulo Emílio é includente, realça a necessidade de existência do filme brasileiro.

O Cinema Novo nasce com a auto-atribuição de reinventar o cinema brasileiro. Suas origens podem ser encontradas nos trabalhos dos anos 1950 dos diretores Nelson Pereira dos Santos ("Rio 40º") e Roberto dos Santos ("O Grande Momento"), com raízes fincadas no Neo-realismo italiano. Dentro do núcleo central do Cinema Novo, podem-se citar o próprio Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Arnaldo Jabor, Walter Lima Jr., Leon Hirszman, Ruy Guerra, Gustavo Dahl e o fotógrafo e produtor Luiz Carlos Barreto. O grupo, heterogêneo, produzirá trabalhos com grandes diferenças entre si. Algumas características, porém, serão comuns à maioria de seus filmes: a presença de engajamento político e crítica social, mais forte em alguns dos cineastas, como Hirszman e Guerra, a preocupação em retratar a realidade brasileira, o repúdio à narrativa clássica e a oposição a valores estrangeiros.

Normalmente, o Cinema Novo é incluído pela crítica nacional e internacional no conjunto das novas cinematografias dos anos 1960, como a *nouvelle vague* francesa (de Truffaut, Godard, Rohmer, Rivette e Chabrol) e a *nouvelle vague* japonesa (de Imamura e Oshima). Não nos parece um raciocínio totalmente correto. Há, é claro, semelhanças entre os três casos. Em todos, há a valorização do diretor como autor e a busca de esquemas independentes de produção e de narrativa. Se no caso francês busca-se um mito fundador para o cinema nacional nos trabalhos de Jean Vigo, Jean Renoir e Jean Cocteau, no caso brasileiro esse mito vai ser encontrado na cinematografia de Humberto Mauro. O Japão e a França passavam por processos de reconstrução pós-guerra e de oposição à sociedade e à estética que lhes precediam. No Brasil, porém, não havia a necessidade de reconstrução, mas de fundação. O elemento de crítica econômico-social, aqui predominante, é marginal no Japão, onde o problema central é o da liberação sexual e política, e quase inexistente na França. Finalmente, nossa matriz estética e ideológica será, ainda, principalmente, o Neo-realismo italiano. No caso francês, serão os trabalhos de Renoir e o cinema marginal norte-americano. Marginal é aqui entendido em termos intelectuais, já que Hitchcock e Hawks, sempre citados como paradigmas, eram grandes sucessos comerciais. Como se vê, a questão da arte engajada perpassava o Cinema Novo.

Se, numa primeira fase, o Cinema Novo obteve reconhecimento internacional e bom público entre os nacionais, com o passar dos anos foi se tornando mais hermético, mais difícil, tendo seu diálogo com o público brasileiro prejudicado. Novamente, artistas que se propunham a trabalhar ao lado do povo, e para ele, adotavam uma postura elitista, um certo olhar de cima para baixo. A impressão é que não mais se produzia para agradar à platéia, mas para satisfazer aos pares.

Foi esse um dos principais motivos do nascimento do Cinema Marginal. O grupo era majoritariamente paulista – Rogério Sganzerla, Ozualdo Candeias, Carlos Reichenbach, Andrea Tonacci e José Mojica Marins, entre outros, tendo por espécie de mentor Luís Sérgio Person –, mas possuía contrapartes em outros estados, como Júlio Bressane, no Rio. Seus membros criticavam a elitização do Cinema Novo e defendiam a produção de filmes que levassem em conta a cultura popular brasileira, que tivessem apelo para a maior parte dos espectadores. Isso significava assumir a existência do mercado como um dos parâmetros dos filmes a serem rodados, e incorporar elementos da cultura de massas, como a sensualidade barata, a linguagem da TV e do rádio, a grossura e a boçalidade inerentes aos programas de auditório. Assim como os cinemanovistas, preconizavam a independência do autor e dos esquemas de produção. A quebra com a narrativa tradicional era ainda mais radical: o mote “quanto pior, melhor” foi muitas vezes interpretado ao pé da letra. Não havia, porém, como no Cinema Novo, um projeto político implícito: a crítica social estava lá, mas exposta de modo indireto. Não havia a proposição de um modelo ou a mitificação do popular, o que se verifica em vários filmes dos diretores do Cinema Novo, como “A Falecida”, no qual Hirszman dá contornos de esquerda ao texto do conservador Nelson Rodrigues. No cinema, então, acaba por ocorrer um processo semelhante àquele ocorrido em outras artes: um movimento engajado e prescritivo e substituído por outro, que encara a realidade brasileira como um dado.

Os diretores do Cinema Marginal, porém, também eles acabariam por se elitizar no curso dos anos. Subsistiria, entretanto, a idéia de produção de filmes para o mercado, incorporada por diretores do Cinema Novo. Esse sentimento, aliado à crença de setores da ditadura nacionalista na necessidade de assegurar a sobrevivência da cultura brasileira, resultou na criação da Embrafilme, a estatal do cinema. A idéia era que o Estado subvencionasse a produção dos filmes nacionais. Apesar de ter gerado alguns bons filmes e lançado um grupo de novos e talentosos diretores, como Ana Carolina ou Hector Babenco, o modelo Embrafilme acabou por fracassar, levando para o túmulo consigo, no governo Collor, o cinema brasileiro como um todo. Duas razões fundamentais

podem ser apontadas para esse malogro. Com o modelo estatizante inverteu-se a lógica de mercado, produziu-se o que se pensava que o mercado queria, não o que ele realmente desejava. A bilheteria, que deveria ser o principal critério na determinação dos filmes a serem rodados, converteu-se em dado secundário. Escolhiam-se os projetos não por mérito, mas pela empatia que o núcleo que controlava a Embrafilme, oriundo do Cinema Novo, sentia pelo realizador, ou porque o filme atendia aos anseios patrióticos da ditadura (vide filmes históricos como "Independência ou Morte").

O esquema Embrafilme, aliado à crise econômica dos anos 1980 e à concentração da distribuição nas mãos dos estúdios norte-americanos, ajudou a destruir um nascente cinema comercial no Brasil dos anos 1970, que tinha três vetores principais: o terror de Zé do Caixão, a pornochanchada e os filmes protagonizados por estrelas da TV (caso de "Os Trapalhões"). Se esse último exemplo ainda teve alguma sobrevida, os dois primeiros acabaram quase que concomitantemente à década. É certo que a pornochanchada em geral produziu filmes de baixíssima qualidade. Dois dados não podem ser desprezados, entretanto. O primeiro vem do texto de Paulo Emílio, citado no início dessa seção: mesmo o pior dos filmes brasileiros algo contribui para a superação de nosso subdesenvolvimento artístico e para revelar algum aspecto de nossa cultura. O segundo nos é fornecido pelo cinema italiano da década de 1960: foram os horrendos *spaghetti-western* e épicos popularescos a financiar o experimentalismo de Bertolucci, Fellini e Antonioni e a renovar os quadros de técnicos e de diretores, como Sergio Leone, por exemplo, daquela cinematografia. Não será por acaso que o ocaso do cinema comercial italiano coincide com o início de sua crise de criatividade.

## 6. A MÚSICA

Em nenhum outro campo da arte brasileira dos anos 1960 e 1970 será tão evidente o embate entre artistas engajados e não-engajados quanto neste. Em decorrência do apelo que a música sempre exerceu sobre o público do país, não causa espécie essa disputa. Para os engajados, fornecia o mais eficiente instrumento de acesso e de conscientização das massas. Para aqueles que valorizavam o mercado e a prevalência de valores da cultura popular, não havia campo mais fértil. Por esses mesmos motivos, foi a música popular o gênero de manifestação artística, talvez ao lado do cinema, que sempre esteve mais atenta à censura, bem como a outras formas de repressão do governo ditatorial.

À época do Golpe Militar, já estava ativa uma nova geração de compositores, bastante influenciada pela Bossa Nova. Chico Buarque de Holanda, Edu Lobo, Toquinho e Geraldo Vandré eram alguns dos nomes que se destacavam já nos primeiros anos de ditadura. Jorge Ben, com seu "samba esquema novo", também poderia ser citado; seu estilo personalíssimo, porém, torna difícil enquadrá-lo em qualquer tipificação ou movimento. Surgira, ainda, uma nova safra de cantores – Elis Regina, Jair Rodrigues e Wilson Simonal.

Paralelamente, o fenômeno do *rock* espalhava-se pelo país, apoiado pelos *mass media* da TV e da indústria fonográfica. A geração de Toni e Celly Campello era sucedida pela Jovem Guarda, uma coleção de conjuntos que se especializara em traduzir *rocks* internacionais de sucesso. Dentre esse grupo, dois nomes se destacavam, quer em razão de seu apelo junto ao público mais jovem, quer porque compunham suas próprias canções: Erasmo Carlos e Roberto Carlos, este último, rapidamente alçado à condição de *pop star*.

Observa-se, então, um processo curioso: os membros dessa segunda geração de bossanovistas – o gênero musical até hoje é tachado de entreguista por críticos musicais marxistas, como o já mencionado Tinhorão – assumem a defesa da brasilidade, acusando de colonizada a música da Jovem Guarda. O nacionalismo do grupo traduzia-se em duas frentes: na defesa dos ritmos originais brasileiros contra a invasão do *rock* e na preconização de letras com cunho político-revolucionário e plenas de crítica social, em oposição às "alienadas" baladas românticas da Jovem Guarda. Até passeatas contra a invasão das guitarras estrangeiras houve, como se fosse o violão uma criação brasileira. Os ânimos acirraram-se muito depois que um programa da TV Record dedicado aos jovens ídolos *pop* viria a ocupar o espaço antes reservado a um *show* de música brasileira comandado pela cantora Elis Regina.

A radicalização do engajamento do grupo nacionalista correria paralela ao agravamento da situação política do país. Rachaduras viriam a acontecer até mesmo entre os fãs dos membros do grupo. Os festivais de música promovidos pela mesma TV Record são a prova viva disso. Se em um ano, sob aplausos da platéia, *A Banda*, de Chico Buarque, e *Disparada*, de Geraldo Vandré, dividiam o primeiro lugar, no outro, a vitória da elaborada (mas "alienada") bossa nova *Sabiá*, de Buarque com Tom Jobim, sobre a engajadíssima (mas simplória) *Para não dizer que não falei de flores*, de Vandré, causaria grande revolta em uma platéia composta em sua maioria de militantes do movimento estudantil.

É nesse contexto que surgiria a Tropicália, nome tomado emprestado da obra de Hélio Oiticica e sugerido pelo produtor Guilherme Araújo. Seus membros eram em sua maioria baianos (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé), mas havia nordestinos de outras partes (os letristas Capinam

e Torquato Neto) no grupo, bem como paulistas (Os Mutantes) e uma carioca, a ex-musa da Bossa Nova e da canção engajada Nara Leão. Assim como para os autores de música de protesto, fora a Bossa Nova que despertara a vocação musical no núcleo central, baiano, dos tropicalistas. Os membros do grupo, porém, tinham sofrido várias outras influências de ritmos tradicionais brasileiros, como o samba e o baião, de música latino-americana e de rock.

Esse ecletismo viria a manifestar-se em suas composições. Se o primeiro disco de Caetano Veloso e Gal Costa ("Domingo") era uma releitura da Bossa Nova, os álbuns seguintes do grupo ("Tropicália", "Gal Costa", "Caetano Veloso", "Gilberto Gil", etc.) davam mostra desse amplo espectro de referências. Havia homenagens à Bossa Nova ("Saudosismo"), regravações de clássicos do romantismo brega nacional (*Coração Materno*, de Vicente Celestino), canções de compositores da Jovem Guarda (*Se Você Pensa*) e várias músicas de difícil classificação, com elementos de samba tradicional, música contemporânea e rock. A latino-americanidade sobrevinha em composições que emulavam ritmos caribenhos (*Soy Loco por ti América*) e também sob forma de regravações, o tango *Cambalache*, a rumba *Las Tres Carabellas*, cuja interpretação, que unia o original e a versão em português, fazia clara metáfora da união da América Latina. O pós-modernismo foi a marca do movimento: as versões misturavam deboche e reverência; o sucesso comercial era uma meta declarada; a incorporação do *kitsch* nacional advinha tanto da necessidade de promoção como da opção estética, assim como a sensualidade e o escárnio.

Para completar a salada musical, os arranjos ficavam a cargo dos maestros Rogério Duprat e Júlio Medaglia, formados por mestres da música contemporânea erudita, como Stockhausen. As letras, por seu turno, misturavam referências *pop* e influências da poesia concreta – podem-se citar, a título de exemplo, o título da canção *Batmacumba*, de Caetano e Gil, ou os versos de *Não Identificado*, de Caetano, "(...) um ieieiê romântico/o anticomputador sentimental" (o grifo é nosso).

Obviamente, o grupo logo atraiu a antipatia dos artistas engajados. Além de usarem em suas músicas linguagens e instrumentos que não eram "tipicamente brasileiros", os tropicalistas descartavam um alinhamento político imediato em suas letras, declaravam repetidas vezes que não compactuavam do ideário de engajamento. Essa oposição era explicitada nas vaías que os tropicalistas invariavelmente recebiam nos primeiros festivais de música de que participaram.

Parece-nos que não há nada mais equivocado do que a crítica dos nacionalistas. O subtexto político é evidente em várias das canções. Na paradigmática *Tropicália*, de Caetano, versos embalados por acordes dissonantes,

a simbolizar o caos que impera no país, falam da mistura de tradição ("olhos verdes da mulata", "verde mata", "luar do sertão") com progresso desordenado ("monumento no Planalto Central do País", "aviões", "caminhões"), de morte e miséria ("os urubus passeiam entre os girassóis", "uma criança feia e morta estende a mão") com consumismo e cultura de massas ("não disse nada do modelo do meu terno", "bague-bague", "que tudo mais vá pro inferno"). No refrão, um pastiche de música nordestina serve de pano de fundo para um desfile de clichês sobre o exotismo do país (a mata, a mulata, a banda, Carmem Miranda, Iracema e Ipanema). Além disso, o deboche e a iconoclastia do grupo atentam contra a moral burguesa e conservadora que reina no país, da mesma maneira que o faz a explosão de sensualidade preconizada pelos tropicalistas em consonância com o trabalho do Teatro Oficina e as obras de Lígia Clark. Finalmente, seu latino-americanismo não se diferenciava daquele professado por vários dos grupos de esquerda do continente.

Caetano Veloso e seus pares também acabariam por converter-se em ídolos *pop*, merecedores de um programa de TV, o "Divino Maravilhoso". Pouco a pouco, a resistência que lhes faziam alguns engajados renitentes foi-se esmaecendo (com algumas exceções, como Geraldo Vandré), e os dois grupos acabariam por formar um único bloco nos anos 1970. A aceitação dos tropicalistas, porém, teve dois efeitos colaterais indesejáveis: a diluição de sua estética por artistas menos talentosos, que embarcaram na onda de exploração do *kitsch*, tendo por único objetivo um fugaz sucesso comercial, e a entrada na alça de mira da repressão, pois, por passarem a ter influência junto ao público, os tropicalistas começaram a representar uma ameaça para o regime. O resultado: com o final do anos 1960, Caetano e Gil partem para o exílio em Londres.

A estada européia acabaria por lhes ser benéfica, daria um novo impulso e incorporaria novos elementos a seus trabalhos. Em Londres, Caetano produziria, talvez, seu melhor disco, "Transa".

Voltariam ao Brasil e continuariam suas carreiras passando por diferentes fases. Os princípios do Tropicalismo, porém, nunca sairiam totalmente de seu horizonte, bem como dos da música brasileira como um todo. O movimento estabeleceu uma nova dinâmica de incorporação de elementos estrangeiros à MPB e contribuiu para implodir a barreira entre popular e erudito que havia na mentalidade da elite intelectual. Mais que isso, mostrou o quanto era inócuo o debate entre o nacional e o importado: como diz o embaixador Rouanet, parece ser essa uma falsa questão, a mascarar os verdadeiros problemas sociais e econômicos do Brasil. O Tropicalismo também indicou novos caminhos para autores antes fixados no samba e na Bossa Nova e abriu caminho para a talen-

tosa geração que o seguiu, de Luiz Melodia, Jards Macalé, Walter Franco, Novos Baianos, Itamar Assumpção, Zé Ramalho, Djavan e Jorge Mautner, entre outros.

Não se pretende aqui rediscutir o que já foi debatido em outras partes. Vai-se, tão-somente, relembrar os pontos fundamentais da monografia e resumir as principais idéias que se quis transmitir. As décadas de 1960 e 1970 trazem consigo uma grande novidade em relação aos períodos anteriores: a identidade nacional brasileira deixa de ser vista como algo a ser construído, a ser buscado em grandes obras explicativas, e passa a ser entendida como algo dado. Enquanto os autores das décadas que as antecederam tentavam prescrever um modelo de país, os intelectuais dos anos 1960 encaravam o Brasil como uma realidade a ser apreendida, uma realidade que se construíra, subterraneamente, ao largo de grandes projetos nacionais. A elite, nesse intervalo de anos, começa a deixar a torre de cristal onde se enclausurara, para conhecer o verdadeiro país em que habita. Tornam-se mais fluidas as fronteiras entre o popular e o erudito.

Não é por acaso que essa tomada de consciência se dê concomitante à entrada da arte brasileira na pós-modernidade: talvez essa era da arte seja a que melhor represente um país cheio de contradições, no qual convivem o arcaico e o contemporâneo; no qual se confundem o estrangeiro e o nacional, no qual as idéias importadas estão, ao mesmo tempo, no lugar e fora dele. A transição que a pós-modernidade faz, de uma arte de representação para uma arte de expressão da vontade, também parece rimar com o espírito brasileiro, sensual e anárquico, mais afeito à exuberância de sons e imagens que ao rigor da palavra e do método, daí a preponderância que têm na vanguarda do período os movimentos musicais, cinematográficos e plásticos.

Em suma, descobre-se finalmente o país ao se deixar de tentar fundá-lo.

## Notas

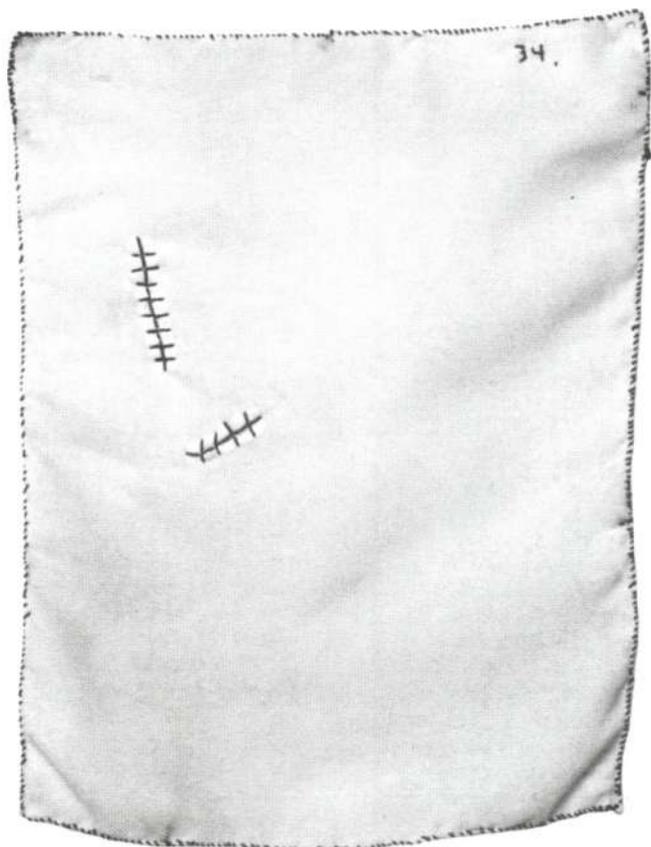
1. Esses conceitos foram selecionados de várias obras, como *A arte moderna*, de Giulio Carlo Argan, e escritos do filósofo Jürgen Habermas.
2. As relações de Oiticica, tanto com os tropicalistas, como com a cultura de massas, persistiriam. A capa do segundo disco de Gal Costa, por exemplo, seria criada pelo artista.

## Referências bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. *A Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ARAÚJO, Inácio. *O mundo em movimento*. 2. ed. São Paulo: Scipione, 1995.
- ADRÁ JR., Mário. *Memórias de um produtor*. 1. ed. São Paulo: Silver Hawk, 1997.

- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro – a chanchada de Getúlio a JK*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BARCINSKI, André e FINOTTI, Ivan. *Maldito*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1998.
- BAZIN, André. *O cinema da crueldade*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo cinema*. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Cinema e história do Brasil*. 3. ed. Co-autoria de Alcides Freire Ramos. São Paulo: Contexto, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRESSANE, Júlio. *Cinepoética*. 1. ed. Massao Ohno, 1995.
- CAIADO, Carlos. *Tropicália*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do cinema*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- COELHO, Cláudio. "A Tropicália: cultura e política nos anos 60". *Tempo Social*. São Paulo: USP, 1989.
- COSTA, Flávio Moreira da. *Cinema Moderno, Cinema Novo*. Rio de Janeiro: J. Alvaro, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem – movimento*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Cinema 2: a imagem – tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DIEGUES, Carlos. *Idéias e imagem*. 1. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1988.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo, 1986.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1977.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. 1. ed. Papyrus, 1997.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Global, 1997.
- MAURO, André Felipe. *Humberto Mauro – o pai do cinema brasileiro*. 1. ed. IMF Editora, 1997.
- NEVES, David. *Cinema Novo no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1966.
- PONTUAL, Roberto (org.). *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. 1. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. 1. ed. Co-autoria de Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ROCIO, Celina. *Cinema brasileiro: oito estudos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1980.
- ROHMER, Eric. *Le Goût de la Beauté*. Paris: Flammarion, 1989.
- ROUANET, Sérgio Paulo. "Idéias importadas: um falso problema?". *Cadernos IPRI – nº15*. Brasília: Funag, 1994.

- SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Glauber Rocha*. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Humberto Mauro, cataguases, Cinearte*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. 1. ed. – Volume 1. São Paulo: Paz e Terra, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. 1. ed. – Volume 2. São Paulo: Paz e Terra, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1986.
- SANTOS, Milton. *A urbanização brasileira*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- TAVARES, Maria da Conceição. "Auge e declínio do processo de substituição de importações no Brasil". *Da substituição de importações ao capitalismo financeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- TEIXEIRA COELHO, José. *Moderno pós-moderno*. 3. ed. São Paulo: Luminuras.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- TRUFFAUT, François. *Entrevistas com Alfred Hitchcock*.
- \_\_\_\_\_. *O cinema segundo François Truffaut*.
- \_\_\_\_\_. *Os filmes da minha vida*.
- XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1984.
- \_\_\_\_\_. "O Cinema Moderno Brasileiro". *Cinemais*, nº 4. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Norte Fluminense, 1997.



Leonilson.

34 com scars, 1991. Acrílico, bordado, tela. 41 X 31 cm.



## SOBRE OS AUTORES

**ANGÉLICA MADEIRA** é doutora em Semiótica pela Universidade de Paris VII e professora do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília e do Instituto Rio Branco, MRE. Publicou artigos e ensaios em periódicos nacionais e estrangeiros sobre literatura e cultura brasileira e arte contemporânea. Em parceria com Mariza Veloso, publicou *Leituras brasileiras, itinerários no pensamento social e na literatura*, pela Editora Paz e Terra, 1999, reeditado em 2000. Editou a Revista *Sociedade e Estado* entre 1991 e 1995. Atualmente é diretora da Casa da Cultura da América Latina, do Decanato de Extensão da Universidade de Brasília.

**FÁBIO LUCAS** é presidente da União Brasileira de Escritores, SP; ex-professor da Universidade de Brasília, ex-professor da Universidade Federal de Minas Gerais; ex-diretor do Instituto Nacional do Livro; autor de 34 obras de ensaios, sendo a última *Luzes e trevas – Minas Gerais no século XVIII*, pela editora da UFMG, Belo Horizonte, 1998.

**FLÁVIO GOLDMAN** é bacharel em Direito e diplomata de carreira, servindo atualmente na Embaixada do Brasil em Roma. O presente artigo foi elaborado a partir de sua monografia para a disciplina "Leituras Brasileiras" do curso para formação de diplomatas, do Instituto Rio Branco, MRE.

**LÚCIA LIPPI OLIVEIRA** é doutora em Sociologia, pesquisadora do CPDOC/Fundação Getúlio Vargas – RJ. Possui vários livros e ensaios sobre o pensamento social brasileiro e sobre as representações da identidade nacional. Publicou, dentre outros, *A questão nacional na 1ª República* (Ed. Brasiliense, SP, 1990), *A sociologia do guerreiro* (Ed. UFRJ, RJ, 1994) e *Americanos* (Ed. UFMG, 2000).

**LUIZ TATIT** é professor associado (livre-docente) do Departamento de Lingüística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Autor dos livros *A canção: eficácia e encanto* (Ed. Atual, 1986), *Semiótica da canção: melodia e letra* (Ed. Escuta, 1994), *O cancionista: composição de canções no Brasil* (Edusp, 1996) e *Musitando a semiótica: ensaios* (Ed. Anna Blume, 1997). Tatit é também compositor e, em sua atividade com o grupo Rumo, gravou seis LPs e dois CDs contendo 46 canções de sua autoria. Lançou, em 1997, o seu primeiro CD solo ("Felicidade") pela Dabliu, com mais 13 composições inéditas.

**MARISA LAJOLO** é professora titular do Departamento de Teoria Literária da Unicamp, foi professora visitante da Brown University, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e da Escola de Comunicações e Artes da mesma universidade. Tem vários trabalhos publicados sobre leitura e literatura (*A formação da leitura no Brasil*, 1996; *A leitura rarefeita*, 1991) e sobre história literária (*Negros e negras em Monteiro Lobato, apud Lendo e escrevendo Lobato*, 1999; *Regionalismo e história da literatura: quem é o vilão da história? Apud Historiografia brasileira em perspectiva* 1998). Seu livro *Do mundo da leitura para a leitura do mundo* ganhou o prêmio Jabuti (ensaio) em 1995.

**MARIZA VELOSO** é doutora em Antropologia e professora do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília e do Instituto Rio Branco, MRE. Autora de artigos e ensaios sobre cultura brasileira e patrimônio cultural e, em parceria com Angélica Madeira, publicou *Leituras brasileiras, itinerários no pensamento social e na literatura*, pela Editora Paz e Terra, 1999, reeditado em 2000.

**MARY LUCY MURRAY DEL PRIORE** é professora de História do Brasil Colonial nos Departamentos de História da USP e PUC/RJ. Autora de 14 livros sobre o período, foi duas vezes vencedora do prêmio Casa Grande & Senzala, outorgado pela Fundação Joaquim Nabuco, e do Prêmio Jabuti para obra de relevo em Ciências Sociais. Colabora com revistas científicas nacionais e internacionais, além de manter uma crônica mensal no jornal *O Estado de S. Paulo*.

**MURILO F. GABRIELLI** é bacharel em Administração de Empresas e diplomata de carreira. Teve experiência como jornalista na Folha de S. Paulo e, atualmente, trabalha na Assessoria de Comunicação Social do Ministério das Relações Exteriores. O presente artigo foi elaborado a partir de sua monografia para a disciplina "Leituras Brasileiras" do curso para formação de diplomatas do Instituto Rio Branco, MRE.

**ROBERTO VENTURA** é professor de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo. Foi coordenador da área de história cultural do Instituto de Estudos Avançados da USP de 1993 a 1994. É autor de *História e dependência: cultura e sociedade em Manoel Bonfim* (São Paulo, Moderna, 1984, com Flora Süssekind), *Escritores, escravos e mestiços em um país tropical* (Munique, W. Fink, 1987) e *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil* (São Paulo, Companhia das Letras, 1991).

**WILLI BOLLE** é professor de Literatura na Universidade de São Paulo. É autor, entre outras publicações, de *Fisiognomia da Metrópole moderna. Representação da história em Walter Benjamin* (São Paulo, Edusp, 1994) e de vários estudos sobre a obra de Guimarães Rosa.

## CRÉDITOS DAS IMAGENS

1. Lopo Homem.  
*Atlas náutico português, dito Miller. "Hec est universi orbis ad hanc usque diem cogniti tabula..."*, 1519. Pergaminho, 42 x 59 cm.  
Coleção Marcel Destombes. XVII Exposição Européia de Arte, Ciência e Cultura. Jerónimos I. Os Descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento. Presidência do Conselho de Ministros. Lisboa, 1983.
2. João Teixeira - cosmógrafo de Sua Majestade.  
*Descrição de toda a costa da província de Santa Cruz a que vulgarmente chamão Brasil*, 1642. Pergaminho.  
XVII Exposição Européia de Arte, Ciência e Cultura. Jerónimos I. Os Descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento. Presidência do Conselho de Ministros. Livraria do Conde de Redondo. Lisboa, 1983.
3. Coração de Jesus.  
*MA, sem data. Madeira policromada e dourada, 97 x 78 x 10 cm.*  
Herança Barroca. Palácio do Itamaraty, Brasília, DF. Fundação Armando Álvares Penteado. Catálogo da exposição, 1997. Curadoria de Maria Isabel Branco Ribeiro, SP. Foto de Fernando Silveira.
4. Nossa Senhora da Conceição Missioneira.  
*Missões, RS, séc. XVIII. Cedro, 108 x 45 cm.*  
Herança Barroca. Palácio do Itamaraty, Brasília, DF. Fundação Armando Álvares Penteado. Catálogo da exposição, 1997. Curadoria de Maria Isabel Branco Ribeiro, SP. Foto de Ricardo Moure Neto.
5. Nicolas Antoine Taunay.  
*Morro de Santo Antônio em 1816. 1817-1818 c.*  
*Óleo sobre tela, 45 x 56,5 cm.*  
O Brasil dos Viajantes. Volume 3, A Construção da Paisagem. Ana Maria de Moraes Belluzzo. Fundação Odebrecht, 1994.
6. Jean Baptiste Debret.  
*Marimba. Passeio de domingo à tarde, 1826. Aquarela sobre papel, 17,2 x 22,3 cm.*  
A Forma Difícil - Ensaio sobre arte brasileira, de Rodrigo Naves. Editora Ática, 1996. Museu da Chácara do Céu, Rio de Janeiro.
7. Almeida Júnior.  
*O violeiro. 1899. Óleo sobre tela, 141 x 172 cm.*  
A Forma Difícil - Ensaio sobre arte brasileira, de Rodrigo Naves. Editora Ática, 1996.

8. Maria Martins.  
*A soma de nossos dias, 1954/55. Sermolite e estanho, 330,9 x 190,7 x 64,9 cm.*  
Acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, SP.
9. Humberto Mauro.  
*Favela dos meus amores, 1955.*  
Enciclopédia do Cinema Brasileiro. Organizadores: Fernão Ramos e Luís Felipe Miranda.
10. Poty.  
*Ilustrações para o livro Sagarana, de João Guimarães Rosa, 1958.*  
Sagarana, Editora José Olympio.
11. Hélio Oiticica.  
*Metaesquema, 1958. Guache sobre papel, 0.55 x 0.64 m.*  
A forma difícil – ensaio sobre a arte brasileira, de Rodrigo Novaes. Editora Ática, 1996.
12. Nelson Pereira dos Santos.  
*Vidas secas, 1963.*  
Arquivo F. Canosa.
13. Rogério Duarte.  
*Cartaz para o filme "Deus e o Diabo na Terra do Sol", de Glauber Rocha, 1963.*
14. Rubem Valentim.  
*Objeto emblemático 4, 1969. Madeira recortada e pintada, 208 x 79 x 73 cm.*  
Escultura brasileira, perfil de uma identidade. Exposição realizada no BID, Washington, DC, e Banco Safra, SP. Idealização e coordenação de Elcior Ferreira de Santana Filho e curadoria de Emanuel Araújo, Banco Safra, 1997.
15. Oswald Goeldi.  
*Pescador, tiragem póstuma, 1970. Xilogravura, 25 x 36 cm.*  
Roberto Pontual. Entre dois séculos – arte brasileira do século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand/MAM, RJ, Editora JB.
16. Athos Bulcão.  
*Painel de azulejos, 1983. Palácio do Itamaraty, Anexo. Brasília.*  
Athos Bulcão 80 anos. Projeto Pinacoteca no Parque. Pinacoteca de São Paulo, 1998.
17. Amílcar de Castro.  
*Sem título, 1983. Nanquim sobre papel, 106 x 76 cm.*  
Radha Abramo. *A cor e o desenho do Brasil.* Ministério das Relações Exteriores, Petrobras e Varig. Organização Centro Brasileiro de Projetos de Arte – CBPA, 1984.

## 18. Glauco Rodrigues.

*Samba enredo, 1975. Óleo sobre madeira, 80 x 100 cm.*

Coleções de Brasília. Acervos do Banco do Brasil, Banco Central e Caixa Econômica Federal. Palácio do Itamaraty. Ministério da Cultura, 1995.

## 19. Leonilson.

*34 com scars, 1991. Acrílico, bordado, tela, 41 x 31 cm.*

LAPIZ – Revista Internacional de Arte. Ano XVI. Números 134-135. Espanha, 1997.  
Col. Theodorino Torcuato Dias e Carmen Bezerra Dias, São Paulo.

## 20. Leda Catunda.

*Duas bocas, 1994. Acrílico sobre tela, 225 x 207 cm.*

LAPIZ – Revista Internacional de Arte. Ano XVI. Números 134-135. Espanha, 1997.  
Coleção Galeria Camargo Vilaça. Foto: Eduardo Ortega.

**AGRADECIMENTOS ESPECIAIS**

Amílcar de Castro, Ana Resende, Bené Fonteles, Berê Bahia, César Oiticica Filho, Editora José Olympio, Fundação Athos Bulcão, Glauco Rodrigues, Leda Catunda, Lia Alencastro, Márcia Santana Pereira do Santos, Roberto Leite, Rogério Duarte, Sérgio Moriconi, Wagner Barja.





tivas, por exemplo, à identidade, à alteridade, ao erudito e ao popular, ao papel da cultura na construção da nacionalidade. Questões capazes de nos fazer redescobrir o país, iluminando, e ao mesmo tempo alimentando, nossa mais antiga obsessão coletiva, a de tentar decifrar o enigma Brasil.

Janaína Amado

Textos de

Fábio Lucas

Flávio Goldman

Lúcia Lippi Oliveira

Luiz Tatit

Marisa Lajolo

Mary del Priore

Murilo F. Gabrielli

Roberto Ventura

Willi Bolle

e de

Angélica Madeira

e Mariza Veloso

(organizadoras)

A diversidade dos textos publicados nesta coletânea revela uma busca deliberada de criar novas conexões entre abordagens históricas, sociológicas e literárias de narrativas que se inserem nessa tradição de "retratos do Brasil".

Identidade e alteridade constituem um par produtivo na permanente e obsessiva tarefa de construir a nação. O que se repete nessa fala engasgada, que ora afirma ora nega a singularidade dessa construção? Que discurso é esse que não pára de questionar seus pressupostos e de questionar-se a si mesmo?

Evidencia-se assim como o processo de construção histórica de uma nação é acompanhado pela emergência de narrativas que formam as várias camadas de sentido e que, ao admitirem múltiplas leituras, de acordo com os interesses e as preocupações de cada geração, vão contribuindo para tornar mais denso o campo de estudos sobre o Brasil.

Código EDU: 303399

ISBN 85-230-0606-0



9 788523 006068