

ESTUDOS UNIVERSITÁRIOS

revista de cultura

Universidade Federal de Pernambuco

Reitor | Diretor da Revista
Anísio Brasileiro de Freitas Dourado

Vice-Reitora
Florisbela de Arruda Camara e Siqueira Campos

Presidente do Conselho Editorial
Lourival Holanda

Editor Geral
Eduardo Cesar Maia

Editor Executivo
Artur Almeida de Ataíde

Assistente de Edição
Igor Bandim

Conselho Editorial
**Dimas Veras, Nara Pavão, Filipe Campello, Flávio Brayner,
Carlos Newton Jr., Brenno Kenji Kaneyasu, João Cezar de
Castro Rocha**

Conselho Científico
**Ana Mae Barbosa (USP), Giane da Paz Ferreira da Silva
(UFPE), Jose Dias dos Santos (UFPE), José Mauro dos
Santos Filho (UFPE), Luiz Costa Lima (PUC-Rio), Maria
Eliete Santiago (UFPE), Mário de Faria Carvalho (UFPE),
Maurício Alves da Motta Sobrinho (UFPE), Miguel Angelo
Laporta Nicolelis (Duke University), Rogério Luiz Covaleski
(UFPE), Sérgio Alves de Souza (UFPE), Suranjit Kumar
Saha (Wales University), Susana Novick (Universidad de
Buenos Aires), Tania Bacelar de Araujo (UFPE), Theotonio
dos Santos (UFRJ)**

Estudos Universitários

Revista de Cultura da Universidade Federal de Pernambuco

V. 34 | N.1 e 2 | Set. 2017

Catlogação na fonte:

Bibliotecária Kalina Ligia França da Silva, CRB4-1408

Estudos universitários, revista de cultura / [UFPE]. –
Vol. 1, n. 1, (1962)– . – Recife : Ed. UFPE, 1962-
v.

Trimestral, jul./set. 1962-out./dez. 1974; semestral,
jan./jun. 1975-jul./dez. 1985; irregular, 1997-2003;
semestral, 2009-

Edições de jul. 1962 – ago. 1964 tem o título:
Estudos universitários, revista da Universidade do Recife.

Edições até dez./2017 tem o editor: Editora UFPE.

Inclui referências bibliográficas.

ISSN 0425-4082 (broch.).

1. Ensino superior – Periódicos. 2. Política cultural.
3. Patrimônio cultural. 4. Cultura. 5. Artes. 6. Literatura. I.
Universidade Federal de Pernambuco.

378 CDD (23.ed.) UFPE (BC2017-067)

Revisores

Adriano Andrade

Flávio Gonzalez

Projeto Gráfico

Diogo Cesar Fernandes

Diagramação, Ilustrações e Imagem da Capa

Ildembergue Leite

Para o envio de artigos e para conhecer as normas
de publicação da revista Estudos Universitários, visite:

www.ufpe.br/edufpe

SUMÁRIO

04 | **editorial**

05 | **matéria especial**

REVOLUÇÃO DE OUTUBRO

uma lembrancinha para
turistas

Astier Basílio

17 | **estudo**

TOMORROW NEVER KNOWS

as influências da música dos
Beatles no Brasil

Gustavo Alonso

39 | **estudo**

A "BRODAGEM" E A
CRÍTICA AUDIOVISUAL
EM PERNAMBUCO

Amilcar Bezerra | Fernando Weller

48 | **estudo**

O HUMANISMO INCLUSIVO
DE JOSÉ GUILHERME

MERQUIOR

Kaio Felipe

66 | **estudo**

MEDICINA NARRATIVA

Ermelinda Maria Araújo Ferreira

87 | **ensaio**

ABY WARBURG

vida e morte da arte

Fábio Andrade

96 | **ensaio**

ARTE, POLÍTICA E CRÍTICA

o caso Lima Barreto

Josias de Paula Jr.

107 | **acervo**

ENCANTAÇÃO DE
GUIMARÃES ROSA

Ariano Suassuna

132 | **resenha**

CAMINHOS E DESCAMINHOS
DE SANTIAGO

Cristhiano Aguiar

139 | **resenha**

UMA VISÃO ESTOICA PARA
NOSSOS TEMPOS

Olivia Williams

144 | **entrevista**

Marcus André Melo

162 | **conto**

Um artista de Shanghai

Milton Hatoum

EDITORIAL

A REVISTA ESTUDOS UNIVERSITÁRIOS V. 34 – continuação do projeto de renovação e redimensionamento editorial iniciado na edição anterior – aparece num momento muito particular da história brasileira. Em tempos de radicalização ideológica e polarização política, a atividade intelectual tende a um movimento reativo de entrincheiramento, no qual a linguagem moral e a percepção estética e artística sofrem uma espécie de simplificação extremada. A universidade não escapa a essa tendência, e é justamente por isso que a revista *Estudos Universitários* deve refletir sim, mas de maneira *complexa, crítica e pluralista*, essas disputas – por meio de uma firme defesa da autonomia intelectual, e não sucumbindo à tendência de adotar acriticamente qualquer discurso ideológico. Nós, que fazemos a EUs – uma revista de cultura num sentido amplo e humanístico –, acreditamos que, se transformássemos o debate intelectual numa mera extensão da pobreza dicotômica dos embates ideológicos que correm na sociedade, não estaríamos aperfeiçoando nem ao menos o uso da linguagem crítica.

Nesta edição, o leitor terá à disposição artigos e ensaios que abrangem desde a crítica de música à de cinema, passando pela literatura e pela medicina. Abrimos a revista com uma matéria especial, sobre a memória da Revolução Russa de 1917 entre os russos contemporâneos, assinada pelo escritor e jornalista Astier Basílio. O sociólogo Josias de Paula Jr. faz um provocativo ensaio sobre a retomada do interesse pela figura de Lima Barreto. A recepção dos Beatles no Brasil e suas influências na música e na cultura brasileira têm seus ingredientes sociopolíticos revelados pelo historiador Gustavo Alonso. Na seção Acervo, em que grandes textos de edições anteriores da revista são republicados, figura o memorável ensaio de Ariano Suassuna sobre o *Grande Sertão: veredas*, datado do mesmo ano do falecimento – ou “encantação”, como em seu título – de João Guimarães Rosa. Apresentamos ainda uma extensa entrevista com o cientista político Marcus André Melo (UFPE), e encerramos o volume com um conto do premiado escritor amazonense Milton Hatoum. ❧

REVOLUÇÃO DE OUTUBRO

uma lembrancinha para turistas

por Astier Basílio

Jornalista e escritor



MERCADO PÚBLICO DE IZMAILOVSKY, abril de 2017. Moscou. É da Armênia o vendedor a quem me dirijo enquanto observo uma variedade de chapéus de pele. Como aconteceu durante toda minha estada na Rússia, minha cor avisa que sou estrangeiro. Imprescindíveis como equipamentos para não se sofrer com a baixa temperatura, os chapéus típicos, com pele e duas abas, são caros. Em lojas, o preço médio é de não menos que duzentos reais.

O broche incrustado com os tradicionais martelo e foice vermelhos só

está disponível nos produtos dedicados aos turistas. É muito mais barato. Pergunto ao vendedor a razão de haver tanta diferença. “É sintético”, me diz, apontando para as imitações em preto e branco.

Desembarquei em fevereiro de 2017 em solo que antes era denominado União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Mês em que teve início a Revolução que ainda mexe tanto com o coração e as mentes de muita gente em todo o mundo, em especial no Brasil. Por coincidência, há exatos 70 anos, o escritor americano John

Steinbeck, ao lado do fotógrafo húngaro Robert Capa, cruzou o oceano. O objetivo era observar o cotidiano e escrever sobre a vida das pessoas simples. “Lênin está em todo lugar”, disse em um dos trechos de *Um diário russo* (STEINBECK; CAPA, 2003), obra que foi publicada em 1948¹.

Era o que imaginava encontrar. Sinais de que o centenário da Revolução estaria nas ruas, entre as pessoas. Em todo lugar. Mas, após quase três meses, e no que me é possível alcançar como limitada testemunha do cotidiano, a herança revolucionária se transformou em uma imitação sintética, vendida a preços baixos e que só interessa a turistas. Como o chapéu soviético de Izmailovsky.

“LÊNIN É UMA MARCA”

Há alguns jornais escritos em inglês, em Moscou. O *Russia Beyond the Headlines* é um deles. Em março deste ano, Oleg Yegorov escreveu uma reportagem cujo título era “Por que tantos russos um dia foram comunistas?”².

Hoje em dia, na Rússia, se você se dirigir a um transeunte como “camarada” ou começar a discutir sobre o inevitável triunfo da classe proletária, provavelmente você será olhado com surpresa. Quase 100 anos após a Revolução de Outubro, quando os bolcheviques tomaram o poder e tentaram construir

o comunismo, a grande maioria do povo na Rússia não acredita mais nisso. Na verdade, o Partido Comunista recebeu modestos treze por cento nas últimas eleições [...] (YEGOROV, 2017, tradução minha).

Calhou de ser num domingo a minha primeira ida à Praça Vermelha. Fui guiado por uma namorada russa. Ela, como todos os russos que conheci, dão de ombros para a importância e o legado da Revolução. Todos têm alguma história de um seu ancestral, em relação ao regime, que não é muito boa. Ao ver meu entusiasmo e minha dedicação ao tema, ria de mim. Foi ela quem me apontou o primeiro dos muitos sócias de Lênin que batiam ponto nas imediações.

Para ficar ao lado de Lênin, paguei o equivalente em rublos ao preço de um cafezinho. Dei-lhe a gorjeta após tirarmos uma foto em meu *smartphone*. Ao seu lado, um rapaz perguntou se eu queria tirar uma fotografia. Concordei. Havia uma impressora portátil no chão. Instantes depois, me foi entregue um postal 20 x 25 cm, em tom sépia. O fotógrafo imitou a letra de Lênin e autografou com uma caneta cuja tinta era prateada: “Lênin, Moscou, 1917”. Pelo serviço, tive de pagar mais do que dei ao sócia do líder bolchevique.

No dia em que estive por lá, eram só turistas os que abordavam o imitador de Lênin. Havia muitos. Como não queria importuná-lo em seu horário de trabalho, pedi à namorada que fizesse

1 Inicialmente, meu objetivo era o de percorrer o mesmo caminho de Robert Capa e John Steinbeck, mas não foi possível.

2 Aponta-se, ainda, a existência de duas Rússias, no começo do século XX. A maior delas, pobre, rural, e a minoria, uma elite que não devia nada às melhores da Europa. Os revolucionários conseguiram falar para a Rússia pobre (YEGOROV, 2017).

uma pergunta, uma só. “Como ele vê o legado histórico do personagem que interpreta?” A resposta foi curta. “Lênin é uma marca.”

O que remanesce do mundo soviético, na Rússia hoje em dia, é um filão mercadológico voltado para a nostalgia. Bandeiras, camisetas e outros objetos são destinados aos turistas. Aos nativos, há linhas de restaurantes dedicadas exclusivamente à culinária dos tempos soviéticos. Da decoração à expressão antipática dos garçons, tudo evoca a URSS. O irônico é que, semanas antes de minha viagem, em uma mesa de bar em Campina Grande, avidamente discutíamos sobre a Revolução de Outubro e especulávamos conjunturas as mais delirantes, como quais teriam sido os rumos da história caso Trotsky houvesse se tornado o Secretário-Geral.

Só ao chegar em Moscou é que constatei existir uma Rússia inventada no coração e na alma de um segmento da intelectualidade brasileira. Sem que tenhamos nenhuma ferida familiar que nos machuque, nenhum trauma, enquanto escolhemos nossos drinques e beliscamos nossos petiscos, miramos o passado soviético evocando heroísmos e bravuras que de há muito ficaram resstritos aos compêndios de história. Essa Rússia, com olhos voltados a esse tempo glorioso, só existe aqui no Brasil.

Distorções de perspectiva. Algo equivalente pode ser visto na forma como os russos nos veem. Em meu livro de estudo, destinado a estrangeiros, há, como não poderia deixar de haver, referências

a outros países. Nada que vá além do clichê. Itália? Pizza. Espanha? Touradas. Brasil? Lambada. Sim. O ritmo que contagiou o país na década de 1990 ainda é lembrado por eles como uma característica cultural nossa. Pensei que a citação devia-se ao fato de o livro ser defasado. Não. Este ano, em um programa de televisão, em um dos mais importantes canais de lá, o Russia-1, o assunto foi o Brasil³. Na abertura, ao se referir ao país tropical, com os clichês de sempre, o apresentador também citou a lambada, algo que fez muito sucesso por um curto espaço de tempo, mas de que hoje em dia nos esquecemos ou sentimos vergonha.

AS BIOGRAFIAS NA PRINCIPAL LIVRARIA DE MOSCOU

Uma das mais prestigiosas casas de livro da Rússia tem nome simples: *Moscovski dom knigui*, que, em tradução para o português, é algo como “Livraria de Moscou”. Localiza-se no centro da capital, na avenida Nova Arbat. Muito próxima da Velha Arbat, avenida onde, em 1991, artistas foram comemorar o fim da União Soviética, e que se transformou em um lugar preferencial para turistas que não se importam com gastar muito.

Livros sobre o centenário da Revolução? Imaginei haver vários. Novas descobertas. Panoramas. Perfis. Ensaios. Biografias. Não havia um título sequer. Nada comemorativo. Nada que marcas-se a data. Assim que entramos, havia um expositor com vários livros e uma fotografia do presidente dos Estados Unidos, Donald Trump. Na parte de

³ Trata-se do programa *Власть факта*, ou “A verdade dos fatos”, em português. Além da lambada, o samba e o futebol foram mencionados.

biografias, a personalidade que mais mereceu títulos foi Boris Yeltsin (1931-2007). Curiosamente, o presidente ficou marcado na memória dos brasileiros como alguém que dava vexame público devido ao excessivo consumo de bebida. Em Moscou aprendi a respeitá-lo. Yeltsin foi muito mais que isso.

A impressão que me dá é que a questão da liberdade e da democracia, tão pertinente hoje em dia na Rússia, faz com que o presente período histórico seja o que mais desperta atenção. Putin está há 16 anos no poder. Seja como presidente, seja como primeiro ministro. Não são poucas as vezes que ouvi de russos o quão estranha é a democracia deles. Mais complexo ainda é lembrar que Putin foi uma invenção do entorno de Yeltsin. Planejavam não mexer com os esqueletos do ex-presidente, e – supremo engano – poder manipulá-lo⁴.

Um dos momentos mais emblemáticos de Yeltsin, todavia, está vinculado à conquista democrática na Rússia, uma nação de formação autoritária. Foi em agosto de 1991. Havia poucos meses, Yeltsin se elegera. Gennady Yanayev, vice-presidente de Gorbachov, aproveitando-se da ausência deste, que viajara para Crimeia, criou o Comitê Geral para o Estado de Emergência. Decretou a suspensão de toda atividade política, baniu a maioria dos jornais e colocou Gorbachov em prisão domiciliar. Sobre o episódio vale a pena ler o que diz a prêmio Nobel Svetlana Alexievich em seu livro *O fim do homem soviético*:

[...] contra o golpe, centenas de manifestantes se puseram em frente à Casa Branca, o prédio do Parlamento Russo e o escritório de Boris Yeltsin, construindo barricadas para proteger suas posições. Yeltsin dirigiu o célebre discurso à multidão de cima de um tanque. Forças do Exército foram enviadas pelo Comitê de Emergência, mas elas se recusaram a conter as barricadas e ficaram ao lado dos que protestavam. Após três dias, o golpe foi desbaratado. Gorbachov regressou e prendeu os membros do Comitê de Emergência. Em 24 de agosto, Gorbachov dissolveu o Comitê Central do Partido Comunista da União Soviética e renunciou ao cargo de secretário-geral [...] (ALEXIEVICH, 2016, tradução minha).

Símbolos. Em outras livrarias onde estive, capas de caderno e cartões são preferencialmente ilustrados com motivos da família real. Em produtos dispostos em lojas fora das áreas turísticas, os Romanov são presença constante em cartões e capas de caderno. Em segundo lugar estão motivos referentes à Segunda Guerra Mundial, assunto sobre o qual vigora um visível orgulho. Em junho deste ano, o Levada Center, uma organização não governamental que mantém um núcleo de pesquisas sociais, conferiu o patriotismo russo em relação a esse tema⁵. Cerca 63% da população acredita que a União Soviética teria triunfado contra a Alemanha nazista sem qualquer ajuda do exterior.

“PORQUE NÃO HAVERÁ REVOLUÇÃO NA RÚSSIA”

Esse é o título de uma reportagem assinada por Yevgeny Levkovich para o já citado jornal *Russia Beyond the Headlines*

4 Detalhes sobre a sucessão de Yeltsin estão no livro *The man without a face: the unlikely rise of Vladimir Putin*, de Masha Gessen (2013).

5 A pesquisa foi publicada em reportagem do jornal *The Moscow Times* (TWO THIRDS..., 2017).



A herança revolucionária aparece como *souvenir* para turistas

(LEVKOVICH, 2017). Cem anos depois, o jornalista esteve em São Petersburgo, onde, em fevereiro de 1917, a Revolução teve início devido a protestos de operárias do setor têxtil. Qual seria o lugar de fala dos trabalhadores de hoje? O que eles pensam e qual é a memória que perdura do legado da Revolução?

A primeira personagem entrevistada é Nina. Ela é operadora sênior de máquina de enrolamento. Tem 47 anos. A conversa aconteceu após o plantão. Não foi permitida a entrada do jornalista na fábrica. Com uma tabela de dados comparativos, Levkovich demonstrou que Nina ganha três vezes menos do que as operárias que impulsionaram o levante que redundou na queda da monarquia e na implantação do regime comunista. Ao perguntar se estava satisfeita com o salário, Nina respondeu: “Nunca haverá

dinheiro suficiente, você sempre vai querer mais. Não posso ficar reclamando de tudo”.

Ao ser questionada a respeito da Revolução de Outubro, Nina disse saber apenas que uma grande quantidade de sangue foi derramada, que o tsar foi assassinado e que “tudo isso é ruim”, pois “sangue é sempre ruim”. “Em geral, eu não sou interessada em políticos”, ela disse.

Meus pais me tiveram na União Soviética, e, não importa as dificuldades que encontrássemos, eles diriam: “Ao menos não há guerra”. E eu concordo com isso. Veja o que está acontecendo na Ucrânia após a revolução deles. Sangue, pobreza. Deixem as coisas seguirem sem mudança para que não tenhamos que passar por algo assim. A história se move para onde quer ir (LEVKOVICH, 2017, tradução minha).

No texto, Levkovich estabelece várias semelhanças entre a Rússia de hoje e a Rússia revolucionária de 100 anos atrás. Escreve ele:

Apesar disso, todas essas comparações caem por terra quando eu converso com os transeuntes. A esmagadora maioria das pessoas com quem eu conversei em São Petersburgo é contrária a atividades revolucionárias independentemente da situação, embora muitas delas não estejam satisfeitas com suas vidas no atual governo. Alguns dizem que derramamento de sangue é inaceitável. Outros dizem que um gradual desenvolvimento é melhor que uma revolução, e outros simplesmente não veem alternativa ao atual regime (LEVKOVICH, 2017, tradução minha).

LEGADO DA REVOLUÇÃO

Desde a primeira hora, a vanguarda russa foi uma aliada dos revolucionários. E, entre os vanguardistas, ninguém se entusiasmou mais do que Maiakóvski. Ao escrever a biografia do poeta e dramaturgo, Bengt Jangfeldt mostra como foram as reações iniciais quando a monarquia foi derrubada⁶.

A dominante sensação na primavera de 1917 era de liberação, de euforia. Para Maiakóvski e outros escritores e artistas, a revolução despertou esperanças de que a eles seria permitido fazer seu trabalho sem interferência oficial dos censores ou de academias.

Em março fundou-se a União dos Trabalhadores da Cultura, com representações de vários segmentos: de conservadores a anarquistas, incluindo também os mais radicais futuristas. Maiakóvski foi escolhido como representante dos escritores.

Por que um controverso futurista e não um autor consagrado mundialmente como Maxim

Gorki? A explicação é que Gorki havia aceitado participar de uma comissão do governo e logo depois foi acusado de ter sido cooptado por aqueles que trabalham na área cultural [...] (JANGFELDT, 2014, p. 97, tradução minha)

Se Gorki se tornou o cão de guarda do regime, Maiakóvski, que acreditava e sonhava tanto com a Revolução, foi o seu igual oposto. Foi por essa razão que, antes do triunfo bolchevique em outubro, mas com a Revolução instalada em fevereiro, ao brindar à nova ordem revolucionária, o fez nos seguintes termos: “Longa vida para a vida política da Rússia e longa vida para uma arte livre do Estado”. E mais: “Eu não direi não para os políticos, mas não há lugar para políticos na arte”. Engano. O que não havia, no mundo soviético recém-inaugurado, era lugar para um poeta como Maiakóvski.

Se a vanguarda foi um poderoso aliado dos revolucionários para se tomar o poder, tornou-se, vitoriosa a Revolução, um aliado indesejável. Perto de ser afastado das funções que exercia, Lênin encontrou energia ainda para investir contra Maiakóvski, a cujo trabalho devotava verdadeira ojeriza. Enfurecido, escreveu ao comissário de Instrução Pública, Anatóli Lunatcharski: “Você não tem vergonha de ter votado pela publicação do *150.000.000*, de Maiakóvski, em cinco mil cópias? Um lixo. Estúpido. Estúpido além da crença e pretensioso. Na minha opinião, apenas uma de dez coisas como essas devem ser publicadas, e não mais que 1.500 cópias para bibliotecas e porras-loucas”.

⁶ Maiakóvski imaginava que o radicalismo estético seria política de governo. Como também era dramaturgo, queria começar um teatro novo. Do zero. Os bolcheviques queriam preservar o que havia de bom na arte clássica. Mais detalhes estão no livro *Russian drama of the revolutionary period*, de Robert Russell (1988).

Não era a primeira vez que Lênin era irascível com o seu comissário. Não foram poucas as vezes que usou a educação para se contrapor à vanguarda. Desesperado com a situação da mais importante casa de espetáculos da capital russa, o Teatro de Arte de Moscou, Anatóli Lunatcharski escreveu a Lênin. Se não fizessem nada, o teatro morreria. A resposta veio direta. Sem rodeios. “Eu aconselho você a colocar todos os teatros em caixões. O Comissário da Instrução Pública deveria estar preocupado em alfabetizar, e não com teatro.”⁷

Esse talvez seja um dos legados mais palpáveis da Revolução de Outubro. Os bolcheviques assumiram o poder de uma nação rural, de maioria analfabeta, e se empenharam em educá-la. O resultado pode ser visto atualmente. De acordo com pesquisa feita por uma agência alemã de *marketing*, a Rússia é o país com o segundo maior índice de leitura no mundo, perdendo apenas para a China. Conforme a pesquisa, 59% dos russos leem livros todos os dias ou quase⁸.

No regime soviético – lembra a escritora prêmio Nobel Svetlana Alexievich –, ler romances era a única forma de viajar pelo mundo. Testemunhei o quanto se lê por lá. E nos mais variados formatos: livro eletrônico, edição de bolso e até livros em celular, enquanto se está escorado nos vagões de trem. Lê-se muito. Lê-se sempre.

IMAGINÁRIO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Como, hoje em dia, a literatura russa lida com a Revolução de Outubro? Na falta de uma convivência que me dê base para apresentar com propriedade um recorte dos autores contemporâneos, me valho de um documentário, *Russia's open book: writing in the age of Putin*. A produção é de 2011. Os autores apresentados estão vivos e estão entre os mais importantes da Rússia na atualidade. A direção é assinada pela dupla Paul Mitchel e Sarah Wallis⁹.

O documentário tem apresentação de Stephen Fry. Além de entrevistas com escritores, trechos de seus livros, com tradução para o inglês, são narrados. Ao todo, seis escritores nos são apresentados. Há, em praticamente todos os romances citados, uma relação com a herança soviética. Mais do que propriamente a Revolução, a vida dentro do sistema comunista é um tema obsessivamente trabalhado. O primeiro autor que aparece no vídeo é Zakhar Prilepin, 41 anos. É o único dos entrevistados a ver o legado soviético com simpatia.

Em fevereiro deste ano, Prilepin abandonou a literatura para assumir o comando de um batalhão na República Popular de Donetsk, que se autoproclamou independente da Ucrânia¹⁰. Nos anos 1990, Prilepin integrou as forças especiais russas e combateu na Guerra da Chechênia. A experiência

7 Lênin detestava teatro. A conversa com o comissário está registrada no já citado livro de Robert Russell (1988).

8 Matéria publicada no jornal *Russia Beyond the Headlines* (ROZIN, 2017).

9 O documentário na íntegra está disponível no Youtube (RUSSIA'S..., 2011).

10 Matéria publicada no *Russian Beyond the Headlines* (GUZEVA, 2017).

inspirou alguns de seus trabalhos. Foi preso diversas vezes em ações ligadas ao Partido Nacional-Bolchevique, de extrema esquerda, que inclusive foi banido na Rússia em 2007. De sua história na organização veio o material para o seu segundo romance, *Sankya*. No capítulo final, o personagem se vê na obrigação de enterrar o seu pai. Segue por uma estrada com péssima iluminação e sob um inverno vigoroso. O carro quebra. Ele tem de seguir com o dever de carregar o peso do cadáver de seu pai em uma paisagem consumida pelo frio e pela escuridão.

A metáfora do peso e da presença da morte é um fio constante. Os últimos dias do artista Alik, que recebe amigos queridos e antigos amores enquanto agoniza, é o tema de um dos romances de Lyudmila Ulitskaya, 73 anos. Em tradução para o inglês, o título ficou: *Funeral party*. A obra foi lançada em fins dos anos 1990, momento em que a União Soviética acabara de se decompor.

A mais jovem entre os autores é a escritora Anna Starobinets, de 38 anos, leitora que mistura referências clássicas russas com autores como Ray Bradbury, Edgar Allan Poe, e que trabalha com o universo do horror. Ela era criança quando aconteceu a mudança de regime. A entrada nesse novo mundo é trazida em seu romance *Sanctuary 3/9*, em que um garoto entra numa caverna de horrores. Ao ser enviado pela mãe àquele parque de diversões assombrado, o garoto pergunta se ela não o acompanhará. A resposta é não. Aquele lugar é para gente da

idade dele. É como se ela falasse: agora é a geração de vocês que precisa encarar os medos. Ao entrar na caverna, o menino se vê diante de um esqueleto.

PUTIN E O CONTROLE DO PASSADO HOJE

Mais do que a Revolução de Outubro em si, a questão mais presente no cotidiano da Rússia hoje é o que fazer com a herança soviética. Vladimir Putin, cuja plataforma de governo acende o patriotismo da nação grande, vem se empenhando paulatinamente na restauração do legado de Stálin. A título de percepção do que o Estado russo pode se tornar, vale a pena lembrar do romance de Vladimir Sorokin, também personagem do documentário. O livro, cujo título em tradução para o inglês ficou *Day of the Oprichnik*, se passa em 2026, quando a Rússia se decide pela volta da monarquia e volta a ser regida por um tsar.

Em fevereiro deste ano, a aprovação a Stálin, na Rússia, obteve o mais alto índice em 16 anos¹¹. Os que o apoiam são 46%, enquanto em 2016 o número era de 37%. O número de pessoas que se diziam indiferentes diminuiu de 32% para 22%. Os que são desfavoráveis à sua memória passaram de 17% para 31%.

Em 2015, analisando o crescimento nas pesquisas, David L. Hoffman, professor de história da Universidade de Ohio, nos Estados Unidos, escreveu um artigo que foi publicado no jornal *The Moscow Times*: “Stálin ressurgue nas cinzas da era Putin”. Após analisar a importância de Stálin e de assinalar o

11 Matéria publicada no *Russia Beyond the Headlines* (HOFMAN, 2017).



custo de seu legado, Hoffman discorre sobre a ainda existência da Otan, à qual países do leste europeu vêm se integrando, o que tem causado desconforto no Kremlin. E afirma:

[...] no contexto em que a Rússia se diminui no plano internacional e a hostilidade americana é renovada, não é surpresa que tanto o governo Putin como muitos cidadãos russos olhem favoravelmente para a era Stálin – um tempo em que a Rússia era respeitada, e até mesmo temida; um tempo em que o poder russo estava em crescimento e não se retraindo; um tempo em que a Rússia derrotava a Alemanha nazista e se tornava uma superpotência mundial (HOFFMAN, 2015, tradução minha).

Ano passado, Putin nomeou a primeira mulher que assumiu o Ministério da Educação. Olga Vasilyeva tem uma posição um tanto ambígua com relação aos crimes cometidos na União Soviética. Em matéria assinada por Eva Hartog (2016), também para o jornal *The Moscow Times*, menciona-se que a ministra fala de “mitos assombrosos” que abundaram nos anos 1990. Ao comentar a revista *Ogonyok*, que, como boa parte da imprensa da época, noticiou à exaustão os horrores do regime, Vasilyeva deu de ombros. “Se você olhar o número de mortos [sob o regime soviético] citado na *Ogonyok*, começa a ficar completamente incerto quem foi deixado vivo afinal”.

Aliados da ministra, por sua vez, desmentem as acusações alegando que são

baseadas em citações fora de contexto e defendem seus pronunciamentos públicos sobre Stálin como avaliações históricas calcadas em fatos. Qual a razão da cautela? Mesmo com o crescimento da avaliação positiva do seu legado, Stálin ainda é uma figura controversa. E não só ele. Lênin também.

Em março deste ano, o Sínodo dos Bispos da Igreja Ortodoxa Russa emitiu uma nota em que dizia que “o túmulo de Lênin precisa ser fechado”. O conteúdo do texto é direto. “[...] A remoção dos restos do principal algoz e perseguidor do século XX e a destruição dos monumentos em sua honra podem ser um dos símbolos da reconciliação do povo da Rússia com Deus [...]. Deve-se fazer o mesmo com os nomes das regiões, ruas e cidades russas que até hoje ainda são privadas de seus nomes históricos.”¹²

Em abril deste ano, o já citado *Levada Center* divulgou dados referentes à opinião das pessoas sobre o assunto. Pelo menos 58% dos russos são a favor de que o corpo de Lênin seja retirado do mausoléu e enterrado¹³.

Nos dias de hoje, na Rússia, mexer com o passado tem sido algo perigoso. Yuri Dmitriev, historiador e ativista, foi estranhamente condenado pelo crime de pedofilia. Encontraram fotos da filha adotiva dele¹⁴. O órgão que classificou as imagens como material pornográfico foi o mesmo que classificou o *Pussy Riot* e as *Testemunhas de Jeová* como extremistas.

12 A nota foi reproduzida em matéria publicada no *Pravda* (não confundir com o jornal do Partido Comunista Russo), em março deste ano (ARTYUKOV, 2017). A tradução é minha.

13 Matéria publicada no jornal *The Moscow Times* (60% OF RUSSIANS..., 2017).

14 Matéria publicada no jornal *The Moscow Times* (FISHMAN, 2017).

Dmitriev é o líder do memorial às vítimas do stalinismo, localizado na cidade de Carélia, região noroeste da Rússia. Foi onde descobriram-se, apenas em 1997, valas de 1.111 prisioneiros.

Na Ingushetia, região administrativa russa, o nome de Stálin foi banido¹⁵. A lei, votada em fevereiro deste ano, proíbe a existência de monumentos, a nomeação de cidades e ruas, além de tornar ilegal expressar apoio público ao ditador soviético. Em setembro de 2016, porém, ergueram um busto a Stálin, em Surgut, na Sibéria. Houve protesto e reação popular. Jogaram tinta vermelha na estátua. Um mês depois de instalado, a prefeitura deliberou pela remoção do monumento, construído de maneira irregular, sem autorização legal¹⁶.

Svetlana Alexievich sabe, como ninguém, cruzar vozes. Em seu já citado *O fim do homem soviético*, há o depoimento

de uma mãe. Ela entra no quarto do filho e vê *O capital*, de Marx, e *Minha vida*, de Trótski. O rapaz vai à universidade e se encontra com amigos que vestem camisas com fotos de Lênin e Guevara.

Nos meses em que vivi em Moscou, morei num bairro universitário, Akademicheskaya. Havia *campi* por todo lado. Eu cruzava com estudantes sempre. Só uma vez vi algo parecido com o que Svetlana descreve. O rapaz pegou o mesmo metrô que eu. Deveria ter 15 anos. A roupa que usava, um terno puído de tecido grosso, e uma calça jeans surrada, evocava algo de *hippie*. Mas naquele limite bem apresentável. Sem nenhuma cicatriz aparente. Usava óculos escuros. Mesmo dentro do vagão. O cabelo lembrava muito Bob Dylan na capa do disco *Blonde on Blonde*¹⁷. Parecia um jovem antigo. Um exemplar fora de seu tempo. Trazia na lapela um broche com o rosto de Lênin.

REFERÊNCIAS

- 60% OF RUSSIANS want Lenin's body buried. *The Moscow Times*, Moscou, 21 abr. 2017. Disponível em: <<https://themoscowtimes.com/news/60-of-russians-want-lenins-body-buried-57785>>. Acesso em: 20 jun. 2017.
- ALEXIEVICH, Svetlana. *Secondhand time: the last of the Soviets*. Tradução Bela Shayevich. Nova York: Random House, 2016.
- ARTYUKOV, Oleg. Should Russia forget about Lenin and finally bury him? *Pravda*. Moscou, 14 mar. 2017. Disponível em: <http://www.pravdareport.com/russia/politics/14-03-2017/137100-russia_lenin-0/>. Acesso em: 20 jun. 2017.
- BASÍLIO, Astier. O menino de Svetlana. In: _____. *Russos não riem* [blog], Moscou, 11 mar. 2017. Disponível em: <<https://russosnaoriem.com/2017/03/11/o-menino-de-svetlana/>>. Acesso em: 20 jun. 2017.
- FISHMAN, Mikhail. Stalin's shadow: how a gulag historian fell victim to Russia's dark past. *The Moscow Times*, Moscou, 9 jun. 2017. Disponível em: <<https://themoscowtimes.com/articles/the-shadow-of-the-gulag-eighty-years-on-from-the-great-purge-stalin-is-striking-back-and-historians-are-the-victims-58172>>. Acesso em: 20 jun. 2017.
- GESSEN, Masha. *The man without a face: the unlikely rise of Vladimir Putin*. Nova York: Riverhead Books, 2013.
- GUZEVA, Alexandra. What makes a popular Russian writer go to fight in Donbass? *Russia beyond the headlines*, Moscou, 23 fev. 2017. Disponível em: <https://www.rbth.com/arts/literature/2017/02/23/writer-zakhar-prilepin-donbass_708066>. Acesso em: 17 jun. 2017.

15 Matéria publicada no jornal *The Moscow Times* (RUSSIAN..., 2017).

16 Matéria publicada no jornal *The Moscow Times* (STALIN MONUMENT..., 2016).

17 O garoto foi tema de postagem no meu blog, *Russos Não Riem* (BASÍLIO, 2017).

HARTOG, Eva. God, Stalin and patriotism: meet Russia's new Education chief. *The Moscow Times*, Moscou, 24 ago. 2016. Disponível em: <<https://themoscowtimes.com/articles/god-stalin-patriotism-meet-russias-new-education-minister-55090>>. Acesso em: 17 jun. 2017.

HOFFMAN, David L. Stalin rises from the ashes in Putin's Russia. *The Moscow Times*, Moscou, 14 abr. 2015. Disponível em: <<https://themoscowtimes.com/articles/stalin-rises-from-the-ashes-in-putins-russia-45743>>. Acesso em: 18 jun. 2017.

HOFFMAN, Eva. Stalin's approval rating at highest level in 16 years. *Russia beyond the headlines*, Moscou, 17 fev. 2017. Disponível em: <<https://www.rbth.com/news/2017/02/17/stalins-rating-highest-poll-704083>>. Acesso em: 14 jun. 2017.

JANGFELDT, Bengt. *Mayakovsky: a biography*. Tradução Harry D. Watson. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 2014.

LEVKOVICH, Yevgeny. Why there will be no revolution in Russia. *Russia beyond the headlines*, Moscou, 15 fev. 2017. Disponível em: <<https://www.rbth.com/longreads/why-no-revolution-russia/>>. Acesso em: 17 jun. 2017.

ROZIN, Igor. Russians rank second globally for reading the most. *Russia beyond the headlines*, Moscou, 30 mar. 2017. Disponível em: <https://www.rbth.com/news/2017/03/30/russians-rank-second-globally-for-reading-the-most_731291>. Acesso em: 16 jun. 2017.

RUSSELL, Robert. *Russian drama of the revolutionary period*. Londres: Palgrave Macmillan, 1988.

RUSSIA'S open book: writing in the age of Putin. Direção: Paul Mitchel; Sarah Wallis. Lakeville (CT), Londres: Intelligent Television, Wilton Films, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vRPDM7OTM-rI&t=1433s>>. Acesso em: 16 jun. 2017.

RUSSIAN region bans Stalin on anniversary of deportations. *The Moscow Times*, Moscou, 23 fev. 2017. Disponível em: <<https://themoscowtimes.com/news/russias-ingushetia-republic-moves-to-ban-stalin-57255>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

STALIN MONUMENT in Siberia removed month after unveiling. *The Moscow Times*, Moscou, 6 out. 2016. Disponível em: <<https://themoscowtimes.com/news/stalin-monument-in-siberia-removed-month-after-unveiling-55632>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

STEINBECK, John; CAPA, Robert. *Um diário russo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003 [1948].

TWO THIRDS of russians believe USSR would have won WWII without allied help. *The Moscow Times*, Moscou, 22 jun. 2017. Disponível em: <https://themoscowtimes.com/news/two-thirds-of-russians-believe-the-soviet-union-would-have-won-wwii-without-allied-help-58244?utm_content=buffer28bdf&utm_medium=social&utm_source=facebook.com&utm_campaign=buffer>. Acesso em: 28 jun. 2017.

YEGOROV, Oleg. Why were so many Russians once communists? *Russia beyond the headlines*, Moscou, 16 mar. 2017. Disponível em: <https://www.rbth.com/politics_and_society/2017/03/16/why-were-so-many-russians-once-communists_721106>. Acesso em: 15 jun. 2017.



TOMORROW NEVER KNOWS

as influências da música dos Beatles no Brasil

Gustavo Alonso

Professor do Núcleo de Design e Comunicação do *campus* Agreste da UFPE
Doutor em História pela UFF

NÓ CARNAVAL DE 2011, UM NOVO BLOCO APARECEU NAS RUAS DA CIDADE DO Rio de Janeiro. Intitulado Sargento Pimenta, os jovens desfilaram pelas ruas do bairro de Botafogo fazendo *covers* das músicas dos Beatles em ritmos brasileiros, especialmente samba, marcha, maracatu e funk. Canções como “Ob-la-di, ob-la-da”, “Yellow submarine”, “Twist and shout”, entre outras, embalaram uma pequena multidão, entusiasmada com o hibridismo estético.

Em 2002, foi lançado o primeiro dos quatro volumes da obra *Beatles 'n' Choro*, produzido pelo arranjador e cavaquinista Henrique Cazes. A coleção, produzida entre 2002 e 2005, contou com experientes músicos instrumentais brasileiros tocando canções do quarteto de Liverpool na linguagem do choro.

Antes do Sargento Pimenta e do *Beatles 'n' Choro*, a cantora tropicalista Rita Lee lançou em 2001 o disco *Aqui, ali e em qualquer lugar*, no qual regravou apenas canções do quarteto inglês. Segundo disse Rita: “A [...] ideia era ‘brasucar’. [Eu] via que vários artistas do planeta tinham gravado Beatles, mas nenhum com o som brasileiro” (WEINSCHELBAUM, 2006, p. 41). Entre as gravações de Rita, há canções traduzidas e outras que incorporam a bossa nova, como sua versão de “A hard day’s night”. Ao contrário do que diz Rita, a obra *beatle* foi constantemente *abrasileirada*.

Diante dos frequentes abraqueiramentos do som *beatle*, decidi fazer uma pesquisa, almejando um balanço das regravações realizadas das músicas dos Beatles no Brasil. A partir de 1963, quando foi feita a primeira regravação, foi possível contar por volta de 1.800 regravações de músicas de Paul, John e George realizadas por artistas brasileiros, lançadas no mercado nacional¹.

Ao longo de décadas, artistas de diferentes estilos, gêneros e origens foram influenciados pelo som do quarteto inglês. Entre eles, podemos encontrar artistas enquadrados como “bregas”, tais como Odair José e Paulo Sérgio; jovem-guardistas dos anos 1960, como Roberto Carlos e Os Incríveis; tropicalistas como Gilberto Gil e Os Mutantes; sertanejos como Jacó & Jacozinho, Leo Canhoto & Robertinho e Chitãozinho & Xororó; maestros de formação erudita, como Júlio Medaglia e Rogério Duprat; roqueiros dos anos 1970, como Raul Seixas, e dos anos 80, como Lulu Santos ou Cazusa. Regravações foram feitas por artistas tão diversos quanto Agnaldo Timóteo e Caetano Veloso, Rita Lee e Originais do Samba, Sérgio Reis e Elis Regina, Edu Lobo e Alvarenga & Ranchinho, o palhaço Bozo e Cauby Peixoto, Toquinho e Zezé Di Camargo, Sérgio Mallandro e Gal Costa, Cássia Eller e Roupas Nova, Roberto Carlos e Legião Urbana, Raul Seixas e Frank Aguiar.

Este artigo vem mostrar que nem todas as incorporações, no entanto, foram vistas como válidas pelos críticos e por grande parte da bibliografia musical nacional. Para isso, vamos percorrer de forma mais ou menos cronológica a sequência das primeiras regravações, das décadas de 1960 e 1970, tentando mostrar como houve diversas formas de incorporar a música do quarteto mais famoso do mundo.

Como nos explica o sociólogo Pierre Bourdieu, a lógica da autonomização do campo de produção artística se apoia na capacidade dos próprios agentes de legislarem sobre os critérios de julgamento de valor. Isso acontece a partir do controle das instâncias de consagração, lugares sociais de produção de legitimidade social. Segundo Bourdieu, as apropriações, incorporações, práticas e discursos culturais estão entrecortados por relações de poder que ocorrem num mercado de bens simbólicos caracterizado como um campo de disputa por posições de prestígio (BOURDIEU, 2005, p. 100-154). No caso dos Beatles, como veremos, uma leitura crítica de origem universitária e intelectualizada foi fundamental para

1 Site Memória Musical, www.memoriamusical.com.br, acessado em 3 de maio de 2016.

a sua gradual legitimação, e depois serviu para a incorporação de uma determinada experiência acerca do quarteto.

Essas brasileiríssimas disputas podem, *a priori*, fazer pouco sentido para um ouvinte britânico ou americano, já que seus valores e questões não respondem às demandas dos atores sociais dessas nações. Por isso mesmo, penso que são necessárias de serem refletidas: demonstram que as influências são construídas não apenas através da imposição vertical de valores, mas, sobretudo, pela catalisação e tensionamento de disputas locais, que podem, ou não, ter correspondência direta com as disputas originais, ou mesmo com o próprio som “em si”.

IT'S GETTING BETTER ALL THE TIME

O sucesso dos Beatles chegou de forma rápida ao Brasil. Já em 1963, puderam-se ouvir os primeiros acordes do grupo de Liverpool. Houve, então, especialmente a partir de 1964, uma enxurrada de regravações. Grupos hoje esquecidos, como The Rebels, The Youngsters, The Riders, Prini Lorez, The Bottles, D'Angelo and the Hully Gully Boys, foram os primeiros a regravar canções como “I want to hold your hand”, “A hard day's night”, “Do you want to know a secret” e “I should have known better”.

Às vezes, eram regravações em inglês; às vezes, versões. Neste último caso, imperavam as traduções. Não era incomum que a versão regravada por músicos brasileiros fosse conhecida no Brasil antes das originais dos Beatles. Um dos casos exemplares é o sucesso “Menina linda (I should have known better)”, versão de Renato Barros, lançada pelo grupo Renato & Seus Blue Caps em 1964, e que grande parte dos brasileiros conheceu antes da original de Lennon & McCartney. Isso acontecia porque os discos ingleses demoravam cerca de seis meses para serem comercializados no Brasil. Não era incomum que músicos que tivessem contatos no exterior conseguissem obter discos importados com maior antecedência, e que assim lançassem as canções no mercado nacional antes dos Beatles.

Uma das críticas mais ferozes que se fazia aos adeptos do som dos Beatles era a de que aquele tipo de som só fazia sucesso porque era “música comercial”. A primeira reportagem sobre os rapazes publicada no Jornal do Brasil já ilustrava o tratamento simplório que lhes dava grande parte da imprensa, apresentando-os como mera mercadoria da cultura de massa: “[o que] os alegres Beatles [...] mais amam na vida são as mulheres, os bombons, a música e o riso, coisas, estas, que têm em abundância. O que mais detestam



Uma das críticas mais ferozes que se fazia aos adeptos do som dos Beatles era a de que aquele tipo de som só fazia sucesso porque era ‘música comercial’

é a hipocrisia, que também não deve faltar. [...] São, de maneira geral, muito felizes” (OS ALEGRES..., 1964, p. 1).

Um dos fatores que ajudaram muito na divulgação da beatlemania foi o filme *A hard day's night*, lançado no Brasil em fins de 1965. A tradução do título do filme em terras tupiniquins era *Os reis do iê-iê-iê*, referência ao famoso sucesso do quarteto, “She loves you”. A partir daí, o som *beatle* também seria chamado de iê-iê-iê.

Paralelamente a tudo isso, houve o fenômeno da Jovem Guarda, que acabou, na prática, sendo visto como muito semelhante ao iê-iê-iê. Mas, como frisou o sociólogo Marcelo Garson, o rock no Brasil já vinha crescendo desde os anos 1950. O iê-iê-iê catalisou esse processo (GARSON, 2015, p. 107). A partir de 1965, os artistas influenciados pelo rock passaram a ser chamados de “artistas da Jovem Guarda”, devido ao programa de TV que se tornou muito famoso.

Comandado por Roberto Carlos, artista que vinha se destacando na cena do rock no Brasil, o programa Jovem Guarda, no qual se destacaram artistas como Erasmo Carlos, Wanderlea, Os Vips, Lafayette, Jerry Adriani e Renato e seus Blue Caps, entre outros, começou a ser apresentado na TV Record em 22 de agosto de 1965. O Brasil dos anos 1960 teve em Roberto Carlos um símbolo maior da juventude adepta do iê-iê-iê. Segundo o biógrafo do cantor, o historiador Paulo Cesar de Araújo, mesmo antes de ter contato com o som dos Beatles, Roberto Carlos já se aproximava daquilo que seria o padrão forjado pelo quarteto inglês nos anos 1960. Em 1963, antes de conhecer os Beatles, Roberto

Carlos gravou uma versão de “Splish splash” que ficou muito famosa. Segundo Araújo, a canção antecipava valores que seriam norma a partir do sucesso dos Beatles no Brasil e no mundo, de 1964 em diante (ARAÚJO, 2006, p. 115).

O sucesso da versão de “Splish splash” foi regional. Roberto Carlos só atingiria sucesso nacional a partir de “Quero que vá tudo para o inferno”, de 1965. Compositor de inúmeros *hits*, Roberto Carlos não gravou os Beatles nos anos 1960 e 1970. Ele só veio a regravar um sucesso do quarteto de Liverpool ao cantar sua versão “Eu te amo (And I love her)”, em 1984.

Assim sendo, é preciso relativizar, como faz Marcelo Garson (2015), o papel dos Beatles na carreira de Roberto Carlos. Embora grande parte da crítica o tenha visto, ao longo dos anos, como mera cópia do som estrangeiro, sua carreira não pode ser associada pura e diretamente, sem mediações, à do quarteto de Liverpool. Roberto já tinha consideráveis sucessos regionais, e sua carreira estava em ascensão quando os Beatles passaram a ser conhecidos no Brasil.

Muitos preferiram, no entanto, ver as semelhanças. Até porque houve algo que os Beatles de fato proporcionaram aos artistas da Jovem Guarda: uma nova forma de lidar com a imagem pública, que consistiu em ver nos artistas algo além de músicos, passando-se a comercializá-los sob o rótulo de “jovens” (GARSON, 2015, p. 114-115).

A intensa publicidade, o sucesso de vendas, os filmes e programas televisivos de Roberto Carlos, a presença constante em revistas de fofoca, as fãs históricas: tudo aproximava a carreira do cantor Roberto Carlos aos Beatles. Como os Beatles, que também usaram e abusaram da propaganda em sua carreira, Roberto Carlos chegou a lançar ternos, e Erasmo, jaquetas “Tremendão” (COLEÇÃO..., 1970, p. 170). Wanderlea tinha sua imagem associada a produtos através da marca “Ternurinha” (TERNURINHA..., 1967, p. 4).

IÊ-IÊ-IMPERIALISMO

É preciso aqui falar do contexto da época. Em 1964 houve o golpe militar no Brasil, que retirou do poder setores das esquerdas democráticas e nacionalistas que lutavam por reformas da sociedade brasileira. Em países latino-americanos, diferentemente da Europa, o nacionalismo está mais associado a valores de resistência que são vistos como à esquerda do espectro político. Esse pressuposto político gerou um condicionante no olhar de grande parte das forças de esquerda para com a música dos Beatles. A associação inicial dos golpistas a valores de abertura econômica, especialmente no

primeiro período ditatorial (quando Roberto Campos foi ministro do Planejamento, entre 1964 e 1967), serviu para que parte considerável das classes médias de esquerda de então associasse as guitarras à negação da brasilidade, vendo-as como armas do chamado “imperialismo cultural” (termo da época).

Através desse olhar que embaralhava política e arte, muitos críticos viram uma “invasão cultural alienígena” tomando o Brasil pós-Golpe de 1964. O jornalista, publicitário e folclorista Marcus Pereira era um deles, como deixou claro em seu livro de memórias:

Em 1963, a moda era o iê-iê [sic], tolice importada, dançada e cantada. A totalidade das boates apresentava este supremo exemplo da decadência mental de países ricos apenas economicamente e que nos impingiam sua cultura empobrecida e neurotizada por conflitos e impasses das sociedades superdesenvolvidas, esse lamentável superdesenvolvimento que se alimenta de vidas humanas, mas que é insaciável porque suga o espírito dos sobreviventes (PEREIRA, 1976, p. 7-8).

A partir de 1965, Roberto Carlos teve ascensão fulminante no cenário musical brasileiro. Sua carreira catalisou a de vários outros artistas. A crítica musical especializada, no entanto, desde o começo o viu com reticência. Sua música era ouvida como pertencente a um estrato mais baixo da população, constituído por jovens suburbanos das zonas de classe média baixa e “alienada” das cidades (ARAÚJO, 2006).

A música dos Beatles, ao mesmo tempo que foi muito ouvida e admirada por parte considerável da população brasileira, também foi muito combatida. A oposição veio de diversos segmentos

“

Através desse olhar que
embaralhava política e arte,
muitos críticos viram uma ‘invasão
cultural alienígena’ tomando o
Brasil pós-Golpe de 1964

musicais, e de diversas formas. Especialmente daqueles que se viram destronados de sua popularidade no consumo massivo. Um dos que reagiram à beatlemania foi o “ultrapassado” Luiz Gonzaga.

Acordeonista que teve o auge musical e comercial entre 1945 e 1955, Gonzaga destacou-se como cantor e compositor tradicional, que cantou sua região, folclorizou a vida no campo e tematizou uma realidade pré-industrial do Brasil. Gonzaga se vestia de cangaceiro, tal como Lampião, um famoso bandido social da primeira metade do século XX do Nordeste, visto *a posteriori* como uma espécie de Robin Hood local. Composições como “Asa branca”, “Xote das meninas” e “Juazeiro” cantaram a seca e os costumes do Nordeste, região do país à qual Luiz Gonzaga ajudou a dar identidade cultural (ALBUQUERQUE JR., 2011). Tendo alcançado imenso sucesso em todo o Brasil em meados do século, na década seguinte, Gonzaga fora ultrapassado pelas guitarras dos anos 1960. Incomodado, ele gravou o “Xote dos cabeludos”, uma crítica aos Beatles e, sobretudo, aos influenciados pela beatlemania no Brasil, os artistas da Jovem Guarda: “Atenção, senhores cabeludos!/ Aqui vai o desabafo de um quadrado;/ Cabra do cabelo grande/ Cinturinha de pilão/ Calça justa bem cintada/ Costeleta bem fechada,/ salto alto, fivelão/ Cabra que usa pulseira,/ No pescoço, medalhão/ Cabra assim com esse jeitinho,/ No sertão de meu padrinho,/ Cabra assim não tem vez não...” Luiz Gonzaga ironizava os fãs da beatlemania e os associava à homossexualidade.

A resistência ao modismo proposto pela Jovem Guarda e pelo som dos Beatles foi marcadamente importante na música rural. Assim como Luiz Gonzaga, outros artistas ligados à ruralidade protestaram contra as mudanças dos costumes. Importante no Centro-Sul do país, a música caipira tinha repercussão apenas regional nos anos 1960. Mas ainda assim reagiu ao sucesso do rock dos Beatles.

Algumas duplas caipiras chegaram a lançar canções contra o iê-iê-iê. Jacó & Jacozinho foram alguns dos primeiros a recusá-lo, na canção “Eu sou do lari larai”, de 1967: “Eu defendo o que é nosso/ Não quero ofender ninguém/ Copiar o que é dos outros/ Eu acho que não convém”. No ano seguinte lançaram o LP *Viva o lari larai*, cuja canção homônima era um hino antirock: “Lari larai no sertão e na cidade/ Lari larai quer dizer brasilidade/ [...] / Lari larai é viola sem defeito/ Melodias brasileiras/ Que tá firme e não cai/ [...] /Lari larai é a nossa tradição/ Lari larai, filho da nossa nação”. Na capa do LP, Jacó & Jacozinho posavam na frente de um circo com viola e violão à mão.

Também nas cidades houve resistência ao quarteto de Liverpool. Uma das principais resistências foi formulada por artistas universitários de classe média alta, que se reuniram em torno da sigla MPB.

A sigla MPB surgiu nos idos de 1965, nos embates entre os setores nacionalistas da música popular urbana, associados às esquerdas políticas. Apesar de não denotar um gênero, a sigla MPB aponta para uma construção social bastante específica no Brasil. Ao contrário do que diz o nome, nem todos os artistas populares cabem dentro dessa sigla. O conceito de MPB surgiu a partir da juventude universitária de classe média nacionalista de esquerda que, diante do início da ditadura, em 1964, mobilizou-se para se opor ao “imperialismo cultural”. Como afirmou o historiador Marcos Napolitano, “o conceito de MPB, em suas variáveis ideológicas e estéticas, é inseparável de uma cultura política marcada pelo chamado ‘nacional-popular’ de esquerda” (NAPOLITANO, 2005, p. 125-129). A MPB dos anos 1960 é fruto desse pensamento nacional-popular e da influência da Bossa Nova, acrescentada de um discurso político contrário ao *status quo* ditatorial. A música dos Beatles era vista como o oposto disso.

Ao mesmo tempo que um padrão musical foi sendo forjado, um padrão político também o foi. Além de combater o som “estrangeiro”, a música “popular de fato” (aos olhos da MPB) deveria ser combativa ante a ditadura. E também deveria realçar a tradição musical nacional. A boa música, resistente e combativa, seria também nacionalista.

Como já demonstrou Bourdieu, a demarcação distintiva que dá origem a gêneros supõe um campo de batalha onde os atores disputam pelo lugar de autoridade. E um dos lugares de autoridade nessa época era o suposto conhecimento das “raízes” musicais nacionais. De forma que, munidos de certo poder simbólico, nesse caso uma memória da cultura nacional “inventada” – como diria Hobsbawm (1997) – em museus, revistas, exposições, peças, reportagens etc., os atores da MPB travaram suas batalhas “com poderes concorrentes, hostis, aliados ou neutros, os quais é preciso aniquilar, intimidar, conchavar, anexar ou coligar”, na busca pela legitimidade de suas posições (BOURDIEU, 1989, p. 293). O “resgate da pureza popular” era uma forma de alavancar forças para a mudança social. Valorizar o samba da época de ouro, dos anos 1930 e 1940, passou a ser regra para aqueles que defendiam a cultura popular “autenticamente” nacional.

A cantora Elis Regina, que também começava uma carreira afinada com a MPB e o samba por volta de 1965, foi uma das

porta-vozes dessa postura nacionalista, e por isso protestou contra a entrada dos Beatles na música brasileira. Depois de viajar pela Europa cantando a cultura nacional, ela voltou ao Brasil em março de 1966 e percebeu que a música do quarteto de Liverpool estava em todo canto. E se espantou:

De volta ao Brasil, eu esperava encontrar o samba mais forte do que nunca. O que vi foi essa submúsica, essa barulheira arrastando milhares de adolescentes que começam a se interessar pela linguagem musical e são assim desencaminhados. Esse tal de iê-iê-iê é uma droga: deforma a mente da juventude. Veja as músicas que eles cantam: a maioria tem pouquíssimas notas, e isso as torna fáceis de cantar e guardar. As letras não contêm qualquer mensagem: falam de bailes, palavras bonitinhas para o ouvido, coisas fúteis. Qualquer pessoa que se disponha pode fazer música assim, comentando a última briguinha com o namorado. Isso não é sério nem é bom. Então, por que manter a aberração? Nós, brasileiros, encontramos uma fórmula de fazer algo bem-cuidado para a juventude, sem apelar para rocks, twists, baladas, mas usando o próprio balanço do nosso samba (ESSE TAL..., apud GARSON, 2015, p. 277).

Em meio a esse debate, houve a barulhenta “passeata contra a guitarra elétrica”, que caminhou do Largo São Francisco ao Teatro da Record na Rua Brigadeiro Luís Antônio, em São Paulo, no dia 17 de julho de 1967. Foi uma estratégia de marketing do programa televisivo Fino da Bossa, que articulava os fãs da MPB contra a Jovem Guarda, mas muitos levaram a sério. Partidários da MPB agitavam bandeirinhas, e a cantora Elis Regina bradava pela necessidade de defender as canções nacionais. Participaram da passeata, além de Elis, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Zé Kéti e o MPB-4. No teatro, Juca Chaves cantou o hino do Frente Única: “Moçada querida/ Cantar é a perda/ Cantando a canção/ Da pátria querida/ Cantando o que é nosso/ Com o coração” (NAPOLITANO, 2001, p. 101).

LET IT BE

Até 1967, os adeptos da música dos Beatles estavam praticamente restritos a grupos jovens suburbanos “alienados”. Embora muito popular, até porque a população brasileira de então era composta basicamente por jovens e crianças, a influência dos Beatles tinha muita dificuldade de atingir gerações mais velhas e setores mais educados da população. Sem o respaldo intelectualizado, para os universitários de classe média engajados no nacionalismo típico das esquerdas da época, a música da primeira fase dos Beatles

não significou quase nada. Mesmo canções mais introspectivas como “Help!” ou “Yesterday” em geral não foram levadas a sério por tais setores.

Mas eis que, ainda em 1967, alguns artistas da MPB, com alguma formação universitária, oriundos sobretudo do estado da Bahia, começaram a prestar atenção nas canções do quarteto inglês e na sua influência na música nacional. Esses artistas tentaram então dialogar com o som dos Beatles e com Roberto Carlos. Ficaram conhecidos como os “tropicalistas”: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, o maestro Rogério Duprat, Nara Leão, Os Mutantes².

Entre as intenções dos tropicalistas, estava a de incorporar a sonoridade pop mundial, como os artistas da Jovem Guarda faziam. Mas queriam ir além. Tratava-se de dar um passo crítico que estes não teriam conseguido dar. Caetano Veloso, especialmente, formulava paulatinamente a ideia de um movimento que ia além das definições fechadas de gênero musical. Tratava-se, antes de tudo, de estar aberto às movimentações estéticas e incorporá-las à brasilidade. A música dos Beatles e de Roberto Carlos deveria ser “antropofagizada”, incorporada e “brasilizada”.

O termo “antropofagia” fora utilizado nos anos 1920 pelo poeta Oswald de Andrade. Retomado pelos tropicalistas como postura crítica, buscava-se por meio dela assumir os paroxismos e ambiguidades de uma brasilidade em eterna formação, para além do purismo e folclorismo. A ideia era incorporar tudo que viesse de fora do Brasil e, a partir dessa fusão original, formular uma brasilidade sempre nova.

Caetano Veloso e Gilberto Gil buscaram contato direto com os cabeludos do iê-iê-iê. Quando cantou sua primeira composição tocada com guitarras e distorções, “Alegria, alegria”, Caetano convidou o grupo de iê-iê-iê argentino Beat Boys para se apresentar ao seu lado no III Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, em outubro de 1967. Nesse mesmo festival, Gilberto Gil convidou a banda de rock paulistana Os Mutantes para acompanhá-lo na apresentação da sua “Domingo no parque”. Ambas as canções, de Gil e Caetano, são vistas pela bibliografia musical como marcos da entrada da guitarra elétrica na MPB, e do início do tropicalismo. Rita Lee, um dos músicos de Os Mutantes,

2 É praticamente consenso na bibliografia que o tropicalismo, embora tenha surgido em 1967, só foi batizado no ano seguinte, especialmente a partir de uma coluna de Nelson Motta, intitulada “A cruzada tropicalista” (MOTTA, 1968).

reconheceu a importância do quarteto de Liverpool para sua formação: “Nós fomos influenciadíssimos pelos Beatles. Escutávamos aquele som e dizíamos: ‘O que é isso? Não sei, mas vamos fazer em casa’” (WEINSCHELBAUM, 2006, p. 41).

Esse posicionamento simpático à mistura com o som dos Beatles chocava-se com a postura de grande parte da MPB de então, que reagia de forma nacionalista à guitarra elétrica e acusava a música do quarteto inglês de ser puramente “comercial” e “banal”. A proposta tropicalista se chocava também com as ideias da Escola de Frankfurt, especialmente a crítica feroz que Theodor Adorno (1978) fazia à indústria cultural e à manipulação das “massas alienadas”, ideias hegemônicas na crítica cultural e na academia de então.

Em 1966, foi lançado o primeiro livro sobre a trajetória de Roberto Carlos, e que, indiretamente, tratava da penetração da música dos Beatles no Brasil. Foi intitulado *A rebelião romântica da Jovem Guarda*, e o seu autor, Rui Martins, defendia a tese de que, em plena ditadura, a música de Roberto Carlos surgiu para apaziguar a juventude:

[...] um movimento juvenil, sem propósitos, e sem quaisquer ideais transforma-se num hiato nada salutar para o desenvolvimento nacional. Satisfaz, entretanto, aos conservadores, sempre contrários a mudanças e, por isso, animados com a inconsequência juvenil que não põe em perigo a estrutura social (MARTINS, 1966, p. 27).

No jornal *Última Hora*, edição de 2 de agosto de 1967, um colunista bastante autoritário disse que a Jovem Guarda era para “imbecis mercadológicos e reacionários”. E continuou: “Na Inglaterra os Beatles teriam sua virtude e seriam progressistas. Aqui, no entanto, a ‘cópia’ não consegue nem imitar direito os originais” (ÚLTIMA HORA, 1967, p. 4).

Houve um *turning point* fundamental para que os tropicalistas, sobretudo os articuladores Caetano e Gil, revisassem seus posicionamentos acerca do quarteto inglês: o lançamento do disco *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, em 1967. Tal disco consolidou mudanças que já estavam em curso entre os artistas, como disse Caetano:

Os Beatles em geral bateram muito mais no Gil do que em mim. Bateu em mim também, eu achei *Sgt. Pepper* maravilhoso, mas quando *Sgt. Pepper* saiu a gente já estava gostando dos Beatles. O Gil ficou louco e entusiasmado com “Strawberry Fields Forever”, que foi antes de *Sgt.*

Pepper. Mas a gente já gostava [dos discos] *Revolver* e de *Rubber soul*, já tinha coisas que a gente estava gostando. Mas eu ouvia mais Jovem Guarda, eu tava mais interessado em Roberto Carlos (VELOSO, 1999).

É preciso lembrar que em 1967 Caetano e Gil eram jovens de 25 anos de idade. Caetano tinha apenas um disco gravado e dois anos de carreira. Gilberto Gil já tinha compactos lançados desde 1963, mas sua carreira havia sido alavancada a partir de 1965, quando Gil se tornou um reconhecido cantor nacionalista de protesto, especialmente a partir de composições como “Procissão” e “Roda”, ambas de 1965. Em 1967, coerente com as demandas da MPB nacionalista, Gil participou da passeata contra a guitarra elétrica. Poucos meses depois, rompeu com os nacional-folcloristas da MPB e ajudou a formular a revolução estética tropicalista junto com Caetano.

A incorporação da cultura de massa pelos tropicalistas, e especialmente das guitarras dos Beatles, não foi fácil. Eles foram vaiados em praça pública e criaram inimizades no meio artístico da MPB. Os tropicalistas só foram de fato incorporados à MPB depois de Caetano e Gil terem sido exilados em 1969 pela ditadura militar.

Em 1968, a ditadura, que já havia sido implantada em 1964, arrouchou a repressão. Direitos constitucionais cassados, ela aumentou os cerceamentos, a censura e a perseguição aos opositores. Nesse contexto, Caetano e Gil foram paradoxalmente presos e exilados pelos militares. Os opositores da ditadura perceberam que as canções dos baianos eram tão políticas quanto ou até mais políticas do que eles podiam supor. O exílio ressignificou a obra tropicalista, mostrando aos puristas da MPB que os tropicalistas haviam sido mal interpretados.

Os códigos através dos quais o campo da música estava lastreado, ou seja, a ideia de participação política à esquerda, sofreram abalo considerável. Gradualmente, o campo da música nacional foi se acomodando e incorporando guitarras tropicalistas e deixando de ver a guitarra como inimiga. Isso só pôde acontecer porque as transições ocorreram de forma mediada, sendo o linguajar político da “resistência” mais um dos componentes estéticos em disputa na consolidação do campo da música nacional.

A partir de então, as duas linhas vistas como opostas na MPB (entre 1965 e 1968) passaram a conviver. O projeto tropicalista de fundir variados sons tornou-se possível e até hegemônico entre os artistas da MPB pós-1969. Caetano e Gil foram vitoriosos.

E criou-se um mito em torno do tropicalismo. O mito de que foi um movimento de ruptura, renovado e renovador, uma vanguarda heroica. Toda uma longa bibliografia ajudou a legitimar a “antropofagia” tropicalista. Mas, como já afirmou o historiador Paulo Cesar de Araújo, quem enfrentou a barra para colocar a guitarra na música brasileira foi o pessoal do iê-iê-iê, e não os tropicalistas (ARAÚJO, 2002, p. 274).

Essa questão é algo com que a bibliografia musical parece pouco lidar. Especialmente porque, a partir da incorporação dos Beatles à MPB via tropicalistas, criou-se outra distinção no campo musical brasileiro. Se antes de 1967 os Beatles eram vistos como um grupo meramente “comercial”, “banal” e “imperialista”, a partir do êxito de *Sgt. Pepper's* e de sua influência na estética vanguardista eles foram aceitos pelo público mais intelectualizado e afinado com a MPB, por comungarem do que estes viam como “ousadia estética”. De forma que os Beatles tornaram-se cânone também no Brasil, referendado pelas massas e por intelectuais. Por outro lado, a influência iê-iê-iê (pré-1967) tornou-se espaço de quase silêncio. São raríssimas (e recentíssimas) as teses acadêmicas sobre a Jovem Guarda (GARSON, 2015; MAIA JR., 2015; OLIVEIRA, 2011). O olhar de nossos intelectuais oriundos das classes médias quase nunca consegue fugir da iconoclastia de *Sgt. Pepper's*. Isso se deve em parte ao fato de que a formação do campo da MPB se deu com a universidade e o pensamento intelectualizado como duas de suas principais forças motoras. Grande parte dos intelectuais nacionais incorporaram os Beatles na medida possibilitada pelo tropicalismo, movimento intelectualizado feito por músicos de formação universitária. De forma que, não obstante a generalizada incorporação dos Beatles, outra distinção foi forjada. Os críticos intelectualizados, adeptos das inovações, dos experimentalismos, da ousadia estética, preferiram referendar o corte que *Sgt. Pepper's* representou na carreira dos Beatles. Mantinha-se, assim, a distinção em relação à incorporação popular dos Beatles. Os *subcampos* da música popular, longe de se desfazerem, foram rearticulados em direção à manutenção da *distinção*, colocada agora em outros termos. Quando as regras de legitimação são transformadas, outras práticas e atores podem ser agregados. A prática de alianças torna o conceito de *campo cultural* de Bourdieu um rico cenário de batalhas em que as estruturas são relativamente dinâmicas (BOURDIEU, 2005). Rearranjadas, as batalhas em torno dos Beatles passaram a se dar a partir de outra *distinção*.

Os músicos altamente populares que incorporaram pioneiramente os Beatles leram de outra forma a mesma realidade. A grande maioria dos artistas populares que flertaram com o som do iê-iê-iê continuou preferindo o som *beatle* pré-*Sgt. Pepper's*. A defesa desse posicionamento foi feita por Paulo Cesar Barros, baixista da banda de iê-iê-iê Renato e seus Blue Caps:

Bicho, você quer saber? Eu vou te falar uma coisa pessoal. Não vou te dizer que eu adorava os Beatles, mas eu gostei muito deles – do primeiro disco até *Help!*. Eu estranhei o *Rubber soul* [1966]. Daí pra frente, sabe o que é que eu achei? Eu achei que com aquela música veio um baixo astral, um rancor, uma melancolia... Não tinha alegria, só tinha coisa pesada em termos de astral. Me fez mal, quando eu ouvi. Eu me lembro que é como se tivessem perdido a característica deles – musical, de composição também. Eles mudaram da água pro vinho, eu acho que os Beatles se deterioraram ali... Apesar das obras-primas. Mas acabou a festa, cara... E acabou a espontaneidade e a simplicidade, que eram tão bonitas neles (BARROS, 2016).

WHY DON'T WE DO IT IN THE ROAD?

Setores populares prosseguiram com a incorporação dos Beatles, mas, em geral, preferiram focar na primeira fase do quarteto. A começar por Roberto Carlos, que, depois de ter sido o “rei do iê-iê-iê”, prosseguiu numa carreira romântica em que nunca ousou realizar práticas experimentais ou grandes rupturas estéticas. Diferentemente de Caetano e Gil, Roberto Carlos nunca foi à universidade nem tinha nesse público, o universitário, seu principal mercado consumidor. Seguiu sendo um baladista de canções românticas, sem, no entanto, nunca conseguir o respaldo intelectualizado em sua integridade, como lembrou Felipe Trotta:

Cabe destacar aqui que a legitimidade estética de Roberto Carlos apresenta uma certa ambiguidade. Ao mesmo tempo que é considerado um dos mais importantes compositores e cantores da música popular brasileira, seu prestígio estético esteve sempre num patamar inferior comparado ao dos artistas da MPB. O repertório romântico tem sido avaliado pela crítica como de nível inferior, especialmente quando aborda de forma mais direta o ato sexual. No entanto, no caso do artista, seu sucesso perene e contundente o colocou numa posição de extrema identificação com contingente expressivo da população brasileira, sendo reconhecido e aclamado como “rei” (TROTТА, 2011, p. 128).

Roberto teve longa carreira com pelo menos duas décadas de sucesso massivo ininterrupto. E sempre contestado pela crítica dos

especialistas e das instituições de preservação musical (ARAÚJO, 2006, 2014).

A partir da virada dos anos 1960 para os 1970, uma série de artistas populares seguiu incorporando as baladas românticas dos Beatles, sem grandes preocupações com experimentalismos e grandes inovações estéticas. E quem assumiu essa postura pagou o preço de não conseguir atingir os valores encarnados pela crítica intelectualizada do campo musical. Como se sabe, o campo da música popular vai além dos músicos. Envolve também críticos, jornalistas, compiladores, formadores de opinião, público etc., a maioria dos quais encontrava nos canais tradicionais de construção de valor crítico a grande possibilidade de se posicionar e assim legitimar a versão do som *beatle* que mais lhe apetecesse. Como afirma Simon Frith em seu livro *Performing rites*, o prazer da cultura pop está relacionado ao prazer de falar sobre ela, o que acarreta sempre algum tipo de valoração (FRITH, 1996, p. 4). E essa valoração envolve sempre hierarquizações de gosto e sociais.

Um dos gêneros musicais que pagou o preço de não se adequar aos interesses de uma determinada crítica intelectualizada foi a música sertaneja. Oriunda dos interiores do Centro-Sul do país, começou incorporar a formação clássica de baixo, bateria e guitarras a partir de 1969, quando a dupla Leo Canhoto & Robertinho (o nome deste foi inspirado em Roberto Carlos) lançou seu primeiro disco e catalisou a influência estrangeira do rock também na música rural. O auge do sucesso regional da dupla se deu durante a década de 1970. Eles flertaram, sobretudo, com a fase pré-1967 dos Beatles e sempre preferiram as baladas ingênuas e rocks românticos ao experimentalismo e vanguardismo pós-*Sgt. Pepper's*. Mesmo assim, chocavam, sobretudo por não se adequarem ao padrão que a crítica demandava. Espantada com a insólita mistura, a revista *Veja* assim descreveu a dupla: “Misto de caipira, caubóis americanos e cantores de iê-iê-iê, de cabelos grandes, calças justas, coletes de couro coloridos, pistola na cinta, Leo Canhoto & Robertinho venderam 40 mil cópias de seu primeiro LP de letras tiradas à Roberto Carlos” (O NOVO..., 1970, p. 76).

Artistas sertanejos que se encantaram com os Beatles, os irmãos Chitãozinho & Xororó começaram a carreira em 1970. Bastante jovens, eles se sentiram estimulados pelo visual e pelo som do grupo de Liverpool, como contou Chitãozinho em entrevista: “No segundo disco a gente começou a botar a bateria mais pesada, o baixo mais na cara, a mixagem diferente, com cordas e tudo... misturado e bem mixado. Esse disco foi bem moderno para

o gênero. Aí fomos muito criticados”. Xororó lembra que o que eles queriam era se adequar ao seu tempo: “A gente queria fazer música sertaneja para as pessoas da nossa geração. A gente ouvia Beatles... No segundo disco eu já estava com cabelo no ombro...” (CHITÃOZINHO; XORORÓ, 2010).

Nos anos 1970, a música sertaneja era ainda um gênero de sucesso apenas regional. Mas gradualmente expandia sua popularidade massiva através das incorporações estéticas. Milionário, da dupla com José Rico, também se recorda das críticas de quando colocaram guitarra na música sertaneja: “A primeira música em que pusemos guitarra no estúdio foi uma gozação! Os críticos diziam: ‘Poxa! Você vê essa dupla aí? Pondo guitarra! Guitarra é negócio de rock!’ Mas não tem nada a ver! A música é música! Guitarra é um instrumento musical!” (MILIONÁRIO, 2008, p. 256).

Conhecida pelo melodrama das canções e pela incorporação de guarânicas paraguaias e boleros mexicanos, além do rock, a música sertaneja sempre teve dificuldade de encontrar críticos intelectualizados favoráveis à mistura das guitarras dos Beatles às suas canções românticas. Associada a grupos subalternos do interior do país, a música sertaneja de então tinha dificuldade de atingir as classes altas, especialmente das capitais. E sofria com os críticos. Entre os analistas da MPB, o crítico Nelson Motta foi um dos que ojerizou essas misturas:

[A música sertaneja é o] ambiente musical jeca-romântico [...] vigente, depressivo, dedicado a histórias de dor de corno e a romances mal-resolvidos em meladas guarânicas e baladas sorumbáticas, destilando melancolia e sentimentalismo para baixo, para dentro, para trás. Como se a essas alturas de sua história de glórias a música brasileira precisasse sofrer influências da música paraguaia e mexicana. É como se aprendêssemos a jogar futebol com os norte-americanos (MOTTA, 1992, p. 6).

Toda uma geração de baladistas populares floresceu nos anos 1970 sob a influência dos Beatles, mas sem o aval da crítica. Apesar do sucesso nacional massivo, artistas como Odair José, Paulo Sérgio e Reginaldo Rossi foram chamados pejorativamente de “cafonas” ou “bregas”. Baladistas, suas apresentações dos anos 1970 tinham invariavelmente a guitarra. E foram igualmente achincalhados pela crítica. A mistura de letras românticas com guitarras iê-iê-iê incomodou os críticos, que notavam a ausência do espírito moderno de *Sgt. Pepper’s*. Como mostrou o autor Paulo Cesar de Araújo, por essa razão tais artistas “cafonas” ficaram ausentes de instituições

que cuidavam da “preservação da cultura nacional”, como o Museu da Imagem e do Som, por exemplo (ARAÚJO, 2002). Tratava-se de uma influência dos Beatles que não era aceita para ser preservada. As disputas no campo da música popular, mediadas pelos critérios valorativos de legitimidade, levam à formulação de distinções que acarretam práticas objetivas, como a preservação ou não de determinadas obras em museus (BOURDIEU, 2005).

A influência *beatle* foi tão grande que alguns artistas populares fizeram até baladas para o *Fab Four*³. Em “Saudade dos Beatles” (AUGUSTO; PISKA, 1996), a dupla sertaneja Zezé Di Camargo & Luciano recordou o quarteto. No primeiro LP, de 1991, Zezé & Luciano já haviam gravado a canção “Eu te amo”, versão de Roberto Carlos para “And I love her”, clássico dos Beatles de 1964, gravado pelo “rei” em 1984. A versão foi criticada por parte da mídia. O crítico do jornal Folha de S. Paulo foi um dos que não gostou: “Às vezes o ritmo também é pré-rock – tanto que ‘And I love her’ dos Beatles vira um bolerão nas vozes de Zezé Di Camargo e Luciano” (CLASSE MÉDIA..., 1992, p. 6). Zezé tinha opinião divergente do crítico. Para ele, os Beatles estavam na raiz do romantismo: “Todo artista sertanejo canta meio romântico graças ao Roberto Carlos, aos Beatles, a essa geração...” (DI CAMARGO, 2010). Não havia conceito de *antropofagia* largo o bastante para aceitar uma mistura dos sertanejos. Especialmente porque os setores populares preferiam os Beatles baladistas aos Beatles vanguardistas.

O cantor Amado Batista também foi muito influenciado pela primeira fase dos Beatles. No entanto, na disputa simbólica da música brasileira, Amado e sua incorporação das baladas dos Beatles eram vistos como “bregas”. O cantor rejeitava esse adjetivo e preferia ver sua música como “romântica”:

Eu não sou um ídolo da música brega, pode ter certeza disso! Eu sou um ídolo da música romântica, da música popular. Querem forçar a barra de um rótulo que denigre a música, sem necessidade. Até porque existe uma denominação para essa música, que é *música romântica*. Não se pode querer denegrir a música romântica da Jovem Guarda inteira, todas as canções dos Beatles, não é? E minha música é a mesma coisa! Qual a diferença entre a minha música e a dos Beatles, da Jovem Guarda, do Elton John? Qual a diferença que tem? Nenhuma! (BATISTA, 2010).

3 Em 1977, Wanderley Cardoso compôs e gravou a canção “Beatles” (CARDOSO, 1977), e Agnaldo Timóteo, em 1985, gravou “Que saudade traz os Beatles de você” (MAJÓ; MITA, 1985).

**EVERYBODY'S GOT SOMETHING TO HIDE EXCEPT
FOR ME AND MY MONKEY**

Como os Beatles haviam sido incorporados primordialmente por setores da música popular de massa, o meio musical de classe média da MPB, remodelado pelo tropicalismo, passou a se diferenciar desses artistas a partir de um olhar alternativo acerca dos Beatles. Como já escreveu Jeder Janotti Jr.: “A dinâmica da articulação dos valores em torno da cultura pop pode operar distinções através de valores de uso (o que se faz com os objetos culturais em seus agenciamentos afetivos), valor de troca (inter-relação com seu valor econômico), valor cultural (identitário) e valor estético (conflitos e partilhas sensíveis)” (JANOTTI JR., 2015). O marco de articulação de valores, nesse caso, foi a leitura tropicalista do disco *Sgt. Pepper's*.

Um dos que buscaram seguir misturando o som *beatle* foi o maestro Rogério Duprat. Inquieto, em 1970 o maestro tropicalista percebeu que, depois do exílio de Caetano e Gil, o som *beatle* havia sido em geral aceito pelos setores intelectualizados de classe média. Para reativar o choque que havia sido a mistura que ele mesmo propusera com os baianos em 1967-1968, Duprat resolveu misturar o rock dos Beatles com a música caipira do interior do Brasil tradicional. Em 1970, Duprat gravou o LP *Nhô Look – As mais belas canções sertanejas*, no qual misturou Os Mutantes com os caipiras Tônico & Tinoco, guitarras com violas, rock e música do sertão. Ousado, o maestro regeu uma orquestra erudita tocando versões de clássicos da música rural aliados aos então modernos arranjos do rock (ALONSO, 2015).

Músicos também de formação universitária, o trio Sá, Rodrix e Guarabyra também fundiram o som dos Beatles com o som dos interiores do país, criando o que chamaram de “rock rural”. O primeiro sucesso foi obtido com “Casa no campo”, composição de Rodrix, cantada por Elis Regina. Segundo relatou Zé Rodrix em reportagem sobre o início da banda, a proposta do rock rural era misturar “moda de viola, Caetano Veloso, rock, boleros, lamentos africanos, Jimi Hendrix e Beatles” (SERTÃO..., 1972, p. 80).

Outro grupo pós-tropicalista que se destacou na MPB foram os músicos da banda Novos Baianos. O grupo fundia o samba de compositores tradicionais e canções próprias. Na instrumentação havia a guitarra virtuosística de Pepeu Gomes, o baixo elétrico de Dadi, o pandeiro de Paulinho Boca de Cantor e o cavaquinho de Jorginho Gomes, além do violão de Moraes Moreira. A guitarra não era mais um instrumento “alienígena”.

Também de formação universitária, os artistas mineiros formuladores do movimento Clube da Esquina se destacaram ao reciclar a música dos Beatles e a proposta tropicalista. Surgido no início da década de 1960 em Belo Horizonte (Minas Gerais), entre eles estavam Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Wagner Tiso, Flávio Venturini, Tavinho Moura, Toninho Horta e Fernando Brant. O som do Clube da Esquina fundia inovações trazidas pela Bossa Nova a elementos do jazz, do rock – principalmente Beatles –, música folclórica dos negros mineiros com alguns recursos de música erudita e música hispânica.

Vindos do Nordeste, nos anos 1970 surgiram novos artistas na cena musical brasileira, dando prosseguimento à modernização tropicalista. Entre eles estavam Fagner, Elba Ramalho, Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Ednardo, entre outros. Segundo Fagner, um dos principais expoentes do grupo, tratava-se de rearticular a antropofagia tropicalista: “[Buscávamos] uma mistura da música regional com o pop. Eu ouvia forró e os repentistas, mas também Beatles, Emerson, Lake & Palmer, Jethro Tull, Cat Stevens, Elton John e Stevie Wonder. Fui marcado pelo trabalho do George Harrison” (BARCINSKI, 2014, p. 122).

Depois da incorporação dos Beatles via tropicalismo, tornou-se possível, e até desejável, incorporar a modernidade sonora da guitarra. No entanto, não era qualquer um que poderia fazê-lo. E sobretudo não se seria visto como verdadeiramente influenciado pelo som *beatle*, caso não tivesse incorporado o experimentalismo e a ousadia estéticos de *Sgt. Pepper’s*.

THE LONG AND WINDING ROAD

O exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil ajudou a MPB a se convencer de que o rock não era “alienante”, como diziam os críticos. Os influenciados pelos Beatles através da linhagem tropicalista, que louvavam a estética pós-*Sgt. Pepper’s*, foram mais facilmente enquadrados como artistas da MPB. Foram legitimados como boas referências de *antropofagia* pela crítica da época. Os sertanejos e bregas, músicos populares em geral, que queriam fundir o som dos Beatles pré-1967 à música brasileira, não tiveram a mesma sorte. Continuaram a ser vistos simplesmente como deturpadores da “boa” música, cantores “cafonas”, destruidores dos valores folclóricos e sem o “bom gosto” pela modernidade desejado pelas elites culturais. A incorporação dos Beatles ganhava valores diferentes no Brasil a partir de como foram incorporados, quem os incorporou, com quais pressupostos teóricos e com quais resultados.



Capa do disco The Brazilian Bitles, vol. 2, 1967

É possível nomear a modernização de artistas populares que incorporaram os Beatles como “antropofagização” do som estrangeiro. Incorporaram-se valores externos, e gradativamente se produziu uma especificidade local. Assim como Os Mutantes e Caetano Veloso, os sertanejos Leo Canhoto & Robertinho e o brega Odair José ouviram e incorporaram os Beatles. Os resultados foram radicalmente distintos. Trata-se de uma antropofagia que *não passou* pelas searas do saber intelectualizado e universitário crítico da MPB e da Tropicália. Mesmo sendo, na prática, uma incorporação do som estrangeiro, essa *outra* antropofagia nunca foi sequer nomeada como tal, pois tais artistas chamados de “popularescos” não tinham as cartas da legitimidade institucional de uma cultura letrada, nem eram vistos como válidos na economia valorativa do *campo* da música brasileira.

As distinções no campo musical se reconfiguraram a partir da aceitação dos Beatles na sociedade brasileira. Artistas associados ao rótulo MPB (vistos como por demais “rebuscados” por músicos populares) buscaram nos Beatles a legitimação de suas próprias posturas urbanas, cosmopolitas, vanguardistas, experimentais. Os músicos mais associados à música popular de massa (vistos como

“pobres”, “banais”, “comerciais” por artistas da MPB) preferiam a fase pré-experimental do quarteto de Liverpool. De forma que, abençoados por segmentos intelectualizados e pela grande massa, os Beatles são, desde 1968, cânone também no Brasil. Isso, no entanto, não impediu que fossem forjadas as diferentes apreensões e interpretações acerca do quarteto inglês. Trata-se de uma luta sem fim em torno dos sentidos diversos de se construir simbologias e apropriar-se de determinados valores. De forma que gostar dos Beatles no Brasil diz muito sobre novas sonoridades hegemônicas no Brasil pós-1960, mas ao mesmo tempo não garante consenso entre os diversos campos da música brasileira.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.; HORKHEIMER. A indústria cultural e o iluminismo como mistificação das massas. In: _____. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ADORNO, T. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: _____. *Os pensadores: textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- ALBUQUERQUE, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.
- ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- _____. *Simonal: quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- _____. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Planeta, 2006. Livro censurado, tendo sido utilizada sua versão digital.
- AUGUSTO, César; PISKA. Saudade dos Beatles. Intérpretes: Zezé di Camargo e Luciano. In: DI CAMARGO, Zezé; LUCIANO. *Zezé di Camargo & Luciano*. [S. l.]: Sony Music, 1996.
- BARCINSKI, André. *Pavões misteriosos: a explosão da música pop brasileira*. São Paulo: Três estrelas, 2014.
- BARROS, Paulo César. *Entrevista a Marcelo Fróes*. [S. l.]: [ca. 2000]. Entrevista publicada no site Jovem Guarda. Disponível em: <http://www.jovemguarda.com.br/50anos/index.php?option=com_content&view=article&id=48:paulo-cesar-barros&catid=38:cantores&Itemid=55> Acesso em: 23 jun. 2016.
- BATISTA, Amado. *Programa 3 a 1*, Rio de Janeiro: TV Brasil, 22 jan. 2010. Programa de TV. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=-8I-nv47CuE>>. Acesso em: 12 jun. 2016.
- BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- CARDOSO, Wanderley. Beatles. Versão de canção original de Claes Bure e Sven Olov Bagge. In: _____. *Wanderley Cardoso*. [S. l.]: Copacabana, 1977.
- CHITÃOZINHO; XORORÓ. *De frente com Gabi*, Osasco: SBT, 18 jul. 2010. Programa de TV.
- CLASSE MÉDIA solta o Jeca em noite sertaneja. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 jul. 1992. Cotidiano, p. 6.
- COLEÇÃO Tremendão. *Realidade*, São Paulo, n. 57, p. 5, dez. 1970. Publicidade.
- DI CAMARGO, Zezé. *Teve artista petrificado diante do Roberto*. Entrevista concedida a Alexandre Sanches e publicada em 26 maio 2010 na página Último Segundo, do Portal iG. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/teve-artista-petrificado-diante-do-roberto/n1237636221360.html>>. Acesso em: 16 jun. 2015
- ESSE TAL de ié ié ié é uma droga. *Intervalo*, São Paulo, 27 mar. 1966.
- FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge/Massachusetts: Havard University Press, 1996.

- GARSON, Marcelo. *Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2015.
- GIDDENS, A. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- HOBBSBAWN, E.; RANGER, T. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz & Terra, 1997.
- JANOTTI JR., Jeder. Cultura Pop: entre o popular e a distinção. In: SÁ, Simone; CARREIRO, Rodrigo; FERRAZ, Rogerio. (Org.). *Cultura Pop*. Salvador, Brasília: EDUFBA, Compós, 2015.
- MAIA JR., Edmilson Alves. Narradores-colecionadores do Rei Roberto Carlos: Indústria Cultural, mito e imaginário na ditadura brasileira. In: ENCONTRO REGIONAL SUL DE HISTÓRIA ORAL, VII., 2013, Nova Iguaçu. *Anais...* Disponível em: <http://www.sul2013.historiaoral.org.br/resources/anais/5/1377264633_ARQUIVO_TEXTOHORALSULEDMILSONVERSAO_FINAL.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2016.
- MAIA JR., Edmilson Alves. *O show da memória: um estudo de narrativas (auto) biográficas sobre o “rei” Roberto Carlos (1991-2015)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2015.
- MAJÓ; MITA. Que saudade traz os Beatles de você. Intérprete: Agnaldo Timóteo. In: TIMÓTEO, Agnaldo. *Descobrimos nossas cores*. [S. l.]: Coronado/EMI-Odeon, 1985.
- MARTINS, Rui. *A rebelião romântica da Jovem Guarda*. São Paulo: Fulgor, 1966.
- MILIONÁRIO. Entrevista a Odirlei Dias Pereira. Piracicaba, 11 maio 2007. In: PEREIRA, O. D. *No rádio e nas telas: o rural da música sertaneja de sucesso e sua versão cinematográfica*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2008.
- MONTEIRO, Denilson. *Dez! Nota dez!: eu sou Carlos Imperial*. São Paulo: Matrix, 2008.
- MOTTA, Nelson. A cruzada tropicalista. *Última hora*, Rio de Janeiro, 5 dez. 1968.
- MOTTA, Nelson. A vingadora dos “anos de lama”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 nov. 1992. Segundo Caderno, Coluna de Nelson Motta, p. 6.
- NAPOLITANO, M. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001.
- _____. MPB: Totem-tabu da vida musical brasileira. In: RISÉRIO, A. et al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2005.
- OLIVEIRA, Adriana. *A jovem guarda e a indústria cultural*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2011.
- O NOVO som que vem do campo. *Veja*, São Paulo, p. 76, 29 abril 1970.
- OS ALEGRES Beatles. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jan. 1964. Caderno B, p. 1.
- PEREIRA, M. *A história de O jogaal*. Campinas: Hucitec, 1976.
- REIS FILHO, D. A. *Ditadura militar, es-querdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- SERTÃO elétrico. *Veja*, São Paulo, p. 80, 22 mar. 1972.
- TERNURINHA. *Última Hora*, Rio de Janeiro, p. 4, 2 ago. 1967. Publicidade.
- TROTTA, Felipe. Critérios de qualidade na música popular: o caso do samba brasileiro. In: JANOTTI JR., Jeder. et al. (Org.) *Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet*. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.
- ÚLTIMA HORA. Rio de Janeiro, p. 4, 2 ago. 1967.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Entrevista a Marcelo Fróes e Marcos Petrillo*. Rio de Janeiro, 12 mar. 1999. Entrevista publicada no site *Jovem Guarda*. Disponível em: <http://www.jovemguarda.com.br/50anos/index.php?option=-com_content&view=article&id=53:caetano-veloso-&catid=38:cantores&Itemid=55> Acesso em: 16 jun. 2015.
- WEINSCHELBAUM, Violeta. *Estação Brasil: Conversas com músicos brasileiros*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

A “BRODAGEM” E A CRÍTICA AUDIOVISUAL EM PERNAMBUCO

Amilcar Bezerra

Professor do Núcleo de Design e Comunicação do *campus* Agreste da UFPE
Doutor em Comunicação pela UFF

Fernando Weller

Professor do Departamento de Comunicação da UFPE
Doutor em Comunicação pela UFPE

“QUEM TEM AMIGOS NÃO FAZ FILME RUIM.” A FRASE É ATRIBUÍDA AO CINEASTA Kleber Mendonça Filho e figura na abertura da tese da professora Amanda Mansur Nogueira sobre a chamada “brodagem” no cinema pernambucano. Essa palavra faz parte de um senso comum envolvendo a produção audiovisual no estado e, quase sempre, é investida de um sentido positivo, que afirma o improviso e os vínculos de afetividade como pontos fortes da produção de filmes ditos autorais pernambucanos. Tomamos a “brodagem” como ponto de partida para uma reflexão acerca das complexas relações envolvendo os agentes da produção, da difusão e da legitimação dos filmes pernambucanos na última década, ou seja, as relações entre os campos da realização cinematográfica, do financiamento estatal e da crítica, com base na análise de textos publicados nos jornais locais.

Nos últimos anos, Pernambuco viveu um ciclo contínuo e intenso de produção audiovisual, resultado de um inédito aporte financeiro estatal via editais do Funcultura e, sobretudo, de uma forte e ativa comunidade cinematográfica. Existe historicamente um público local cinéfilo, que frequenta os espaços dedicados ao cinema na cidade e dialoga, às vezes de maneira tensa, com o campo da produção. A Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj),

órgão do governo federal dedicado à pesquisa histórica e social, desempenhou um relevante papel a partir dos anos 1990 ao fomentar uma programação de filmes alternativos ao circuito comercial em sua sala de cinema a preços módicos. Desde então, o Cinema da Fundação, como ficou conhecido, tornou-se ponto de referência para cinéfilos da cidade, exibindo no Recife filmes que circulavam nos principais festivais voltados para produções independentes e promovendo mostras alternativas e debates entre produtores, críticos e cineastas. Hoje, é um dos espaços em que as produções pernambucanas são mais frequentemente exibidas, já que a maioria dos filmes locais não encontra espaço nas salas comerciais do Recife.

O estado encontra-se em momento raro no contexto brasileiro, momento em que há filmes sendo produzidos com certa regularidade e há público (embora restrito a segmentos de elite) para tais filmes. Ao mesmo tempo, percebe-se um vazio que diz respeito, exatamente, ao elo entre esses dois polos: filme e público. Esse vazio pode ser caracterizado pelo raquitismo crítico, pela desimportância da crítica, sobretudo a imprensa, nos jornais comerciais locais. Quando falamos em desimportância não nos referimos à função promocional evidente e eficaz dos textos publicados nos veículos Folha de Pernambuco, Diário de Pernambuco e Jornal do Commercio. Falamos de uma irrelevância dos textos como vetores de amplificação, de tensionamento ou de deslocamento dos sentidos dos filmes e da cena cultural na qual o cinema pernambucano se insere. É preciso entender o sentido de tal desimportância. Através dos textos jornalísticos podemos acessar uma zona obscura, contraditória e arcaica, uma espécie de fenda na tão celebrada jovem cena audiovisual pernambucana.

Ao nos depararmos com o conjunto de reportagens, notas e textos críticos que circularam localmente em torno do cinema feito em Pernambuco na última década, um primeiro questionamento vem à tona: que nome podemos atribuir a tal gênero jornalístico? Será que “crítica cinematográfica” é o termo mais adequado para defini-lo? A princípio, pareceria mais sensato classificarmos os textos sob o rótulo genérico de “jornalismo cultural”. Contudo, ao abandonar o termo “crítica” para nos referirmos aos textos de jornal, correríamos o risco de perder o vínculo histórico daqueles textos com toda uma tradição de crítica cultural mais adensada que um dia ocupou espaço nos jornais brasileiros, inclusive os locais. Consideramos pertinente chamá-los de “crítica de jornal” sem qualquer intenção de hierarquizar essa modalidade em

patamar superior ou inferior à crítica realizada em outros espaços, dada a sua importância estratégica, quando bem praticada, para o fomento do debate local sobre os filmes.

Tradicionalmente, a atividade crítica exige certo distanciamento e equilíbrio. Estes se tornam valores mais difíceis de se sustentar numa situação em que se coadunam os interesses privados de autores e críticos. A crítica pressupõe autonomia, um fim em si, tal como a produção de obras artísticas. Ela supõe, obviamente, uma separação entre os domínios do discurso privado e público. Tais qualidades não significam, no entanto, que a crítica deva ser imune à empatia, às paixões ou aos afetos violentos. Um exemplo claro da existência desse tipo de escrita pode ser encontrado nos mesmos jornais locais, se não hoje, nas edições de quase 50 anos atrás. No final da década de 1960, o *Jornal do Commercio* era o fórum de amplificação das questões emergentes no campo cultural recifense, enquanto o *Diário de Pernambuco* assumia uma posição conservadora frente a tais questões, como, por exemplo, o tropicalismo e seus expoentes nas artes locais.

Um exemplo emblemático dos debates travados à época diz respeito à produção do filme *A Compadecida*. Na época, a Embrafilme financiava a produção, baseada na peça de Ariano Suassuna. Rodado na Paraíba, o filme teve o mais caro orçamento do ano no país. O fato alimentou uma polêmica nos jornais recifenses. O jornalista Celso Marconi desaprovava a contratação de um publicitário de origem estrangeira, George Jonas, para dirigir um filme de temática regional. Deixava claro ainda que não julgava a obra de Suassuna digna de investimento para uma superprodução. Em 21 de abril de 1968, é publicado no *Jornal do Commercio* um artigo com o título “Distorções de um professor compadecido”. Nele, Marconi – que havia sido aluno de Suassuna – critica de forma contundente *A Compadecida*. Aponta contradições entre o discurso do autor e as opções técnicas e estéticas que vinham sendo feitas no processo de produção do filme, identificadas com um tipo comercial de cinema. Ele cita uma fala do próprio Suassuna, na qual o autor teria se posicionado a favor da realização de um cinema nordestino artesanal e de baixo orçamento:

Como eu faço questão de aceitar a ideia dos outros, vou citar uma ideia defendida pelo meu professor “compadecido” durante o I Ciclo de Debates sobre o Cinema Nordestino [...]. Defendia ele – com um exagero natural a quem não acompanhou a evolução criadora do cinema – que no Nordeste devia-se começar pela produção de filmes curtos,

pequenas comédias, na base do “humor do homem nordestino”, e, até mesmo, “partir-se do filme mudo”, para podermos, assim, criar a “nossa” própria estética (MARCONI, 1968, p. 24).

Marconi, entusiasta da estética da fome, de Glauber e do Cinema Novo, critica a discrepância entre a fala e as ações de Suassuna, tendo em vista as grandes somas mobilizadas para a filmagem de *A Compadecida* e o apoio do autor a uma produção em moldes comerciais.

Senão vejamos: há quase um ano que o cineasta estrangeiro está instalado no 10º andar do edifício Caetés – luxuosamente instalado – preparando o que certamente será uma superprodução com todas as características das superproduções do “mestre” Cecil B. de Mille. Numa terra como a nossa, onde o mais correto seria um tipo de produção à la Godard (isto é, na base do filme feito no mais curto tempo e com o máximo de redução nos gastos) (MARCONI, 1968, p. 24).

Ecos desse debate estão presentes na cobertura jornalística do mais recente ciclo de cinema em Pernambuco. O primeiro eco diz respeito à persistência de um ideal de cinema regional “pernambucano”, que seria ainda até hoje a “razão de ser” da cobertura da crítica de jornal voltada para o filme feito em Pernambuco. Uma rápida análise em jornais de circulação nacional, como Estado de S. Paulo, Folha de S. Paulo e O Globo, indica que a identidade de um cinema pernambucano é difusa e, muitas vezes, desimportante, sobrepondo-se a ela a noção mais ampla de cinema brasileiro ou, em alguns casos, o uso de termos como “produção nordestina”.

Nos jornais locais, no entanto, prevalece uma ênfase laudatória e regionalista. São exemplos manchetes como: “Lentes pernambucanas captam São Paulo”, “Invasão pernambucana em Brasília”, “Pernambucanos brilham em São Paulo”, “Festival de Cinema de Brasília inicia edição histórica para a crescente produção audiovisual do estado”, “Brasília é pernambucana”, “Pernambucanos fazem bonito no festival de Brasília” e “Deu no Financial Times” (essa última, uma reportagem repercutindo uma lista dos mais importantes nomes nas artes eleitos pelo jornal americano, e que indicava Kleber Mendonça e Romero Britto como os nomes brasileiros mais destacados do ano de 2012).

Outro aspecto que aproxima os textos produzidos com quase 50 anos de diferença nos mesmos jornais diz respeito às relações entre o Estado e o financiamento das obras audiovisuais. Tal



Ao elogiar superficialmente a forma ou a figura do autor, a crítica de jornal cala um debate possível em torno do conteúdo

debate aparece, no entanto, reconfigurado. Se em fins dos anos 1960 havia uma vanguarda cultural disposta a atacar o *establishment* representado pelo discurso da tradição regional em nome de uma cultura e de um cinema libertários, o que se vê nos textos de hoje é uma total conformidade do discurso jornalístico com as políticas públicas no campo da cultura. Tal conformidade se dá através do tom ufanista e celebratório da produção audiovisual local, ignorando por completo as implicações políticas, estéticas e éticas presentes na cinematografia contemporânea do estado.

A fórmula pode ser resumida da seguinte maneira: um filme X é lançado com duras críticas ao modelo político-econômico desenvolvimentista que vem deformando o espaço urbano recifense de maneira acelerada nas últimas décadas. A crítica de jornal anuncia a expectativa em torno da produção do filme, acompanha o sucesso da obra num circuito de festivais, destacando prioritariamente os prêmios em festivais estrangeiros e, em seguida, os nacionais. Os textos entrevistam superficialmente o realizador do filme X, ignorando o conteúdo crítico do filme ou as questões estéticas que estão acima do palavreado estilístico vazio utilizado nos textos. Não há menção a público, não há vozes contraditórias, não há insucesso, hesitações ou equívocos. É emblemático que no conjunto de textos analisados entre 2010 e 2014, por exemplo, encontremos apenas um texto negativo acerca de um filme produzido em Pernambuco, uma única crítica de fato, que não encontrou nenhuma repercussão. Nossa hipótese é que o tom elogioso a aspectos formais ou autorais dos filmes nos textos jornalísticos funciona como uma espécie de apagamento do caráter crítico dos próprios filmes. Ao elogiar superficialmente a forma ou a figura do autor, a crítica de jornal cala um debate possível em torno do

conteúdo. Se o filme dialoga com questões urbanas, por exemplo, por que não utilizar o espaço do jornal para aprofundar os debates, trazendo outras vozes de fora do campo cinematográfico para dialogarem com as obras e amplificar seus efeitos? Ao contrário, as matérias nunca assumem como debate central os temas abordados, e não integram aos elogios formais a crítica social ou urbana mobilizada pelos filmes. Assim, filmes com uma forte crítica social aparecem nos jornais como meros acontecimentos culturais, mais próximos do colonismo social do que da crítica.

Diante de tal cenário, nos perguntamos sobre o porquê da ausência de crítica no circuito entre realizadores e críticos de jornal. Tocamos, assim, em um assunto delicado e pouquíssimo discutido num campo cultural que se esmera em construir uma autoimagem particular e criativa. Uma pista está numa frase que recolhemos de um crítico local, que explica o seu ofício da seguinte maneira: “nós, quando escrevemos um texto, devemos sempre lembrar que a pessoa que dirigiu o filme é um ser humano, que tem família, e que deve ser preservado”. Muitos críticos evitam tecer duros comentários aos filmes porque sabem que em uma comunidade pequena, onde todos se conhecem, os efeitos da crítica transcendem o domínio público e avançam sobre a esfera do privado. A menção inconsciente às famílias, mesmo que supostamente em tom de brincadeira, é significativa. Apenas como analogia, lembre-se o episódio em que, em meio a um dos conflitos mais importantes na cidade do Recife dos últimos anos, o Ocupe Estelita, um grupo de manifestantes acampou em frente à casa do prefeito da cidade exigindo uma audiência pública. Em menos de 24 horas, sobre a fachada do prédio luxuoso de 30 andares, os moradores estenderam uma faixa que dizia: “respeitem nossas famílias”. É assim que, tradicionalmente, a polêmica é sufocada em uma sociedade fundada sobre a hipertrofia da esfera privada em consonância com a atrofia da esfera pública.

Voltamos, então, à frase atribuída a Kleber Mendonça: “quem tem amigos não faz filme ruim”. A última década cinematográfica produziu duas gerações de cineastas, como relata Nogueira. Uma formada nos anos 1980, e que iniciou sua produção na retomada do cinema nacional no fim dos anos 1990. A segunda, formada por cineastas jovens que realizaram seus filmes no fim da década de 2000. Há uma dinâmica de produção comum às duas gerações, e que a autora chama, utilizando o jargão local, de “brodagem”. Para Nogueira, a brodagem pode ser definida como um “jogo de reciprocidade e interesses pessoais no qual estão envolvidos diversos

grupos: os jornalistas, os músicos, os cineastas, os profissionais técnicos, as produtoras e colaboradores” (NOGUEIRA, 2014, p. 77).

Segundo a autora, a produção local é marcada por “laços de interesses pessoais” cujo valor estratégico reside na superação de precariedades orçamentárias e estruturais da produção independente do estado. A produção local é marcada (como em outras cenas audiovisuais independentes) por cooperações afetivas, alianças de amizade e de família: “os diretores se reconhecem como parte de um grupo de amigos que trabalham juntos”, afirma a autora. O trabalho de Nogueira empreende um esforço de compreensão da lógica que subjaz às articulações dos agentes da cena local. Segundo a autora, o sentimento responsável por dar sustentação a esse modelo de relações é o carinho, entendido como uma singularidade cultural nordestina:

Por trás de todas as designações da palavra *brodagem*, como uma prática de irmãos, está configurada uma estrutura social de apadrinhamento e competência, gerada por um atributo bem nordestino: o carinho (NOGUEIRA, 2009, p. 52).

Por esse viés, a dinâmica de relações que gravita em torno da *brodagem* cristaliza-se numa fórmula para superar a escassez de recursos materiais e viabilizar a produção cinematográfica num contexto periférico. Todavia, consideramos importante ressaltar as contradições desse modelo, que podem levá-lo à estagnação ou mesmo à decadência. Entendida como uma estratégia de

“

O volume de recursos hoje investido pelo Estado na produção dos filmes já não impõe mais aos produtores a necessidade de recorrer à *brodagem* como *modus operandi*

sobrevivência em meio a um cenário hostil de produção, a brodagem deve ser repensada na medida em que se ajusta a um modelo baseado em financiamentos públicos e contínuos como o atual.

O volume de recursos hoje investido pelo Estado na produção dos filmes já não impõe mais aos produtores a necessidade de recorrer à brodagem como *modus operandi*. Recentemente, tendo em vista a necessidade de democratizar a distribuição de recursos, a política cultural do estado deu um passo adiante no modelo de fomento ao cinema. Depois de muito diálogo com organizações da sociedade civil, o edital do Fundo de Incentivo à Cultura do Estado de Pernambuco – principal mecanismo de fomento à produção cinematográfica no estado – estabeleceu critérios que limitam o número de projetos aprovados por produtor, asseguram recursos a propostas oriundas das mais diversas regiões do estado e ainda contemplam um significativo contingente de cineastas mulheres, negros e indígenas. Dessa forma, já é possível evitar que a política cultural do Estado perpetue o financiamento sistemático a projetos de um pequeno grupo de agentes que atua, de modo simultâneo, em diversas produções, num revezamento permanente de funções.

A expansão do setor audiovisual em Pernambuco depende necessariamente de uma maior integração aos circuitos globais de distribuição e financiamento, mas também da profissionalização das relações no âmbito da produção local e da crítica. Contudo, diversos agentes do campo acabam enredados na teia da brodagem, inclusive os jornalistas e críticos, com óbvias implicações éticas sobre a crítica realizada nos jornais. Entendemos a brodagem como uma herança contemporânea do complexo de relações históricas coloniais que, no Brasil, continua a promover a expansão das relações afetivas e da esfera privada sobre o domínio das relações profissionais na esfera pública, problemática que já foi tema de estudos clássicos sobre a sociedade brasileira (FREYRE, 1978; HOLANDA, 1995). Como modelo de relação social, portanto, não representa nenhuma novidade em Pernambuco, tampouco é uma exclusividade do campo cinematográfico.

É possível identificar no campo do jornalismo local práticas análogas. A professora e pesquisadora Adriana Santana cunhou o termo “jornalismo cordial” para descrever as relações colaborativas entre as assessorias de imprensa e os jornalistas. Segundo ela: “O jornalismo dito cordial é capitaneado por profissionais que, relegando apuração e compromisso com a busca dos fatos, numa postura de agradar a todos (ou não desagradar a ninguém),



o exercício da crítica continua
sendo a atividade mais
prejudicada no ambiente
da brodagem

acabam por não cumprir sua função social de investigadores e responsáveis por levantar e disseminar informações do interesse dos cidadãos” (SANTANA, 2011, p. 94). É evidente que as exigências e as funções da crítica cinematográfica não são as mesmas do jornalismo de interesse factual. No entanto, as implicações éticas não são menos importantes.

A nosso ver, o exercício da crítica continua sendo a atividade mais prejudicada no ambiente da brodagem. Emitir uma opinião sobre um filme é compartilhar um discurso público, que transcende os laços de amizade e família. A cena cinematográfica, entendida como um campo de discursos que transcende as obras, estará sempre aquém dos filmes se não superar os arcaísmos e construir um debate público relevante.

REFERÊNCIAS

- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 19 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *A brodagem no cinema em Pernambuco*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.
- MARCONI, Celso. Distorções de um professor compadecido. *Jornal do Commercio*, Recife, p. 24, 21 abr. 1968.
- SANTANA, Adriana. *Jornalismo possível, cordialidade e investigação: a prática jornalística no contexto contemporâneo*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

O HUMANISMO INCLUSIVO DE JOSÉ GUILHERME MERQUIOR

Kaio Felipe

Pesquisador em História Cultural
Doutorando em Sociologia pela UERJ

INTRODUÇÃO

No prefácio à coletânea de ensaios *Crítica 1964-1989*, publicada alguns meses antes de sua morte, José Guilherme Merquior (1941-1991), ao justificar seu critério para selecionar mais textos dos anos 1980 do que das décadas anteriores, toca em um tema que muito intrigava seus interlocutores, especialmente seus desafetos: houve de fato uma ruptura ideológica e até epistemológica em seu pensamento a partir da década de 1980?

Escritos de juventude como *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin* (1969) e *Saudades do carnaval* (1972) mostravam uma visão crítica da modernidade inspirada em Heidegger (1889-1976) e na Escola de Frankfurt; contudo, a partir dos ensaios compilados em *O fantasma romântico* (1980) e *As ideias e as formas* (1981), o autor adota, no campo da estética, um viés enfaticamente refratário às vanguardas modernistas, e na sociologia política, uma apologia liberal do mundo moderno. O próprio Merquior admite essa mudança de posicionamento:

Meu trajeto ideológico foi passavelmente errático até desaguar, nos anos oitenta, na prosa quarentona de um liberal neoiluminista. [...] Meu quadro de valores mudou muito, especialmente no que se refere à atitude frente às premissas estéticas e culturais do modernismo europeu, berço da doxa humanística de nosso tempo (MERQUIOR, 1990, p. I-II).

Por outro lado, é possível detectar uma cosmovisão que permanece ao longo de toda a obra de Merquior: refiro-me a seu

humanismo, isto é, sua aspiração por um ideal formativo que cultive plenamente as potencialidades morais, intelectuais e estéticas do ser humano.

O propósito deste artigo é analisar se, a despeito da transição ideológica que há entre o pensamento de José Guilherme nos anos 1960 e 1970 e suas obras na década de 1980, ainda assim prevaleceria sua aspiração por uma concepção da cultura como autoformação, como um processo educativo e perfectivo.

A CRISE DA CULTURA EXIGE UM PESSIMISMO CULTURAL?

Escrito entre 1967 e 1968, época em que o autor morava em uma Paris assolada por turbulências políticas e culturais, *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin* é um estudo pioneiro das ideias da Escola de Frankfurt, uma corrente do marxismo ocidental marcada pela interdisciplinaridade e por uma epistemologia culturalista e antipositivista. Merquior dedica a primeira metade do livro a sintetizar as teorias estéticas e culturais de Herbert Marcuse (1898-1979), Theodor Adorno (1903-1969) e Walter Benjamin (1892-1940), contrapondo-as, na segunda, a outras tendências filosóficas para mostrar as raízes ideológicas e os limites dos frankfurtianos.

Merquior constata que a crítica cultural e a concepção estética de Adorno e Marcuse¹, por mais que contribuam para elucidar aspectos problemáticos da produção artística e da dinâmica social de nossa época, tendem a uma visão excessivamente pessimista do mundo moderno. Isso se deve ao fato de que o pensamento frankfurtiano permanece preso a um ideal utópico de inspiração hegeliano-marxista, portanto permeado de elementos escatológicos e messiânicos²; com isso, ele se “transforma em re-

1 Walter Benjamin é relativamente poupado de críticas, pois sua crítica literária valorizaria a historicidade, e sua *Kulturkritik* não teria degenerado nem em uma “estética do desespero” (Adorno), nem na utopia estetizante de uma “sociedade sem repressão” (Marcuse). Cabe notar que essa postura mais simpática ao pensamento de Benjamin permanecerá ao longo toda a obra de Merquior.

2 José Guilherme alega que a dialética de Hegel (1770-1831) identifica o Ser com o processo histórico-social, ou seja, toma o real como desenrolar de conflitos essenciais que conduzem ao desenvolvimento orgânico (e racional) da humanidade. Tais ideias influenciariam “a teoria revolucionária da práxis social concreta” (MERQUIOR, 1969, p. 237). Por sua vez, a visão de mundo de Karl Marx (1818-1883) combina uma teoria da necessidade histórica e “um credo finalista, de motivações messiânicas” (MERQUIOR, 1969, p. 241); se por um lado Marx julgava que o socialismo sairá do processo histórico real, por outro afirmava que “o comunismo é o enigma da História resolvido [...], o fim da História até então acontecida, o paraíso trazido à terra” (MERQUIOR, 1969, p. 242). Sendo assim, a construção do socialismo não seria só um imperativo ético, mas também um acontecimento escatológico, teleologicamente dado.

volucionarismo nostálgico, repassado da amargura da impotência” (MERQUIOR, 1990, p. 290).

Arte e sociedade, de forma desconcertante, apresenta Heidegger como contraponto aos frankfurtianos; ele ofereceria um ideal crítico que não necessariamente levaria ao pessimismo cultural, pois a noção de “abertura ao Ser e ao tempo” passaria por uma aceitação dos limites de nossa condição de finitude (Cf. MERQUIOR, 1990, p. 200-201). Essa inclinação de Merquior por Heidegger parece se ancorar “na possibilidade de evitar o impasse absoluto, com o conseqüente sucumbir à imobilidade e à impotência, como aparentemente se dava com a escola de Frankfurt” (PAULA JR., 2016, p. 177).

Diante do reducionismo sociológico e da escatologia fatalista que marcam o “pensamento negativo”, José Guilherme também recorre a Eric Voegelin (1901-1985) para lidar com a crise da cultura moderna de forma mais construtiva. Merquior valoriza o caráter pedagógico e reformador evocado por Voegelin através do conceito de *metanoia*, que consiste na orientação existencial que permite a abertura do homem, a partir da compreensão de sua finitude, à inteligência da ordem do Ser. Voegelin procura restaurar a vocação crítico-normativa da teoria política, a ideia de que a sociedade deve se modelar pela ordem da alma apreendida pela teoria, na medida em que esta se constitua em doutrina da *boa* sociedade, da sociedade *melhor* (Cf. MERQUIOR, 1969, p. 298-301). José Guilherme também louva sua crítica a todo *gnosticismo* messiânico, isto é, a “toda tentativa de promover a ação social com base numa suposta ‘certeza’, num conhecimento exaustivo sobre a essência humana” (MERQUIOR, 1969, p. 300).

Em *Arte e sociedade*, é possível notar que Merquior adere a um humanismo no sentido ético, mas não no epistemológico. Em outras palavras, a “reconquista do sentido aberto da existência do homem e da cultura” (MERQUIOR, 1969, p. 304) não implica negar qualquer caráter objetivo ao conhecimento produzido pelas ciências humanas, sob um suposto risco de “positivismo” metodológico (como alegava Adorno):

[...] as ciências humanas, no seu esforço de consolidação, são obrigadas a nutrir-se mais de Marx, Freud, Saussure, Mauss ou Weber do que – no que concerne ao aguçamento dos instrumentos de análise – da oração *De hominis dignitate* de Pico della Mirandola. E isso não porque o seu progresso seja cego aos problemas de valores – mas porque, ao contrário, o verdadeiro zelo pelos valores é o que se funda no conhecimento crítico da realidade (MERQUIOR, 1969, p. 274).



Fonte: F. Realizações

Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin, estudo pioneiro de Merquior sobre as ideias da Escola de Frankfurt, foi escrito entre 1967 e 68, quando o autor morava em Paris

Saudades do carnaval: introdução à crise da cultura, ensaio escrito em 1970 e publicado em 1972, lida com o tema da crise da cultura ocidental desde o século XVI, localizando-a na carência de ideais educativos que dão substrato à formação cultural e à valorização ontológica do indivíduo. José Guilherme também busca detectar as consequências éticas do processo de racionalização sociocultural.

A obra começa pela afirmação de que a cultura ocidental moderna estaria atravessando uma tríplice e profunda crise: *crise da sociedade* (falta de coesão entre os grupos sociais e isolamento do indivíduo); *crise da espécie* (modificações impostas pela técnica afetaram o próprio equilíbrio biológico do ser humano e do seu *habitat*); e, *crise do espírito* (a classe intelectual e a juventude estão cada vez mais alheias em relação aos valores de nossa civilização “prometeica”, a qual se ancora na produção e consumo de massa). Diante desse cenário, Merquior considera evidente “que a moléstia da *cultura* se manifeste como hiato no poder de auto-cultivo do homem e apareça como carência de ideais formativos”, e seu propósito é precisamente indicar “as linhas mestras do destino das *paideias* no contexto racionalizado da cultura moderna” (MERQUIOR, 1972, p. 11-12).

Merquior considera que a Renascença foi a última época que apresentou uma *paideia* consistente. Nesse sentido, o autor procura definir o conceito de *humanismo*, central para o seu argumento sobre o pensamento renascentista:

O humanismo possuía pelo menos uma preocupação genuinamente filosófica, continuamente avivada pelas cátedras de moral: a discussão do propósito da vida humana e do lugar do homem no universo. Como os seus queridos antigos, os humanistas acreditavam que as "humanidades" eram o equipamento intelectual *digno* do homem bem formado, do ser humano capaz de autorrealização; e esse pressuposto já indica que o cultivo das humanidades era naturalmente acompanhado pelo culto do homem (MERQUIOR, 1972, p. 18).

Do ponto de vista cognitivo, a especulação humanista "tende a encarar toda ciência como pura matéria-prima de uma crítica axiológica, de uma discussão moral" (MERQUIOR, 1972, p. 23). O tema da excelência do homem, que é a convicção ética central do humanismo, serviu de estímulo para a investigação objetiva do real, na medida em que o impulso especulativo "pressupunha necessariamente a extensão da análise científica ao domínio psicossociológico" (MERQUIOR, 1972, p. 23). Merquior, entretanto, reconhece que o humanismo, tal como o pensamento medieval, tinha um substrato epistemológico incompatível com a ciência moderna, pois se baseava mais na dialética e retórica do que numa "teoria matemática da experiência" (MERQUIOR, 1972, p. 23).

O humanismo renascentista possuía uma preocupação genuinamente filosófica: a discussão do propósito da vida humana e do lugar do homem no universo. Constituiu-se, assim, num ideal formativo marcado pela ânsia por excelência e pela valorização *ontológica* do ser humano:

O eixo da autoconsciência renascentista, desse sentimento que tiveram os humanistas do valor e da originalidade da sua época, foi o culto da excelência do homem, fonte do impulso de idealização da humanidade. Nessa antropolatria é que estava a motivação profunda do amor antiquário à cultura clássica, e nesse ideal *heroico* de divinização do *antropos* é que se concentra a Paideia renascentista, a energia anagógica e educativa do Renascimento (MERQUIOR, 1972, p. 30).

Ao cultivar uma noção de grandeza humana, mas atento aos valores comunitários, o humanismo clássico teria proporcionado à Europa "*uma combinação inédita do senso aristocrático da*

individualidade de elite com a consciência moral cristã” (MERQUIOR, 1972, p. 34, grifo nosso); por outro lado, possuía um elemento bem pouco cristão: “o sentimento de valorização *ontológica* do ser humano, o reconhecimento elitista da personalidade de eleição” (MERQUIOR, 1972, p. 34). O ideal heroico da Renascença visava, portanto, à liberação da excelência contida na natureza humana; pretendia acompanhar – ou às vezes substituir – a fé religiosa com um ideal formativo carregado de autoestima e vontade moral.

A partir do século XVII, contudo, há um processo de racionalização da vida, isto é, “a imposição progressiva, e em todas as esferas da vida social, do cálculo pragmático e dos critérios de eficiência” (MERQUIOR, 1972, p. 40). Tomando como base os estudos sociológicos de Max Weber (1864-1920), mas também a interpretação do mesmo por Jürgen Habermas (1929), Merquior afirma que o avanço da racionalização se revelou incompatível com a *paideia* humanística herdada da Renascença, a qual valorizava modos de ação guiados por valores, fossem eles absolutos ou tradicionais.

Dessa forma, o desdobramento da personalidade moderna é um indivíduo liberto da tradição comunitária (e, portanto, de qualquer ideal formativo), e isso corresponderia a uma *genealogia da solidão*. O homem da massa é o indivíduo abstrato e impessoal, marcado pela autossuficiência agressiva (consequência da *superbia* puritana), pelo hedonismo calculista (resultado da subjetivação da religiosidade) e pela insegurança competitiva (na medida em que é sujeito passivo do consumo autoritário). Esse apogeu da solidão na sociedade de massa, no entanto, não coincide com a vitória do individualismo, “e sim com a maré invasora dos conformismos de todo gênero, da *coletivização* negativa. O homem-ilha do mundo moderno não é um indivíduo valorizado, nem autovalorizado” (MERQUIOR, 1972, p. 155).

Merquior, contudo, também detecta no processo social contemporâneo uma (re)autonomização da esfera política, a qual poderia conter o avanço das tendências negativas da cultura moderna. Inspirado em Habermas, o autor adota um tom mais voluntarista e menos amargo em sua apreciação da situação contemporânea: “a urgência de uma aliança entre crítica da cultura e a participação política fala por si mesma.” (MERQUIOR, 1972, p. 216). Em outras palavras, a ampliação dos espaços para ação política poderia ser uma solução para esse impasse cultural da modernidade.

Saudades do carnaval até insinua certo pessimismo cultural em sua crítica da cultura moderna (ao detectar um abismo entre

o progresso técnico e a carência de ideais formativos baseados em éticas transcendentais) e em sua referência nostálgica ao humanismo renascentista. O autor, contudo, mantém a expectativa de que nossa cultura possa reverter esse quadro de decadência e “recuperar a megalopsiquia do ideal heroico – a síntese de personalidade e magnanimidade, de valorização do indivíduo e de consciência moral” (MERQUIOR, 1972, p. 207).

Essa ambiguidade dos primeiros escritos de Merquior, com uma postura ora angustiada, ora confiante nos desdobramentos da cultura moderna, foi bem capturada por Josias de Paula Jr.:

A “moléstia cultural”, o sentimento de perplexidade e de perda do vigor intelectual coletivo, incide naquilo que lhe é essencial: sua natureza de *paideia*, de formação ético-estética dos cidadãos, formação existencial integral. Por outro lado, se há um quê de decadentismo, há do contrário um esforço de não se deixar abater por uma moral derrotista. Mais ainda, Merquior nunca desesperou da razão, nem tampouco deixou de guardar ao menos uma avaliação ambígua em relação à modernidade (PAULA JR., 2016, p. 178).

O ACIRRAMENTO DA CRÍTICA AO HUMANISMO EPISTEMOLÓGICO

Em meados da década de 1970, durante seu doutoramento em Londres, José Guilherme, em parte pela influência de seu orientador Ernest Gellner (1925-1995), tornou-se cada vez mais avesso à *Kulturkritik* de várias correntes da arte e da filosofia do século XX – entre elas o modernismo literário e a Escola de Frankfurt³.

Uma das obras nas quais Gellner melhor explicita suas posições teóricas foi publicada um ano depois da morte de Merquior: *Postmodernism, reason and religion* (1992). O autor analisa criticamente o fundamentalismo religioso (por sua defesa intransigente de uma verdade revelada) e o pós-modernismo (por sua frívola rejeição aos critérios objetivos de conhecimento) e faz uma apologia do racionalismo nos moldes iluministas. Este teria como vantagem sobre o fundamentalismo não tomar nenhuma convicção substantiva como verdade absoluta, pois sua ênfase reside nos princípios formais do conhecimento. Sua superioridade

³ Merquior aprendeu com Gellner, por exemplo, a caracterizar essas vanguardas acadêmicas e artísticas como *culturas irônicas*, as quais, desde o fim do século XIX, negariam veementemente em teoria, mas aceitariam na prática, as instituições racionalizadas da sociedade moderno-industrial, como o sistema bancário e a medicina ocidental: “seus devotos e mentores são sempre os primeiros a apelar para aquela mesma racionalidade tecnológica que tanto abominam” (MERQUIOR, 1982, p. 193).



José Guilherme volta a alegar que os frankfurtianos tendiam a uma crítica cultural negativista, no sentido de que racionalizavam o desesperado *páthos* expressionista diante do desmoronamento da civilização cristã-burguesa

sobre o relativismo pós-moderno reside em seu comprometimento com a noção de que existe um conhecimento externo, objetivo e transcendente às variedades culturais (Cf. GELLNER, 1992, p. 75). Sendo assim, o que é absoluto e transcendental para o racionalismo é o método, o procedimento cognitivo.

Cabe notar que Gellner cita *O véu e a máscara* (1979), coleção de ensaios escritos por Merquior durante seu doutorado, ao afirmar que o embate teórico entre racionalismo e pós-modernismo pode ser visto como uma reedição da batalha entre classicismo e romantismo (Cf. GELLNER, 1992, p. 26-27).

A propósito, *O véu e a máscara* pode ser vista como uma obra de transição, pois apresenta esboços das posições teóricas que José Guilherme adotará na década seguinte. A crítica ao humanismo epistemológico, esboçada em *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*, torna-se mais aguda no ensaio “Um Dilthey marxizante: Habermas e a epistemologia da ‘teoria crítica’” (1975), uma avaliação crítica do pensamento de Jürgen Habermas, principal expoente da segunda geração da Escola de Frankfurt.

José Guilherme volta a alegar que os frankfurtianos tendiam a uma crítica cultural negativista, no sentido de que racionalizavam “o desesperado *páthos* expressionista diante do desmoronamento da civilização ‘cristã-burguesa’” (MERQUIOR, 1997, p. 126). Desta vez, porém, também alega que a primeira geração da Escola de Frankfurt é marcada por “uma poderosa versão do irracionalismo, sob a forma costumeira de uma ideia vigorosamente pejorativa da ciência” (MERQUIOR, 1997, p. 126). Essa depreciação do conhecimento científico teria suas raízes na obra *História e consciência*

de classe, de Lukács (1885-1971), o qual “*substitui a concepção crítica do ideológico na ciência pela concepção de que a ciência, como tal, é ideologia*” (MERQUIOR, 1997, p. 127, grifo nosso).

A obra de Habermas destoa ligeiramente da de seus antecessores, pois é marcada por uma apreciação mais sóbria da ciência e um esquema mental “mais tranqüilo, *epistemológico, ao invés de declaradamente ‘soteriológico*” (MERQUIOR, 1997, p. 128, grifo nosso); além disso, o pessimismo cultural é atenuado por um otimismo gnosiológico. Merquior, contudo, afirma que a sua epistemologia “se torna uma espécie de utopia soteriológica”, pois sua proposta de “reflexão dialógica emancipadora” continua sendo um ideal humanista de conhecimento de baixa legitimidade cognitiva, pois não permitiu a Habermas realizar nenhuma análise social substantiva (MERQUIOR, 1997, p. 128-136).

José Guilherme vê com ressalvas o suposto resgate da *Bildung* (formação cultural) por Habermas, isto é, sua aposta em mudanças no sistema educacional para lidar com os problemas do capitalismo tardio e avançar em direção a um conhecimento emancipatório. Merquior considera esta uma proposição utópica, até mesmo escapista:

[...] rejeitando as ingênuas ilusões leninistas do incipiente marxismo ocidental, Habermas [...] prefere retroceder a uma antiga e suave utopia do progressismo alemão – a solução pedagógica [...]. Em outras palavras, se você não pode mais confiar na práxis da esquerda radical, volte-se então para as promessas de longo prazo da *Bildung*: adira ao clube clássico de humanismo pedagógico de Weimar... a menos, é claro que você suspeite, como eu, que há demasiada semelhança entre esse tipo de utopianismo cultural e aquela persistente fuga para dentro da alma fustamente legada à mente alemã pelo subjetivismo apolítico luterano (MERQUIOR, 1997, p. 134).

Outro ensaio de *O véu e máscara* que trata do humanismo é “Comentários sobre a teoria da cultura” (1976). Merquior avalia os quatro sentidos principais do conceito de *cultura*: o humanista, o historicista-antropológico, o estrutural-funcionalista e o psicanalítico. Quanto ao primeiro deles, José Guilherme tece um comentário menos exaltado que as loas ao humanismo em *Saudades do carnaval*: “O conceito humanista de cultura sobreviveu longamente à Antiguidade, dentro do espírito daquela famosa ‘herança clássica’, a qual finalmente tornou-se tão petrificada a ponto de excitar Nietzsche em seu anseio apaixonado pela (re)vitalização da cultura” (MERQUIOR, 1997, p. 46).

Merquior, entretanto, ainda considera que o conceito humanista de cultura, além de seu caráter ideal-normativo e pessoal, é marcado por uma ênfase civilizacional: “A *paideia* humanista era essencialmente singular, um processo formativo que, com sua inclinação universalista, vangloriava-se da unidade da humanidade contra a massa informe dos costumes bárbaros” (MERQUIOR, 1997, p. 50).

Neste ensaio o conceito de cultura perde a carga nostálgica de *Saudades do carnaval* e ganha um tom mais construtivo. A rejeição das formulações holísticas da cultura pelo historicismo e o funcionalismo estrutural é acompanhada de uma visão simpática à significação autoperfectiva deste conceito para os humanistas clássicos e, pelo menos nessa época, à psicanálise. A visão “dialética” de Freud (1856-1939) é considerada heurísticamente produtiva, ao conceber a cultura tanto em seus aspectos construtivos quanto nos repressivos e recolocar o indivíduo como centro da análise.

A DEFESA DO PROJETO CULTURAL (FILOSÓFICO) DA MODERNIDADE CONTRA OS IRRACIONALISMOS

Ao longo da década de 1980, José Guilherme Merquior consolida seus novos posicionamentos políticos, teóricos e estéticos. A adesão ao liberalismo social (*O argumento liberal*) é acompanhada de uma postura epistemológica avessa ao irracionalismo que detecta nos pós-estruturalistas (*De Praga a Paris; Foucault, ou o niilismo de cátedra*), em várias correntes marxistas (*O marxismo ocidental*) e nas vanguardas artísticas (*As ideias e as formas; O elixir do apocalipse*).

Em vários textos desse período, Merquior reitera seu compromisso com uma cosmovisão humanística, desta vez não para apontar a decadência cultural da cultura moderna, e sim para combater as perspectivas irracionais (sejam elas românticas ou vitalistas) que apresentam uma problemática rejeição das conquistas da modernidade.

No artigo *Tarefas da crítica liberal* (1981), coligido em *As ideias e as formas*, Merquior acredita que a tarefa epistemológica da crítica é combater o “delírio irracionalista”, isto é, “a permissividade epistemológica a pretexto de virtuosa tolerância ante a diversidade de opiniões” (MERQUIOR, 1981, p. 31). José Guilherme considera falaciosa a denúncia, por parte da mentalidade “humanística”, do “dogmatismo” da certeza científica e do preconceito “positivista” em nome da unidade da ciência (Cf. MERQUIOR, 1981, p. 32). Percebe-se, portanto, uma nova distinção entre um

humanismo mais ético, o qual seria compatível com a aceitação da objetividade do conhecimento científico, e outro mais epistemológico, e que teria a ênfase oposta, insistindo em uma concepção culturalista e antinaturalista do conhecimento e apelando a uma moralidade relativista.

Em *Cultura: a história de uma ideia* (1982), publicado em *O argumento liberal* (1983a), José Guilherme retoma o tema de “Comentários sobre a teoria da cultura”, mas de forma mais sucinta. O texto começa tratando da concepção clássica de cultura, a qual seria estreitamente ligada à ideia de *individualidade*. Para pensadores da Antiguidade como Cícero (106-43 a.C.), “a palavra cultura denotava um processo educativo e *perfectivo* cujo sujeito era, naturalmente, um indivíduo” (MERQUIOR, 1983a, p. 207). Outra característica dessa visão humanística da cultura “é o seu alcance universal, sua vocação cosmopolita” e até mesmo seu “universalismo meritocrático”, na medida em que a própria condição humana era considerada uma “meta a ser conquistada pelo esforço pessoal – como um valor, e não como um simples dado biológico” (MERQUIOR, 1983a, p. 208).

No final do século XVIII, porém, começa a ser forjado outro conceito de cultura, que deixa de lado “a dimensão universalista para acentuar a *particularidade* de cada cultura nacional” (MERQUIOR, 1983a, p. 208). Essa nova concepção tinha como principal expoente o romantismo do século XIX; para seus expoentes (em particular os alemães), o sujeito da cultura deixou de ser o indivíduo genérico, passando a consistir em uma etnia ou povo concreto: “cultura virou um substantivo empregado no plural, que designava antes de tudo a múltipla heterogeneidade dos costumes passados e presentes” (MERQUIOR, 1983a, p. 208). Essa concepção holística acabou inspirando a teoria antropológica, que trocou o estudo do homem pela análise das culturas:

[...] ao passo que a velha noção humanística salientava na cultura a sua índole *perfectiva*, a “neutralização” antropológica prefere enxergar na(s) cultura(s) sobretudo o elemento *expressivo*. Na cultura humanística, os indivíduos se *tomam* cultos; mas nas culturas da antropologia, as coletividades manifestam o que *já são* (MERQUIOR, 1983a, p. 209).

Merquior lança então o seguinte questionamento: “será que a passagem de uma ótica *perfectiva* a uma ótica *expressiva* não minou o conceito de cultura como esteio de uma ética e uma filosofia da educação?” (MERQUIOR, 1983a, p. 209). O autor acredita

que, ao adotar um entendimento mais estático do que dinâmico da cultura, a concepção romântica dá vestes de “autenticidade” para visões estreitas de comunidade ou nacionalidade e até mesmo – em âmbito individual – para uma egolatria, “muitas vezes com a ajuda de estratégias de legitimação, como a psicanálise e terapias afins” (MERQUIOR, 1983a, p. 209)⁴. Desta maneira, o autor se alinha com um conceito clássico de cultura, na medida em que este enfatiza o “zelo pela relação íntima entre a cultura educativa e o próprio valor ‘humanidade’” (MERQUIOR, 1983a, p. 210).

Esta discussão é complementada no artigo “Vida e cultura” (1982), no qual José Guilherme argumenta que o mito da “decadência” da civilização ocidental levou pensadores da transição do século XIX para o XX como Friedrich Nietzsche (1844-1900), Georg Simmel (1858-1918) e Miguel de Unamuno (1864-1936) a desenvolverem uma antítese entre vida e cultura; isto é, entre os elementos orgânicos e instintivos e as formas culturais cristalizadas (como a arte, a religião e a ciência). Segundo Merquior, o crescente repúdio à abstração e à racionalidade daquela geração intelectual se manifestou até mesmo na tese de Dilthey (1833-1911) do “divórcio entre ciência natural e ‘compreensão’ humanista” (MERQUIOR, 1983a, p. 211).

A rebelião vitalista contra a cultura sacrificou a dimensão social da arte e do pensamento, prejudicando a função da “alta cultura” de proporcionar uma espécie de conversação da humanidade consigo mesma através das formas artísticas e conceitos teóricos. Segundo o autor, os excessos lúdicos da atitude vitalista obstruíram esse diálogo: nas artes plásticas, pela “neolatria” e pela ausência de referencialidade externa; no romance, pelo “superconstitutivismo” e o hermetismo que diluem o questionamento moral, psicológico e social; na filosofia, pela perda de rigor analítico em prol do “*páthos* parareligioso dos sermões sobre o Ser e a existência” (MERQUIOR, 1983a, p. 213).

Ambos os artigos indicam, portanto, uma tomada de posição de Merquior em prol de uma atualização do humanismo clássico. Para o autor, houve uma queda do ideal humanístico de cultura:

4 Note-se o afastamento de Merquior de uma abordagem psicanalítica da cultura, com a qual simpatizava até anos antes, em *O véu e a máscara*. A sua ruptura com tal perspectiva se justifica pelo fato de que, a partir de tal conceito expressivo de cultura, não há uma preocupação com o autoaprimoramento: o indivíduo simplesmente busca ser “autêntico”, ser “ele mesmo”. José Guilherme também passa a alegar que a psicanálise é “um projeto iluminista que virou superstição burguesa”, com *insights* heurísticos interessantes, mas baixo rendimento enquanto comprovação empírica (Cf. MERQUIOR, 1983b, p. 63).

hoje em dia, o que se tem é uma legitimação “terapêutica” de um autocultivo praticamente desprovido de ideais formativos. José Guilherme (Cf. 1989b, p. 3) chega a dizer que por trás do narcisismo do homem moderno não há nada além de niilismo. Esse diagnóstico se assemelha ao de *Saudades do carnaval*, mas não coexiste mais com o relativo pessimismo cultural daquele ensaio: em sua obra tardia, José Guilherme Merquior adere a uma perspectiva mais positiva da modernidade, emanando a confiança de que o progresso econômico e social da modernidade não é incompatível com o restabelecimento de uma formação cultural sólida.

Esse novo posicionamento fica explícito no ensaio *A natureza do processo* (1982), quando Merquior rechaça explicitamente “a ideologia neoidealista, ‘antipositivista’, que rejeita o progresso e a história e não hesita em responsabilizar a ciência e a técnica pela ‘cultura repressiva’ da atualidade.” (MERQUIOR, 1982, p. 188-89). Heidegger passa a ser identificado como patrono desse irracionalismo, mas o autor mais criticado é Herbert Marcuse (1898-1979). Merquior discorda profundamente da visão apocalíptica da modernidade deste frankfurtiano, que considera que a democracia liberal não passa de “tolerância repressiva” e que “a sociedade tecnológica não é mais promessa de felicidade, e sim a ruína da esperança libertária” (MERQUIOR, 1982, p. 186). Esse tipo de discurso de denúncia carece de dimensão factual e analítica. Dessa forma, a crítica social dele e de outros radicalismos contemporâneos tem pouca base empírica e é irresponsavelmente especulativa (Cf. MERQUIOR, 1982, p. 187-88).

José Guilherme procura então distinguir dois tipos de humanismo. O primeiro é epistemologicamente *inclusivo*, na medida em que é aberto ao individualismo na cultura, afeito ao rigor crítico e simpático a novas formas de conhecimento; em outras palavras, incorporava o progresso social e intelectual (Cf. MERQUIOR, 1982, p. 190). Quatro grandes movimentos culturais expressavam essa mentalidade humanista inclusiva: a Renascença, a Reforma, o Iluminismo e as revoluções burguesas.

Essa aliança entre progresso e humanismo começou a se romper com a “orientação anti-iluminista e reacionária que o romantismo alemão terminou por adotar” (Cf. MERQUIOR, 1982, p. 190). No início do século XX, consolidou-se o humanismo de mentalidade *excludente*, marcadamente negativo em relação à civilização moderna, crítico da ciência, do progresso econômico e tecnológico e da democracia – sendo que esta última ainda é rebaixada por certos pensadores a mera “sociedade de massa”

(Cf. MERQUIOR, 1982, p. 191). Tal modalidade de humanismo perverte o próprio processo intelectual ao fomentar o divórcio entre a ciência natural e as humanidades e ao adotar métodos e linguagem imunes ao controle democrático da razão analítica (Cf. MERQUIOR, 1982, p. 192).

Para se contrapor a esse humanismo de mentalidade excludente, Merquior prefere tomar como modelos intelectuais dois autores iluministas, dotados de *Kulturoptimismus*: Voltaire (1694-1778) e Wilhelm von Humboldt (1768-1835). No caso do primeiro, porque criticava sempre a partir de um caso concreto: “a *denúncia* voltairiana surgia como consequência de uma *análise* [...] determinada por mazelas sociais concretas e particulares, de conteúdo factual prontamente verificável.” (MERQUIOR, 1982, p. 187). Quanto ao pensador alemão, porque permite estabelecer uma conexão entre liberalismo e humanismo, a qual é “permeada pelo tema da excelência, da autoformação”, e pela adesão à “ideia da *humanitas* como um *télos*, como algo para o qual o homem se dirige naturalmente, a partir de determinados atributos, faculdades e condições, genericamente distribuídas por toda a humanidade” (MERQUIOR, 1991, p. 15-16).

Em *A natureza do processo*, portanto, Merquior reitera sua adesão a uma concepção da cultura no sentido humanístico da palavra: “cultura como autocultivo, cultura como fenômeno eminentemente *perfectivo*” (MERQUIOR, 1982, p. 212). Sendo assim, nessa obra há uma visão teleológica da cultura, pois esta é encarada como um constante esforço de autoaperfeiçoamento dos indivíduos e

“

Em *A natureza do processo*,
portanto, Merquior reitera sua
adesão a uma concepção da
cultura no sentido humanístico da
palavra: cultura como autocultivo,
cultura como fenômeno
eminentemente *perfectivo*

sociedades. Além disso, há uma defesa da relação entre racionalismo crítico, progressismo e liberalismo, os quais constituiriam uma “síntese democrático-racionalista” (MERQUIOR, 1982, p. 189).

In quest of modern culture: hysterical or historical humanism (1989b), a partir de um engenhoso trocadilho, dá novos contornos para a dicotomia de humanistas. De um lado, temos o humanismo “histórico”, com sua repulsa passional ao mundo moderno, sua rejeição categórica dos valores e instituições do mesmo e sua postura elitista – seja no esteticismo hermético da arte moderna ou na “pedantocracia do profetismo escolástico” de certas seitas acadêmicas (MERQUIOR, 1989b, p. 13). Do outro, há o humanismo “histórico”, com sua defesa, ainda que qualificada, da cultura moderna. Merquior se filia a essa posição, pois considera que o propósito do humanismo sempre foi um individualismo qualitativo e seletivo, e não um elitismo; um culto da grandeza e da excelência, e não um narcisismo niilista. O problema do humanismo “histórico” é precisamente se opor a esse impulso “aristofílico” (MERQUIOR, 1989b, p. 19-20).

El logocidio occidental (1989a) retoma temas já explorados anteriormente, mas se destaca pela crítica contundente ao irracionalismo. José Guilherme começa tratando de três valores essenciais para o homem moderno: o estado de direito, o reconhecimento da individualidade humana e o uso do pensamento crítico. Eles são o legado das civilizações romana, cristã e grega, respectivamente (Cf. MERQUIOR, 1989a, p. 7).

Destes três valores, aquele que está sob maior ameaça no mundo moderno é justamente a razão enquanto *lógos*, espírito analítico. A racionalidade está em descrédito, não no campo científico, mas na área de humanidades, onde é tomada como um fenômeno repressivo e empobrecedor. Nessa cultura teórica francamente “romântica”, até mesmo misológica, há uma liquidação dos valores cognitivos em nome de uma teorização compulsivamente irracionalista, ditada por uma fobia ao rigor conceitual, às exigências lógico-empíricas para a clareza do discurso. A principal influência desta guinada irracionalista seria Nietzsche, o qual rejeitou o historicismo e o racionalismo e fomentou a estetização do pensamento e canonizou a *Kulturkritik*, no sentido de um rechaço da modernidade pela *intelligentsia* (Cf. MERQUIOR, 1989a, p. 7-8).

A compreensão do logocídio ocidental passa não apenas por uma crítica epistemológica, mas também por um esclarecimento sociológico, *i.e.*, a apreensão da estrutura social desse irracionalismo. Ele reside em um estrato social específico: os intelectuais, em

especial os do ambiente universitário das humanidades. O aparato institucional desta área não consegue instaurar códigos de conduta e de comunicação cognitiva, e com isso incentiva a permissividade intelectual. Logo, para Merquior, as humanidades estão tomadas por “pedantocracias literofilosóficas” (Cf. MERQUIOR, 1989a, p. 7-10).

Outro problema é a assimetria na relação entre produtor e consumidor de conhecimento humanístico. Os produtores teóricos estão em posição privilegiada, pois seus leitores em geral não dominam suas áreas de conhecimento, o que lhes permite ser obscuros e arbitrários sem maiores riscos de serem questionados; pelo contrário, em geral são mais louvados quanto mais extravagantes forem (Cf. MERQUIOR, 1989a, p. 11).

O irracionalismo contemporâneo, portanto, é logocida porque abdica da capacidade analítica, deixando-se levar por um relativismo narcisista. Chega-se ao logocídio por meio da cultura moderna, mas a maior vítima dela é a qualidade do intelecto. Essa mentalidade humanística permeável a pseudoteorias irracionais é, para José Guilherme, indigna da grande tradição do humanismo ocidental e da concepção do *lógos* como razão (Cf. MERQUIOR, 1989a, p. 11). José Guilherme, dessa forma, deixa explícito que é em nome do legado greco-romano-cristão (mas também, como vimos anteriormente, em nome do humanismo renascentista e das conquistas da ciência moderna) que considera problemática a degeneração cognitiva e ética dos humanistas contemporâneos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de toda a produção intelectual de José Guilherme Merquior, foi possível detectar uma perspectiva humanista, mais do ponto de vista axiológico (*i.e.*, enquanto uma concepção normativa e pedagógica) do que cognitivo (pois o autor se torna cada vez mais transigente com o ideal de conhecimento objetivo da ciência moderna). Prevalece em sua obra, portanto, uma aspiração formativa; sua visão de mundo se mantém norteadada por um ideal de cultura como autoaperfeiçoamento.

Considerando, contudo, que um dos temas centrais de Merquior é justamente a crise da cultura moderna, como lidar com seu abandono de uma visão crítica da modernidade em direção a uma apologia da “síntese democrático-racionalista”? Como explicar que seu alvo deixa de ser o processo de racionalização cultural, passando para uma crítica da própria classe intelectual? Alguns encaminhamentos para essas indagações são oferecidos por Josias

de Paula Jr., para quem José Guilherme persistiu no seu ideal formativo porque considerava melhor apostar em uma possibilidade criativa para a crise cultural do que insistir numa visão negativista:

Tem sido destacado, nos últimos anos, um traço certamente marcante do percurso da produção teórica de Merquior, sua oscilação de uma atitude pessimista para outra otimista. Contudo, sob esse deslocamento explícito, esconde-se o fulcro da motivação crítica do autor, sua crença no *caráter formativo* da cultura. [...] É como se o atestado eminentemente negativo que lhe impunha tal perspectiva entrasse em choque, ou melhor, pusesse em xeque-mate o essencial da missão da crítica e da arte: seu potencial emancipador do homem, sua tarefa de contribuir para o engrandecimento e melhoramento do espírito. Afinal, ele adota de Matthew Arnold a postura de tomar a literatura como instrumento de crítica e análise da vida, da civilização (PAULA JR., 2016, p. 178).

Dois indicativos dessa postura aparecem já em *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*: em primeiro lugar, num trecho inspirado por Benjamin, quando Merquior contrapõe a idealização clássico-romântica da arte a uma visão da verdade artística como negação da experiência, aderindo a esta última opção: “A arte não nos indeniza pela vida; ela nos clarifica a experiência e nos situa ante ela numa atitude de aceitação crítica, nem resignada nem desesperada” (MERQUIOR, 1969, p. 280).

Em segundo lugar, ao criticar o “pensamento negativo” dos frankfurtianos, Merquior afirma que eles mais refletem do que assumem a situação do intelectual europeu no início do século (Cf. MERQUIOR, 1969, p. 302). O trecho a seguir soa como antecipação de todas as críticas que serão desferidas aos marxistas ocidentais, pós-estruturalistas e vanguardistas em seus escritos da década de 80, ao alegar que eles não são uma solução, mas um *sintoma* dos impasses culturais do mundo moderno:

O intelectual europeu “*vieille école*” é o protagonista número um da crise da cultura moderna. Com frequência, ele a vive passivamente, denunciando-a, muitas vezes, pelo conteúdo da sua obra – mas sem conseguir superá-la na estrutura do seu pensamento e na sua tonalidade ético-política (MERQUIOR, 1969, p. 303).

A distinção entre um humanismo inclusivo e outro excludente em *A natureza do processo* pode oferecer uma pista para a compreensão do percurso ideológico de José Guilherme: mesmo quando mudou suas preferências políticas, epistemológicas e estéticas,

ele se manteve fiel a uma crença no desdobramento do potencial humano e avesso a ideologias que repelem de forma irracional o mundo que as cerca. É possível, portanto, concordar com Sérgio Paulo Rouanet quando este diz que “Merquior sempre aderiu a uma concepção iluminista do homem, fundada no primado da inteligência sobre as paixões” (ROUANET, 2014, p. 364).

REFERÊNCIAS

- GELLNER, Ernest. *Postmodernism, reason and religion*. London: Routledge, 1992.
- MERQUIOR, José Guilherme. *O véu e a máscara: ensaios sobre cultura e ideologia*. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: T. A. Queiroz, 1997.
- _____. *Algumas reflexões sobre os liberais contemporâneos*. Rio de Janeiro: Instituto Liberal, 1991.
- _____. *Crítica 1964-1989: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. El logocidio occidental. *Vuelta*, Ciudad de México, n. 149, p. 7-11, abr. 1989.
- _____. *In quest of modern culture: hysterical or historical humanism*. Claremont: Claremont McKenna College, 1989.
- _____. *O argumento liberal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983a.
- _____. *O elixir do apocalipse*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983b.
- _____. *A natureza do processo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- MERQUIOR, José Guilherme. *As ideias e as formas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____. *O fantasma romântico*. Rio de Janeiro: Vozes, 1980.
- _____. *Saudades do carnaval: introdução à crise da cultura*. Rio de Janeiro: Forense, 1972.
- _____. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- PAULA JR., Josias de. Notas sobre as variações de um percurso. *Anais do XV Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2016, p. 174-184. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1490918496.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2017.
- ROUANET, Sérgio Paulo. Merquior: obra política, filosófica e literária. In: MERQUIOR, José Guilherme. *O liberalismo: antigo e moderno*. São Paulo: É Realizações, 2014, p. 360-370.



MEDICINA NARRATIVA

Ermelinda Maria Araújo Ferreira

Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE
Doutora em Letras pela PUC-Rio e pela Universidade de Lisboa

A ESCUTA/ESCRITA DO SOFRIMENTO

A natureza concebeu os nossos órgãos auditivos como coadores de palavras, verdadeiros funis de conhecimento. Ela conformou os ouvidos como conchas labirínticas, cheias de curvas e espirais. Seus movimentos funcionam como as grades que protegem a travessia de uma fortaleza, para que as palavras possam ser peneiradas, as razões purificadas, a fim de que haja tempo para distinguir a verdade da mentira.

Baltasar Gracián

O que têm em comum a jornalista Lisa Sanders, colunista na New York Times Magazine e professora da Universidade de Yale, e a crítica literária Rita Charon, professora da Universidade de Columbia? Escritoras americanas formadas em medicina, são apaixonadas pela literatura e praticam uma clínica que defende a importância das histórias narradas pelos doentes para o sucesso do diagnóstico. Numa época em que a ciência torna-se cada vez mais mecanizada e a relação médico-paciente cada vez mais desumanizada, ambas investem na defesa da *anamnese* (do grego *ana*, “trazer de novo”, e *mnesis*, “memória”) – entrevista realizada pelo profissional de saúde destinada a fazer lembrar os fatos que se relacionam à doença e à pessoa doente – como um expediente dos mais econômicos e eficientes para a prática médica.

Em seu livro *Todo paciente tem uma história para contar: mistérios médicos e a arte do diagnóstico*, Lisa Sanders (2010) considerou que a história clínica muitas vezes é o melhor lugar para se

encontrar a pista sobre determinado caso: “é a nossa mais antiga ferramenta diagnóstica e também uma das mais confiáveis. De fato, a grande maioria dos diagnósticos – algo em torno de 70% a 90% – é feita com base apenas na história do paciente”. Essa eficácia esbarra, contudo, no atual modelo do interrogatório da anamnese, que, ao adotar pressupostos generalistas sobre os sintomas de determinadas doenças, direciona-se mais à confirmação ou não das expectativas prévias do médico do que a um questionamento verdadeiramente investigativo.

A falta de treinamento, o reduzido tempo de consulta, o desconforto com as emoções dos clientes são algumas das causas apontadas pela médica e jornalista para a tendência dos profissionais de buscar “apenas os fatos” durante a entrevista, interrompendo-a frequentemente. Segundo ela, em gravações de atendimentos médicos constatou-se que a descrição inicial dos sintomas pelo paciente foi interrompida em mais de 75% das consultas. O estudo indicava que os médicos escutavam os pacientes, em média, durante 16 segundos antes de interromper, e alguns interrompem a fala do paciente em apenas três segundos. Uma vez cortada a história, menos de 2% dos pacientes a retomavam, e nenhum deles chegava a completá-la.

Arthur W. Frank, em seu livro *The wounded storyteller: body, illness and ethics*, além de constatar o descompasso entre os avanços científicos e tecnológicos da contemporaneidade e os discursos que sustentam o pensamento pós-moderno e pós-colonialista na defesa da necessidade de expressão da pessoa humana – denunciando situações de sua sujeição aos discursos de poder oficiais e institucionais –, identifica na prática de contar histórias de sofrimento uma “ação moral”, considerando extremamente relevantes os testemunhos de indivíduos, não como matéria para a construção de um “caso clínico” – objeto da investigação profissional –, mas como relato denunciador do papel que a doença efetivamente exerceu em suas vidas.

A “medicina narrativa” emergiu, segundo Rita Charon – pioneira nessa área –, em resposta a um sistema de saúde que muitas vezes suplanta as necessidades do paciente em favor de conceitos e interesses corporativos e burocráticos, gerando no sujeito já fragilizado um sentimento de desamparo, solidão e abandono, incompatível com os resultados práticos que os recursos científicos atualmente disponíveis já são capazes de proporcionar em termos de cura ou de alívio dos males do corpo. Em seu livro *Narrative medicine: honouring the stories of illness* (CHARON, 2006), ela

descreve a medicina narrativa como uma atividade destinada à formação de profissionais mais competentes para reconhecer e interpretar as narrativas dos doentes e a elas reagir com empatia, utilizando para isso recursos que vai buscar na teoria da literatura – como a compreensão da complexidade temporal dos eventos clínicos e o estabelecimento de conexões através da metáfora e da linguagem figurada –, acreditando que o incentivo à construção de uma genuína relação médico-paciente pode conduzir a uma prática clínica, além de eficiente, mais ética e humanizada.

A escuta é, hoje, um aspecto dos mais valorizados nas teorias da narrativa. Escutar relaciona-se com a capacidade de perceber o outro e o que ele diz, habilidade pouco exercitada num cotidiano que estimula a virtualização e a mediação tecnológica das relações humanas, e a espetacularização ou a fantasmagorização dos eventos. Também está diretamente ligada a uma concepção de leitura que não se limita à decodificação dos signos, e que se estende à habilidade de interpretar, de produzir – e não meramente de *reproduzir* – sentidos a partir de um texto. A música é uma arte privilegiada nesse aspecto, na medida em que é capaz de *afetar* o sujeito de diversos pontos de vista: desde o imediatamente auditivo, passando pelo emocional e o intelectual, até o motor. Segundo os neurologistas, somos uma espécie musical, além de linguística. Se as faculdades e suscetibilidades musicais humanas são inatas ou subprodutos de outras faculdades e propensões, a música permanece fundamental e central em todas as culturas.

Neste artigo, partimos da provocação sobre os efeitos da música na percepção humana para discorrer sobre uma diátribe que vem se impondo nos espaços dedicados às discussões sobre literatura e bioética. Deparamo-nos com um impasse: de um lado, a argumentação de que a literatura não é apenas uma forma “inócua” de narrativa, alijada dos espaços decisórios, sociais e institucionais, pelo seu compromisso com a representação mimética: *ficcional*. A literatura de testemunho – composta de narrativas de cunho confessional e de relatos de traumas e de catástrofes pessoais ou históricas que alcançaram visibilidade e legitimidade no século XX – vem promovendo, mais uma vez, um questionamento sobre os limites entre a literatura e a realidade¹. Por outro lado, a

1 “Na verdade, gostaríamos de sinalizar a possibilidade de pensar a *literatura de testemunho* como um conceito para além dos estudos da Shoah e do *testemunho* na América Latina. Os estudos comparativos entre o *teor testemunhal* de diferentes literaturas ainda estão por ser estabelecidos. A análise desse elemento na obra literária não deve apagar ou reduzir a preocupação com o estudo das estratégias

“

A escuta é, hoje, um aspecto dos mais valorizados nas teorias da narrativa. Escutar relaciona-se com a capacidade de perceber o outro e o que ele diz, habilidade pouco exercitada num cotidiano que estimula a virtualização e a mediação tecnológica das relações humanas, e a espetacularização ou a fantasmagorização dos eventos

bioética denuncia cada vez mais o caráter “literário” dos discursos até hoje tidos como “neutros” e “científicos” das anamneses médicas – textos que descrevem casos clínicos reais, nos quais se baseiam muitas das complexas decisões morais a que obriga a profissão². O campo das Humanidades Médicas e da Narrativa da Doença argumenta que a teoria literária fornece um instrumental importante para desvendar a literariedade – a *ficcionalidade* – desses discursos tradicionalmente concebidos como repositórios da verdade. É, portanto, nesse “entrelugar” de emissões e audições que situamos a nossa reflexão.

estético-poetológicas que impregnam toda manifestação escrita. Porém, a autêntica arte não mais deveria pautar-se apenas pelo belo, mas sim pela *verdade*: e esta corresponderia mais a um estado de mutismo e incompreensão do que ao espetáculo ilusório do belo” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 13).

² “What ethicists have generally ignored is that cases – the data by which they test the relevance of moral theory – are fictions. That is, they are made up, constructed and thus follow conventions of representation that inevitably bias how one understands this information. Literary theory, therefore, is not simply a helpful assistant to bioethics, but actually provides vital information and criticism concerning the fictional properties of the discipline’s data” (CHAMBERS, 1999, p. 10, grifo nosso).

AUDIÇÃO, ESTÉTICA E VERDADE

Escutar a biografia – *otobiografia* – pode captar melhor o que quer essa vida ouvida.

Silas Borges Monteiro

Num pequeno conto intitulado “O silêncio das sereias”, de *Narrativas do espólio*, Franz Kafka reconsidera o episódio da *Odisseia* de Homero no qual Ulisses tapa os ouvidos com cera e se amarra ao mastro de sua embarcação, a fim de escapar à sedução do mavioso canto das ninfas. Kafka especula se os métodos de Ulisses teriam, de fato, funcionado, ou se as sereias simplesmente não teriam cantado para ele: “Seja porque julgavam que só o silêncio poderia ainda conseguir alguma coisa desse adversário, seja porque o ar de felicidade no rosto de Ulisses – *que não pensava em outra coisa a não ser em cera e correntes* – as fez esquecer de todo e qualquer canto” (KAFKA, 2002, p. 104, grifo nosso).

Absorto em si próprio, Ulisses não poderia mesmo *ouvir* ninguém. Nem o canto, nem o silêncio. Acreditou que as sereias cantavam apenas porque desejava comprovar a sua esperteza. E interpretou precipitadamente o que viu pelo que desejava crer: os movimentos dos pescoços, a respiração funda, os olhos cheios de lágrimas, as bocas semiabertas das sereias – que poderiam ser sinais de sofrimento, ou da queixa das musas pela indiferença humana – foram apreendidos como índices das árias enganosas que elas estariam proferindo, para atraí-lo. “Logo, porém, tudo deslizou pelo seu olhar dirigido para a distância, as sereias literalmente desapareceram diante da sua determinação, e, quando ele estava no ponto mais próximo delas, *já não as levava em conta*” (KAFKA, 2002, p. 105, grifo nosso).

Essa costuma ser uma atitude comum nas relações dialógicas desiguais, onde aquele que se julga mais forte determina o tom da conversação, impondo sua verdade ao interlocutor mais fraco, sem jamais se dar ao trabalho de ouvi-lo. Na psicologia behaviorista, pessoas assim não conseguem ver imagens ambíguas, pois se aferram a um ponto de vista único, jamais exercitando a flexibilidade. Suas mentes são rígidas, e suas motivações infantis e egocêntricas. Nenhum diálogo verdadeiro pode existir num contexto em que apenas um lado da realidade é contemplado.

Mas Kafka sugere ainda outra possibilidade para o episódio de Ulisses, não menos desabonadora de seu caráter. Temeroso da indiferença das sereias, que feriria a sua vaidade, o herói forja uma

pantomima para si mesmo, acreditando que, por não poder ouvi-las, jamais viria a saber realmente se as sereias teriam ou não cantado. Isso lhe permitiria criar uma ficção agradável aos seus interesses: a de que ele não teria sido ignorado pelas musas, o que lhe permitiria evitar o pensar nas razões pelas quais as sereias teriam desistido de cantar para ele. Em ambos os casos, Ulisses estaria mentindo deliberadamente para si mesmo.

Igualmente triste é a fábula de Maurice Blanchot sobre “A morte do último escritor”. Em *O livro por vir*, eles nos convida a pensar nesse moribundo, que – como as sereias de Homero – teria desistido de cantar para nós, sem que nos déssemos conta disso. Graças à nossa indiferença ou ao nosso medo, “o pequeno mistério da escrita” desapareceria da face da terra. “Que silêncio, então, se faria, se mais ninguém falasse daquela maneira *eminente* que é a fala das obras?” – interroga-se Blanchot; para discordar a seguir:

Para surpresa do senso comum, no dia em que essa luz se extinguir, não será pelo silêncio, mas pelo recuo do silêncio, por um rasgão na espessura do silêncio e, através desse rasgão, a aproximação de um ruído novo, que se anunciará *a era sem palavras*. Nada de grave, nada de ruído: apenas um murmúrio que nada acrescentará ao grande tumulto das cidades que suportamos ouvir. Seu único caráter: ele é incessante. Uma vez ouvido, não poderá deixar de se fazer ouvir, e como nunca o ouvimos realmente, como escapa à escuta, escapa também a toda distração, tanto mais presente quanto mais tentamos evitá-lo: *a repercussão antecipada do que não foi dito e jamais o será* (BLANCHOT, 2005, p. 320, grifos nossos).

Embora Kafka e Blanchot falem de perdas irreparáveis, nas quais o objeto perdido opõe-se, em qualidade, ao que chamamos “ruído” – aquilo que Murray Schafer (2001, p. 113) define como “os sons que aprendemos a ignorar” –, há uma diferença singular entre essas fábulas. Enquanto Blanchot refere-se à “perda da fala *eminente* das obras, fruto da produção de personalidades igualmente *eminentes*”, tratando como perda o desaparecimento da arte, substituída por uma “fala insistente, indiferente, vazia, sem intimidade nem felicidade – *uma imensidade falante que se dirige a nós, desviando-nos de nós*” (BLANCHOT, 2005, p. 320, grifos nossos), Kafka alude ao canto de míticas figuras femininas, plasticamente descritas num pungente quadro como seres vulneráveis e atingidos pela dor.

A “música” que Ulisses não desejava ouvir (ou que não desejava admitir que havia silenciado) não parecia ser algo especialmente

belo ou arrebatador, mas apenas os ecos da comoção das sereias. Por isso, o retrato que ele faz desses seres – seus pescoços, bocas, respiração e lágrimas – é trágico demais para ser meramente “estético”. Nada tem de especial ou “eminente”. Enquanto Blanchot lamenta a perda da nossa percepção das belas palavras, Kafka parece ir mais fundo, falando de uma indiferença mais grave que talvez cresça paralela a essa progressiva incapacidade para a arte que se observa nos dias de hoje: a nossa atitude diante da dor dos outros.

Em seu livro *Alucinações musicais*, o neurologista Oliver Sacks lembra o conto de ficção científica *O fim da infância*, de Arthur Clarke, quando os Senhores Supremos, extraterrestres cerebrais, descem à Terra para assistir a um concerto. Eles ouvem educadamente, cumprimentam o compositor, mas tudo aquilo parece ininteligível para eles. Não conseguem conceber o que ocorre com os humanos quando fazem ou ouvem música porque com eles, alienígenas, nada acontece. São uma espécie sem música, são uma espécie *inumana*. Na opinião de Sacks, os seres humanos são dotados de uma especial inclinação para a música, manifesta e essencial em todas as culturas, que provavelmente remonta aos primórdios de nossa espécie. Ela pode ser desenvolvida ou moldada pela educação, pelas circunstâncias da vida e pelos talentos ou deficiências específicos que temos como indivíduos. “Mas é tão arraigada na natureza humana que somos tentados a considerá-la inata.” (SACKS, 2007, p. 9).

Anthony Storr, em seu livro *Music and the mind*, ressalta como essencial a função coletiva e comunitária da música em todas as sociedades, propiciando a reunião das pessoas e a criação de laços entre elas. “As pessoas cantam e dançam juntas em todas as culturas, e podemos imaginar os humanos há cem mil anos fazendo isso ao redor das primeiras fogueiras” (STORR apud SACKS, 2007, p. 257). Essa função primordial da música se perdeu, cabendo aos compositores e intérpretes de hoje o papel ativo no ritual, enquanto à plateia cabe a audição passiva. É preciso ir a um concerto, igreja ou festival para voltar a experimentar a música como uma atividade social e recuperar a emoção e a ligação proporcionada pela música. Em situações assim, a música é uma experiência coletiva e altamente favorável à formação de ligações neuronais, segundo os especialistas.

A música é tão visceral ao homem que nem sempre precisa estar ligada aos órgãos da audição. Os neurologistas acreditam que existe uma “*melodia* cinética” no corpo. Esse fluxo desimpedido e gracioso da gestualidade é comprometido em algumas doenças,

como o parkinsonismo, considerado uma “gagueira” cinética que gera movimentos espásticos e desarticulados. A música pode ser tão independente do ouvido que músicos profissionais podem trabalhar apenas com “imagens musicais”. O exemplo mais extraordinário é o de Beethoven, que continuou a compor depois de ter se tornado totalmente surdo, período em que suas composições atingiram um nível de excelência.

Por todas essas razões, a incapacidade para a percepção da música é associada à incapacidade para a empatia humana, gerando seres “alienígenas” como os da história de Arthur Clarke. Sacks descreve a queixa de uma de suas pacientes pós-encefálicas, após ter sido despertada e reaver temporariamente os movimentos e sentimentos normais: “Nada me *comovia* durante a doença – nem a morte dos meus pais. Esqueci como era ser feliz ou infeliz. Era bom ou mau? Nem uma coisa, nem outra. Não era nada” (SACKS, 2007, p. 320). Segundo o médico, essa incapacidade para ter emoções – essa *apatia*, no sentido estrito – ocorre apenas quando há grave comprometimento dos sistemas dos lobos frontais ou dos sistemas subcorticais que servem às emoções.

Porém, há outras condições neurológicas nas quais ocorre o comprometimento da capacidade para a genuína emoção. Exemplos disso são algumas formas de autismo, o afeto apático de alguns esquizofrênicos e a frieza ou desumanidade mostrada por muitos psicopatas. “Os psicopatas são pessoas sedutoras e trapaceiras cuja característica mais destacada é a ausência de emoção. Eles estudam as pessoas normais e são capazes de produzir uma simulação exata de emoção a fim de sobreviverem em nosso meio, mas o sentimento não existe. Não há lealdade, amor, medo, nada dessas coisas intangíveis que compõem o mundo interior humano” (SACKS, 2007, p. 321). Curioso é imaginar a imagem de Ulisses no conto de Kafka como uma estranha alegoria do “psicopata”, com os ouvidos cheios de cera, voluntariamente amarrado ao mastro de sua embarcação, incapaz de levar em conta a dor dos outros na patética imagem das sereias, cujo canto – ou silêncio – seria completamente inaudível para ele.

A famosa disputa ocorrida entre Nietzsche e Wagner também evoca o problema da valorização estética face ao senso moral. Em Nietzsche, a Vontade de Poder estava a serviço do indivíduo, do egoísmo, do ego. “Eu combato a ideia de que o egoísmo seja nocivo e prejudicial”, diz Nietzsche. Wagner, porém, discordava de que essa Vontade de Poder fosse posta a serviço dos fortes para desprezo dos fracos, sem compaixão pelos que sofrem com as

tragédias da vida e com a dureza impiedosa da Natureza. “Que os débeis e fracassados pereçam, primeiro princípio do nosso amor aos homens. E que se os ajude a morrer”, afirma o filósofo. Desejando destruir os que querem entronizar a decadência para justificar a sua debilidade, Nietzsche reduz a força à brutalidade e à falta de sensibilidade.

Em sua música, porém, Wagner contesta essa visão cruel da vida, embora aceite a essência do novo homem nietzschiano, que com sua força e alegria busca romper com a moral estabelecida e promover a criação de novos valores. O que ele rejeita, porém – e que foi o motivo de sua ruptura com seu maior amigo –, é que se ignorem a sensibilidade e a compaixão, ancoradas no sacrifício e no amor. Sem Wagner, a Vontade de Poder de Nietzsche ficaria nas mãos dos heróis bárbaros, do individualismo dos poderosos. A obra wagneriana soube abrir um caminho a essa Vontade de Poder, mantendo a sua essência e a sua força nas mãos do herói compassivo. Como diz o compositor: “A beleza e força como atributos da vida social não podem conseguir uma estabilidade auspiciosa, senão quando são patrimônio de todos”.

Em seu livro *Diante da dor dos outros*, Susan Sontag reflete sobre como um dos traços característicos da vida moderna consiste em oferecer inúmeras oportunidades de vermos, mediatizados, os horrores que acontecem no mundo. “Mas o que a representação da crueldade provoca em nós?” – indaga a autora. “Somos insensibilizados, ou mesmo incitados à violência? Nossa percepção da realidade terá sido desgastada pelo bombardeio diário dessas imagens? Ainda nos importamos com o sofrimento dos outros?” Sontag analisa o modo como a guerra, seja ela urbana e cotidiana, seja ela entre povos e países, é travada e compreendida em nossa época, questionando nossas ideias sobre a natureza dos conflitos violentos, os limites da solidariedade e os deveres de consciência humana.

A partir da descrição de uma fotografia de guerra de Jeff Wall, de 1992 (que retrata a visão após uma emboscada contra uma patrulha do Exército Vermelho perto de Moqor, no Afeganistão, em 1986), ela comenta:

Tragados pela imagem, tão denunciadora, poderíamos até imaginar que os soldados vão virar-se e falar conosco. Mas não, nenhum deles dirige os olhos para fora da imagem. Não há nenhuma ameaça de protesto. Não estão prestes a berrar para nós, para que demos um basta a essa abominação que é a guerra. [...] Esses mortos se mostram completamente

desinteressados pelos vivos, por aqueles que tiraram suas vidas, por testemunhas – e por nós. Por que deveriam procurar o nosso olhar? O que teriam a nos dizer? “Nós” – esse “nós” é qualquer um que nunca passou por nada parecido com o que eles sofreram – não compreendemos. Nós não percebemos. Não podemos, na verdade, imaginar como é isso. Não podemos imaginar como é pavorosa e aterradora a guerra; e como ela se torna *normal* [...] (SONTAG, 2003, p. 104, grifos nossos).

Estaríamos nos convertendo numa sociedade de apáticos? Numa sociedade de “Senhores Supremos”, de “alienígenas” ou de “psicopatas”, como há tanto tempo anuncia a ficção científica? A perda da capacidade para a arte, a surdez musical, a cegueira artística, seriam sintomas dessa *desumanização* – dessa “robotização” – que parece acometer a civilização moderna e tecnológica? Filósofos como Richard Rorty refletem sobre o tema, analisando o papel de Kant, por exemplo, para o desenvolvimento de uma filosofia moral. Agindo com base nos melhores motivos possíveis, e em consonância com sua época, que viu florescer as instituições democráticas e uma consciência política cosmopolita, Kant defendeu não a comiseração pela dor e o remorso pela crueldade, mas a *racionalidade e a obrigação* para com o outro sofredor – especificamente, a obrigação *moral*. Ele via o respeito à *razão*, núcleo comum da humanidade, como o único motivo que não era “meramente empírico” – independente, portanto, dos acidentes da atenção e da história. “Ao contrastar o ‘respeito à razão’ com os sentimentos de piedade e benevolência, fez com que estes últimos parecessem motivos duvidosos e de segunda categoria para não sermos cruéis. Fez da ‘moral’ uma coisa distinta da capacidade de notarmos e nos identificarmos com a dor e a humilhação” (RORTY, 2007, p. 316).

Contrariamente, Rorty propõe uma noção de progresso moral que se daria, de fato, em direção a uma maior solidariedade humana, que não é vista como o reconhecimento de um eu nuclear – a essência humana – em todos os seres humanos:

É vista, antes, como a capacidade de considerar sem importância um número cada vez maior de diferenças tradicionais (de tribo, religião, raça, costumes etc.) quando comparadas às semelhanças concernentes à dor e à humilhação – a *capacidade de pensar em pessoas extremamente diferentes de nós como incluídas na gama do “nós”*. Foi por isso que afirmei que as descrições detalhadas de variedades particulares de dor e humilhação (por exemplo, nos romances ou nas etnografias), e não os tratados filosóficos ou religiosos, foram as principais contribuições do intelectual moderno para o progresso moral (RORTY, 2007, p. 317, grifo nosso).

Pela mesma razão, Emmanuel Lévinas não explora em seu pensamento o selo kantiano da autonomia do indivíduo livre, mas busca antes trabalhar por uma ética do respeito ao *outro*. Como analisa Seligmann-Silva, trata-se de uma ética que, em vez de negar a violência inerente às relações humanas, procura responder a ela:

Lévinas insiste sobre o caráter vulnerável do Rosto – a parte do corpo humano mais desnudada e mais exposta às violências –, e essa ausência de proteção se impõe a quem olha, ao mesmo tempo, como um convite ao assassinato e como uma interdição absoluta de ceder a essa tentação. Acolher um Rosto abala as certezas que cada um tenta adquirir sobre o outro e sobre si mesmo. Olhar um Rosto é, antes de mais nada, escutar “Não matarás”. Segundo Lévinas, esta tentação do assassinato e esta impossibilidade do assassinato constituem a visão mesma do Rosto, e a resistência que ele opõe à eventualidade do gesto assassino chama-se ética (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 118, grifo nosso).

Em seu livro *Laokoon ou sobre os limites da pintura e da poesia*, de 1766, G. E. Lessing discorre sobre a representação da dor na escultura e na literatura, partindo da análise do grupo escultórico *Laokoon*, encontrado em 1506 em escavações feitas em Roma. A obra é atribuída a Alexandre de Rodes, e nela são representados o sacerdote troiano Laokoon e seus dois filhos no momento da morte, sob os efeitos das mordidas venenosas de duas serpentes que os prendem, enroscadas em seus corpos. Sobre ela, diz Winckelmann:

O caráter geral que distingue as obras gregas é uma nobre simplicidade e uma grandeza serena tanto na atitude como na expressão, que revela uma alma magnânima e ponderada mesmo nas maiores paixões. Essa alma se revela na fisionomia de Laocoonte, e não somente na face, em meio ao mais intenso sofrimento. A dor que se revela em todos os músculos e tendões do corpo e que, se não examinarmos a face, cremos quase sentir em nós mesmos, à vista apenas do baixo ventre dolorosamente contraído, esta dor não se manifesta por nenhuma violência. Laocoonte não profere gritos horríveis como aqueles que Virgílio canta; a abertura da boca não o permite: é antes um gemido angustiado e oprimido. Laocoonte sofre como o *Filoctetes* de Sófocles. Seu sofrimento nos penetra até o fundo do coração, mas desejaríamos poder suportar o sofrimento com essa grande alma (WINCKELMANN apud GONÇALVES, 1994, p. 34-5).

Aguinaldo José Gonçalves comenta que Lessing não se opõe às afirmações gerais de Winckelmann sobre a escultura em questão, mas sim às comparações que ele estabelece com a peça de

Sófocles. Como dramaturgo, nada lhe parece mais antiteatral do que o estoicismo, pois nossa piedade é sempre proporcional ao sofrimento que manifesta a personagem que nos interessa. A dor física se expressa naturalmente na literatura antiga, ao contrário do que acontece na escultura. Lessing aponta o fato de as peças de Sófocles utilizarem expressões muito claras do sofrimento, mostrando que o autor tanto eleva seus heróis sobre a natureza humana como os submete cegamente a ela, levando-os a se manifestarem por meio de gritos, lágrimas e imprecações. Para ele, gritar é a expressão natural da dor corporal. Com sua análise, Lessing estaria, portanto, contrapondo essa ideia ao pensamento civilizado europeu, cuja racionalidade acaba por dominar os sentimentos e as paixões. “Lessing buscaria exaltar o valor ativo dos antigos em detrimento do valor passivo dos refinados e civilizados, defendidos por Winckelmann. Os antigos sentiam e sofriam; não se envergonhavam de suas debilidades humanas” (GONÇALVES, 1994, p. 38).

O problema, segundo Lessing, residiria, portanto, no fato de que as artes plásticas na Antiguidade só consideravam imitável o plano externo do objeto imitado, desde que fosse “belo” segundo seus padrões de perfeição. Uma vez que os artistas se propuseram a representar a beleza no seu mais alto grau, e esta estava condicionada acidentalmente pela dor física, as duas não se harmonizavam dentro dos princípios da arte. Assim, aos artistas só restou atenuar a dor física, reduzindo os gritos a suspiros, não porque a ação de gritar denotasse baixeza da alma, mas porque desfigurava o rosto de forma repulsiva. Já na poesia, isso não acontece. “Quando o Laokoon de Virgílio grita, a quem ocorreria pensar, lendo essa passagem, que para gritar é necessário abrir desmesuradamente a boca, e que este gesto enfeitaria o rosto?” (GONÇALVES, 1994, p. 41).

Esses comentários nos parecem importantes porque ressaltam uma característica das sociedades modernas que caminha paralelamente à anestesia dos sentimentos pela dor alheia e à condição apática do homem contemporâneo: a tendência à exposição da própria imagem, ancorada em conceitos arbitrários e talvez ainda mais dogmáticos de “beleza”. Aos estudos sobre a autobiografia e o autorretrato de Phillipe Lejeune contrapõe-se, assim, a teoria sobre a autobiografia de Jacques Derrida. Em lugar de Narciso, surge Eco, a ninfa que se faz ouvir para além do abandono de seu amado, tragado em êxtase pela própria vaidade. Retomando Nietzsche mais uma vez, o conceito metodológico da autobiografia busca mostrar

o sentido das vivências resultante da escuta que sugere ser feita. Essas vivências operam na produção escrita. Por isso, com a otobiografia, questiona-se a *dynamis* do texto, designando-a como a força, a potência virtual e móbil que dá vivência aos escritos. Pela investigação otobiográfica, importa dar outro sentido ao biografismo e sua assinatura – o autobiográfico. Derrida nos ajuda a pensar o estrito vínculo entre as vivências e a produção textual, amparado – como já o fizera Richard Wagner – na leitura que faz de Nietzsche. Entende que só artificialmente podemos separar um texto da vida de seu autor. O escrito é a *verdade* do autor, e, portanto, de seu texto:

A metáfora despertada pela escuta concilia-se com a do labirinto: o ouvido, em sua anatomia, aproxima-se da forma labiríntica; a mitologia convida Ariadne para a escuta desenovelada. Investigar otobiograficamente é procurar pelas vivências da formação presentes nos escritos. São essas vivências que nos mostram os valores e os saberes efetivados ao longo do processo de vida, por que não *vitae*: currículo. [...] Escutar a biografia – otobiografia – ainda pode captar melhor *o que quer* essa vida ouvida (MONTEIRO, 2007, p. 471).

Monteiro mostra que Derrida, quando inscreve Nietzsche na otobiografia, também se constitui um seu crítico. Quer encontrar os *sintomas* – aliás, conceito-chave em Nietzsche – expressos nos textos, e coloca-se como ouvinte atento destes, ciente de que “ninguém pode ouvir nas coisas, inclusive nos livros, mais do que já sabe. Para aquilo a que não se tem acesso por vivência, não se tem ouvido” (NIETZSCHE, 1995, §1). Por isso, pensa sobre uma nova instituição em que se *aprenderia a ouvir*, criticando as atuais instituições que, mesmo “prendendo pelos ouvidos”, *não ensinam a escutar*. O empobrecimento das vivências coletivas, a perda da empatia resultante do esfriamento e do distanciamento das relações humanas, vão dificultando a audição *interessada* da escrita, a apreensão *afetiva* da música e das artes, e, em última instância, a percepção *empática do outro*. Por isso:

O foco na teoria dos afetos certamente faz chamar a atenção *para o corpo e as emoções*, mas também introduz uma importante mudança. O desafio da perspectiva dos afetos reside principalmente na síntese a que ele obriga, à de referir, igualmente, ao corpo e à mente; e, conseqüentemente, a fazer refletir simultaneamente sobre a razão e as paixões. Os afetos iluminam tanto o nosso poder de *afetar o mundo que nos rodeia* como o nosso poder de *sermos afetados por ele* (CLOUGH, 2007, p. 9, grifos nossos).



o conceito de narrativa da doença ou anamnese médica sofre um desvio oposto: sua aparente e até então indiscutível ‘neutralidade’ não resiste quando submetida à análise literária, que desvenda a sua montagem e artificialidade

A literatura do testemunho, em geral – e a narrativa do doente no âmbito das Humanidades Médicas, em particular –, tem motivado novas discussões sobre a relação entre a literatura e a realidade. A necessidade de narrar uma experiência dolorosa confronta-se com a insuficiência da linguagem de traduzir o indizível. De modo correlato, o conceito de narrativa da doença ou anamnese médica sofre um desvio oposto: sua aparente e até então indiscutível “neutralidade” não resiste quando submetida à análise literária, que desvenda a sua montagem e artificialidade. Bioeticistas contemporâneos revelam que os discursos sobre a dor alheia são, de fato, construtos teóricos que nada deixam a dever aos textos artísticos e poéticos em termos de ficcionalidade. Como nas estratégias do *Ulisses* de Kafka, eles apenas ocultam de si mesmos a verdade que não desejam, não aceitam – ou não suportam – escutar.

ESTUDOS DE CASO

Em 1973, um homem solteiro de 25 anos chamado Dax voltou do serviço ativo na Força Aérea americana e, enquanto esperava uma contratação pelas companhias aéreas, trabalhou no campo imobiliário. Em julho daquele ano, Dax visitou uma região despovoada que estava considerando como um investimento. Ao acionar a ignição do seu carro, detonou uma explosão em um gasoduto enterrado, que estava vazando. Dax recebeu queimaduras de segundo e terceiro grau em mais de dois terços de seu corpo.

Narração do documentário *Please let me die*,
sobre o caso de Dax Cowart

Nascido em 1952, Bauby era um jovem feliz e realizado, com dois filhos, redator-chefe da revista Elle, quando aos 43 anos sofreu um acidente vascular cerebral que o aprisionou nos limites de um corpo com todas as funções motoras deterioradas. Sem esperança de recuperação, ele descobriu – com a decisiva ajuda de sua dedicada enfermeira – um caminho para fora de si mesmo. Juntos, eles elaboraram lentamente um código conduzido pelas piscadas de seu olho esquerdo – o único vínculo que podia estabelecer com o mundo –, e conseguiram escrever um livro inesquecível, comovente e devastador na intensidade de sua verdade humana.

Quarta capa do livro de Jean-Dominique Bauby,
O escafandro e a borboleta

Se um dos princípios da ética médica é garantir a autonomia do paciente, um de seus maiores conflitos é determinar a extensão e a natureza dessa autonomia. É moralmente adequado permitir que um paciente recuse um procedimento, por razões pessoais, religiosas ou outras, quando isso implicar prejuízo para sua própria vida? Os doentes perdem direitos quando vão a um médico? Um médico deve sempre atender aos desejos manifestos do paciente, ou decidir pelo que lhe parecer melhor, no interesse de seu tratamento e de sua cura? Ponto pacífico é a defesa do direito ao consentimento informado e voluntário, segundo o qual o paciente e/ou seus responsáveis e familiares devem tomar ciência, com o melhor grau de compreensão possível, dos procedimentos indicados pelo profissional, manifestando ou não a sua livre concordância com eles. Essa ideia contrasta com o princípio do paternalismo vigente no passado, em que o médico nem cogitava a possibilidade de informar ao paciente sobre suas decisões ou indagar sobre a sua percepção das ações que lhe seriam infligidas; e muito menos, portanto, demandar a sua autorização para dar início ao tratamento. Um grande avanço foi conseguido nessa área, porém outras dúvidas de difícil abordagem surgem a cada instante, a partir dos desafios impostos pelos próprios casos. Discutiremos aqui dois exemplos desafiadores, que fornecem rico material à reflexão sobre os direitos do paciente, e que denotam a importância da narrativa do doente no processo de conquista dessa autonomia.

O primeiro é narrado no documentário *Please, let me die*, e conta a história do norte-americano Donald Dax Cowart, um rapaz comum, desportista na escola e piloto da Força Aérea, que em julho de 1973, visitando um terreno que seu pai estava pensando em comprar, foi vítima de uma explosão de gás propano. Seu pai morreu a caminho do hospital, mas Cowart sobreviveu à viagem:

Eu estava tão severamente queimado e com tanta dor, que desde os primeiros momentos após a explosão sabia que não queria mais viver. Pedi uma arma ao primeiro homem que ouviu os meus gritos e veio correndo pela estrada para me ajudar. Ele disse: "Por quê?", e eu respondi: "Não vê que sou um homem morto? Vou morrer de qualquer jeito. Me ajude!". De uma forma gentil e compassiva, ele se recusou: "Eu não posso fazer isso" (COWART apud CHAMBERS, 1999, p. 129).

Já no hospital, Cowart continuou a insistir que queria morrer, mas nem os médicos nem a sua mãe lhe deram atenção. Apesar de suas contínuas súplicas pela interrupção do tratamento, Cowart foi internado na ala dos queimados e "violentamente assistido por um ano", sofrendo procedimentos que lhe davam a impressão de estar sendo "esfolado vivo", incluindo mergulhos em banhos de cloro para combater a infecção, além das trocas constantes e extraordinariamente dolorosas das ataduras que lhe cobriam todo o corpo. Além disso, em função dos riscos de outras intercorrências, ele acabou recebendo uma oferta limitada de analgésicos. Durante todo o tempo, foi-lhe negado o acesso aos meios de comunicação através dos quais ele pudesse procurar a assistência jurídica que desejava, para sair do hospital. Desesperado, tentou cometer suicídio diversas vezes, sem sucesso. Em consequência dos seus ferimentos ele ficou cego, teve ambas as mãos amputadas e sofreu inúmeras deformidades em decorrência da perda de pele sobre uma extensão de 70% de seu corpo.

Após um longo e terrível calvário, Cowart conseguiu se recuperar o suficiente para poder voltar para casa. Apesar de todas as graves sequelas do acidente, ele ingressou na Faculdade de Direito do Texas, formando-se em 1986. Já como advogado, conseguiu processar a companhia petrolífera responsável pela explosão, o que o ajudou a cobrir os custos de seu tratamento. Apesar de todas essas conquistas, voltou a tentar o suicídio duas vezes depois de seu período de reabilitação. Suas limitações e deformidades não o impediram, contudo, de se apaixonar e casar duas vezes – a primeira em 1988, com a enfermeira Randy Randall, de quem se separou a seguir; e a segunda em 2003, com a advogada Samantha Berryessa, com quem vive até hoje.

Surpreendentemente, Cowart tem dedicado sua vida profissional à defesa dos direitos do paciente, participando de fóruns pelo mundo afora. Em suas palestras, ele mantém a mesma convicção sobre o que considerou um inadmissível abuso paternalista na condução de seu caso, continuando a afirmar que a sua decisão

de morrer deveria ter sido respeitada à época, e que ele manteria o seu desejo, mesmo sabendo que teria a chance de conquistar a qualidade de vida que veio a desfrutar depois. “Outros indivíduos podem muito bem tomar uma decisão diferente da minha. Essa é a beleza da liberdade, que é o direito de optar pelo que parece melhor a cada um nas circunstâncias que se apresentam” (COWART apud CHAMBERS, 1999, p. 139). A vida de Cowart e suas reflexões, disponíveis nas narrativas de seus documentários, continuam a desafiar a compreensão da medicina como uma prática moral.

Por mais que os argumentos de Cowart nos sensibilizem, é difícil apoiar a sua opinião como uma regra generalizada, pois há que se considerar a extensão psicológica do trauma sofrido pelo paciente não só em decorrência da gravidade de seus ferimentos, mas também de uma provável má condução de seu tratamento. Isso caracterizaria o seu caso como muito infeliz, porém isolado, não servindo para avaliar a adoção da inteira autonomia do paciente, pleiteada pelo advogado, sobretudo em situações emergenciais. Muitos aventam que seus médicos, talvez por excesso de cautela, teriam errado principalmente na sedação de sua dor, tornando ainda mais desesperadora a situação de Cowart, que poderia ter suportado com menos danos morais o seu sofrimento.

Mas o que os bioeticistas são unânimes em apontar em seu caso é a falência da escuta do paciente por parte dos médicos. Isso pode ser explicado, em parte, pelo caráter aflitivo do evento, que demandava uma assistência imediata e a tomada de decisões imperativas. Ninguém vai sacrificar um ser humano em angústia apenas porque ele, no calor da hora, pede para morrer – sobretudo num hospital com amplos recursos e um histórico de recuperações bem-sucedidas, incluindo-se entre elas, exemplarmente, a do próprio Cowart. Não estamos, aqui, diante de um caso terminal e sem esperança, mas de um atendimento de absoluta urgência, num ambiente bem-aparelhado e com pessoal capacitado para o apoio necessário.

Entretanto, a determinação enfática de Cowart na defesa de seu direito de morrer, longamente levada a cabo após a intervenção emergencial, nos faz pensar que a hipótese de uma falha decisiva de comunicação por parte da equipe médica não pode ser desprezada. Passada a crise inicial, diversas oportunidades devem ter se apresentado para uma conversa franca com o paciente, o que provavelmente jamais aconteceu. É possível que ele, de fato, tenha sido vítima de uma atitude paternalista e antiética, que preferiu ignorar seus direitos enquanto indivíduo lúcido e competente para

argumentar sobre as condutas impostas a sua pessoa. Os médicos deveriam ter discutido com ele sobre suas possibilidades após o atendimento mais imediato, assegurando-lhe o direito de visita e de consulta aos especialistas que ele desejasse. Apenas essa atenção e esse respeito teriam contribuído significativamente para reduzir a sua indignação e revolta. A escuta sensível poderia ter dado a Cowart uma perspectiva diferente sobre a sua história.

Se ele insistisse em morrer, o médico não poderia dissuadi-lo, mas poderia deixar claro que aquela não era a sua tarefa, nem uma tarefa que se pudesse pedir impunemente a ninguém. É preciso lembrar que o papel dos médicos em todo o processo era simplesmente tratá-lo, da melhor maneira possível, dentro das limitações de seu tempo e lugar. Resta saber quem teria o poder de impedir a remoção do queimado para um hospital, evitando assim a deflagração do tratamento desde o início. Ou quem teria o direito de sacrificá-lo a sangue frio, pela interrupção do tratamento, para que morresse à míngua em decorrência de uma infecção intercorrente. Casos como os de Cowart, por mais terríveis que se afigurem, não podem respaldar a demanda por uma total autonomia do paciente, pois a recusa da assistência, mesmo diante da vontade expressa do doente, constitui crime de negligência por parte do cuidador.

O segundo caso que eu gostaria de comentar, confrontando-o com o de Cowart, é igualmente trágico, e ocorreu na França em 1997 com um jovem e enérgico jornalista, casado e pai de família, vítima de um grave acidente vascular cerebral que deixou como seqüela a “síndrome *locked-in*”, que consiste no aprisionamento do ser consciente num corpo destituído de movimentos e reações. De um dia para o outro, Jean Dominique-Bauby teve a sua existência revirada ao avesso, acordando completamente imóvel num leito de hospital. A violência da intercorrência foi tal que o único contato remanescente do paciente com o mundo era o seu olho esquerdo, que ele podia piscar para dizer “sim” ou “não”.

É difícil imaginar o desespero de alguém encarcerado dessa maneira na mortalha de um corpo, sem sequer poder chorar ou gritar ou dar vazão à sua angústia aterrorizante. A tendência da maioria das pessoas diante dos seres acometidos por essa síndrome é considerá-los “vegetais”, afastando-se progressivamente de um contato que, por unilateral, é sentido como “inútil”. Entretanto, a vítima do AVC tem plena consciência do que acontece à sua volta, sendo capaz de ver, ouvir, sentir e perceber praticamente tudo. Dependente dos outros para as mais ínfimas atividades – como a

de espantar uma mosca do nariz –, a condição de vulnerabilidade desses pacientes é extrema.

Ao contrário de Cowart, porém, Bauby parece ter tido muita sorte, indo parar num hospital modelo, de tratamento humanizado, onde foi assistido de maneira esplêndida, cercado de atenção e de carinho por todos. A resposta do paciente a esse cuidado eminentemente afetivo e individualizado foi completamente diferente, apesar da magnitude de seu infortúnio. Não se observa revolta, ressentimento nem raiva na evolução do seu quadro, além do esperado no processo natural de aceitação e de ajustamento do sujeito à nova realidade. A parceria com a fisioterapeuta Claude Mendibil ultrapassou de tal maneira as expectativas de recuperação nesses casos que transformou Bauby num exemplo de superação, resultando num livro comovente, publicado em 1997, e num filme de grande sucesso, dirigido pelo cineasta e artista plástico Julian Schabel em 2007, ambos intitulados *O escafandro e a borboleta*.

O que distinguiu esse caso de outros dessa natureza foi a notável dedicação da cuidadora, que com imensa paciência conseguiu abrir um eficiente canal de comunicação com o doente. Através de um sistema alfabético posto a funcionar em sintonia com as piscadas de seu único olho, Bauby conseguiu formular, para a escuta sensível de Claude, palavras inteiras, e depois orações, frases, parágrafos, até concluir um impressionante livro, realizando o sonho de sua vida anterior, e conseguindo inclusive cumprir o contrato já acertado com uma editora antes da doença. A possibilidade de construir uma narrativa bela e significativa conferiu-lhe imenso conforto psicológico na sua prisão particular, restituindo-lhe a autoestima e sobretudo a sensação de humanidade, frequentemente posta em risco na síndrome *locked-in*. O sistema de comunicação permitiu-lhe a chance de conversar com seus filhos, ainda crianças, resolver pendências com sua mulher, e falar com seus amigos e parentes; além de poder desafogar a dor mais íntima de sua alma no texto. O diferencial que a narrativa da doença operou nesse caso prova que o tratamento, quando não focaliza apenas a recuperação física do organismo, tem infinitas chances de funcionar melhor e mais satisfatoriamente com objetivos mais amplos e generosos do que a mera devolução do sujeito “produtivo” à sociedade.

Bauby viveu apenas um ano após o AVC, um ano provavelmente tão intenso e significativo como qualquer outro de sua vida até então. Deixou para trás um sentimento de paz e serenidade,

e a impressão de haver atingido uma espécie de transcendência, que emana das páginas de seu depoimento:

Com os cotovelos sobre a mesa rolante de fórmica que lhe serve de escrivaninha, Claude relê estes textos que vimos extraindo pacientemente do vazio todas as tardes, há dois meses. Sinto prazer em rever certas páginas. Já outras nos decepcionam. Juntando tudo dá um livro? [...] Pelo zíper aberto da bolsinha, percebo uma chave de hotel, um bilhete de metrô e uma nota de cem francos dobrada em quatro, como se fossem objetos trazidos por uma sonda espacial enviada à Terra para estudar os tipos de *habitat*, de transporte e de troca comercial em vigor entre os terráqueos. Esse espetáculo me deixa desamparado e pensativo. Haverá neste cosmo alguma chave para destrancar meu escafandro? Alguma linha de metrô sem ponto final? Alguma moeda suficientemente forte para resgatar minha liberdade? É preciso procurar em outro lugar. É para lá que vou (BAUBY, 1997, p. 139).

Comparar o seu caso com o do angustiado e revoltado Cowart nos faz pensar se a maior ferida que atingiu o norte-americano não teria sido a carência afetiva, a falta de empatia e de solidariedade no âmbito de sua catástrofe, na ausência de um canal efetivo de comunicação com alguém interessado em seu drama pessoal, capaz de ouvir sobre a dor de tantas perdas: o pai, a juventude, a beleza, os sonhos, a esperança. Mais do que a perda da visão e do uso das mãos, mais concretas, essas perdas emocionais, retidas e acumuladas nos recônditos de sua alma, tornaram-no, muito mais do que a Bauby, vítima de uma síndrome *locked-in* não diagnosticada.

A militância política em torno da causa da autonomia do doente e do seu direito de morrer parece constituir um modo de reviver a revolta e a mágoa contra Deus e a humanidade, que inundaram o seu espírito durante aquele ano terrível em que se sentiu não “cuidado”, mas “torturado” a ponto de não desejar mais viver. A descrença em seus semelhantes transformou-se numa desesperança tão grande que sua maior expressão de caridade consiste em defender, para outros sujeitos solitários e sofredores como ele, o direito à evasão desta terra de alienígenas, Senhores Supremos ou psicopatas, gente que não é gente, e que, portanto, não pode saber como é pavorosa e aterradora a queimadura na alma, e como ela se torna “normal” aos olhos dos outros. Qualquer um que nunca passou por nada parecido com o que eles sofreram não pode perceber isso. Não pode sequer imaginar. Têm ceras nos ouvidos e estão atados aos mastros de suas embarcações, como Ulisses,

recusando-se, por antecipação ou enfado, a ouvir um canto que não há. Irremediavelmente preso na sua longa sobrevivência pós-traumática, como os soldados mortos da fotografia mencionada por Susan Sontag, Cowart vê apenas uma saída para os seus pares: a eutanásia, como forma de transportá-los para o lado de dentro de um quadro onde se reúnem aqueles que nada mais têm a ver com o mundo aqui fora.

REFERÊNCIAS

- BAUBY, Jean-Dominique. *O escafandro e a borboleta*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHAMBERS, Tod. *The fiction of bioethics: cases as literary texts*. Nova York, Londres: Routledge, 1999.
- CHARON, Rita. *Narrative medicine: honouring the stories of illness*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- CLOUGH, Patricia (Org.). *The affective turn*. Durham, Londres: Duke University Press, 2007.
- DERRIDA, Jacques. *Otobiografías: la enseñanza de Nietzsche y la política del nombre próprio*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- FRANK, Arthur W. *The wounded storyteller: body, illness and ethics*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 1995.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994.
- KAFKA, Franz. O silêncio das sereias. In: _____. *Narrativas do espólio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Um médico rural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- MONTEIRO, Silas Borges. Otobiografia como escuta das vivências presentes nos escritos. *Educação e pesquisa*, São Paulo, v. 33, n. 3, p. 471-484, set/dez 2007.
- MUNSON, Ronald. Confronting death: who chooses, who controls? In: COWART, Dax; BURT, Robert (Org.). *Intervention and reflection: basic issues in medical ethics*. Thomson: Belmont, CA, 2008. p. 98-101; p. 134-137.
- NIETZSCHE, F. *Ecce homo*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RORTY, Richard. *Contingência, ironia e solidariedade*. São Paulo: Martins, 2007.
- SACKS, Oliver. *Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANDERS, Lisa. *Todo paciente tem uma história para contar: mistérios médicos e a arte do diagnóstico*. Trad. Diego Alfaro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Unesp, 2001.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a arte antiga: estudo introdutório de Gerd A. Bornheim*. Tradução H. Caro e L. Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1975.

ABY WARBURG

vida e morte da arte

Fábio Andrade

Professor do Departamento de Letras da UFPE
Doutor em Teoria da Literatura pela UFPE

ABY WARBURG E SUA TRAJETÓRIA

O nome de Aby Warburg parece finalmente emergir dos sedimentos de um esquecimento sistemático e inexplicável. Nos últimos anos, pesquisadores e professores de diversas áreas têm transformado Warburg num ponto incontornável de passagem, seja para pensar as artes visuais, a literatura, a filosofia ou mesmo a cultura. Esse terreno transdisciplinar que sua obra fomenta mostra-se, simultaneamente, como espaço propício ao saber contemporâneo, cada vez mais refratário ao isolamento das especialidades. Ao mesmo tempo, a rara e sólida erudição que o seu exemplo também ilustra serve de contrapeso importante na balança, confirmando a necessidade da curiosidade e a busca do rigor.

O que essa geração talvez esteja fazendo, entretanto, é permitir a *assinatura* Warburg. Ela o está retomando não apenas como um pensamento esquecido, e clandestino; mas como *símbolo* – índice de presença –, reminiscência de um sujeito que de tal maneira fez parte do que experimentava que vivenciou o próprio saber como loucura e sintoma. Muito provavelmente essa trajetória acidentada prejudicou o reconhecimento de sua reduzida, porém inovadora, obra; que, se por um lado permaneceu fora de evidência, por outro, foi referência oculta e seminal para muitos pensadores e teóricos da arte.

Warburg é quase um *tabu*. Muro que só pode ser justificado pelo caráter transgressor de suas proposições mais

ousadas. Proposições que implodem o chão seguro das especulações e conceitos mais tradicionais da história da arte. Esse silêncio também se relaciona com as primeiras gerações de estudiosos e intérpretes de seu pensamento, que, na maioria das vezes, não compreenderam o alcance total de suas ideias.

O historiador italiano Carlo Ginzburg, em seu livro *Mitos, emblemas, sinais* (2003), tenta reconstituir o trajeto rico das ideias de Warburg, desde os seus mais íntimos colaboradores, aqueles que se ocuparam em manter a biblioteca que viria a ser a espinha dorsal do instituto que leva seu nome, até os pesquisadores e historiadores que se beneficiaram diretamente dela. Mesmo que nem sempre estivessem atentos aos aspectos mais revolucionários do pensamento warbuguiano. Para Ginzburg, uma das coisas que mais impressionam em Warburg é o “fortíssimo vínculo entre a vida e a obra”, uma vida que foi vivida sob o signo de uma curiosidade cósmica e desmedida, praticamente doentia.

Segundo Ginzburg, seria impossível compreender a interpretação completamente diversa que Warburg oferece do Renascimento sem considerar sua viagem ainda jovem pela América do Norte, entre 1895 e 1896, travando contato com os índios pueblos, no Novo México. Essa viagem voltará à memória de Warburg num momento crucial de seu drama pessoal, tornando evidente o quanto ela fora responsável por lhe apresentar um mundo de emoções primitivas e violentas, que ele reconheceu na arte figurativa do Renascimento. Outro exemplo desse vínculo seria o estudo da astrologia e sua presença na arte italiana da Renascença:

O estudo da astrologia e da magia nos séculos XV e XVI se entrelaçou dramaticamente à loucura em que mergulhou por muitos anos – como se o esforço para dominar racionalmente essas forças ambíguas, ligadas em parte à ciência, em parte a um mundo obscuro e demoníaco, exigisse uma trágica compreensão no plano biográfico (GINZBURG, 2003, p. 43).

Quando Aby Warburg se torna paciente, em 1919, de um dos mais importantes discípulos de Freud – Ludwig Binswanger –, é já um estudioso reconhecido e de saber sólido e notório. Uma grande ironia: a clínica é a mesma em que foi internado Nietzsche (Clínica Bellevue). Nietzsche é uma das pedras angulares do pensamento de Warburg. Em carta a Freud, Binswanger refere-se com pesar ao seu famoso paciente, acreditando que ele nunca mais retornaria ao convívio social, devastado que estava pela esquizofrenia. O mundo perderia o dono de uma erudição admirável e um dos maiores conhecedores da arte em seu tempo. Mas a história de Warburg não havia acabado, e ele conquistou sua alta médica propondo uma preleção que realizou em 1924, para médicos e pacientes da clínica. Conseguiu provar sua sanidade e tornou possível seu retorno ao convívio social.

Aby Warburg morreria em 1929, vitimado por um ataque cardíaco. Sua obra e seu pensamento, entretanto, desde então, sobreviveram, atravessaram os anos, oscilando entre o esquecimento e a admiração dos pensadores e teóricos da arte, parecendo configurar uma presença espectral, uma voz sobrevivente que não cessa de soprar ao ouvido das novas gerações a necessidade de ouvir os mortos.

WARBURG E A HISTÓRIA DA ARTE

Georges Didi-Huberman, em seu livro *A imagem sobrevivente* (2013), mostra-se um intérprete sagaz do impacto de Warburg nas artes visuais e na arte em geral. Um dos objetivos de Didi-Huberman é exprimir o contraste radical entre a concepção de história da arte de Warburg e a de seus predecesores – e mesmo a de seus sucessores. Segundo ele, Warburg propôs uma ruptura com o modelo biomórfico utilizado para entender a arte e que serviu de base para a obra que praticamente principia a moderna “história da arte”: *História da arte entre os antigos* (1764), de Johann Joachim Winckelmann.

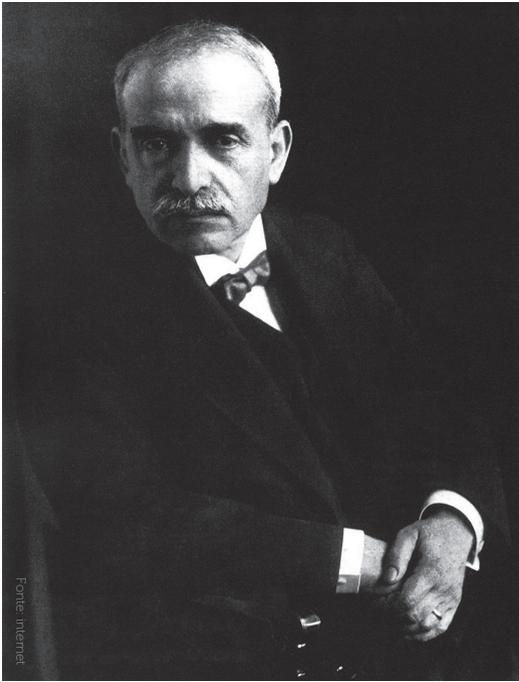
Em consonância com o espírito historicista e o princípio cientificista que regerão, no século XIX, o saber e as novas disciplinas diretamente ligadas à aliança dessas duas perspectivas, Winckelmann vê os vários estilos que compõem a arte como organismos determinados por leis semelhantes às que regem os organismos biológicos: eles nascem, desenvolvem-se, atingem sua plenitude, entram em decadência e morrem. No próprio século XVIII, o filósofo Herder reconheceu o caráter sistêmico proposto pela obra de Winckelmann, a inovação que ele contrapunha às tradicionais crônicas da vida dos artistas nos moldes de Vasari e dos antigos – Plínio, Pausânias. Não mais coleções, mas um sistema ordenado em que a arte se exprime através de uma racionalidade que refletiria a essência

do belo. É o próprio Winckelmann que apresenta tal plataforma no prefácio à sua obra, afirmando claramente que não se trata de uma “simples narração cronológica das revoluções e das mudanças” da arte no decorrer do tempo, pois utiliza “a palavra História no sentido mais abrangente que há na língua grega, e meu desejo é o de oferecer um ensaio de um sistema da Arte”¹.

Como o próprio Didi-Huberman enfatiza, a semente de erosão do grandioso e refinado sistema que Winckelmann propôs já está presente em sua própria obra, em sua triste nostalgia por uma arte perdida – a dos gregos – que não pode ser experienciada senão na transmissão do ideal que a tradição imitativa faz entrever. A imitação seria, na verdade, o único caminho para um possível “renascimento” dessa essência, desse ideal absoluto de beleza transtemporal. E aí se encontra o caminho inconscientemente aberto por Winckelmann que Aby Warburg tentará trilhar, compreendendo as relações entre ausência e presença dos elementos artísticos, sua mistura, sua transformação e sua recorrência num paradigma completamente diferente, e que exige inclusive repensar o próprio conceito de imitação como pensado pela tradição clássica. Para Didi-Huberman:

Warburg substitui o modelo natural dos ciclos de “vida e morte”, “grandeza” e “decadência”, por um modelo decididamente não natural e simbólico, um modelo *cultural* da história, no qual os tempos já não eram calcados em

1 Didi-Huberman cita Quatremère de Quincy, para quem Winckelmann “formou um corpo [...], uma reunião orgânica de objetos cuja anatomia e fisiologia seriam como que a reunião de estilos artísticos e sua lei biológica de funcionamento, ou seja, de evolução. E também um corpo: um *corpus* de conhecimentos, um *organon* de princípios. Ou até um ‘corpo de doutrina’” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 15).



À esquerda, o historiador da arte Aby Warburg; no centro, o *Atlas Mnemosyne*, de Warburg; à direita, *O nascimento de Vênus*, de Botticelli

estágios biomórficos, mas se exprimiram por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25).

Penso em dois aspectos e em dois exemplos para ilustrar essa mudança profunda na reflexão sobre as artes que Warburg opera. O primeiro aspecto é a questão do movimento, como aparece no famoso ensaio que trata de duas pinturas de Sandro Botticelli (*O nascimento de Vênus* e *A primavera*); o segundo é o que trata de uma gravura de Albrecht Dürer e a Antiguidade italiana.

No primeiro ensaio, Warburg demonstra uma intrincada rede de referências e diálogos entre pintores e poetas na Veneza renascentista que explica alguns dos elementos mais importantes de *O*

nascimento de Vênus e, principalmente, o primado do movimento. Impossível ler o texto de Warburg e não passar a encarar a pintura de Botticelli como algo que se move, impossível não “ver” o vento que agita os cabelos e as pregas das roupas; pois, segundo Warburg, a captura “de movimentos transitórios dos cabelos e das roupas corresponde a uma corrente dominante desde o primeiro terço do século XV nos círculos artísticos da Itália setentrional” (WARBURG, 2013, p. 9).

O movimento será uma das chaves para a leitura que Warburg fará da Renascença. Essa mesma atenção dispensada ao movimento no quadro de Botticelli é o foco central de sua interpretação do *Laocönte* como jogo de formas serpenteantes, capazes de exprimir um *páthos* completamente ausente da



interpretação que Winckelmann faz da mesma escultura. Onde Winckelmann lê calma e grandeza estática na face de pedra de Laocoonte diante da dor, Warburg lê no movimento da serpente que enlaça a figura mitológica e seus filhos a expressão de uma mímica patética. A contorção das cobras e a força dos músculos que tentam resistir à pressão mortal apresentam, na leitura de Warburg, uma imagem completamente diferente da mesma obra, carregada então de sofrimento e paixão que se concretizam no embate entre as figuras humanas e as serpentes.

A arte dos antigos e, conseqüentemente, a do Renascimento aparecem como momentos que resgatam fórmulas de movimento e dor; aparecem ainda como menos clássicas do que a tradição

clássica – principalmente no período neoclássico – buscou nos apresentar: carregadas de uma aura dionisíaca, marcadas pela pressão que o *páthos* exerce sobre a força criadora do artista. Nesse âmbito surge um dos conceitos mais importantes do pensamento warburgiano, o de *Pathosformeln* (“fórmulas de *páthos*”), que apenas perigosamente podemos sintetizar no espaço deste ensaio, por envolver questões delicadas no âmbito da teoria da arte: a questão da *expressão*, a questão do *símbolo*. São recorrências gestuais de um figurativismo simbólico que tem por princípio a expressão do *páthos*. Essas “fórmulas de *páthos*” apresentam a arte renascentista sob um prisma completamente diferente daquele do estoicismo sereno e da impassibilidade que as obras antigas



Acima, a Biblioteca Warburg

e modernas adquiriram ao olhar complacente e ordeiro de Winckelmann e seu tempo.

O segundo exemplo é o breve ensaio que tem por tema a gravura *A morte de Orfeu*, de Dürer, provavelmente de 1494. Warburg define com muita clareza seu interesse nessa gravura específica, pois ela seria uma perfeita ilustração da “corrente patética na influência da Antiguidade reavivada”. A partir da confluência do movimento similar de destruição do poeta mitológico em várias obras do período renascentista, Warburg sugere que a recorrência da imagem não se resumia a um “motivo artístico de interesse meramente formal”, mas a uma “experiência arraigada no obscuro mistério da saga dionísíaca”.

Outro conceito fundamental do pensamento warburguiano é o de *Nachleben*,

palavra que adquiriu as traduções de *sobrevivência* e *vida póstuma*. O conceito de *Nachleben* expressaria essa condição de morta-viva da Antiguidade, que, aparentemente morta, insiste em estar presente, oscilando entre a evidência mais facilmente apreensível e a cifra hieroglífica de camadas temporais que a dissimulam, mas não eliminam suas constelações de gestos e *páthos* recorrente. Num certo sentido, o conceito de *Nachleben* seria a forma mais precisa para exprimir a visão heterodoxa de Warburg sobre a repercussão temporal da arte, de sua dinâmica sintomatológica e pulsional. A *sobrevivência* de certas imagens – desdobramento conceitual do princípio do “eterno retorno” nietzschiano – rompe com a visão linear do tempo e permite que a arte seja entendida como realização múltipla e heterogênea, como

assombração anacrônica de uma ausência que não cessa de dar ao seu peso o sentido de uma presença.

A ideia de *Nachleben* permitirá a Warburg reconhecer nos rituais da dança da serpente dos índios pueblos no Novo México a recorrência dos elementos que as imagens materializam e a que dão forma. É ainda a mesma dança que Warburg reconhecerá no *páthos* de *Laocoonte e seus filhos*, e numa infinidade de peças escultóricas e pinturas que representavam as mênades gregas dançando com serpentes nos cultos orgiásticos de Dionísio. Em seus textos sobre o simbolismo da serpente entre os pueblos, Warburg propõe que, “onde quer que o sofrimento humano, desnordeado, busque por salvação, terá à mão a serpente como causa esclarecedora em termos de imagem”. Ao mesmo tempo ela é um “símbolo internacional para responder à questão: de onde vêm a devastação elementar, a morte e o sofrimento no mundo?” (WARBURG, 2015, p. 249). Assim, Warburg pode ser visto como um pioneiro dos estudos do imaginário e das imagens, perspectiva que só ganha o devido fôlego com o século XX. Compreendendo a serpente e os elementos que a envolvem como imagem simbólica, ele ultrapassa as fronteiras de uma teoria da arte e se aproxima do campo da antropologia.

O que torna o pensamento e o trabalho de Aby Warburg verdadeiramente inovadores, no âmbito da história das artes, é a possibilidade de nos oferecer

outra imagem do classicismo renascentista, imagem que contradiz uma parte essencial da história da arte. Falo de alguém que teve não só uma grande erudição, como também experiência direta com muitas das obras que analisa, amparado pela riqueza da família que desde cedo só o interessava como um meio para alcançar seus objetivos enquanto pesquisador². Além disso, foi fecunda a dinâmica a que ele submeteu suas pesquisas e seu trabalho, porosa ao encontro, às mesclas e ao contágio. O simbolismo antropológico e artístico da serpente como representante de um *páthos* primitivo e original concretiza as repercussões mais férteis de sua visão interdisciplinar, dominada gradativamente pela perspectiva porosa de um lugar em que convergem estética, história, antropologia, filosofia e psicanálise.

O ATLAS MNEMOSYNE E A BIBLIOTECA WARBURG

Há dois desdobramentos do trabalho de Warburg que não posso deixar de mencionar nesta apresentação sumária de sua obra.

Um deles é um grande atlas de imagens de temporalidades diversas, misturando postais com arte antiga, emblemas, símbolos, anúncios publicitários... Warburg preconizava uma “história da arte sem texto”, como se procurasse deixar a eloquência das imagens atravessar os anos, décadas e séculos e atingir o olhar do espectador. O projeto ocupou os últimos anos de sua vida. O *Atlas*

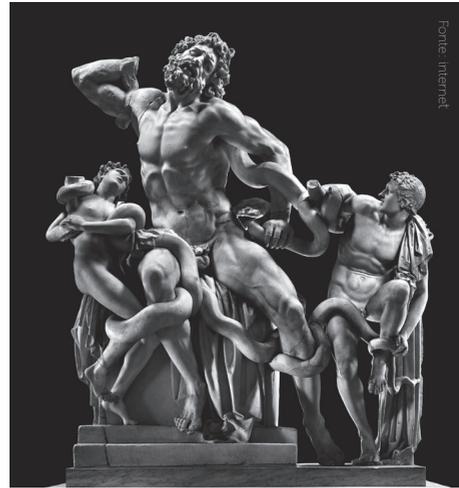
2 Ainda jovem, Aby Warburg abriu mão de administrar a herança da família, concedendo a um irmão a responsabilidade de geri-la, desde que ele se comprometesse a comprar todos os livros e obras que o interessassem. Isso possibilitou o surgimento da Biblioteca Warburg.

Mnemosyne era uma verdadeira instalação baseada nas *Pathosformeln*: grandes pranchas de tecido escuro, onde Warburg fixava as imagens coletadas ao longo de anos de trabalho e pesquisa. Além da exposição a que inevitavelmente se prestavam esses conjuntos de imagens, a intenção principal de seu autor era fotografá-los. Segundo os estudiosos dessa estranha e expressiva composição, os espaços, os intervalos, a concentração de imagens em um lado da prancha, sua verticalidade ou horizontalidade, tudo isso participava, aos olhos e aos sentidos de seu criador, do processo de captura das “imagens sobreviventes” da arte e da cultura.

Para Philippe-Alain Michaud, Warburg fundou uma nova iconologia, a dos intervalos, que “não se refere a objetos, mas a tensões, analogias, contrastes e contradições” (MICHAUD, 2013, p. 240). Vai mais além e chega a sugerir o princípio fundamental da linguagem cinematográfica já presente na dinâmica icônica do *Atlas*:

Mesmo que nada em *Mnemosyne* decorra da técnica do cinema, trata-se, no entanto, de uma disposição cinematográfica: o fundo negro dos suportes onde se organiza o jogo de deslizamentos e deslocamentos das imagens exerce a mesma função que o espaço descrito por Dickson em seus primeiros filmes rodados no fundo de Black Maria: uma função de isolamento que concentra a representação no instante da presença (MICHAUD, 2013, p. 241-3).

Warburg se referia ao *Atlas* como “histórias de fantasmas para gente grande”. O movimento a que submetia sua constelação de imagens era incessante, de modo que elas adquiriam novas



Laocoonte e seus filhos, autoria atribuída a Agesandro, Atenodoro e Polidoro

posições, e novas relações nasciam do jogo combinatório de analogias e aproximações anacrônicas. Essa mesma lógica dinâmica ele aplicou à composição de sua biblioteca, que, no caso específico de Warburg, pode ser encarada como uma extensão de sua visão não linear da história das artes.

A biblioteca que Warburg começou a compor na juventude apresentava um diferencial inusitado, e que um de seus mais íntimos colaboradores – Fritz Saxl – descreveu com exatidão. Saxl a visitou pela primeira vez em 1910 e percebeu de imediato que ela não se limitava a ser um depósito de livros, mas uma “coleção de perguntas”. Era verdadeiramente um “universo em movimento” (SAXL apud MICHAUD, 2013, p. 229). A organização da biblioteca era completamente inovadora, fora dos padrões convencionais de catalogação. Ernst Cassirer, no necrológio de Warburg que proferiu em 1929, descreve-a como um espaço enigmático, “inteiramente perpassado pelo

pensamento de seu demiurgo”. Warburg se referia à biblioteca como um “enclave de humanidade pagã primitiva” situada no coração do mundo ocidental civilizado.

A organização definitiva da biblioteca em Hamburgo, antes de sua transferência para Londres com o intuito – bem-sucedido – de protegê-la da 2ª Guerra, foi meticulosamente concebida por Warburg, como o demonstram suas cartas a colaboradores e ao irmão Max. A estrutura oval da sala de leitura da biblioteca devia lembrar uma arena, ladeada por mesas que serviam de suporte para o manuseio das pranchas. Fotografias, livros e reproduções pareciam ter para ele o significado de um cosmo relativamente delimitado e no interior do qual o movimento criativo não parava de acontecer, incorporando novas possibilidades de acordo com a dinâmica que esse próprio universo possibilitava e sugeria. Seguindo os planos de seu criador, a biblioteca dividia-se em quatro andares, cada um deles norteado por um princípio

constitutivo: “orientação – imagem – língua – ação”. Assim, no andar “orientação” se encontravam obras nas áreas da religião, da filosofia, das ciências naturais; no andar “imagem”, obras com foco nas artes plásticas e visuais; no andar “língua”, obras literárias da Antiguidade e aquelas em que se sentia a presença da Antiguidade pagã; e no andar “ação”, livros nas áreas de história, ciências sociais e política.

Sua trajetória, sua peregrinação através das imagens e do conhecimento passado, pelo mundo selvagem dos índios americanos, pelo seu *Atlas* e pela sua biblioteca babélica e dinâmica faz de Aby Warburg um símbolo de novas formas de se relacionar com o conhecimento. Georges Didi-Huberman afirmou que Warburg, “mais do que um saber em formação, foi antes um saber em movimento”. Esse estudioso, que sonhou com uma ciência “sem nome”, capaz de colher o rumor dos mortos de que o arquivo é a materialização concreta, insiste no retorno de formas “recalcadas” pela cultura que insistem em não morrer.

REFERÊNCIAS

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- WAIZBORT, Leopoldo (Org.). *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ARTE, POLÍTICA E CRÍTICA

o caso Lima Barreto

Josias de Paula Jr.

Professor do Departamento de Ciências Sociais da UFRPE

Doutor em Sociologia pela UFPB

TEM-SE POR ASSENTADA A CONVICÇÃO SEGUNDO a qual a obra do escritor Lima Barreto não gozou do julgamento adequado – e, por conseguinte, do reconhecimento que lhe seria devido – em razão de preconceito. Mulato e pobre, o autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, a despeito de seus méritos, não conseguiu romper as barreiras sociais que o distanciavam da crítica, o que impossibilitou a sua literatura de receber a atenção merecida, e que lhe fossem desveladas as sutilezas artísticas e estéticas.

Nos últimos anos, contudo, Lima Barreto tem-se tornado praticamente uma unanimidade, no que se caracterizaria como um movimento de sentido inverso ao de sua primeira recepção. Curiosamente, porém, os elementos mais ressaltados nesse novo acolhimento da obra barretiana são justamente aqueles que o teriam impelido à marginalidade literária, a uma espécie de desterro no território das letras: a sua condição de negro e pobre.

Talvez seja o momento de buscarmos, de uma vez por todas, superar, no âmbito da crítica, os componentes *raça e classe social* como fatores ou de denegação imediata ou de aceitação automática no que concerne ao trabalho de Lima Barreto: chegar a uma posição de equilíbrio, não se restringindo apenas ao seu condicionamento social, do contrário se detendo e esmiuçando suas qualidades e fragilidades literárias; fazendo-lhe, enfim, justiça, uma vez que aquilo que sempre almejou foi uma análise séria e honesta dos seus livros.

Afinal, o que Lima Barreto pensava acerca do papel da crítica, seja como seu paciente, seja como seu agente? Tentaremos dar não só uma resposta a essa pergunta, como também, à medida que lidemos com tal tema, lançar luz sobre os motivos que explicam sua recepção quando em vida, no calor da hora, além de apontar qual reconfiguração das ideias e da cultura explica sua ressignificação nos últimos anos.

Podemos começar por indagar se todo e qualquer negro era rechaçado no contexto em que viveu o autor de *Os Bruzudangas*. A resposta, claro, tem de ser negativa. Apesar do maciço preconceito racial que então vigorava, foi possível a alguns negros e mulatos se destacarem nas letras, podendo ser lembradas as figuras de Luiz Gama, José do Patrocínio, Machado de Assis. Talvez um exemplo que convenha ser ressaltado seja o do poeta B. Lopes, mulato de origem humilde, cuja poesia simples, coloquial, alçou-o ao posto de um dos poetas mais populares de seu tempo¹. É necessário, assim, escrutinar individualmente o porquê de cada percurso, os malogros e os sucessos, a glória ou o esquecimento. Façamos isso em relação a Lima Barreto.

ESTREIA E AFRONTA AO “ENGENHOSO APARELHO DE APARIÇÕES E ECLIPSES”

Há dois fatores, a nosso ver, que foram determinantes para a primeira recepção barretiana, para além de sua negritude e de sua classe social. O primeiro concerne ao caráter do seu primeiro romance, *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. Um romance *à clef* – com personagens facilmente identificáveis na

realidade, portador de um contundente ataque à lógica da imprensa em geral, e contra o jornal mais poderoso da época em particular, o *Correio da Manhã*². Some-se que o amplo julgamento depreciativo contido na trama romanesca incluía uma descrição acerba daquilo que Lima Barreto cria ser a prática corrente da crítica literária produzida nos jornais, responsável direta pela fortuna ou infortúnio dos autores³.

Numa quadra em que os jornais e revistas tinham papel central na fixação de uma carreira literária (CASTELLO; CANDIDO, 1974, p. 89-94), o gesto de Lima Barreto foi, no mínimo, temerário. Apesar de não corresponder plenamente à verdade a afirmação de que a estreia passou sob o signo do ocultamento, sem que recebesse qualquer apreciação, é fato que o acolhimento e a repercussão do *Isaías Caminha* foram decisivamente prejudicados pela virulência do ataque que desferira. No *Correio da Manhã*, ainda no ano de 1965, perdurava o veto ao escritor de *Clara dos Anjos*: “Nos meus tempos de *Correio da Manhã*, havia uma lista [negra] que incluía, entre outros, Hélio Fernandes e – pasmem – Lima Barreto, o romancista

1 Que não se diga que somos ignorantes ao caráter fundante do preconceito contra negros e mestiços no Brasil. Pelo contrário, somos bastante conscientes da discriminação como uma barreira, um empecilho muita vez intransponível na vida do indivíduo. Entretanto, apenas corroboramos a observação de muitos (Cf. BOSI, 2010), de acordo com a qual a segunda metade do século XIX viu a ascensão de negros no cenário social. Por outro lado, basta a referência ao artigo de Maria Alice Rezende de Carvalho (2017), entre tantos outros possíveis, para se ter a dimensão do drama, não raro vivenciado como um martírio, que atravessou a existência de pessoas como Cruz e Sousa.

2 Note-se que Lima Barreto trabalhou para o *Correio da Manhã*, o que certamente fez repontar nas pessoas atingidas por sua crítica a sensação de terem sido “traídas”; o antigo colaborador haveria se aproveitado de sua proximidade e intimidade com os bastidores da empresa, com a finalidade de eviscerá-la em praça pública.

3 Discorrendo sobre a imprensa, “a mais tirânica manifestação do capitalismo”, Isaías Caminha, a certa altura, lamenta sua capacidade de manipular as massas, produzindo falsos ídolos, silenciando verdadeiros talentos: “E como eles aproveitam esse poder que lhes dá a fatal estupidez das multidões! Fazem de imbecis, gênios; de gênios, imbecis; trabalham para a seleção de mediocridades [...]” (BARRETO, 2010, p. 163-164).

falecido em 1922” (MARTHA, 2000, p. 65)⁴. Evidentemente, como não deixou de assinalar seu maior biógrafo até aqui, Francisco de Assis Barbosa, os outros grandes jornais se retraíram ante o novato⁵.

Na verdade, a operação que envolve o sentido da publicação do seu primeiro romance explicita uma infeliz contradição, e talvez mesmo incoerência, em Lima Barreto. Ao tempo de lançá-lo, em 1909, o autor dispunha de dois livros escritos, na gaveta. O já referido (e escolhido) *Isaías Caminha* e o *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, cuja publicação só se daria em 1919. A escolha pelo primeiro, como confessado pelo próprio autor, fez-se justamente pelo seu tom polêmico, estridente⁶. Queria Lima Barreto chamar atenção, atrair o foco sobre si, ser comentado, lido e, mesmo, insultado. *Almejava, enfim, a notoriedade, mesmo* – como enfatizado na nota precedente – *que para isso rebaixasse o caráter artístico, a composição equilibrada de sua obra estreante*. Contudo, como coadunar tal desejo com o menosprezo aberto contra a crítica e a imprensa manifestado por ele?

Os primeiros capítulos do romance foram publicados ainda em 1907, numa revista organizada por ele e alguns companheiros, a *Floreal*. A publicação era

“um manifesto libertário arrogante que se coloca declaradamente fora das instituições do sistema, sabendo que está se dirigindo a um público desfavorável [...]. *Floreal* é um protesto contra a crítica dos grandes jornais, judicativa e consagradora” (RIEDEL, 2009, p. 312). Aliás, na “Apresentação” da revista, em seu primeiro número, de autoria de Lima Barreto, é dito de maneira crua o ânimo que movia seus idealizadores, suas concepções quanto ao processo editorial, o círculo literário, os mecanismos de legitimação e visibilidade. E aquilo que é dito não poupa as instituições centrais do campo literário, incluindo autores, crítica e imprensa.

A revista buscava escapar dos “mandarinatos literários” e emergiu pela consciência e convicção de seus editores da necessidade de se publicarem, de se fazerem lidos, contudo sem pagar o preço da bajulação, da concessão etc.

Este caminho se nos impunha, pois nenhum de nós teve a rara felicidade de nascer de pai livreiro, e pouca gente sabe que, não sendo assim, só há um meio de se chegar ao editor – é o jornal. Pouca gente sabe também que o nosso jornal atual é a coisa mais ininteligente que se possa imaginar (BARRETO, 1907, p. 5).

Ele prossegue reforçando a impossibilidade e a inconveniência de se transigir com os donos da literatura, com tudo aquilo que compunha o *establishment*:

4 Entrevista com Sérgio Augusto na Revista Pasquim, em 1973.

5 “O espírito de *coterie* fez o resto. Os demais jornais também receberam de pé atrás o livro inconveniente e atrevido, onde tantas figuras ilustres e respeitáveis – algumas delas, diga-se de passagem, falsamente ilustres e falsamente respeitáveis – eram retratadas ao vivo, quase sem nenhum disfarce” (BARBOSA, 1975, p. 174).

6 Numa carta destinada a Gonzaga Duque em fevereiro de 1909, assim se expressa nosso autor: “Era um tanto cerebrino, o *Gonzaga de Sá*, muito calmo e solene, pouco acessível, portanto. Mandeí as *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, um livro desigual, propositalmente malfeito, brutal por vezes, mas sincero sempre. Espero muito dele para escandalizar e desagradar...” (BARRETO apud BARBOSA, 1975, p. 162, grifos nossos).

Demais, para se chegar a eles, são exigidas tão vis curvaturas, tantas iniciações humilhantes, que, ao se atingir as suas colunas, somos outros, perdemos a pouca novidade que trazíamos, para nos fazermos iguais a todo o mundo. Nós não queremos isso. Burros ou inteligentes, geniais ou mediocres, só nos convenceremos de que somos uma ou outra coisa indo ao fim de nós mesmos, dizendo o que temos a dizer com a mais ampla liberdade de fazê-lo (BARRETO, 1907, p. 6).

Em outras palavras, o que estamos sustentando é que a opção pelo confronto radical com a poderosa maquinaria dos jornais – sua crítica e seus críticos – foi um fato fundamental para lhe sonegar maior atenção, avaliação; para que ele não tivesse, enfim, sua obra judiciosa e cuidadosamente refletida e explicada. Seu primeiro e polêmico romance marcará a face de sua trajetória “como um gilvaz a testa de um esgrimista do século XVII” (BARBOSA, 1975, p. 182). Apenas um exemplo servirá para ilustrar a má vontade de parte da imprensa que o perseguirá ao longo dos anos. Em 1916, tempo depois da publicação do *Triste fim de Policarpo Quaresma*, Lima Barreto anota em seu diário:

Os jornais que não noticiaram absolutamente o aparecimento do meu segundo livro foram: o *Correio da Manhã* e a *Tribuna*, do Rio de Janeiro. No *Correio* sou excomungado; e é justo. Na *Tribuna*, não sei por que, tanto mais que o mandei para o Lindolfo Cólór [sic] (BARRETO, 1998, p. 127-128).⁷

O ESSENCIAL E A TÚNICA DE NESSUS: O PARADOXO DA LITERATURA EM LIMA BARRETO

A visão que Lima Barreto possuía da arte, mais especificamente da literatura, era a de uma atividade missionária, um sacerdócio (seguindo aqui Thomas Carlyle). Consequência dessa concepção é sua afirmação repetida várias vezes de que empreendia uma “literatura militante”. O fazer literatura não significava um gesto gratuito, uma ação como qualquer outra. Daí sua negação drástica, completa, de qualquer obra ou escritor que se contentasse em ser superficial, em produzir distrações de salão, banalidades⁸. A literatura participaria do que há de mais essencial na vida.

Em 1921 Lima Barreto escreve um artigo – a princípio, um texto a ser lido como conferência – intitulado “O destino

7 Entretanto, com isso não se imagine que nenhum jornal o tenha levado em consideração. Houve sim notícia do seu segundo romance; mais ainda, críticas positivas, simpáticas. Dando novamente voz ao próprio Lima Barreto, numa nota anterior de seu *Diário íntimo*, em março de 1916, assim se exprime: “Meu livro, o *Policarpo*, saiu há quase um mês. Só um jornal falou dele três vezes (de sobra). Em uma delas, Fábio Luiz assinou um artigo bem agradável...” (BARRETO, 1998, p. 126). Na sequência da anotação, o autor se refere ao fato de seu romance ter saído às vésperas do Carnaval – festa que mobilizava a atenção de todos –, e que, logo após o final da festa, Portugal teria declarado guerra à Alemanha, concentrando novamente toda a atenção da imprensa. Enquanto isso, nada de tempo para se debruçar sobre o *Policarpo*...

8 Em 1905 ele comenta no *Diário íntimo* acerca do que para ele era uma deletéria influência dos portugueses sobre nossos literatos. Entre os escritores brasileiros, “não há dentre eles um que conscienciosamente procure escrever como o seu meio o pede e o requer, pressentindo isso na tradição dos escritores passados, embora inferiores. É uma literatura de *concetti*, uma literatura de clube, imbecil, de palavrinhas, de coisinhas, não há neles um grande sopro humano, uma grandeza de análise, um vendaval de epopeia, o cicio lírico que há neles é mal encaminhado para a literatura estreitamente pessoal, no que de pessoal há de inferior e banal: amores ricos, mortes de parentes e coisas assim” (BARRETO, 1998, p. 63).



o escritor deve ser sincero,
radicalmente fiel ao *destino da literatura*, ao seu dever maior de elevação do humano, atijando nos espíritos a solidariedade e a compaixão recíproca

da literatura”. Tal escrito indubitavelmente serve como suma e testamento da percepção barretiana da literatura. Nele resta esclarecido quais as influências teóricas subjacentes à visão artística do romancista carioca, a saber, Leon Tolstoi, Jean-Marie Guyau e Hippolyte Taine. Perguntas fundamentais, tais como “o que é a beleza?”, “qual a missão da literatura?”, são limpidamente respondidas. Ficamos sabendo que o mais importante não está “na forma, no encanto plástico”, mas no caráter intrínseco, na substância; isto é, na força expressiva de um “certo e determinado pensamento de interesse humano”. Pensamento que se transfaz em sentimento, o qual, pelo poder de contágio inerente à literatura, concorre para a harmonia entre os homens, a solda das almas, o mútuo amor entre as pessoas⁹.

José Veríssimo, o grande crítico do começo do século XX, fez uma análise elogiosa dos primeiros capítulos do *Isaías Caminha* publicados na Floreal. Lima Barreto fez-lhe uma visita de agradecimento, da qual o que mais calou em seu espírito fora a observação de Veríssimo sobre a importância da sinceridade do autor. Nada, talvez, poderia coincidir mais com os próprios pressupostos de Lima Barreto sobre a literatura¹⁰. Literatura, aquilo em que apostou toda a sua vida, até os últimos dias; como ele mesmo afirmou, “com quem me casei”. Antes de qualquer outra qualidade, o escritor deve ser sincero, radicalmente fiel ao *destino da literatura*, ao seu dever maior de elevação do humano, atijando nos espíritos a solidariedade e a compaixão recíproca. Evidentemente que, para cumprir tal missão, requer-se

9 Cf. Lima Barreto (1998, p. 384-395).

10 Cf., entre outros textos: o prefácio “Amplius”, de *Histórias e sonhos* (BARRETO apud PRADO, 2012, p. 33); a nota de 5 de janeiro de 1908 em *Diário íntimo*; e, finalmente, a crônica “Literatura militante”, de *Impressões de leitura*.

plena capacidade de comunicação, de fazer-se entender para tocar o coração do outro¹¹. Não é à toa a defesa barretiana de uma linguagem literária não rebarbativa, não empolada; e, inversamente, sua negação veemente da gramatiquice, dos maneirismos, do culto ao dicionário.

Ora, eis aqui o despontar de um paradoxo. Ser sincero, ou seja, fazer literatura militante, engajada, isto é, corresponder ao essencial da arte, implica ser totalmente livre, não fazer concessões, não negociar – por exemplo – com editores, críticos e imprensa, e, portanto, se necessário for, assumir o risco de ser barrado pelo instituído (academias, mandarinatos, jornais e revistas), tornando-se marginal; ser combatido pelos silêncio e indiferença dos mais fortes no campo das letras. Mas, como conseguir se comunicar, concorrer para um maior entendimento entre as almas, sendo preterido pelas principais formas de mediação da obra literária entre autor e público?

Beatriz Resende (1983) corrobora o diagnóstico por meio do qual atestamos que, a partir já de seu primeiro livro publicado, Lima Barreto instaura um litígio sem volta com o “poder cultural”. Todavia, a autora sublinha dessa circunstância o resultado que, através de sua lente, faz luzir apenas aspectos

positivos, a saber, a independência do autor e intelectual, cujo percurso continuará “ligado às classes populares”, sem se deixar cooptar. Isto é, pretende-se concluir que desde sempre Lima Barreto fizera uma opção acertada “pela marginália”. Julgo que tal mirada carece de ser mais nuançada.

É o próprio escritor de *Numa e Ninfa* que propugnará em *Impressões de leitura* – peça do seu repertório na qual se condensam suas ideias sobre crítica literária –, comentando acerca de uma tirada de um desconhecido poeta, Melo Leite:

A poesia, a arte, é uma instituição social; ela surge da sociedade para a sociedade. O poeta, seja rico ou pobre, feliz ou infeliz, o seu primeiro dever é comunicar-se com os outros e dizer-lhes a que vem e para o que vem; e não é possível fazer tal coisa sem publicar-se e não é possível imprimir-se sem transigir. (BARRETO apud PRADO, 2012, p. 72, grifos nossos).

A ação irrecorrível traduz-se e é sintetizada na escolha do verbo: transigir. Pois se são famosas as diatribes barretianas contra Coelho Neto, figura da *Belle Époque* literária nacional que simbolizou para Lima Barreto a cultura flácida, desinteressada, elitista¹²; se seu julgamento fortemente depreciativo de um autor como Oscar Wilde¹³ advém do mesmo veio de que provém sua crítica em

11 “O sentimento barretiano aqui é um desejo ardente de comunicar uma ideia, ou ideias, à humanidade e pela humanidade” (OAKLEY, 2011, p. 5).

12 “O Sr. Coelho Neto, que surgiu para as letras nas últimas décadas do século XIX, não se impressionou com as mais absorventes preocupações contemporâneas que lhe estavam tão próximas. As cogitações políticas, religiosas, sociais, morais, do seu século, ficaram-lhe inteiramente estranhas [...] a literatura do Sr. Coelho Neto ficou sendo puramente contemplativa, estilizante, sem cogitações outras que não as da arte poética, consagrada nos círculos dos grandes burgueses embotados pelo dinheiro” (BARRETO, [201?], p. 45-46).

13 Quanto a Wilde, “Ele é um mascarado que enganou e explorou toda uma sociedade, durante muito tempo, com arremedos, trejeitos e poses de artista requintado. Queria distinções e dinheiro” (BARRETO, [201?], p. 45-46).

relação a Coelho Neto; ou seja, se era, enfim, inadmissível para Lima Barreto que estes (e tantos outros) autores tivessem vestido a túnica de Nessus da sociedade, deixando-se corromper pela fatuidade burguesa, também é inegável a efetividade do drama por que passou nosso autor, padecendo por anos da falta de um editor e do desdém renitente de parte da crítica e da imprensa.

Não raro lhe invadiu uma forte sensação de abatimento, de estar sendo vencido, de lhe faltarem os meios para concretizar devidamente sua missão como um sacerdote literário. E foi, como é bem sabido, desse fundo emocional abatido, esmaecido, que prorrompeu seu agudo mergulho melancólico, sua desistência falsamente resignada de se bater com mais ímpeto diante das dificuldades. Em 20 de abril de 1914, Lima Barreto deita no papel este plangente depoimento:

Não tenho editor, não tenho jornais, não tenho nada. O maior desalento me invade. Tenho sinistros pensamentos. Ponho-me a beber; paro. Voltam eles e também um tédio da minha vida doméstica, do meu viver quotidiano, e bebo. Uma bebedeira puxa outra e lá vem a melancolia. Que círculo vicioso! Despeço-me de um a um dos meus sonhos. *Já prescindo da glória, mas não queria morrer sem uma viagem à Europa, bem sentimental e intelectual, bem vagabunda e saborosa*, como a última refeição de um condenado à morte (BARRETO, 1998, p. 119, grifos nossos).

Mesmo para alguém tão despojado quanto Lima Barreto, não lhe escapa a sedução da glória (!) e de uma boa viagem...

LITERATURA E MILITÂNCIA: O QUE MAIS IMPORTA? LIMA BARRETO HOJE

Aludimos acima à existência de dois principais fatores que se deve obrigatoriamente levar em consideração para se compreender a recepção inicial de Lima Barreto. O primeiro deles expusemos fartamente: sua estratégia contraditória de chocar e ser aceito; de repelir o instuído e ser acolhido por ele; de pensar, enfim, a si próprio como uma mistura paradoxal de iconoclasta e ídolo bem-amado, largamente acolhido. Todavia, convém destacar ainda o segundo fator – o de uma composição literária falha, inconstante, suscetível a críticas justas. Tal inconsistência na composição, marca do *Isaiás Caminha*, é aceita pelo próprio autor¹⁴ e será assinalada por aqueles que se debruçaram sobre o livro logo após seu lançamento.

Com isso dito, chegamos a outro ponto importante a ser desvelado sobre a caminhada literária de Lima Barreto: como, efetivamente, a crítica de seu tempo o tratou. Concordando com Otto Maria Carpeaux, Francisco de Assis Barbosa reforça que o autor não foi “desprezado em vida”:

A crítica contemporânea não se omitiu diante da obra do romancista: João Ribeiro, Medeiros & Albuquerque, Oliveira Lima, Nestor Victor, Jackson de Figueiredo, Tristão de Ataíde, Agripino Grieco (quantos mais?) todos escreveram sobre os seus livros (BARBOSA, 1975, p. IX).

Apressamo-nos em adicionar, de cara, mais dois nomes, dois críticos, que se detiveram a analisar seus trabalhos: o

14 Cf. nota 6.



Isaiás Caminha não fora apenas um livro-bomba, cáustico, cuja sátira é levada ao paroxismo; é forçoso dizer ainda que a obra carece de maior força romanesca, titubeia em seu desenvolvimento

primeiro, já tratado neste ensaio mais de uma vez, é ninguém menos que José Veríssimo, o qual dispensa maiores apresentações; o segundo, o editor e escritor Monteiro Lobato. Contudo, no tocante ao seu início, início que tanto marcou seu nome e reputação, cumpre afirmar que *Isaiás Caminha* não fora apenas um livro-bomba, cáustico, cuja sátira é levada ao paroxismo; é forçoso dizer ainda que a obra carece de maior força romanesca, titubeia em seu desenvolvimento. Sintomática desse aspecto é a crítica a ela dedicada por Alcides Maia, pessoa por quem Lima Barreto nutria muita admiração, sendo a ele atribuída, inclusive, uma influência decisiva na feitura final da trama, que levou o autor até mesmo a remodelar a personagem principal. O juízo formado por Alcides Maia – o

segundo crítico a tratar do livro recém-chegado – é bastante similar àquele que tivera Medeiros & Albuquerque: o romance tem o grave defeito de ser apenas uma confissão¹⁵.

Temos registrado, até aqui, alguns aspectos precípuos para o entendimento da primeira recepção de Lima Barreto: a opção em sua estreia por uma obra de ataque feroz, satírica, *à clef*; sua disposição marcadamente anti-institucional (contrária aos jornais, à Academia Brasileira de Letras, à crítica literária conhecida etc.); e, por fim, sua inclinação, justificada em nome da militância, por publicar uma obra confessadamente malfeita, desequilibrada, com sérias falhas composicionais.

Chega a vez, então, de se indagar: como explicar a quase unanimidade

15 Citamo-lo a partir de Barbosa: “Não era um romance, mas uma ‘verdadeira crônica íntima de vingança, diário atormentado de reminiscências más, de surpresas, de ódios’. E mais adiante: ‘O volume, vez por outra, dá a penosa impressão de um desabafo, mais próprio das secções livres que do prelo literário’” (MAIA apud BARBOSA, 1975, p. 177). É fundamental observar que a estima de Lima Barreto por Alcides Maia era recíproca. O crítico guardava pelo escritor um respeito sincero, afeição.

quanto a Lima Barreto nos últimos anos? É qualificado mesmo de gênio – predicação que é propalada por díspares estudiosos e intelectuais, de Jorge Amado (2011) a professores universitários como Davi Nunes (2016).

O que ressalta na nova recepção do autor de *Cemitério dos vivos* é o caráter de resgate, de dívida pública a ser expiada e saldada em favor do escritor “mulato e pobre”. Mais do que qualquer outro traço, os qualificativos saudados e entusiasmaticamente alardeados de Lima Barreto são sua condição de pobreza, acentuada sobretudo por ter sido ele arrimo de família, sua marginalidade social, e sua negritude. São tais aspectos o que leva – não digamos a todos, evidentemente – a maioria de seus atuais admiradores a alimentar frente à sua obra uma postura frouxa, entre arrebatada e/ou condescendente.

Tal atitude é lamentável e indigna da força e merecimento devidos, sem favor, a Lima Barreto. Efetivamente Lima Barreto é autor de uma obra irregular. Como já insistentemente aludido neste ensaio, seu *Recordações do escrivão Isaiás Caminha* oscila entre um romance de denúncia social (com intenso teor de exposição do racismo brasileiro), em seus primeiros capítulos, bem-estruturados e densos, e um panfleto anti-imprensa, nos capítulos posteriores, nos quais o personagem principal flutua um tanto obliquamente. *O triste fim de Policarpo Quaresma*, saído em jornal como folhetim, é muito mais bem-acabado, inteiro,

bem-resolvido composicionalmente. Em *Numa e Ninfa*, outro folhetim, assistimos novamente a um recuo na qualidade artística, para, por fim – e se restringindo apenas aos seus romances –, voltarmos a ler um Lima Barreto que acerta com mais vigor em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*¹⁶. Em todas as obras, para além de sua maior ou menor consistência estrutural, persistem sua virtude satírica, seu aguçado faro para a crítica, sua observação ampla dos tipos e costumes da vida urbana contemporânea.

A força com que se vivenciam hoje os desdobramentos dos estudos culturais, para os quais “O intento é ressocializar e rehistoricizar (sic) a grande arte, tornada abstrata nas mãos das elites, *bem como promover as manifestações das classes populares e das minorias a um estado de dignidade cultural que não lhes é concedido*” (BORDINI, 2006, p. 14, grifos nossos), tem acarretado certo exagero, já denunciado, inclusive, por muitos: o elogio condescendente e populista¹⁷.

Conquanto pareça hoje irresistível o argumento segundo o qual a literatura – e a crítica literária – seja um segmento, e apenas mais um, no amplo espectro daquilo que desde Michel Foucault vem sendo chamado de “práticas discursivas”; e conquanto se reconheça, na linha argumentativa desenrolada por Terry Eagleton (1997), que estamos desde sempre, ao exercer o mister literário (incluindo, aqui também, a teoria e a crítica), pisando o terreno do político;

16 Baseio-me, nesta breve suma apreciativa do conjunto romanesco do autor, nas palavras de Monteiro Lobato, seu editor no final da vida (LOBATO, 2009, p. 48).

17 Cf. Maria Elisa Cevalco (2003).

“

que façamos justiça ao autor,
 analisando sua obra, em seus
 méritos e defeitos, sem precisar
 escudá-la em perigosas
 vestes vitimárias

nem por isso assoma como uma verdade insofismável que aquilo que impregna de modo persistente o imaginário de uma cultura como “o literário” seja pura e simplesmente substituído por uma consciência militante “bem-intencionada”, a qual reduz todo e qualquer discurso a seu epílogo político.

Por fim, como tem afirmado Noé Jitrik, uma vez que seja qualquer texto uma interpretação da vida humana, é natural que a crítica o cobre por sua dimensão ética. O problema só vem à tona na medida em que se descaia para o denunciamento, tropegamente se deixando de discernir representação ficcional e realidade, tornando-se toda e qualquer vítima social em “herói cultural”. É o mau passo que devém com a militância totalitária¹⁸.

Voltando a Lima Barreto, e concluindo, sustentamos que a boa lição de Antonio Candido continua de pé. É necessário na análise crítica compreender como o elemento social – a crítica, a denúncia – se filtra e se transfigura em fator artístico, na rica conjunção do *externo no interno* (CANDIDO, 1967). É possível dizer que Lima Barreto poderia ter uma recepção mais ampla, de maior repercussão? Sim. Mas nem lhe faltou de todo a crítica contemporânea, nem os senões que recebeu derivam apenas de sua condição de negro e pobre. É possível alargar sua fortuna crítica? Claro. Possível e desejável. Contudo, que façamos justiça ao autor, analisando sua obra, em seus méritos e defeitos, sem precisar escudá-la em perigosas vestes vitimárias.

18 “[...] la literatura, como es obvio, desaparece, deja de ser ella misma un registro crítico del todo social, cosa que se le atribuía en virtud de lo que era capaz de crear, es desacralizada en lo que tiene de incognoscible para convertirse en un mero punto de partida para describir y definir un asunto grave e tomar posición frente a él y, sobre todo, en relación con sus productores. Se produce, en este punto, una exasperación hermenéutica, el asunto tapa su formulación, en todo lo que se mira se ve el asunto y no más ni su proceso ni la autonomía relativa del código que lo vehiculiza” (JITRIK, 2000, p. 37-38).

REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. *O cavaleiro da esperança*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. 5. ed. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio/INL, 1975.
- BARRETO, Lima. *Marginália*. Belém: Universidade da Amazônia, [201?]. Disponível em: <<http://www.letraseletras.com.br/home/livros/categorias/autores/lima-barreto/margin%C3%A1lia.pdf>>. Acesso em: 26 maio 2017. Contém o texto de *Impressões de leitura*.
- _____. *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Um longo sonho do futuro*: diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas. 2. ed. Rio de Janeiro: Graphia, 1998.
- _____. Apresentação. *Floreal*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 3-7, 1907.
- BORDINI, Maria da Glória. Estudos culturais e estudos literários. *Letras Hoje*, Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 11-22, set. 2006.
- BOSI, Alfredo. Introdução: figuras do *eu* nas recordações de Isaiás Caminha. In: BARRETO, Lima. *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.
- CARVALHO, Maria Rezende de. Três pretos tristes: André Rebouças, Cruz e Sousa e Lima Barreto. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 34, jan./abr. 2017.
- CASTELLO, J. A.; CANDIDO, A. *Presença da literatura brasileira*: do romantismo ao simbolismo. São Paulo: DIFEL, 1974.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- JITRIK, Noé. Estudios culturales/estudios literarios. In: PEREIRA, Maria Antonieta; REIS, Eliana Lourenço de L. (Org.). *Literatura e estudos culturais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000.
- LOBATO, Monteiro. *Críticas e outras notas*. São Paulo: Globo, 2009.
- MARTHA, Alice Áurea Penteado. Lima Barreto e a crítica (1900-1922): a conspiração do silêncio. *Acta Scientiarum*, v. 1, n. 22, p. 59-68, 2000.
- NUNES, Davi. Lima Barreto: um gênio negro e o reconhecimento tardio. In: GELEDÉS INSTITUTO DA MULHER NEGRA. *Portal Geledés*. 16 nov. 2016. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/lima-barreto-um-genio-negro-e-o-reconhecimento-tardio-por-davi-nunes/#gs.QA4PCnY>>. Acesso em: 23 jun. 2016.
- OAKLEY, R. J. *Lima Barreto e o destino da literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- PRADO, Antonio Arnoni. *Lima Barreto*: uma autobiografia literária. São Paulo: Editora 34, 2012.
- RESENDE, Beatriz. Lima Barreto: a opção pela marginália. In: SCHWARZ, Roberto. (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 73-79.
- RIEDEL, Dirce Cortes. *Viver literatura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1983.



ENCANTAÇÃO DE GUIMARÃES ROSA¹

Ariano Suassuna

Professor da UFPE e colaborador da Estudos Universitários, falecido aos 87 anos em 2014. Dramaturgo, romancista, ensaísta e poeta, foi um dos nomes mais marcantes das artes e da cultura no Brasil, em especial, pela defesa de uma estética genuinamente brasileira, através do Movimento Armorial

ENTRE OS DEPOIMENTOS PRESTADOS, NO CONSELHO FEDERAL DE Cultura, em memória de João Guimarães Rosa, constaram os de Augusto Meyer, Afonso Arinos de Mello Franco, Adonias Filho, Otávio de Faria e Josué Montello. Este último afirmou que havia duas grandes linhagens de escritores, os lógicos e os mágicos; e, referindo-se ao depoimento de Otávio de Faria (que salientara a importância da palavra na obra de Guimarães Rosa), disse que essa mesma preocupação com os signos e palavras era de mágico: é como se Guimarães Rosa fosse um mago que, com o ingrediente das palavras, fazia as combinações da alquimia e das ciências ocultas.

Aliás, e sem ter havido combinação prévia, Augusto Meyer já se referira ao fato de que Guimarães Rosa, como Fausto (ou como Riobaldo, seu grande personagem épico do *Grande Sertão: veredas*), tinha realizado uma espécie de pacto com o Diabo, vendendo sua alma nos altares negros da forma e da palavra pura. Augusto Meyer fez uma distinção entre *estilo* – alguma coisa de profundo e entranhado no sangue do homem – e *forma*, aparência exterior

¹ *Nota do Editor:* por se tratar da seção Acervo, destinada à reprodução de textos históricos da Estudos Universitários, preservou-se a ortografia da língua portuguesa sob a qual o trabalho foi originalmente escrito e publicado.

de um conteúdo. Tomou dois grandes escritores do século XX, Kafka e Joyce, para exprimir, segundo ele, as duas tendências dominantes da Literatura do nosso tempo. Seriam estes os mais expressivos das duas tendências: Kafka, rico de significados, múltiplo, profundo, cheio de enigmas, mas tudo isso expresso numa forma *clássica* – sóbria, ordenada, racional, transparente, que parece acentuar ainda mais, por sua clareza diáfana, o enigma do conteúdo; Joyce, muito mais preocupado com as combinações de palavras e mesmo de sons, num sentido quase contrário ao de Kafka. Seria talvez por causa dessa oposição que Joyce representa, numa forma “moderna e de vanguarda”, a recriação do mito tradicional de Ulisses; enquanto Kafka, “moderno e de vanguarda” quanto ao conteúdo, se aproximaria antes, quanto à forma, do tipo de escritor *clássico*.

Depois de fazer essa distinção e de declarar lealmente sua preferência pela linhagem kafkiana, Augusto Meyer incluiu João Guimarães Rosa na linhagem joyciana da Literatura atual, lembrando, então, como todos nós tínhamos uma certa tendência a não acreditar muito no que Guimarães Rosa falava, um pouco por sua condição de diplomata, e um pouco também pela preocupação, talvez excessiva, que Guimarães Rosa tinha com sua *carreira* de escritor.

Então Afonso Arinos, tomando a palavra, mostrou como essas preocupações de Guimarães Rosa, ao contrário do que parecia, resultavam do fato de que ele acreditava demais em tudo. Segundo Afonso Arinos, Guimarães Rosa era incapaz de ceticismo, o que se deveria atribuir à sua qualidade de romancista: levando, como levava, tudo a sério, Guimarães Rosa fazia com que nós não acreditássemos em sua crença, ao vê-la aplicada a coisas que as outras pessoas consideravam até grotescas. Lembrou a importância que ele dava, por exemplo, à sua posse na Academia Brasileira de Letras; não se referia propriamente à Academia: mas Guimarães Rosa levava a sério não só as funções acadêmicas, mas até a liturgia dessas funções. E, aludindo às palavras de Augusto Meyer, disse que poderia haver quem considerasse Guimarães Rosa até *gongórico*, por suas preocupações com a palavra e a forma pura: mas que isso não impediria o grande escritor dos “campos gerais” de Minas de se tornar, dentro de pouco tempo, um clássico da Literatura brasileira.

A meu ver, não existe contradição entre estas últimas palavras de Afonso Arinos e as de Augusto Meyer: a contradição aparente é só devida à ambigüidade da palavra *clássico*. Quando Augusto



Guimarães Rosa era incapaz de ceticismo, o que se deveria atribuir à sua qualidade de romancista: levando, como levava, tudo a sério, Guimarães Rosa fazia com que nós não acreditássemos em sua crença, ao vê-la aplicada a coisas que as outras pessoas consideravam até grotescas

Meyer disse que Guimarães Rosa não era clássico, referia-se ao estilo, a alguma coisa de vital e do sangue, à maneira peculiar e entranhada de escrever, muito diferente da maneira dos escritores de temperamento clássico – sóbrios, claros, precisos, ordenados, com predominância da razão sobre a paixão. Quando Afonso Arinos disse que Guimarães Rosa será, um dia, um clássico, referia-se à importância de sua obra, à sua condição de grande romancista brasileiro, situado, em nossa Literatura, em pé de igualdade com Machado de Assis, por exemplo, por mais diferentes que sejam um do outro.

Quanto ao possível gongorismo de Guimarães Rosa, creio que uma reflexão aprofundada sobre isso poderia esclarecer muita coisa sobre o estranho e grande mundo que Guimarães Rosa alicerçou e construiu, e que elevou a Literatura brasileira a uma altura tão grande no campo da Literatura universal. Não há nada mais traiçoeiro do que as palavras; e, por ironia do destino, parece que são as palavras criadas pelos críticos e historiadores literários as mais equívocas. No que se refere ao gongorismo, por exemplo, foi preciso que um poeta, García Lorca, mostrasse que Góngora nunca foi gongórico: que era um “poeta de duende”, como ele dizia,

dono de um reino poético, cercado por grades e muralhas de diamante, cortado por bosques umbrosos, pedras e regatos, formados por ardente sangue espanhol, vivo e pulsando, como se fosse o sangue do próprio reino.

Góngora foi, assim, injustiçado durante muito tempo, assim como foi também injustiçado o próprio Barroco, estilo do qual ele foi um dos maiores representantes. É por isso que julgo sempre indispensável fazer uma distinção entre o Rococó – estilo mundano e de alcova, o estilo arrebicado e empoado do século XVIII francês – e o Barroco ibérico, ou, melhor ainda, o brasileiro, principalmente o Barroco nordestino, talvez o mais sóbrio de todos, ainda que permanecendo com sua característica geral, dialética e contraditória, de união de contrários, de unidade de contrastes, de fusão de elementos clássicos e românticos, por ser, todo o Barroco, a primeira manifestação romântica de dissolução do clássico. Diga-se de passagem que é por isso que quase todo grande escritor do Barroco tem uma tendência para o humorismo épico: o humorístico é a categoria do risível que une o riso à mais amarga melancolia – contradição já por si dialética e barroca e que, portanto, teria que seduzir e tentar Cervantes ou Shakespeare, presente que está tanto no *Dom Quixote* quanto no *Hamlet*.

Dentro desse entendimento, eu não hesitaria em aproximar Guimarães Rosa de Góngora, nem deixaria de considerá-lo um típico escritor do Barroco brasileiro, pertencente à mesma linhagem de Antônio Vieira, Mathias Aires e Euclides da Cunha. Lembro, novamente, que, para entender esta minha afirmação, é preciso acentuar que existe uma grande diferença entre o tempo cronológico e o tempo real: creio, por exemplo, que o século XVIII do Sertão nordestino é muito aproximado, em espírito e maneiras, dos séculos XII e XIII da Europa, dos séculos XV e XVI da Península Ibérica. É por isso que as capelas do Barroco sertanejo são sóbrias, austeras, belas em sua pobreza, ásperas no seu castanho quente, nos seus verdes e negros, nos seus vermelhos, nas suas formas pesadas e achatadas, nas suas grossas paredes de fortaleza. É por isso que o nosso Romanceiro popular do Nordeste acolheu as histórias de Carlos Magno e de seus Doze Pares de França, as de Roberto do Diabo ou de Dona Genevra, a da Imperatriz Porcina e a da Donzela Teodora. É por isso que esse mesmo Romanceiro tem versos que lembram Góngora na sua qualidade de precursor do surrealismo, ao mesmo tempo que narra ásperas histórias que lembram as novelas de cavalaria ou os romances épicos do Romanceiro ibérico.

O Barroco do litoral nordestino é menos sóbrio e menos áspero do que o sertanejo, que sempre me pareceu brasileiro e nordestino, porém mais aparentado com a Espanha do que com Portugal. O Barroco baiano é menos sóbrio do que o nordestino litorâneo: para ver isso, compare-se a Igreja de São Francisco da Bahia com a de São Pedro dos Clérigos do Recife. Já o Barroco mineiro, a meu ver, seria mais aparentado com Portugal do que com o austero e sóbrio espírito espanhol.

É dentro dessas linhas gerais de pensamento que aproximo João Guimarães Rosa de Euclides da Cunha. É daí que vêm suas semelhanças, seus parentescos profundos, como também as diferenças que marcam cada um deles dentro da mesma linhagem brasileira e barroca. *Os Sertões*, fazendo parte da linhagem ibérica e épica das novelas de cavalaria, aproximam-se muito mais do estilo afortalezado e castanho das capelas do Barroco sertanejo e da “civilização do couro”; o *Grande Sertão: veredas*, descendente da *Demanda do Santo Graal* ou da *Donzela que vai à guerra*, como que veio completar o “ciclo do ouro” das Minas Gerais, entrando numa comunhão harmoniosa com as igrejas ou a música mineira do século XVIII, assim como *Casa-grande & senzala* e o “Ciclo da Cana”, de José Lins do Rego, vieram se integrar na “civilização do açúcar” da Zona da Mata nordestina.

A mim parece que o Sertão de Minas Gerais é mais parecido com a nossa Zona da Mata do que com o verdadeiro Sertão nordestino. Pelo menos é o que me sugere a paisagem do *Grande Sertão: veredas*, cheia de árvores, bosques verdes e rios; o “Liso do Suçuarão” é apenas um episódio dentro de todo aquele verdume e todas aquelas águas. Já o Sertão nordestino, o Cariri, a Espinhara, o Moxotó, o Pajeú, é um deserto pedregoso, povoado de cabras, jumentos, carneiros, répteis e lagartos, carcarás e gaviões, um grande planalto amarelo e castanho, com uma ou outra serra, muita poeira e muito sol. Por isso, as matas fêmeas do *Grande Sertão: veredas* são aparentadas com os bosques portugueses da versão portuguesa da *Demanda do Santo Graal*; e o mato macho, as paisagens secas e pedregosas que Euclides da Cunha recriou em sua obra épica são mais parecidos com as estradas e planícies e planaltos, empoeirados e cheios de cabreiros, do *Dom Quixote*.

Reconheço que um dos meus defeitos mais graves, como escritor, é o tom demasiadamente pessoal e as alusões particulares que de vez em quando faço a um mundo que só para mim tem validade. Mas esta alusão, agora, é tão importante e esclarecedora, que não posso me furtar a ela para dizer o que desejo. O crítico



Fonte: reprodução internet

Algumas das várias edições de *Grande Sertão: veredas*

espanhol Enrique Martínez López, professor de Literatura espanhola na Universidade da Califórnia, escreveu, certa vez, um “Guia para leitores hispânicos do *Auto da Compadecida*”, do qual extraio as seguintes palavras:

O que realmente interessa sublinhar para uma correta introdução à obra de Ariano Suassuna é o fato especial de que ele é um homem do Sertão, um sertanejo [...] dessa zona desértica, triângulo de fogo solar e fome que se estende pelo interior dos estados situados no Nordeste [...]. No Sertão, o que salta aos olhos é sua virilidade. Desde a erma paisagem que, semelhante à Castela de Ortega y Gasset, é larga e plana como o peito de um varão, até as mulheres, que são mulheres, mas com impulsos de homem, como as que encontramos na obra de Suassuna. E o homem dessa terra, o sertanejo, é sobretudo um homem familiarizado com a ruína. As espantosas secas que periodicamente afligem a região levam tudo em poucas semanas. A certa altura do ano, o sertanejo nota que o suor de sua frente se evapora depressa demais, que os dias abrasam, que as noites se tornam cada vez mais frias, e que o gibão de couro dos vaqueiros — é terra de vaqueiros — se endurece como couraça de bronze. São os primeiros sinais [...]. É preciso emigrar depressa. O céu torna-se um forno e a terra arde sob um sol incontrolável e desapiedado que lhe abre gretas pavorosas e calcina todo ser vivo. O Sertão, que é terra sem caminhos, enche-se de brancas veredas de ossamentas [...].

O sertanejo, pois, tem que fazer para si, da vida, uma composição de lugar fatalmente ascética. Assim, tem sobriedade no comer, no morrer. O gesto recolhido para dentro, como a palavra, e também a punhalada, geralmente pouco explícita. É terra brava, que nos faz pensar, insistimos, numa Castela ideal, por muitas coisas além da paisagem. Por sua fome, que mantém ágeis e combativos os corpos e aguça o engenho em picardias sutis. Por seu sonho de água e mar, cujo frescor e riqueza saem a procurar os homens num êxodo eterno. Pelo ardente misticismo que às vezes incende de milagres essas soledades imensas, onde imperou a alucinação sangrenta de Antônio Conselheiro ou a bondade carismática do Padre Cícero do Juazeiro, padrinho do Sertão [...]. Por suas sangrentas defesas de honra e da palavra empenhada. E sobretudo pela viva tradição jogralesca que percorre suas cidades poeirentas. Façanhas de bandidos, duelos famosos, milagres e crimes, burlas e requestas, coisas de hoje e muitas mais de ontem, tudo isso se canta nas feiras do Sertão. Jograis modernos, alguns com irreverentes microfones, mas de voz milenária, vão recitando suas coplas, xácaras e romances de cordel ante auditórios ingênuos que, entretanto, estão mais familiarizados com a história dos Doze Pares de França, da amiga de Bernal Francês ou da Donzela Teodora do que com um filme.

A citação é longa, mas, como eu disse, indispensável: porque é um espanhol quem subscreve a semelhança que, desde 1947, afirmei notar entre a Espanha e o Sertão; e porque, não sendo nem crítico nem sociólogo, não sei a que atribuir essa maior semelhança com a Espanha e não com Portugal, apesar de sermos mais descendentes de portugueses do que de espanhóis. Será que, no fundo, Portugal e a Espanha são mais parecidos do que eu julgo? Terá sido que o contingente de sangue espanhol, aqui vindo do reinado de Dom Felipe II até 1640, por acaso tocou mais os contingentes familiares que forjaram a “civilização do couro”? Terá sido o caráter peculiar da mestiçagem sertaneja? Na Zona da Mata, a influência negra é muito maior do que no Sertão, onde a mistura foi feita muito mais com o sangue tapuia do que com o negro. Será que, recebendo uma boa dose do sangue daqueles tapuias de rosto de pedra, o sangue português se endurece e se reassemelha mais com o espanhol? Será a semelhança das terras desérticas? Não sei. O que sei e pressinto é que essa é a origem das diferenças entre o Sertão nordestino e o mineiro, entre *Os Sertões* e o *Grande Sertão: veredas*, entre Euclides da Cunha e João Guimarães Rosa. Mas, acentuadas essas diferenças pessoais, é também esse caráter peculiar do Barroco brasileiro que os coloca dentro da mesma linhagem épica, mediterrânea, peninsular e brasileira.



Como toda grande obra, a de Guimarães Rosa é muito difícil de interpretar. É rica, cheia de caminhos e veredas inexploradas, de contradições aparentes e de unidade profunda, de possibilidades e perspectivas

Como toda grande obra, a de Guimarães Rosa é muito difícil de interpretar. É rica, cheia de caminhos e veredas inexploradas, de contradições aparentes e de unidade profunda, de possibilidades e perspectivas. É por isso que, numa simples homenagem como aquela à qual me referi de início, despertou tantos comentários, aparentemente descontraídos. É por isso que Josué Montello, a respeito dele, falou em escritor ao mesmo tempo lógico e mágico, Afonso Arinos lembrou Góngora, e Augusto Meyer se referiu a Kafka e a Joyce. Para minha visão, sertaneja e arbitrária, a Literatura mais autenticamente brasileira está mais perto do mito do que da especulação filosófica, mais da épica (sempre um pouco coletiva) do que das preocupações individualistas ou formalistas da Literatura psicológica e intimista, atualmente em voga na Europa. Não creio, por isso, que João Guimarães Rosa tenha parentesco nenhum com Kafka, se bem que considere seus personagens meio místicos dos “gerais” mineiros mais empolgantes do que as figuras, sempre meio *atravessadas*, de Kafka. Por outro lado, não creio, também, que ele se aproxime realmente de Joyce, a não ser por alguma semelhança exterior e pouco importante. Não desconheço o valor e a importância objetiva da obra de James Joyce, mas, apesar disso, já escrevi uma vez e repito agora que a ser autor do *Ulisses* eu preferiria sê-lo de *O guarani* ou de *O sertanejo*, de José de Alencar. Isso porque José de Alencar, com todos os defeitos que pudesse ter – e que não reconheço –, foi um criador de mitos brasileiros, desbravador de fecundos caminhos; e James

Joyce, com todas as suas qualidades, é início e termo do impasse a que chegou o romance europeu contemporâneo.

A palavra de Augusto Meyer é, para mim, a palavra de um mestre. Mas eu só aceitaria as ligações que ele apontou entre Guimarães Rosa e James Joyce com muitas explicações. Guimarães Rosa chegou realmente a uma forma que quase vive por si mesma; mas o que existe por trás dessa forma é tão diferente de Joyce que as semelhanças entre os dois só podem ser acidentais. E, mesmo, só se pode falar dessas semelhanças quando nos referimos às obras menores de Guimarães Rosa. O *Grande Sertão: veredas* é uma obra épica, uma cantiga de gesta em prosa, uma novela brasileira de cavalaria, comparado com a qual o *Ulisses* é uma obra cerebral e “de vanguarda”, concebida e realizada como uma estéril especulação de erudito. E, ainda que se falasse na forma, existe, a meu ver, uma diferença enorme entre o alogicismo, deliberado e procurado, do monólogo interior joyciano, e o processo do *Grande Sertão: veredas*, a meu ver muito mais aproximado da oralidade das grandes narrativas épicas e populares.

Coisa semelhante sucede, aliás, se o comparamos com Kafka: *O processo* é um romance deliberadamente filosófico. Se comparamos a obra de Kafka com a *Odisséia* de Homero, ou com o *Dom Quixote* de Cervantes, veremos que estas duas obras estão muito mais perto do puro mito popular do que das especulações filosóficas e cerebrais de Kafka (ou de Sartre, ou de Camus, ou do “novo romance”); no entanto, apesar disso, ou por isso mesmo, são muito mais carregadas de virtualidades e possibilidades humanas, incluindo-se, nelas, as filosóficas. *Dom Quixote* e *Hamlet* não são heróis de obras “filosóficas”, mas de obras que têm, além de outros, profundos problemas filosóficos implícitos: por isso são personagens muito mais vivos, muito mais ricos e cheios de sugestões do que os descarnados heróis das novelas modernas, que mais parecem uns pensamentos encarnados, lúcidos, transparentes, mas sem vida; sem paixão, sem carne, sem sangue e sem ossos; fantasmas postos a serviço de um significado único e por isso sem a força e a riqueza vital de Édipo, Electra, Joca Ramiro e Diadorim.

O *Grande Sertão: veredas*, como gesta brasileira dos “gerais” de Minas, também possui, como a *Demanda do Santo Graal*, além da grande força narrativa épica, seus enigmas filosóficos, seus mitos, seu alto significado simbólico. O Sertão, ali, é o mundo, e Riobaldo, herói errante, como Ulisses, é o homem que o atravessa, que faz sua *travessia*, palavra-chave que encerra uma das três grandes narrativas épicas do Brasil (sem se falar na voz augural e

inaugural de José de Alencar, as outras são *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, de José Lins do Rego). Guimarães Rosa, atento ao enigma do mundo, não é um filósofo – e aí do seu romance se ele o fosse! –, mas, como todo mundo, fez a si mesmo algumas das grandes indagações filosóficas. Quem somos nós? De onde viemos? Onde estamos? Para onde vamos? Nessa zona empoeirada, nesse Sertão das perguntas, nessa região de transcendência e mito que é a terra-de-ninguém onde se encontram religiosos e ateus diante do mesmo enigma (e onde a morte, o destino, o acaso, a fatalidade, o caos e o absurdo latem como feras); por esse Sertão estranho que se apresenta a qualquer homem de qualquer lugar do mundo; por aí, por essa terra do Sertão mineiro – figura particular do Sertão geral –, erram Riobaldo e seus jagunços, realizando a tarefa de todos nós, a estranha e perigosa tarefa de viver. E viver é tudo: é indagar, é lutar (contra os inimigos ou contra a injustiça), é sobreviver, é escapar no momento necessário, é amar, é envelhecer, é morrer.

É por isso que eu disse, há pouco, que, apesar de não ser, graças a Deus, um romance filosófico, o *Grande Sertão: veredas* tem profundas implicações filosóficas. Guimarães Rosa não é Kafka, mas Riobaldo, errante como Ulisses, está também submetido ao

“

Talvez nossa violência esteja apenas escondida, talvez sejamos pacíficos simplesmente por covardia. Nas condições em que Riobaldo nasceu, no áspero meio dos ‘campos gerais’, aquela foi uma das ásperas maneiras de vida que lhe apareceram e que ele escolheu

estranho processo do mundo, esse processo no qual, sem sermos consultados, nós somos atraídos para participar do estranho jogo da vida, e no qual, mal despertamos nesse desértico promontório a que fomos arremessados, já estamos, sem culpa, condenados à morte, por um crime desconhecido e terrível. Surgem então esses nomes que cada um interpreta à sua maneira – o acaso, o destino, a fatalidade, os deuses, os diabos. Parece que são, todos eles, faces diferentes da mesma realidade estranha e ameaçadora. Mesmo às pessoas mais dotadas de força vital, elas aparecem, as divindades que espreitam por dentro e de fora, com seu ar diabólico, molhadas de caos. E o homem se opõe instintivamente a elas, mas, ao mesmo tempo, sente que pelo simples fato de dar nome à ameaça diminui seu perigo: pressente sua natureza perigosa e hostil ao sangue do rebanho, mas sabe que quem dá nome à Onça começa a tornar sua ferocidade menos terrível. Todo esforço para se alçar ao divino – seja esforço de conhecimento, seja esforço de beleza, seja esforço de justiça – é uma tentativa de dar sentido e ordem a esse Caos que o ameaça. Mesmo um jagunço como Riobaldo. Sente-se no seu esforço desorientado de revolta, seu desejo de divino e de dominação do diabólico, a luta do homem em busca de alguma coisa mais pura, mais bela e mais ardente do que ele mesmo. É verdade que ele é um jagunço, como muitos nordestinos foram cangaceiros. Mas temos nós o direito de nos julgar em melhores condições? Talvez nossa violência esteja apenas escondida, talvez sejamos pacíficos simplesmente por covardia. Nas condições em que Riobaldo nasceu, no áspero meio dos “campos gerais”, aquela foi uma das ásperas maneiras de vida que lhe apareceram e que ele escolheu. E a vida não é somente áspera: existem as madrugadas diante da areia branca e dourada pelo sol nascente, com pássaros estranhos e graciosos pousados como por milagre diante de nós, existem as mulheres de corpo macio, a amizade, o vinho, a luta, as cavalgadas noturnas, com o mato cheirando, e cheias de estranha poesia.

Guimarães Rosa, adepto meio pagão e meio heterodoxo da vida, era também um homem profundamente religioso. Parecia dizer, como um de seus personagens, que uma religião só não dava para pagar o crime, o sangue e as culpas de uma vida – mesmo aquelas aparentemente inocentes. Não existe inocência pura nos homens, não existe culpa pura: todos nós somos, ao mesmo tempo, inteiramente inocentes e profundamente culpados.

A mim, porém, o que mais me entusiasma no *Grande Sertão: veredas* é que, sendo tudo isso, dizendo tudo isso, é um grande

romance e um grande romance profundamente brasileiro. Uso, de propósito, a palavra *romance*, que, exatamente por ter muitos significados (desde o *rimance* em verso medieval até o *folheto* também em verso do Romanceiro nordestino e a novela em prosa), é a palavra mais apta a expressar a riqueza e profundidade vital dessa grande obra. Já mostrei suas aproximações mais longínquas com a epopéia mediterrânea e mais diretas com as grandes gestas em prosa da nossa tradição ibérica, as novelas de cavalaria. Já mostrei seu profundo sentido de romance simbólico e filosófico. Resta lembrar que, sendo tudo isso, é ele, ainda como os nossos romances de cordel, uma cantiga de cangaceiros, um romance ibérico de sobrevivência, e um romance de amor e fidelidade: é como se o *Grande Sertão: veredas* fosse uma fusão da *História do valente Vilela*, do romance da *Donzela que vai à guerra*, de *A força do amor ou Alonso e Marina* e de outro romance de amor e fidelidade qualquer, como *O heroísmo de Sidrão e os martírios de Helena*, por exemplo. Como o autor deste último, o Cantador nordestino Cirilo, Guimarães Rosa poderia ter começado seu grande romance com esta invocação inicial:

Neste romance se vê
luta, batalha e terror,
força, coragem e vingança,
tristeza, pranto e horror,
bravura, honra e critério,
ódio, triunfo e amor.

No mesmo assunto eu descrevo
uma história verdadeira,
falando sobre um barão
pai de uma filha solteira,
conhecido ali, nas zonas,
pelo "o terror da ribeira".

Eu poderia ter escolhido outras inúmeras invocações do nosso extraordinário Romanceiro popular do Nordeste. Escolhi esse romance porque nele parece estar resumido o cortejo de personagens e acontecimentos que desfilam no *Grande Sertão: veredas*: as lutas e batalhas de Riobaldo, sua força, sua coragem, a vingança que ele empreende e executa contra os assassinos de seu chefe, a honra, seu amor por Diadorim (filha solteira do barão sertanejo Joca Ramiro). E se transcrevi a segunda sextilha, foi para lembrar que, para Guimarães Rosa – como para nossos Cantadores e poetas populares do Nordeste –, os fazendeiros e chefes de Cangaceiros

são barões e cavaleiros. O tempo que vivemos no Sertão é um tempo arcaico que só agora começa a se atualizar; e é por isso que, ao escrever sua gesta épica, Guimarães Rosa foi tão autêntico quanto Homero ao escrever as *dele*, enquanto James Joyce, mesmo escolhendo o mito homérico de Ulisses, fez isso friamente, ceticamente, decadentemente, como o filho de uma civilização super-refinada, já incapaz de acreditar no heroísmo, na luta, no homem, na vida. É como se a vida das grandes cidades, tão refinada quanto seja, se afastasse das fontes da vida verdadeira, do contacto com as árvores, as pedras, os animais – vida que, no Sertão, parece comunicar alguma coisa de sua tranquilidade ao homem. É por isso que, no Sertão, até a morte é mais natural: não há grande diferença entre a morte de um homem que morre de doença ou de tiro, e a morte de uma rês que foi picada pela cascavel.

Por outro lado, sempre como homem-de-fronteira que foi, Guimarães Rosa preferiu escolher, como “guião” e fonte profunda de sua história, um romance de origem ibérica, mas que ainda hoje é cantado no Sertão nordestino. É o romance da *Donzela que vai à guerra*:

— Já se apregoam as guerras
entre a França e Aragão:
ai de mim que já sou velho,
não nas posso brigar, não!
De sete filhas que tenho
sem nenhuma ser barão!
Responde a filha mais velha
com toda a resolução:
— Venham armas e cavalo
que eu serei filho barão.

Como se vê, é a história de Diadorim, de Maria Deodorina, que veste o gibão de jagunço e sai a guerrear nas hostes de seu pai, o barão sertanejo e chefe guerreiro Joca Ramiro. Como sucede a Riobaldo, atraído pelos olhos de onda do mar de Diadorim, também o capitão da “donzela que vai à guerra” fica perturbado diante dos olhos do soldado Conde Daros (nome que ela adota, passando como homem e vestida de armadura) e vai se queixar aos pais:

— Senhor pai, senhora mãe
grande dor de coração,
que os olhos do Conde Daros
são de mulher, de homem não!

Refere a escritora Angela Delouche que sua mãe, nordestina sertaneja, cantava esse romance, com as variantes comuns aos romances ibéricos ainda sobreviventes no Sertão. Lembra-se ela perfeitamente desta quadra, que é muito repetida no decorrer do romance, e que sua mãe cantava assim:

– Minha mãe, minha mãezinha,
minha mãe do coração,
os olhos de Dom Barão
são de mulher, de homem não!

Como sucedia também a Diadorim, o falso Conde Daros nunca se banha diante dos outros. A mãe do capitão aconselha-o:

Convidai-o vós, meu filho,
para convosco nadar,
que, se ele mulher for,
o convite há de escusar.

Na escolha do romance da *Donzela que vai à guerra*, portanto, pode-se dizer que João Guimarães Rosa foi, ao mesmo tempo, ibérico, mineiro e nordestino – brasileiro, enfim. Não ficaram nisso, porém, suas ligações com o Nordeste, e é o que ainda vou mostrar.

Logo quando surgiu o *Grande Sertão: veredas*, os críticos saudaram a obra como alguma coisa de absolutamente novo na Literatura brasileira – como, aliás, já sucedera antes com o livro de Euclides da Cunha. E tinham razão, porque, como toda grande obra, esse grande romance mineiro é profundamente pessoal. Mas, a meu ver, o fato de que ele está profundamente inserto, também, na tradição da Literatura brasileira nem diminui essa novidade nem o gênio do autor. Pelo contrário: tornando-se, assim, obra nacional, é cume e resumo de obras menores, e inscreve-se, ao lado de *Os Sertões*, no livro de nossas mais altas linhagens, no Armorial de honra da nossa Literatura, que não é incipiente, como se diz, mas pelo contrário está entrando, agora, em seu apogeu: como para Augusto Matraga, está chegando a nossa hora e a nossa vez no mundo. A meu ver, não é por acaso que os dois maiores romancistas contemporâneos sejam um grego, Nikos Kazantzakis, e um brasileiro, João Guimarães Rosa. Por isso, é fundamental, para mim, mostrar que João Guimarães Rosa não foi um acidente fortuito dentro de nossa Literatura. É verdade que ele teria sido grande romancista em qualquer tempo, em qualquer lugar e em



Tanto em Euclides da Cunha como em João Guimarães Rosa, está presente o mesmo espírito épico e guerreiro, um recriando o Sertão nordestino, outro o mineiro, mas ambos com heróis que não são mais puramente ibéricos, nem negros, nem tapuias, nem mouros, mas uma mistura de tudo isso, porque são brasileiros e castanhos

quaisquer condições. Mas o *Grande Sertão: veredas* talvez não tivesse sido a obra épica que é, se tivesse sido escrito noutra País. Por outro lado, mesmo sem se falar no Romancelero ibérico e no Romancelero Popular Nordestino, seria o *Grande Sertão* uma obra talvez muito diferente se não tivessem existido alguns escritores brasileiros que influenciaram e marcaram João Guimarães Rosa. Alguns desses escritores eram tão grandes e importantes quanto ele, como é o caso de Euclides da Cunha e José Lins do Rego. Outros foram grandes por sua qualidade especial de vozes iniciais, de criadores e profetas, como é o caso de Afonso Arinos (o velho) e José de Alencar. Outros, nem por serem menores, deixaram de exercer influência sobre ele: é o caso de Hugo de Carvalho Ramos e Gustavo Barroso, entre outros.

A presença de *Os Sertões* é visível, pelo menos no subconsciente de João Guimarães Rosa quando concebeu o *Grande Sertão: veredas* e alguns dos seus outros *contos* – usada aqui a palavra *conto* no sentido do português antigo, o da *Demanda do Santo Graal*, isto é, no sentido de *narrativa*. Tanto em Euclides da Cunha como em João Guimarães Rosa, está presente o mesmo espírito épico e guerreiro, um recriando o Sertão nordestino, outro o mineiro, mas ambos com heróis que não são mais puramente ibéricos,

nem negros, nem tapuias, nem mouros, mas uma mistura de tudo isso, porque são brasileiros e castanhos. Pajeú, herói guerrilheiro de *Os Sertões*, é tão grande e autêntico quanto Riobaldo; Antônio Conselheiro, herói-pai, é tão presente a Canudos quanto Joca Ramiro aos campos gerais de Minas. Tanto em *Os Sertões* como no romance de Guimarães Rosa, encontramos o velho processo épico da enumeração dos chefes guerreiros, que depois reaparecem, já nossos conhecidos, ganhando, assim, em vida e intimidade, ante nossa simpatia. Tanto Euclides da Cunha quanto Guimarães Rosa repetem, talvez involuntariamente, como se fosse uma necessidade intrínseca do processo épico, o procedimento de Homero, ao enumerar um por um, com armas, bagagens e número de apaniguados, os chefes guerreiros que se lançariam ao assalto de Tróia. E, às vezes, talvez inconscientemente, mas talvez também para prestar uma homenagem a seu grande antecessor, João Guimarães Rosa dá a um ou outro dos seus heróis o nome de um figurante da epopéia sertaneja de Canudos: Pedrão é um deles.

E vão por aí as semelhanças. O romancista pernambucano Maximiano Campos chamou certa vez o Conselheiro de herói épico, comparando-o a Ulisses. De fato, na *Ilíada*, entre os gregos, o herói-guerreiro é Aquiles, o herói-decifrador é Ulisses, o astuto. Entre os troianos, Príamo é o herói-pai, a figura decifradora é Cassandra – aquela Édipo-mulher – e o herói-guerreiro é Heitor. Em *Os Sertões*, Antônio Conselheiro é, ao mesmo tempo, herói-pai e herói-decifrador, o homem divino encarregado de decifrar para os sertanejos a esfinge do mundo: é como se o Conselheiro fosse a síntese de um Príamo e um Édipo sertanejos. Os heróis-guerreiros de *Os Sertões* são os chefes de grupo, capitaneados pelo herói-castanho pernambucano, Pajeú. Já no *Grande Sertão: veredas*, o herói-pai é Joca Ramiro, o herói-guerreiro é Riobaldo, e o enigma do mundo como que mora nos olhos verdes de Diadorim, Cassandra sertaneja que empreende sua decifração, na sua qualidade de mulher edípica, macho-e-fêmea como Tirésias, figura esquiva e meio equívoca de andrógino de olhos verdes. Aliás, Benedito Nunes, em ensaio admirável, ligou Diadorim ao velho mito grego e mediterrâneo do andrógino, enigmático e cheio de alusões e sugestões. Quanto a Riobaldo, errando diante de seu estranho Sertão, assistindo ao cortejo estranho do mundo, visita uma “plaga infernal” – como acontece a Ulisses – e vende a alma ao Diabo, para, ao mesmo tempo, vencer a luta épica do mundo e se tornar seu decifrador, resolvendo o enigma que a Onça parca do mundo propõe a cada um de nós. Guimarães Rosa tinha as

contradições dialéticas do Barroco, e entre elas a exaltação pagã da vida e da natureza e a presença fatal da morte. Diferentemente do que acontecia, porém, com os barrocos brasileiros dos séculos XVII e XVIII, talvez desse mais preferência aos frutos e folhagens da vida do que ao pó e à cinza da morte, estando mais próximo, quanto a isso, de Manuel Botelho de Oliveira do que de Mathias Aires. Para o Teatro barroco, fosse elisabetano ou espanhol, o mundo era um teatro:

A vida é um conto narrado por um idiota, um conto cheio de sons e de fúria, mas que nada significa. Um pobre ator que dá cambalhotas e logo se retira do palco.²

Calderón de la Barca falava do “grande teatro do mundo”, e o nosso moralista barroco do século XVIII, o grande Mathias Aires, escrevia também:

Que são os homens, mais do que aparências de teatro? Não vivemos, esperamos a vida; tudo no mundo são sombras que passam, e vem se reduzir ao princípio comum de tudo, terra e pó. A vaidade e a fortuna governam a farsa desta vida. Ninguém escolhe o seu papel, cada um recebe o que lhe dão. Aquele que sai sem fausto, nem cortejo, e que logo no rosto indica que é sujeito à dor, à aflição e à miséria, esse é o que representa o papel de homem.³

Por outra parte, como eu disse a princípio, o Romanceiro popular do Nordeste, como toda a Arte e toda a Literatura mais autenticamente brasileiras, tem muito do espírito dialético do Barroco. Já mostrei que, pelo sopro épico que percorre o *Grande Sertão*, Guimarães Rosa poderia tê-lo começado com duas sextilhas de um Cantador nordestino. Digo agora que, por esse parentesco com nossos Barrocos brasileiros, poderia também iniciá-lo com estas outras duas sextilhas sertanejas, populares e barrocas do Cantador Luiz de Lira:

2 *Nota do Editor*: Carlos Newton Jr., organizador do volume *Almanaque armorial* (São Paulo: José Olympio, 2008), que reúne este e outros escritos de Ariano Suassuna, lembra em nota se tratar, aqui, da célebre fala de Macbeth na Cena V do Ato V da obra homônima de Shakespeare.

3 *Nota do Editor*: Quanto ao excerto citado, explica novamente em nota Carlos Newton Jr., na mesma coletânea (ver nota anterior), tratar-se de frases do livro *Reflexões sobre a vaidade dos homens* (1752), de Mathias Aires, mas aqui reproduzidas numa ordem diversa da original; ainda segundo o organizador, terá sido uma citação realizada, provavelmente, de memória.

O mundo é um teatro
de gigantesca beleza:
seu conjunto de artistas
circula nesta grandeza,
aumentando as projeções
do cine da natureza.

São os artistas do mundo
nossos povos valorosos,
criadores de comédias
e dramas misteriosos,
como este que descrevo
em dois atos perigosos.

O poeta popular nordestino parece ter consciência de que escrever certos “atos literários”, aumentando “as projeções do cine da natureza”, é também um ato perigoso. É que escrever também é viver, e a vida é cheia de perigos e ameaças. A esfinge, a Onça parda do mundo, pode ficar tranqüila, porque até agora não houve nenhum decifrador que ela não tivesse acabado por devorar. É por isso que João Guimarães Rosa dizia que a vida é perigosa e que a morte é um ato de encantamento, o ato encantatório por excelência, aquele que nos une total e definitivamente ao enigma da vida.

E volto àquela afirmação de que, quanto à forma, Guimarães Rosa pertence à grande estirpe barroca brasileira, estirpe que, ainda meio ibérica, começa com Antônio Vieira, Botelho de Oliveira, Itaparica, Antônio José, Mathias Aires, e, já completamente brasileira e castanha, ganha todo o seu esplendor com Euclides da Cunha. Dizia Joaquim Nabuco – que era um europeu meio cartesiano – que Euclides da Cunha escrevia com cipó, referindo-se com isso a seu duro e bárbaro estilo sertanejo. A meu ver, a frase tem dois defeitos: é injusta como restrição e imprópria como imagem. Nabuco não viu que as arestas de seu duro estilo eram um dos maiores méritos do nosso épico sertanejo de Canudos; e depois, Euclides da Cunha não escrevia propriamente com cipó, mas com espinhos de mandacaru, longos e aguçados como punhais finos. Já vi espinhos de mandacaru com um palmo de tamanho, o comprimento de um punhal pequeno, em forma de estilete. Com esse estilete, com esse instrumento antigo de escrever (e com pontas de punhal que deve ter achado no chão arrasado e queimado de Canudos, e com cinzéis feitos de velhos canos de bacamartes rebentados), ele pegava grandes

blocos de pedras sertanejas e cortava, até que conseguiu, amassando esses blocos de pedra com seu sangue, forjar aquelas arestas, aquelas duras palavras que eram as únicas aptas a levantar aquele mundo – o mundo áspero e épico de *Os Sertões*. Escrever com cipó, quem escrevia era Guimarães Rosa, mais requintado e mais delicado, com aquelas lianas ondeadas e elegantes, apesar de selvagens, com os verdes cipós das matas luxuriantes de Minas, cheias de ervas venenosas, resinas, filtros, estranhas e odorantes parasitas. É o Barroco vegetal das matas de Minas, ao mesmo tempo oposto e parente próximo do Barroco sertanejo do Nordeste. Por isso, assim como sucede também a Euclides da Cunha, aquele era o único estilo apto a levantar o mundo de Guimarães Rosa. Pode-se dizer, talvez, que nas suas últimas obras, como *Tutaméia*, por exemplo, Guimarães Rosa, desenvolvendo demais, por influência da crítica, certas tendências que tinha dentro de si, estava realmente incorrendo no formalismo que Augusto Meyer lhe apontou. Mas no *Grande Sertão: veredas*

“

A esfinge, a Onça parda do mundo, pode ficar tranqüila, porque até agora não houve nenhum decifrador que ela não tivesse acabado por devorar. É por isso que João Guimarães Rosa dizia que a vida é perigosa e que a morte é um ato de encantamento, o ato encantatório por excelência, aquele que nos une total e definitivamente ao enigma da vida

existe equilíbrio entre o conteúdo dialético e épico e o Barroco vegetal de Zona da Mata brasileira, com predominância do verde e da linha curva, com a sombra e o musgo, parasitas e lianas – com tudo aquilo que marca a presença vegetal nesse Barroco. Nesse momento, seu estilo é um motivo de enriquecimento filosófico da narrativa, é estilo entranhado no sangue do homem e do poeta, e não construção formalística, habilmente e friamente realizada. Assim de passagem, e para dar um só exemplo do que digo, lembro a bela cena da morte de Medeiro Vaz. O herói, velho guerreiro idolatrado pelos mais moços, agoniza, deitado sobre um couro de boi, na fria noite do planalto mineiro. De repente começa a morrer, e o jovem jagunço, que fora deixado a seu lado enquanto os outros descansavam, corre para avisá-los. Se fosse aquilo uma história narrada comumente, diria ele: “Corre, que o chefe está morrendo”. Mas, na mão de Guimarães Rosa, a frase é: “Acode, que o chefe está no fatal”. Além do choque de beleza que experimentamos diante de sua forma nova, traz ela consigo, ao chamar a morte de *o fatal*, toda uma série de evocações e invocações filosóficas, lembrando a fatalidade e o destino cego de todo o rebanho humano.

Por outro lado, também, como eu vinha dizendo, existem outros ecos de escritores brasileiros na grande obra de João Guimarães Rosa. Creio que ninguém lerá, por exemplo, o conto intitulado “O recado do morro” sem se lembrar de que, antes dele, Afonso Arinos (o velho) tinha contado a história de outro Pedro, Pedro Barqueiro, gigante de força e coragem, que, traído e delatado, na hora da vingança perdoa o inimigo, como sucedeu a Pedro Orósio – aliás, se não me engano, também numa ponte. Tanto Afonso Arinos como Hugo de Carvalho Ramos – este principalmente – recriaram, antes de Guimarães Rosa, a paisagem dominada pelos buritis. Em Hugo de Carvalho Ramos encontramos mesmo um estilo que pode se considerar como antecessor do de Guimarães Rosa, no aproveitamento de expressões populares e arcaicas, no giro barroco e no ritmo vegetal da frase. Em Gustavo Barroso vamos encontrar, antes de Guimarães Rosa, a mesma identificação entre o espírito medieval e o Sertão. Se a influência de Hugo de Carvalho Ramos em Guimarães Rosa alcança o conteúdo e a forma, a de Gustavo Barroso é mais no sentido da visão geral do Sertão como alguma coisa de sagrado, resumo e, ao mesmo tempo, contrário do Mundo. Foi também em Gustavo Barroso que Guimarães Rosa foi beber sua idéia poética de ampliar aos comandados os nomes dos chefes; antes

“

na obra de João Guimarães Rosa, amplia-se o sentido da palavra *Sertão* até torná-la simbólica e filosófica: o Sertão, como eu disse, é o mundo, que o homem tem que decifrar, para lhe dar aquilo que ele não tem por si só, um sentido. É a esfinge a resolver, a Onça a domar, mesmo sabendo que essa fera, bela como seja, é hostil e feroz e terminará por nos despedaçar com suas garras

de o mineiro chamar seus jagunços (de acordo com o nome de quem os comandava) de “os hermógenes” ou “os riobaldos”, já Gustavo Barroso tinha anotado:

O sertanejo dá o plural aos nomes próprios para determinar todo o bando: os Brillhantes, os Guabirabas, os Viriatos; e quem herda a chefia duma quadrilha, herda o nome do chefe desaparecido.

Anote-se também – e isso é importante – que, na obra de João Guimarães Rosa, amplia-se o sentido da palavra *Sertão* até torná-la simbólica e filosófica: o Sertão, como eu disse, é o mundo, que o homem tem que decifrar, para lhe dar aquilo que ele não tem por si só, um sentido. É a esfinge a resolver, a Onça a domar, mesmo sabendo que essa fera, bela como seja, é hostil e feroz e terminará por nos despedaçar com suas garras. Pois bem: antes de Guimarães Rosa, repetindo velhas tradições da nossa língua e da crônica, e comentando a visão que Euclides da Cunha e os

sertanejos tinham do Sertão, tinha escrito Afrânio Peixoto estas palavras que parecem, sem dúvida, de Guimarães Rosa:

Os *Sertões* são o nosso coração, a alma do Brasil; Sertão: parecia que o nome não comportava demasia, porque de si já era singular. O Sertão é o recesso, é o íntimo do deserto, o De-sertão, como o Mundão é lá muito longe, ainda mais longe, onde o mundo parece acabar e recomeça o Mundo.

A meu ver, tudo isso demonstra como, longe de ser um acidente ocasional em nossa Literatura, João Guimarães Rosa é um escritor profundamente brasileiro, que somente no Brasil poderia ter feito o que fez. E o que deixo de propósito para referir agora: foi um escritor que só poderia ter feito a epopéia mineira dos jagunços depois do grande movimento do romance nordestino que o preparou. Já me referi a *O sertanejo*, de José de Alencar, marco inicial, e a *Os Sertões*, epopéia guerreira que deu dimensão de gênio ao romance sertanejo. Agora, porém, é a vez de falar noutro romance nordestino que nada fica a dever nem ao de Euclides da Cunha nem ao de João Guimarães Rosa. Refiro-me à “Gesta de Aparício”, nome que inventei para batizar o romance sertanejo único que José Lins do Rego separou em dois títulos, *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*. Esses dois romances só deveriam ser publicados em volume único, pois são, de fato, um romance só em duas partes; e um romance com aquelas mesmas qualidades de epopéia que apontei no *Grande Sertão: veredas*.

Comumente, quando se fala na obra de José Lins do Rego, é numa referência ao “Ciclo da Cana de Açúcar”, ou, principalmente, a *Fogo morto*, considerado como sua obra-prima. É que os críticos de José Lins do Rego têm sido, até hoje, mais ligados à Zona da Mata do que ao Sertão. No entanto, a meu ver, sua obra-prima é a grande gesta épica de Aparício Vieira, o cangaceiro. Com ela, José Lins do Rego se filiou a uma tradição mais antiga da Literatura erudita do Brasil, a do sertanismo, que antecedeu à dos romances da Zona da Mata. De fato, se se quiser, mesmo, marcar um início para ambos, pode-se fazê-lo a partir de um tronco só, *O guarani* e *O tronco do ipê* (para os romances da Zona da Mata) e *O sertanejo* (para os romances do Sertão). Mas o Sertão de José de Alencar é quase indiferenciado da Zona da Mata, parece com o Sertão de Afonso Arinos, de Hugo de Carvalho Ramos e de Guimarães Rosa, se bem que em *O sertanejo* a gente já encontre a presença do Romanceiro popular do Nordeste (com o romance

O rabicho da Geralda) e também encontre o Capitão-mor sertanejo Gonçalo Pires Campelo encastelado em sua fazenda da “Oiticica” e ostentando seu gibão de couro como um cavaleiro medieval a sua armadura. Depois daí, apesar do aparecimento de um outro romance sertanejo – o cearense –, é com *Os Sertões* que começa realmente o grande romance do Sertão nordestino (como observou muito bem Alceu Amoroso Lima, naquele tempo, porém, incapaz de fazer a diferenciação entre o Sertão do sul e o do Nordeste, porque não conhecia este último). Já o romance da Zona da Mata teria seu livro inicial com *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre; *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, seria, em relação a *Casa-grande & senzala*, o que *Os brilhantes* ou *Dona Guidinha do Poço* tinham sido em relação a *Os Sertões*. Aliás, Euclides da Cunha faz, em *Os Sertões*, referência a um romance de Araripe Júnior, *O reino encantado*, escrito exatamente sobre o mesmo tema da “Gesta de Aparício”, o episódio sertanejo da Pedra Bonita.

Quando escreve seus romances dos Engenhos, José Lins do Rego se enfileira nos caminhos abertos por *Casa-grande & senzala*. Mas quando escreve a grande gesta sertaneja de Aparício, larga essa picada e retoma a anterior, aberta por Euclides da Cunha. E é aí que, instintivamente, como grande escritor que era, permanecendo o mesmo, perde aquele adocicado de cana, aquele macio de massapê da Zona da Mata, para escrever num estilo cortante, cheio de arestas, de repetições angustiantes e pedregosas como a paisagem da Catinga. O livro é duro, desarmonioso, desigual, cruel, violento e forte – uma obra de gênio, inconsciente, intuitiva, malfeita e poderosa. O *Grande Sertão: veredas* recorda-me a versão portuguesa da *Demanda do Santo Graal* (é o *grial* do sentido do mundo que Riobaldo finalmente busca); a “Gesta de Aparício” lembra-me o *Cantar de Mio Cid*. O *Grande Sertão* é obra mais requintada, mais profunda de significado, mais perfeita; a de José Lins do Rego é mais rude e mais forte. Guimarães Rosa, além de poeta no sentido de criador, era poeta quanto à forma; José Lins do Rego era prosador e somente prosador, atingindo a grandeza da criação poética apenas através de sua prosa bela e rude. Foi como prosador puro que atingiu a grandeza poética da epopéia. Alguns dos momentos menos bons de seu romance sertanejo são aqueles em que seu autor, não sendo poeta, tenta interpretar o processo de criação dos Cantadores do Romanceiro nordestino; o resultado é que fala disso como se nossos poetas populares fossem líricos, dizendo então somente

coisas convencionais, interpretando erradamente na poesia o que realizava com tanta força na prosa. É que, apesar de se referir às vezes aos Cantadores, a influência do Romanceiro é indireta em José Lins do Rego: a influência popular nordestina mais presente em sua obra é a dos “contadores” de histórias em prosa, e não dos Cantadores. Entretanto, apesar disso, ou por isso mesmo, sua prosa rude está muito próxima dos versos bárbaros do *Cantar de Mio Cid*, espécie de *crônica* em prosa, metrificada e rimada de modo tosco e rude. Na “Gesta de Aparício” lembram ainda o *Cantar de Mio Cid* a rudeza e a ortografia desigual e arbitrária; os guerreiros bárbaros, vestidos de couro; o sopro, que sacode aquela rude história de fanatismo e sangue, inspirada ao mesmo tempo na vida de Lampião (Aparício Vieira e seus irmãos Domício e Bento são uma recriação de Virgolino Ferreira, Levino e Antônio) e nos acontecimentos da Pedra Bonita, no Pajeú, quando alguns fanáticos fundaram um “reino”, degolando inúmeras pessoas, para, com seu sangue, desenterrar a catedral encantada dos sertanejos e restaurar, no Sertão, o reino português de Dom Sebastião.

É por tudo isso que, no meu entender, o *Grande Sertão: veredas* não teria sido escrito como foi sem toda essa gente, sem *O sertanejo*, sem *Os Sertões*, sem *Terra de sol*, sem *Pelo Sertão*, sem *Tropas e boiadas*, sem a “Gesta de Aparício”, a grande obra que José Lins do Rego escreveu deixando a Zona da Mata pelo Sertão.

Para concluir, anoto que certa vez, ao terminar a segunda leitura que fiz do *Grande Sertão: veredas*, pressenti um ritmo naquela narrativa oral desfiada sem uma pausa, “enfada como cantiga de grilo” ou como uma longa conversa de beira de estrada. Separei-a então em dez cantos, os dez cantos da tradição épica. Qualquer pessoa, lendo a obra, poderá ver que a divisão não é arbitrária. O primeiro canto começa do início, tem a lista dos chefes, a descoberta que faz Riobaldo de que é filho bastardo de Selorico Mendes (outra tradição do Romanceiro épico e caso do Cid Ruy Diaz) e vai até o começo da traição a Joca Ramiro. O segundo canto começa com a luta contra Zé Bebelo sob o comando de Hermógenes e vai até a chegada do chefe guerreiro Sô Candelário. O terceiro vai da espera de Joca Ramiro no É-Já até o julgamento de Zé Bebelo. O quarto pega do episódio da Guararavacã até o Bambual do Boi. O quinto começaria com a nova andança de jagunços, do Poço até a morte de Medeiro Vaz. O sexto, do enterro deste chefe até o primeiro grande ataque aos “judas”. O sétimo começaria com a grande lista dos cangaceiros, até a fuga de Zé Bebelo do cerco



João Guimarães Rosa entrou instintivamente no grande ritmo épico, na grande pulsação clássico-romântica, popular e barroca que deu a *Iliada*, o *Dom Quixote*, a *Eneida*, o *Decamerão*, o teatro barroco, a novela picaresca e *Os Sertões*, elevando a Literatura brasileira à plena confirmação de sua grandeza

que lhe fora posto por Ricardão. O oitavo iniciar-se-ia com a cena na fazenda de Dodó Ferreira e iria até o pacto de Riobaldo com o Diabo. O nono começaria com a nova força de autoridade de Riobaldo e iria até a travessia do “Liso do Suçuarão”. Finalmente, o décimo partiria daí até o desenlace.

Não é que eu afirme que isso tenha sido feito propositadamente e conscientemente por Guimarães Rosa – se bem que esta hipótese também não deva ser afastada sem mais exame. É que, realizando sua grande obra, diante da qual fenecem como galhos secos as fanadas e raquíticas novelas modernas, João Guimarães Rosa entrou instintivamente no grande ritmo épico, na grande pulsação clássico-romântica, popular e barroca que deu a *Iliada*, o *Dom Quixote*, a *Eneida*, o *Decamerão*, o teatro barroco, a novela picaresca e *Os Sertões*, elevando a Literatura brasileira à plena confirmação de sua grandeza.

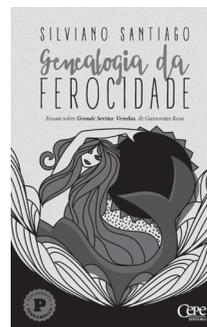
CAMINHOS E DESCAMINHOS DE SANTIAGO

Cristhiano Aguiar

Escritor, crítico literário e professor da Universidade Presbiteriana Mackenzie
Doutor em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie

NA LEITURA DAS ORELHAS DO NOVO LIVRO DO ESCRITOR E CRÍTICO literário Silviano Santiago, *Genealogia da ferocidade*, encontramos contundentes promessas. Lançado em 2017 pela Companhia Editora de Pernambuco (Cepe), inaugurando uma bem-vinda coleção de ensaios do Suplemento Pernambuco, *Genealogia da ferocidade* é anunciado como sendo “uma das mais ousadas e originais leituras que a obra-prima rosiana atingiu até agora”. Além disso, o livro, ainda segundo o paratexto, nos ajudaria a compreender “a força que têm Rosa e Santiago de afrontar a tradição cultural e literária nacional em seu arremedo eurocêntrico de proposta civilizatória da barbárie, de que tem sido exemplo *Os Sertões*”. Diante disso e da minha própria admiração por Silviano Santiago, um dos críticos brasileiros que leio com mais afinco, a inevitável pergunta é: são correspondidas todas essas expectativas? Após a leitura do livro, concluo que somente parte do potencial do ensaio de Santiago foi cumprido. Nos parágrafos seguintes, quero problematizar o porquê.

Voltemos ao paratexto. Primeiro, a “tradição cultural literária nacional”, supondo sabermos exatamente o que a orelha do livro deseja exprimir com essa ideia, não pode ser considerada



SANTIAGO,
Silviano. *Genealogia da
ferocidade*. Recife: Cepe,
2017.

plenamente um “arremedo eurocêntrico civilizatório”. Para cada Coelho Neto e Humberto de Campos que tivemos em nosso cânone, estamos lendo hoje em dia com muito mais vigor nossos Limas Barretos, Marias Carolinas de Jesus, Robertos Pivas. Claro, o campo de disputa social e política no sistema literário brasileiro é intenso, com muitas forças e vertentes em franca tensão, mas não é possível afirmar que todo ele se reduza a uma definição como a reproduzida no parágrafo anterior. Por fim, mesmo com todos os seus sempre apontados defeitos, há um espaço de liberdade de pensamento possível hoje na universidade brasileira. E se podemos concordar com a existência de uma base positivista e excessivamente racionalizante presente n’*Os Sertões*, certamente há, por outro lado, no próprio livro de Euclides da Cunha, uma perspectiva a contradizer essa mesma base. Tal estado de contínua contradição alimenta a peculiar linguagem de Euclides, como já foi apontado pela crítica nos últimos anos.

IRASCIBILIDADE E FEROCIDADE

Saliento o paratexto de *Genealogia da ferocidade* porque acredito que ele ecoa um certo *páthos* que leva Santiago a alguns exageros. Tal reducionismo se encontra nos modos de definição, buscados por Santiago, da especificidade do romance de Guimarães Rosa. Com toda razão, *Genealogia da ferocidade* chama *Grande Sertão: veredas* de “monstro”. Mas no que consiste a sua monstruosidade? Falta um maior mergulho nos fundamentos do monstro. Ficamos na expectativa, ao longo das suas 117 páginas, pelo grande mergulho analítico sobre o romance; ao longo do caminho da nossa leitura, encontramos inteligentes e, como já afirmei, instigantes intuições, apresentadas com a sinuosidade das veredas rosianas – e só.

Além do mais, um segundo reducionismo diz respeito ao modo apressado como Silviano Santiago analisa o percurso de recepção do romance, do seu lançamento em 1956 até os dias de hoje. Para exaltar o monstro, há uma desconexão da obra com o seu lugar no contexto literário hispano-americano da primeira metade do século XX, assim como com a sua posição na própria história da literatura brasileira até aquele momento. Tudo isso acontece porque se percebe uma indecisão naquilo que *Genealogia da ferocidade* precisa ser. O livro seria uma luta aguerrida com a tradição crítica que leu, no Brasil, *Grande Sertão: veredas*, ou uma introdução geral ao romance? Posicionado nessa encruzilhada, falta a

Genealogia da ferocidade o passo final para dar conta com eficiência tanto de uma perspectiva quanto da outra.

Apesar dessas ressalvas, às quais voltarei, o livro de Santiago possui muitas qualidades. Uma primeira, digna de nota, é uma velha conhecida dos seus habituais leitores: a verve irônica com a qual desenvolve seus argumentos. Embora, aqui e ali, haja raciocínios demasiadamente oblíquos, o estilo de Santiago brilha e se mostra condizente com sua própria perspectiva crítica e seus fundamentos teóricos. Como não se deliciar com um trecho como este, a propósito da possível vocação domesticadora da crítica literária brasileira: “Confrontem o rosto da obra e o rosto do crítico! Cliquem! Na foto clicada, reparem bem, o cachorrinho domesticado no colo do seu dono! [...] Os dois se entregam acasalados e felizes a quem tem a curiosidade de querer conhecer a ambos na intimidade”.

No tocante à sua análise do romance, Santiago elege três categorias de leitura. São elas o *wilderness*, a *irascibilidade* e a *ferocidade*. A partir delas, ele empreende uma boa visão global de *Grande Sertão: veredas* e impregna sua leitura com a empolgação predatória das onças iauaretês, energizando a sua escrita crítica. O *wilderness*, grafado sempre assim, em inglês, é não somente o arcaico das estruturas sociais encontráveis e metaforizadas no romance, nem tampouco apenas a representação da natureza. Esse “ermo”, essa “vida selvagem”, a constituir *Grande Sertão: veredas*, seria principalmente uma zona de indefinição, de não nomeação, entre os polos do mito, da palavra racional, da civilização e da selvageria. Para Silviano Santiago, entender *Grande Sertão: veredas* implica entender que o livro todo se estrutura nos avessos da linguagem, da brutalidade inerente ao mundo natural, da indiferença desse mesmo mundo às necessidades humanas. A obra rosiana seria *wilderness* porque atua como poética dos avessos, como uma poética da promiscuidade entre humanidade e fera. A linguagem de Rosa, por conseguinte, seria esse campo de possibilidades no *wilderness*.

Dessa perspectiva, *Genealogia da ferocidade* deduz as categorias seguintes, que tentam pensar a trajetória dos personagens do romance, as suas metáforas políticas, suas representações espaciais. Para Santiago, o romance oscila entre revelar nas relações sociais e no próprio espaço a irascibilidade, definida como “uma força disciplinar exercida pelo chefe que deseja ordenar o anárquico, pôr ordem na *wilderness*” (p. 45), ou a ferocidade, ou seja, o momento no qual os seres humanos no romance são intoxicados



Falta um maior mergulho nos fundamentos do monstro. Ficamos na expectativa, ao longo das suas 117 páginas, pelo grande mergulho analítico sobre o romance; ao longo do caminho da nossa leitura, encontramos inteligentes e, como já afirmei, instigantes intuições, apresentadas com a sinuosidade das veredas rosianas – e só

pela *wilderness*, como acontece, entre outros personagens, com Riobaldo. Segundo o autor, são exatamente essas três características que nutrem a monstruosidade do romance, o que impediria a plena apreensão de *Grande Sertão: veredas* por qualquer gesto crítico e sistematizador. Como foi apontado antes, são perspectivas instigantes de leitura do romance, e reitero o quanto sinto falta de um maior aprofundamento de exemplos para testá-las, em especial no caso de episódios complexos como o do julgamento de Zé Bebelo, por exemplo.

DOMESTICAÇÃO

Segundo Santiago, a selvageria contida no *Grande Sertão: veredas* levou a crítica literária brasileira a constantemente “domesticar” o romance. A ideia de domesticação em si é fascinante e apropriada para entender a trajetória da sistematização crítica e histórica da literatura brasileira. Basta olhar um livro didático, ou um material para cursinhos pré-vestibulares, a fim de encontrar indícios da domesticação geral da nossa própria literatura entre nós. O grande vetor de domesticação literária, e nisso concordo

com Silviano Santiago, consiste em articular toda a nossa produção como uma grande imagem da busca pelo nacional. Para o crítico mineiro, essa foi uma das ferramentas da constante tentativa de domesticação da obra-prima de Guimarães Rosa: “as leituras do *Grande Sertão: veredas* feitas pelos críticos mais inteligentes e mais imaginosos se apresentam também – ao possível leitor desconstrutor dos nossos dias – como exercícios de antropomorfização, como exercícios de *domesticação* [grifo do autor] pelo homem da *wilderness* que existe no monstro literário” (p. 33).

Porém, uma coisa é denunciar a domesticação da literatura brasileira; outra, bem diferente, é confundir o próprio ato crítico com uma domesticação. Quando aponta a provável “domesticação” de *Grande Sertão: veredas*, Silviano Santiago mira a sua crítica nas supostas leituras redutoras, porém acaba *reduzindo*, involuntariamente, a própria ideia, em si, de *crítica literária* a uma matriz domesticadora. Cabe, contudo, quase em estado de crise, indagar: mas será que os efeitos colaterais da crítica não são maiores do que os seus benefícios? É justo empalhar o selvagem bicho literário, fatiá-lo em tantas e tantas vivissecções analíticas? Sim, toda crítica literária estabelece para si mesma um marco teórico e um método, cujos efeitos colaterais são o congelamento de parte da vivacidade do literário. No entanto, se todo gesto crítico reduz conceitualmente seu objeto, todo *relevante* gesto crítico pode e deve abrir as veredas da sua leitura e circulação. Sim, a crítica sistematiza a brutalidade e selvageria de toda grande literatura; mas, de maneira simultânea, a fecunda e é pela própria literatura fecundada. Esse é o dialogismo necessário a justificar a função social da crítica.

Genealogia da ferocidade não me convence de que, até o presente momento, *Grande Sertão: veredas* foi sempre domesticado pela crítica brasileira. Os exemplos dados são muito poucos, basicamente as ideias de Antonio Candido, dos concretistas, de Roberto Schwarz, de Cavalcanti Proença. De 1956 até o presente momento, é só isso que temos? As leituras de Walnice Nogueira Galvão, Lourival Holanda, Luiz Roncari, Ligia Chiapini, Regina Zilberman, Karina Bernan Rocha, Eduardo F. Coutinho e Benedito Nunes, com seu excepcional *A rosa o que é de rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*, podem todas ser consideradas domesticadoras do *wilderness* rosiano? No seu afã de valorização da obra rosiana, não estaria embutido, outra vez involuntariamente, um elogio de *Genealogia da ferocidade* a si mesmo, um autoelogio? Entre os textos críticos citados por *Genealogia da*

ferocidade, o foco maior é no de Candido, composto na década de 1950! Trata-se do ensaio “O homem dos avessos”, que relaciona, de forma breve, *Os Sertões* com *Grande Sertão: veredas*; na minha leitura, o professor da USP o faz não para “nacionalizar” o Sertão de Rosa, domesticando-o, como o quer Santiago, mas para simplesmente situar melhor, para o leitor do seu ensaio, um livro então recém-lançado (e Rosa não era indiferente a Euclides da Cunha, afinal de contas).

Do mesmo modo, quando Roberto Schwarz é citado, Santiago o critica pela leitura comparada que o também professor da USP faz entre Guimarães Rosa com a obra de Thomas Mann. Haveria mesmo, como quer Santiago, uma domesticação “europeizante” na leitura de Schwarz? Tenho dúvidas, e *Genealogia de ferocidade* não detalha as ideias de Schwarz de modo suficiente para que eu próprio esteja convencido do ponto de chegada de Santiago. Para além da hipótese domesticadora não ficar plenamente fundamentada, a ausência de diálogo maior com uma fortuna crítica mais ampla também se faz sentir nas afirmações sobre a sintaxe de Guimarães Rosa. Segundo Silviano Santiago, a pontuação no romance é aleatória,

“

Não obstante Silviano Santiago tenha se deixado enredar em algumas idiossincrasias, quem sabe traído pelo monstro a quem tentou também domar e canibalizar, *Genealogia da ferocidade* é uma leitura instigante, que me deixou dias a fio pensando sobre suas ideias provocadoras. Além disso, me obrigou de imediato a retomar *Grande Sertão: veredas*

semelhante às técnicas de pintura de um Pollock, por exemplo. No entanto, é possível afirmar isso categoricamente? Estudos sobre o *Grande Sertão*, inclusive com o suporte teórico da linguística, apontam para outras direções.

Silviano Santiago acerta ao mostrar o quanto *Grande Sertão: veredas* é o oposto da “nostalgia cool” da bossa nova, bem como do nacionalismo e desenvolvimentismo do Brasil dos “cinquenta anos em cinco”. Também reconstrói com eficiência o incômodo, no sistema literário brasileiro, da chegada de um forasteiro ou-sando publicar uma obra-prima absoluta. Mas exagera ao afirmar que, até a chegada de *Grande Sertão: veredas*, tínhamos apenas um “trenzinho caipira da literatura brasileira” (p. 24), marcado por “modestos, sofridos e lacrimosos” (p. 20) anos. Essa poderia ser uma boa descrição para a chegada de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (livro que é, também, a seu modo, um monstro) no século XIX brasileiro. Mas será que a literatura brasileira anterior a *Grande Sertão: veredas* é tão medíocre assim? Até 1956, já temos *A rosa do povo*, de Drummond, *A invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, *O cão sem plumas* e *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, *Fogo morto*, de José Lins do Rego, e toda a obra principal de Graciliano Ramos já publicada. Posso concordar com a ideia de que *Grande Sertão: veredas* ultrapassa em excelência todas essas obras anteriores, mas enquanto ponto fora da curva de uma média já digna de atenção. Também há um exagero na afirmação de que Rosa “está à frente do seu tempo nas literaturas da América Latina”, quando já temos, em 1956, Juan Rulfo, Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti e Alejo Carpentier, entre outros escritores, repensando os rumos literários do continente.

Nem a mais ousada de todas as reflexões sobre Guimarães Rosa, nem a mais desconstrutora leitura da nossa tradição crítica. Não obstante Silviano Santiago tenha se deixado enredar em algumas idiossincrasias, quem sabe traído pelo monstro a quem tentou também domar e canibalizar, *Genealogia da ferocidade* é uma leitura instigante, que me deixou dias a fio pensando sobre suas ideias provocadoras. Além disso, me obrigou de imediato a retomar *Grande Sertão: veredas*. Creio, assim, que duas funções fundamentais da crítica literária foram cumpridas pelo livro: o convite ao debate; a releitura da obra literária problematizada pelo gesto crítico.

UMA VISÃO ESTOICA PARA OS NOSSOS TEMPOS

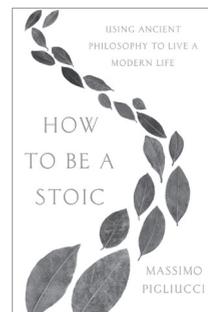
Olivia Williams

Graduanda em Letras Portuguesas pela Universidade de Oxford

MASSIMO PIGLIUCCI, PROFESSOR DE FILOSOFIA DO CITY COLLEGE OF New York, afirma que chegou ao estoicismo através de uma combinação de acaso cultural, vicissitudes da vida e escolha prudente. É verdade que, para quem desconhece a Antiguidade, a ideia de optar pelo estoicismo, um movimento filosófico que quase desapareceu no século IV, pode parecer aleatória, senão pretensiosa.

No seu livro *How to be a stoic*, contudo, Pigliucci argumenta que essa filosofia frequentemente esquecida e subestimada pode ser, de fato, a solução moderna para um dos assuntos mais pertinentes de todos os tempos: como levar uma boa vida.

Assim começa o que poderíamos denominar o primeiro guia prático do estoicismo do mundo contemporâneo. De fato, *How to be a stoic* é tão moderno que, às vezes, parece mais um daqueles livros de autoajuda do que uma reflexão detida sobre uma das filosofias mais antigas da civilização ocidental. O livro chega até a recorrer à fórmula dos famosos “doze passos” utilizada por organizações como o Alcoólicos Anônimos. De qualquer forma, *How to be a stoic* é um projeto ambicioso, cujo maior desafio é realizar uma análise profunda das ideias de pensadores originais destinada a um público moderno que talvez não tenha nenhum conhecimento de filosofia.



PIGLIUCCI,
Massimo. *How to be a stoic: using ancient philosophy to live a modern life*. Nova York: Basic Books, 2017.



Percorrendo imaginariamente as ruas de Roma, o professor discute as principais ideias do estoicismo com um filósofo que faleceu em 135 d.C. O cerne do livro *How to be a Stoic* é constituído justamente por essas conversas

Para evitar que o guia ficasse acadêmico, didático ou inacessível demais, Pigliucci optou por uma abordagem mais pessoal, relatando a sua própria relação com o estoicismo. Escreve: “*In How to be a Stoic, I will do my best to guide the reader down this ancient and yet remarkably modern road*” (PIGLIUCCI, 2017, p. 12)¹. A modernidade extraordinária dessa doutrina tão antiga é fonte de grande interesse para o autor, e a relação entre o antigo e o moderno é um tema recorrente no livro.

Cada explorador precisa do seu próprio guia, e Pigliucci, reconhecendo isso, convoca seu estoico preferido, Epiteto, para acompanhá-lo ao longo do caminho. Percorrendo imaginariamente as ruas de Roma, o professor discute as principais ideias do estoicismo com um filósofo que faleceu em 135 d.C. O cerne do livro *How to be a Stoic* é constituído justamente por essas conversas.

À primeira vista, a ideia de basear um livro em conversas com um filósofo falecido (e com poucos registros escritos remanescentes) parece absurda, na melhor das hipóteses, e problemática, na pior. Após uma análise mais profunda, contudo, o leitor perceberá que as conversas são o engenho estrutural do livro: Pigliucci utiliza os escritos de Epiteto com a finalidade de apresentar conceitos fundamentais ao público, e acrescenta depois sua própria voz

¹ Nas próximas citações, mencionaremos apenas o número da página.

para elaborar, esclarecer ou, de vez em quando, problematizar a fala do teórico original. Por meio desse diálogo entre a voz antiga e a voz moderna, o autor elabora, a um só tempo, uma apresentação das ideias e uma atualização do estoicismo.

A necessidade de tal atualização é reconhecida por ambas as partes: pelo autor, sem dúvida, mas talvez de forma ainda mais interessante pelos próprios estoicos. Os estoicos previram a evolução inevitável da filosofia no curso das gerações de seus futuros seguidores, e acolheram-na favoravelmente como um fato da natureza humana. Vejamos a seguinte citação de Sêneca utilizada por Pigliucci para salientar essa ideia:

Men who have made these discoveries before us are not our masters, but our guides. Truth lies open for all; it has not yet been monopolized. And there is plenty of it left even for posterity to discover (SÊNeca apud PIGLIUCCI, 2017, p. 12).

Eis, segundo Pigliucci, um dos elementos mais atraentes do estoicismo: há sempre espaço para reflexão, mudança e melhoria. Nesse sentido, o estoicismo é um livro aberto, e é esse aspecto que diferencia essa corrente intelectual de outras tradições como o cristianismo ou o budismo, que exigem, por sua vez, estrita observância aos ensinamentos antigos.

Mas como exatamente Pigliucci atualiza o pensamento estoico? O autor diz que problematiza as ideias mais antiquadas de Epiteto, e que uma das razões pelas quais ele escolheu esse filósofo como guia foi justamente a de que ele não concordava com todas as suas opiniões. Em uma entrevista a Daniel Kaufman, ele descreve Epiteto como um “*good sparring partner*”², uma declaração sugestiva de que o livro seria uma discussão entre o autor e seu mentor. Ao ler as conversas, contudo, o leitor perceberá que Pigliucci não entra em conflito com os discursos de Epiteto, e que, de fato, são poucos os momentos de desacordo.

Em vez disso, Pigliucci analisa e *esclarece*, para o público contemporâneo, o contexto e o significado de algumas das ideias mais frequentemente mal-interpretadas do estoicismo. Um exemplo dessa abordagem se encontra no capítulo sobre a “dicotomia do controle”: a atitude estoica de fazer todo o possível para atingirmos

2 PIGLIUCCI, Massimo. How to be a stoic: with Massimo Pigliucci. Entrevista concedida a Dan Kaufman. In: _____. *How to be a Stoic: an evolving guide to practical stoicism for the 21st century*. Disponível em: <<https://howtobeastoxic.wordpress.com/2017/05/17/how-to-be-a-stoic-the-video/>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

nossos objetivos, reconhecendo ao mesmo tempo que há elementos da vida que não controlamos. Essa convicção inspirou as palavras seguintes de Epiteto: “*We should make the best of those things that are in our power, and take the rest as nature gives it*” (EPITETO apud PIGLIUCCI, 2017, p. 29).

Pigliucci começa por explicar que é fácil interpretar isso como uma justificação para a passividade – mas ele argumenta que, de fato, os estoicos eram professores, políticos e militares: profissões que não advogam nem a passividade nem a resignação. “*Stoicism is too often misinterpreted as a passive philosophy, yet resignation goes precisely against not just what the Stoics themselves said but also, more importantly, what they practiced*” (p. 38).

Nesse caso, qual é o verdadeiro sentido da declaração de Epiteto? Segundo Pigliucci, a ênfase deve recair não somente sobre a aceitação de que não podemos controlar tudo na vida, mas também sobre a atitude que devemos adotar à luz dessa aceitação. Ele argumenta que a fala de Epiteto é um apelo para que encaremos as vicissitudes, a injustiça da vida. A ideia é que devemos “*look the reality of life straight in the face, with courage*” (p. 42). Assim, Pigliucci revela um sentido contrário à interpretação corrente de uma das principais ideias do estoicismo – na esperança de destacar um sentido mais convincente para o público da sociedade atual.

Poderíamos dizer que essa tática é uma desconstrução do estoicismo: voltar às raízes da filosofia para se livrar dos estereótipos e concepções erradas acumulados ao longo dos anos. O próximo passo? A reconstrução. Pigliucci acredita que as ideias do estoicismo já são suficientemente modernas para atrair um público contemporâneo. Mas também acredita, justamente, que o desafio de qualquer filosofia “*is not just to claim that learning philosophy will make you a better person, but to convincingly show that it does*” (p. 111, grifos nossos). Um dos modos de mostrar como o estoicismo (assim como qualquer filosofia ou tradição intelectual) pode ser aplicado à vida real é por meio de anedotas. Por outro lado, se o objetivo de *How to be a stoic* for convencer o leitor de que o estoicismo não é nem antiquado nem pretensioso, as histórias de Epiteto sobre gladiadores, heróis de guerra romanos e escravos não chegariam a alcançar a sensibilidade de nossa época.

Eis a segunda inovação de Pigliucci: a substituição dessas anedotas antigas por histórias e exemplos do mundo moderno,

tais como a vida de James Stockdale, o político americano cujo conhecimento do estoicismo o ajudou a sobreviver enquanto esteve prisioneiro no Vietnã; ou Malala Yousafzai, que, com 15 anos, foi atingida três vezes na cabeça, sobreviveu, e virou defensora do direito à educação para meninas. O autor utiliza esses exemplos para mostrar como uma mentalidade estoica ajudou dois modelos conhecidos a superar os momentos mais difíceis de suas vidas.

As duas histórias são de fato impressionantes, mas os exemplos mais efetivos que Pigliucci cita são os de seu dia a dia – certamente porque é com as histórias de uma pessoa normal que o público pode realmente se identificar. A reação do autor quando ele percebeu que tinha sido roubado clandestinamente no metrô; como ele lidou com uma experiência de quase morte num pouso de avião em Londres; como ele utiliza o estoicismo para pensar, numa perspectiva otimista, o seu próprio peso. É através desses exemplos que Pigliucci tenta nos convencer de que é possível, e até mais fácil do que imaginamos, adotar o estoicismo na sociedade contemporânea.

A partir desses casos, o autor prova que o estoicismo pode ser aplicado em quase toda situação da vida. Ao terminar *How to be a stoic*, o leitor talvez venha a perceber que já está até mesmo encarando alguns problemas com uma mentalidade estoica. Aliás, não é outro o propósito de Pigliucci: mostrar que o estoicismo é natural e instintivo. Uma doutrina ideal para muitas pessoas de nossa sociedade que procuram uma estrutura moral para a vida, mas que se encontram presas entre a religião e o ateísmo militante. O entusiasmo de Pigliucci é contagiante, e o formato concebido para o livro, o do “*How to*”, é divertido, leve e encantador. Contudo, é importante lembrarmos que *How to be a stoic* não está propondo ou vendendo algum tipo de moda ou regime: o estoicismo é uma filosofia de vida, e a escolha de adotá-lo não pode e não deve ser feita após a leitura de um único livro.

entrevista



MARCUS
ANDRÉ
MELO

Marcus André Melo é professor titular de Ciência Política da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e ph.D. pela University of Sussex, na Inglaterra. Realizou o pós-doutorado no Massachusetts Institute of Technology (MIT), foi pesquisador visitante na Yale University e no Bellagio Center da Rockefeller Foundation. É também fellow da John Simon Guggenheim Foundation. Tem uma ampla e consolidada agenda de pesquisa sobre política comparada e brasileira. Recentemente publicou, como coautor, dois importantes livros: *Making Brazil work: checking the president in a multiparty system*, em 2013, pela Palgrave, e *Brazil in transition: beliefs, leadership and institutional change*, em 2016, pela Princeton University Press. É também um dos principais intérpretes da crise brasileira, atuando como articulista, comentarista e debatedor em importantes veículos jornalísticos do país. Atualmente desenvolve pesquisas sobre

teoria democrática, políticas públicas, teoria e economia políticas.

Nesta entrevista, Marcus Melo trata de diversos temas, como os problemas da educação no Brasil e as metodologias e tendências de pesquisa nas ciências política e sociais. Levanta, também, questões significativas sobre a relação entre as instituições públicas de controle no Brasil e os atuais casos de corrupção: “Não é que as instituições se fortaleceram tão de repente que passaram a inibir qualquer tipo de corrupção. É o contrário; elas é que a revelam”, diz.

A conversa, que durou mais de três horas, realizada e gravada no apartamento do professor Marcus André, aparece a seguir, naturalmente, numa versão reduzida e editada; o corte entre os assuntos foi o preço para se manter, no pouco espaço, a sua variedade. Mantivemos na transcrição o tom algo informal da conversação, e assim as marcas da oralidade e a espontaneidade do pensamento.

Recentemente, o economista Fábio Giambiagi defendeu em artigo que uma das causas do nosso atraso educacional seria a hegemonia quase total de uma visão de mundo (ou mentalidade) anticapitalista e anti-mercado. O senhor concorda com essa visão?

Sim. Li todos os livros e textos de história passados para os meus filhos. Alguns até que não são tão ruins, mas, em geral, a forma como vários episódios são apresentados, ao que me parece, tem um efeito muito deletério sobre a formação das mentes no Brasil – sobretudo nos livros de geografia, que conseguem ser piores que os de história.

Minha filha, por exemplo, tinha um livro que apresentava, de uma forma muito esquematizada, simplória, uma discussão sobre o modo de produção capitalista a partir de uma interpretação da tradição marxista. E isso cria marcas, chega a ser um desserviço brutal. A interpretação da política brasileira também é completamente maluca. Por exemplo, a forma como a Revolução Constitucionalista de 1932, em São Paulo, é apresentada; ou o Estado Novo, praticamente não havendo referência ao fato de que foi o único período da história brasileira no qual o Congresso esteve fechado por cinco anos. Não se diz uma palavra sobre as instituições políticas de todo esse período autoritário, sobre o fato de que todos os governadores passaram a ser interventores nomeados, sobre a tortura que se praticava ou sobre a interdição de todos os jornais. Outra coisa: não se fala no ataque que o Estado Novo promoveu a toda cultura asiática e afro-brasileira. Havia perseguição da polícia do Estado Novo, aqui em Pernambuco, por exemplo, aos terreiros de candomblé. Gilberto Freyre era uma voz isolada contra isso. E Agamenon Magalhães não aliviava. O Estado Novo é, assim, apresentado numa chave positiva e monotemática. O grande momento iliberal da história brasileira, abertamente autoritário, não é discutido. Isso passa batido nos livros de história. A discussão se prende a Volta Redonda, à industrialização, à criação de instituições como o IBGE [Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística] e a CLT [Consolidação das Leis do Trabalho], e só. Daí em diante, é uma loucura. Primeiro, há uma repetição de chavões do imperialismo como razão do atraso. É claro que o imperialismo é um tema fundamental para a América Latina, com mais razão ainda no que diz respeito ao Caribe; é um grande tema, não há a menor dúvida. Mas atribuir as mazelas, sobretudo no Pós-Guerra, a esses fatores externos é algo completamente furado. E essa é a interpretação dos livros de geografia e história. Toda discussão, por exemplo, em torno da abertura que se promoveu, como no caso da taxa de câmbio dual – diferenciada para a importação de bens de capital, durante o governo

Kubitschek –, é interpretada numa chave com a qual nenhum historiador minimamente decente concordaria. É uma barbáridade. A forma de explicar a industrialização brasileira... Tudo errado: o regime militar, o segundo PND [Plano Nacional de Desenvolvimento] de Geisel como sendo um grande projeto que vai libertar o Brasil e promover uma transição – essa narrativa é da Unicamp –, e o segundo PND, ainda, como algo que foi interrompido pelo estrangulamento externo e pela elevação unilateral de taxas de juros promovida pelo governo americano. Ignoram um monte de fatores fundamentais, e que estava tudo errado estruturalmente. Essa é a visão em quase todos os livros de história: o desenvolvimento da industrialização apresentado de uma maneira com a qual nenhum historiador minimamente equipado intelectualmente concordaria. A forma como é vista a própria crise do regime militar também é inteiramente descabida. A crise do populismo e o começo do regime militar são mostrados de modo muito esquemático, passando pelo imperialismo, pela dependência, quando essas explicações são muito insatisfatórias. Quando chega no período pós-Fernando Henrique Cardoso, o negócio desanda e vira um festival de loucuras, por causa dos chavões ideológicos. As privatizações, por exemplo, são apresentadas como traições à pátria.

E no que diz respeito mais especificamente à universidade, como você vê essas questões?

A influência ideológica é igualmente nefasta, e acho que isso explica parte dos nossos problemas. Curiosamente, eu tenho visto indícios de uma reversão disso. Algumas mudanças, que são positivas, têm dado um bom sinal. Mas elas próprias também estão parcialmente equivocadas, ou são marcadas por coisas negativas, como, por exemplo, a ideia de internacionalização. A internacionalização implica certa ênfase na avaliação das universidades [por órgãos como a Capes], e isso tem como consequência o aumento dos incentivos à publicação. Há incentivos positivos que fazem com que você busque periódicos de melhor qualidade. E isso tem um efeito desideologizante, em certo sentido, o que não quer dizer que esse movimento seja apenas virtuoso; ele tem suas patologias. Uma delas é ver a internacionalização como algo desejável em si. Ninguém nos Estados Unidos ou em qualquer universidade séria está preocupado, *a priori*, em se internacionalizar: o que interessa é elevar a qualidade. Você



Ninguém nos Estados Unidos ou em qualquer universidade séria está preocupado, *a priori*, em se internacionalizar: o que interessa é elevar a qualidade. Você pode se internacionalizar, mas inserir-se em circuitos que são completamente irrelevantes. O que mais há, hoje, são redes de pesquisadores de universidades de baixa qualidade em países que não têm tradição

pode se internacionalizar, mas inserir-se em circuitos que são completamente irrelevantes. O que mais há, hoje, são redes de pesquisadores de universidades de baixa qualidade em países que não têm tradição. A ênfase deveria estar na qualidade, e não na busca unilateral – não qualificada – por internacionalização. Eu vejo muito disso, o envio massivo de estudantes para países que não têm tradição que o justifique. Dezenas de milhares de estudantes foram para Portugal e outros países. O dinheiro seria muito melhor empregado se fosse planejado estrategicamente.

148

Como você enxerga a relação entre produção científica e mercado na universidade brasileira?

Na nossa área de Ciência Política, as demandas de mercado não têm a mesma expressão que em outras áreas – mais aplicadas. A gente se aproxima mais do dilema da pesquisa básica. Isso poderia se dar por meio da pesquisa feita sob encomenda, na área de avaliação ou coisa desse gênero. Sua pergunta pressupõe que haja uma demanda de mercado.

Uma questão bastante discutida hoje no Brasil é o modelo de universidade pública que temos. Ela reproduz privilégios ou democratiza o conhecimento?

Há vários estudos sobre o que se chama “incidência”, a incidência dos custos e benefícios de todas as ações do governo. Alguns foram realizados por consultores do Banco Mundial. Segundo esses estudos, entre os gastos públicos que têm a incidência mais regressiva de todas as categorias de gastos – há cerca de trinta delas, desde o Bolsa Família a programas como o BPC [Benefício de Prestação Continuada] – estão aqueles relacionados com a universidade, com um dos percentuais mais elevados de incidência nos setores não pobres. A universidade pública brasileira beneficia absolutamente os setores mais privilegiados.

Como isso é mensurado, estimado?

É a técnica da incidência. É o gasto, e a quem beneficia o gasto. Se você considerar todos os beneficiários – isso é feito através de pesquisas de amostragem e de domicílio, como o POF [Pesquisa de Orçamento Familiar] –, quer dizer, se você considerar todas as pessoas que estão na POF, e o quanto gastam com a educação, você tem o padrão de gastos daqueles que estão na universidade pública. Com base no padrão da incidência de tributos – o saldo líquido entre benefício e tributos – sobre esses setores, conclui-se que o mais regressivo do país é o da universidade pública. A universidade pública é uma fonte de regressividade monumental. Isso é cristalino. Tomando o exemplo de um programa como o Bolsa Família, a quantidade de pessoas que pertencem a estratos de renda acima de um quarto do salário médio e que são beneficiadas pelo programa é próxima de zero; ou seja, não há ninguém beneficiado indevidamente. Já na universidade pública, a quantidade de pessoas abaixo dessa linha é muito baixa. Então, pessoas pobres são raras na universidade.

Nos últimos anos, contudo, aumentou muito a inclusão. Por exemplo, os gastos e transferências federais. O Governo Federal transfere recursos para nove estados brasileiros, por meio do Fundef [Fundo de Manutenção e Desenvolvimento do Ensino Fundamental e de Valorização do Magistério], a fim de equalizar os gastos. Se você analisa a quantidade de pessoas que estão no estrato de renda superior a três salários mínimos e que têm filhos no ensino fundamental da rede pública, essa quantidade é mínima. Ou seja, toda sua rede familiar, provavelmente, também não recebe um centavo do Governo Federal, na forma do acesso ao ensino fundamental público.

Esse ensino é efetivamente pouco focalizado por esse grupo. A universidade não, ela tem um gasto profundamente regressivo. Há diferenças, claro, a depender da carreira, da área etc. Esse é o primeiro ponto. O outro ponto é que a quantidade de pessoas na universidade que temos no Brasil é muito baixa, quando comparamos com certos países latino-americanos, por exemplo. Nas faixas relevantes de idade, entre 19 e 26 anos, qual percentagem de jovens está cursando universidade no Brasil? É um número muito baixo se nos compararmos com a Argentina e com a Coreia, que é a campeã e tem 70% das pessoas dessa faixa de idade na universidade. A universidade pública é uma tragédia monumental, e a desorganização da carreira também. O professor titular, por exemplo, atualmente não faz concurso. Parece uma aposentadoria por tempo de serviço. Depois de certo tempo, praticamente todo mundo vai virar professor titular. Porque se perdeu inteiramente a noção de meritocracia. Gerencialmente, são muito deficientes as universidades. São uma espécie de caos minimamente organizado, simplesmente para produzir os diplomas. Do ponto de vista gerencial, é uma tragédia.

Olhando para as universidades pública e privada, você consegue enxergar um modelo de universidade que funcione no Brasil?

Eu não sou especialista na área, mas, a rigor, a percentagem de matrícula no setor privado, na rede de ensino superior, é algo em torno de 70%. A maioria das matrículas se dão na rede privada. Isso, na verdade, começou no governo de Fernando Henrique Cardoso. A ideia é a de que existem muitos obstáculos para se expandir na velocidade em que é preciso. O governo de Fernando Henrique fez uma reorientação da política que, na época, fazia sentido. E era objeto de crítica de todos os especialistas e de todas as instituições multilaterais, da Unesco [Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura] ao Banco Mundial. O grande gargalo era o ensino dos níveis fundamental e médio. Então, a prioridade passou a ser absoluta para universalizar o acesso à escola no nível fundamental. E isso foi conseguido. Com qualidade muito pífia, mas foi conseguido.

Para se ter uma ideia, até alguns anos atrás, tínhamos na ativa algo como 700 mil servidores públicos, dos quais algo como 280 mil, em torno de 35% dos servidores públicos federais, estavam em educação e saúde. Quando você está falando do servidor público federal, a categoria modal é alguém de uma

universidade federal. Já é uma massa considerável de pessoas. Mas é necessário que isso se expanda muito mais porque o Brasil tem déficits muito expressivos no ensino, nas matrículas desse nível. Então você vai aumentar ainda mais o efetivo de servidores, com o Estado passando pela crise fiscal da década de 1990. A opção foi definir que a rede privada faria isso sob regulação pública. Só que a regulação pública nunca chegou a ser efetiva, eficiente. Deixava muito a desejar. Mas, a partir da expansão que houve nos governos Lula e Dilma, de ineficiente passou a ser calamitosa e fonte de todo tipo de irregularidade, fábrica de milionários – como conhecemos muito de perto. Virou uma tragédia. Porque, durante o governo de Fernando Henrique, houve essa virada de direção, da expansão via setor privado. Ainda tinha uma regulação mínima, as coisas eram mantidas sob controle. Depois essa expansão virou uma anarquia, sem controle. E o Estado passou a bancar tudo, a não incorrer em riscos, e essa rede se ampliou de uma forma que esses diplomas não valem absolutamente nada, a qualidade é péssima. Agora, o estrangulamento é no ensino médio, que tem especificidades grandes.

Os defensores da universidade pública criticam o setor privado por não fazer pesquisa.

A ideia de que todas as universidades precisam fazer pesquisa também é equivocada. Talvez a maior universidade em número de matrículas, nos Estados Unidos, seja uma universidade privada; em muitas cidades, o número de alunos em seus *campi* é o maior. Ela está localizada em um *shopping center*. Mas a questão é a seguinte: há um mínimo de qualidade na formação. A pessoa se forma em ciências contábeis, por exemplo, e sai do curso sabendo exercer a função de forma tecnicamente competente.

Além da atividade acadêmica, você tem uma forte atuação como intelectual público, em jornais e revistas. Qual é o objetivo e a relevância da participação de um cientista no debate público?

Isso apareceu de forma muito involuntária. Eu nunca mandei textos para jornais. Até me lembro que, há uns 15 anos, cheguei a enviar alguns artigos para o Jornal do Commercio, mas eles nunca foram publicados. Numa ocasião, um dos meus artigos não publicados pelo Jornal do Commercio foi enviado para o Valor Econômico, que o publicou. Eu vi que era mais fácil publicar no Valor do que aqui. Vez ou outra eu mandava. Mas eu acho que, fundamentalmente, a questão da

atuação pública não é um projeto individual; de certa forma, eu estou atendendo a uma demanda.

Eu nunca tive o projeto de ser intelectual público ou cultivei isso. Eu acho bom, mas acho difícil de conciliar com a atividade de pesquisa regular e acadêmica. O meu interesse foi despertado muito mais por equívocos que eu via. E eu tenho como regra o seguinte: só opino em assuntos sobre os quais eu já tiver escrito pelo menos um artigo.

Nesses mais de trinta anos de vida acadêmica, trabalhei em áreas que são diversificadas, como políticas públicas e políticas de instituições. Já fiz pesquisa sobre Previdência Social, sobre pobreza, sobre política tributária, sobre reforma administrativa, sobre política urbana, política habitacional; já fui sub-relator do relatório de desenvolvimento humano do PNUD [Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento]. Depois, fiz pesquisas sobre instituições; sobre a presidência, os tribunais de contas, sobre as relações do Executivo com o Legislativo. Mais recentemente, pesquisei sobre temas que estão no centro da agenda pública. Meu livro com Carlos Pereira [*Making Brazil work: checking the president in a multiparty system*, publicado em 2013] é sobre o presidencialismo de coalizão e o papel de instituições de controle do Executivo. O livro mais recente é sobre uma interpretação do Brasil num longo prazo [*Brazil in transition: beliefs, leadership and institutional change*, de 2016]; pegamos um período de mais de cinquenta anos – dos anos 1960 até agora. Todas essas questões que têm sido discutidas no Brasil, como o protagonismo das instituições de controle, já eram temas dos dois livros. Isso virou centro do debate nacional. Antes de o assunto virar moda e de as pessoas o conhecerem, eu tinha três artigos sobre os tribunais de contas publicados em revistas acadêmicas, muito antes de o TCU ter tido qualquer impacto no Brasil, ou muito antes de o tema da corrupção ter adquirido a centralidade que passou a ter a partir do mensalão. A corrupção já fazia parte da agenda acadêmica, antes do mensalão. As primeiras versões dos artigos são de 2005, muito antes desses debates. Como eu disse, eu só opino sobre temas que eu já tenha pesquisado e sobre os quais eu tenha publicado: opiniões que passaram por algum controle de qualidade, ou seja, emitidas apenas quando se tem algo realmente a dizer. Eu não entendo absolutamente nada de violência, segurança pública ou meio ambiente. Não tenho absolutamente nada a dizer, então não toco no assunto.

Há certo perfil de intelectual, o do intelectual que fala sobre qualquer coisa; muita gente entra em contato comigo para que eu opine sobre coisas de que não tenho a mais remota ideia. Eu sou especialista num conjunto de dez temas; aí, eu posso dizer alguma coisa. Conheço a literatura e tenho alguma coisa a dizer. Se não, fica sendo a minha impressão sobre o assunto, ou como eu me coloco politicamente. Para mim, isso não faz muito sentido; eu não sou político.

A questão do método científico nas ciências sociais e nas humanidades em geral sempre foi um tópico muito polêmico, principalmente quando tentamos compará-lo com os métodos das “ciências duras”. Qual o valor hoje em dia de ensaios interpretativos do Brasil? Essa tradição humanista de gerar muitas hipóteses e conjecturas, mas sem uma rigorosa metodologia por trás ou mesmo sem a preocupação com testes de hipótese, ajudou ou prejudicou o desenvolvimento das nossas ciências sociais?

A gente tem que fazer distinções em certas áreas. Certas sínteses interpretativas históricas não podem ter suas hipóteses testadas, até pela ausência de dados. Certas áreas vão se prestar mais a conjecturas do que a qualquer outra coisa. Não vão se prestar a testes. Uma interpretação como a de Gilberto Freyre, como submetê-la a uma análise mais rigorosa? Uma análise mais científica, pelo menos nos termos que estamos trabalhando, conflita com a análise histórica. As análises científicas são quase que por definição a-históricas.

O outro desdobramento é o seguinte: aquilo teve valia? Esta é uma pergunta. A outra coisa é o seguinte: faz sentido replicar aquele estilo de análise hoje? E quanto à própria ideia do “fazer sentido”? Eu não vejo grandes interpretações, a rigor. A tradição ensaística foi meio abandonada. Embora chamar de ensaístico o que Gilberto Freyre e Caio Prado Jr. fizeram seja um pouco equivocado, porque praticamente todos os textos de Gilberto Freyre da primeira fase – *Casa-grande & senzala*, *Sobrados e mucambos*, *Ordem e progresso* – são textos que tinham um material empírico muito grande. Freyre tinha até a fama de recortar e colecionar colunas de jornal. Por exemplo, quando ele fazia o levantamento das receitas utilizadas na culinária. Tinha um levantamento empírico considerável de natureza historiográfica. Não era meramente um ensaio à Rui Barbosa. Quem se aproxima um pouco mais disso, e que supostamente seria mais científico, sem a riqueza historiográfica de Gilberto Freyre, é Oliveira Viana – porque ele faz referência a uma literatura que não de natureza estritamente historiográfica, como é o caso de Gilberto Freyre, que cita muita gente, mas a maioria das citações visa a alguma coisa empírica, como viagens e acontecimentos do país, e não exatamente à fundamentação em autores sociólogos, gente como Weber. Mas aqueles outros, como Azevedo Amaral e

Francisco Campos, são meramente opinativos, impressionistas. Gilberto Freyre faz uso intenso de fontes historiográficas, é um trabalho empírico de grande fôlego. Sérgio Buarque de Holanda seria o mais próximo de uma coisa menos empiricamente ancorada. Ele dialoga um pouco com a tradição weberiana e é mais interpretativo mesmo. Sérgio Buarque seria um grande intérprete, mas, mesmo pensando em seus trabalhos a partir da década de 1940, eu não considero um ensaio meramente opinativo uma obra como *Coronelismo, enxada e voto*; ele cita fontes primárias do século XIX para falar de como eram na Bahia as relações em torno do coronelismo na transição do século XIX para o XX. São coisas ancoradas empiricamente. Aliás, há muita coisa detalhada sobre a coleta de impostos municipais em 1905, sobre como era a organização da polícia em Minas Gerais em 1870. Tem um trabalho historiográfico aí. Não é meramente especulativo. *Os donos do poder* [de Raymundo Faoro] não é também meramente especulativo, embora seja um pouco à Oliveira Viana – ele faz leves digressões. Se vale a pena, eu não sei. A única pessoa que está fazendo isso hoje, no Brasil, é Eduardo Giannetti. Eu acho um esforço intelectual válido e importante. Se me perguntarem qual é o meu modelo de ciência, eu respondo que é uma combinação de métodos qualitativos e quantitativos. Mesmo em coisas mais sofisticadas, na fronteira da ciência, em que você tem a formalização matemática de certos elementos, você tem que atribuir objetivos aos atores. Por exemplo, um governador, um deputado federal e o eleitor querem coisas distintas; para identificar certas pressuposições, para identificar esses objetivos, você tem que entender o contexto. E o contexto só é entendido qualitativamente. Certos trabalhos, como *Why nations fail*, de Daron Acemoglu e James Robinson, têm uma influência enorme, trabalhos que combinam modelos formais e testes econométricos muito sofisticados. Robinson é um cara que conhece muito a história; ele conhece a história dos países africanos e a história da Colômbia detalhadamente. No fundo, os trabalhos de grande fôlego são de pessoas que fazem as duas coisas. Com isso, eles foram muito importantes. Se não, viraria uma coisa meramente economicista. Mas eles combinaram uma rigorosa análise histórica. Por isso conseguiram produzir um livro que tem a versão *hard* e a versão *soft*. Considerando-se a versão *hard*, há teoria dos jogos, várias páginas com modelos formais. Se eles não tivessem toda uma

contribuição qualitativa, não teriam o impacto que tiveram – e Thomas Piketty é a mesma coisa, embora seja bem menos sofisticado do ponto de vista quantitativo. Piketty cita muita coisa da literatura, falando de certos personagens de alguns romances, de como as pessoas se portavam em relação a tributação, riqueza, pobreza, desigualdade etc. Um esforço de entender o contexto, o que os atores querem.

Seus trabalhos vêm abordando há anos o papel das instituições de controle em coibir a corrupção e limitar desvios por parte de políticos e funcionários públicos. A partir da Lava Jato, descobrimos que a rede de corrupção contaminava praticamente todos os partidos, inclusive funcionários de carreira, como na Petrobrás. E que nem as ações do TCU ou as ponderações no caso do mensalão coibiram tais práticas. Você estava superestimando o papel das instituições de controle, ou tais políticos estavam subestimando tais instituições? Afinal, quem estaria errado, os políticos, por estarem desviando recursos em uma institucionalidade já mudada, ou o analista, por achar que tais instituições estavam de fato coibindo práticas que hoje sabemos que não pararam e que eram generalizadas?

Na realidade, as instituições de controle se fortaleceram, e a gente só tem a revelação da corrupção por causa disso. O paradoxo é que, por definição, a corrupção não é observável; só é observável na medida em que o escândalo é descoberto. E o escândalo só vem à tona quando descoberto pela intervenção das instituições de controle, ou no caso de uma coalizão muito hegemônica – o que não há no Brasil –, em que você não tem competição política e começa a haver briga de facções, fogo amigo que produz escândalo de corrupção.

Tudo que está acontecendo agora é perfeitamente compatível com a ideia de que as instituições de controle estão funcionando, e, mais do que isso, é compatível com a ideia de que há certa base normativa anterior, que se dá no nível das crenças, e que dá sustentação a essas ações. Tudo começa com a Constituição de 1988; ela se defrontou com um dilema, expresso na fórmula: “para um cachorro grande, você precisa de uma coleira forte”.

Em 1956 foi formada uma comissão para a reforma constitucional. E qual foi o diagnóstico que essa comissão fez? O de que o presidente no Brasil era muito fraco. E de que um dos problemas de governabilidade enfrentado por Vargas, quatro anos antes, era produto de um Executivo desaparelhado, preso, de certa forma, numa camisa de força ditada pela Constituição de 1946, que proibia o que se chamava delegação de poderes. A proibição da delegação de poderes está num artigo da Constituição de 1946 que a comissão examinou detalhadamente, e só pôde ser contornada com a reforma, que criou a figura da lei delegada. Ou seja, você delega ao presidente da república a iniciativa exclusiva em certas áreas; durante certo tempo, ele dispõe dessa iniciativa, podendo recorrer a um processo de *fast track* para a aprovação de suas medidas. Isso tudo estava proibido. Esse mesmo diagnóstico foi feito por Afonso Arinos – no famoso voto com relação ao parlamentarismo de

Raul Pilla –, esse de que o poder Executivo, o presidente brasileiro, era muito fraco e se tornou refém do Congresso. E o que é que a comissão propõe aqui? Ela propõe basicamente um conjunto de reformas que incluía: ao presidente da república ser facultada a possibilidade de emitir uma norma que tivesse validade e vigência imediata, e que fosse apreciada num período de tempo de dois meses ou, caso contrário, por decurso de prazo, viraria lei; e deter o presidente da república a iniciativa exclusiva em matéria tributária, administrativa e em outras áreas. Essa reforma constitucional não foi à baila, devido àquela crise de 1955, com o colapso do populismo. Os membros dessa comissão: San Tiago Dantas, que virou ministro da fazenda; Hermes Lima, que foi primeiro-ministro do Brasil; Brochado da Rocha, que foi outro primeiro-ministro; e Carlos Medeiros Silva, presidente do STF.

A crise do período populista foi a crise do presidente fraco. O presidente da república não tinha iniciativa na área do orçamento, nem controle sobre as emendas ou na área orçamentária – não existia a Secretaria do Tesouro. Em 1988 veio à tona a ideia de fortalecer o presidente da república. Mas como se deve, enfim, fortalecer um presidente ao sair de uma ditadura? Fortalecendo muito as instituições de controle. Então poderes são conferidos ao Ministério Público, e não existe em nenhum país do mundo um Ministério Público tão poderoso. O STF, numa perspectiva comparativa, pode ser considerado o Supremo mais poderoso do mundo, pelo conjunto de atribuições. O projeto foi fortalecer enormemente essas instituições para controlar o “cachorro grande”. Esse projeto poderia ter dado com os burros n’água, mas o que permitiu sua sustentação, da década de 1990 em diante, foi o fato de que houve uma intensa competição política entre dois campos. A maior independência das instituições em alguns países tem fundamento na possibilidade de alternância no poder. Você pode estar com uma maioria agora, mas você tem interesse em fortalecer o judiciário, tornando-o independente e neutro, porque há uma possibilidade muito razoável de que você vire minoria. Você quer ser protegido.

Há também a tese de que as instituições de controle só vão ter autonomia se o Executivo não puder entrar em conluio com a maioria legislativa e atacá-las. Nos EUA, é quando há o *divided government*, em que o presidente democrata se depara com o Senado e a Câmara dominada pelos republicanos, ou

vice-versa. Em qualquer dessas duas situações, o Judiciário se torna mais importante. Há testes empíricos corroborando isso.

Se você tem competição, você dá sustentação a instituições independentes. Houve essa delegação originária, em 1988, e ela foi tornada possível pela sentença da competição. O Ministério Público e a Polícia Federal foram se fortalecendo; o Judiciário e o Procurador Geral da República foram se tornando mais assertivos. Eu acho pouco relevante perguntar se as instituições estão funcionando ou não; não existe uma resposta para uma questão tão vaga. Que as instituições de controle estão muito mais ativas, isso é verdade, porque o que elas fazem não tem sido objeto de contestação. Isso está claro. Nós não temos nenhuma crise constitucional que impeça o cumprimento de decisões do STF. O que há são tensões, mas, ao fim, o STF prevalece, ou tem prevalecido. A mesma coisa vale para a Procuradoria Geral da República. Ela foi se tornando independente, e, atualmente, uma força que não tem paralelo em nenhum país.

O meu ponto é o seguinte: não é que as instituições se fortaleceram tão de repente que passaram a inibir qualquer tipo de corrupção. É o contrário; elas é que a revelam.

Quando você transita para a democracia, você tem, aparentemente, o aumento da corrupção, porque ela passa a ser revelada. As instituições, por terem efetividade, por mostram que estão funcionando, passam a inibir o comportamento. Numa fase de transição, haverá pessoas continuando com práticas delitivas, mas recebendo punição por isso. No *ranking* da Transparency International, que avalia o combate à corrupção, o Brasil, apesar de tudo, está à frente da Argentina, ao lado da China e da Índia, e razoavelmente perto da Itália. Mas a corrupção da Índia é infinitamente maior.

Não há contradição. E também não há nenhuma teleologia: não significa que a gente vá necessariamente chegar a um Estado ótimo.

○ *Brasil é uma cleptocracia?*

Eu acho que é. Se bem que eu não sei exatamente o que é uma cleptocracia numa apreciação mais técnica; eu preferiria chamar de um caso de corrupção sistêmica. Por tudo que a gente sabe, muito provavelmente a corrupção na Argentina, ou no México, é maior que a brasileira, ou, no mínimo, igual. Há um padrão histórico de corrupção sistêmica por certo, mas por

que ela cresceu no período recente, no Brasil? Alguns fatores contribuíram, choques exógenos importantes: o *boom* de *commodities* produziu, obviamente, uma elevação de gastos, de uma forma espetacular; a descoberta do Pré-Sal, que faria o Brasil se tornar o quarto maior produtor de petróleo em algumas décadas; há a própria conjunção, no tempo, dessas duas coisas, um *boom* de *commodities* inédito afetando tudo que o Brasil exporta e, ao mesmo tempo, a descoberta do Pré-Sal nesse contexto, com perspectivas de geração de tributos, rendas etc. Isso afetou a estrutura de incentivos: a ideia de que os recursos são ilimitados. E há um terceiro fator, que foi ainda a conjunção, no tempo, desses dois choques exógenos com dois eventos próximos: as Olimpíadas e a Copa do Mundo no Brasil. O Brasil de cinco anos atrás era o país com mais obras no mundo, depois da China. Essas três coisas produziram um choque. Outras coisas também contribuíram para o aumento muito grande da corrupção. Por exemplo, a irrupção do PT na cena política com um braço sindical muito forte – esse braço é quase que inteiramente corrupto, mais corrupto que profissionalizado ou técnico, o que pode levar a uma corrupção maior do que a observada em estruturas mais tradicionais da corrupção, ligadas a interesses financeiros, bancários etc.

De repente, por exemplo, você tem um fundo como a Funcef [Fundação dos Economiários Federais] comprando meio bilhão de reais da J&F Investimentos. E quem era o diretor da Funcef? Era um professor de história, provavelmente desses que falam que Vargas era um herói nacional. Ele era de Vitória, do sindicato de professores; resolveu fazer um concurso para escriturário, virou delegado da CUT e, depois, presidente da CUT no Espírito Santo. Alguém que dava aula de história para o Ensino Fundamental, e depois para o Ensino Médio, passou a gerir, sem saber sequer o que era uma debênture, a Funcef. Os ex-presidentes da Previ [Caixa de Previdência dos Funcionários do Banco do Brasil], Sérgio Rosa e Ricardo Flores, são típicos representantes do sindicalismo do setor público que entrou nos fundos de pensão – e os fundos de pensão são os maiores atores institucionais da bolsa brasileira. A Funcef, por exemplo, era dona do prédio do Bompreço daqui. Ela é dona de dezenas de *shoppings centers* e hotéis no Brasil. O mesmo com a Previ e o Postalís, que é o fundo de pensão dos Correios. A entrada do sindicalismo no fundo de pensão, também prevista para ocorrer ao nível

dos estados, ocorreu em 2003 com a realização da reforma da Previdência – a única reforma da Previdência que foi feita, e que mudou estruturalmente o sistema. Foi imaginada por Luiz Gushiken, ex-presidente do sindicato dos bancários de São Paulo. Todo funcionalismo estadual passou para os fundos estaduais, do Funprev, e esses fundos estaduais seriam todos geridos pelo sindicalismo. O sindicalismo tinha essa massa de recursos que deixaria de ir para a Previdência e que vai para esses fundos, porque se criou um teto de benefícios. Mas o negócio desandou. Não foi regulamentado e depois ficou centralizado. Tudo foi para o espaço, tudo passou a ser controlado politicamente.

A corrupção, portanto, tornou-se maior, recentemente, por razões associadas ao *boom* de *commodities*, às obras da Copa do Mundo e das Olimpíadas, e a essa nova estrutura de incentivos trazida pela descoberta do Pré-Sal e pela expansão da Petrobrás. A Petrobrás, em 2009, fez o maior lançamento de ações da história do capitalismo – mundial. E isso mudou a estrutura de incentivo, levou a uma gastança desenfreada e à ideia de que vale tudo. Até então, não se tinha notícia de que um ministro da Fazenda pudesse se tornar um operador de estruturas corruptas. Só há registro de algo pior que isso na Rússia, talvez. Sempre existiu corrupção, mas não nessa escala. Isso é porque o PT é imensamente pior moralmente que os outros? Provavelmente não, mas ele tem um braço sindical, e essa conjunção mudou qualitativamente as coisas.

Você acha que o grande problema das instituições políticas no Brasil é a falta de "convencimento" liberal?

O que consta na historiografia como liberal não é exatamente liberal. O Brasil não tem nem sequer liberalismo econômico, porque sempre o intervencionismo prevaleceu, como reconheceu o próprio Celso Furtado. Antes que o keynesianismo fosse inventado, já havia, com a Convenção de Taubaté, no começo do século, a intervenção massiva do Estado para sustentar a renda do setor cafeeiro, e isso era fonte de todo tipo de controvérsia.

O que é vendido como liberal não passa de arremedo. Nunca houve um projeto ou forças liberais autênticas, salvo alguns que, em certos momentos, tiveram expressão. Eu diria que a grande figura liberal foi Rui Barbosa, embora não tenha sido a única. Em São Paulo, ele fundou com Joaquim Nabuco um clube de debates, e se tornaram ambos os paladinos do

abolicionismo. Rui Barbosa foi a pessoa mais ativa na defesa das eleições diretas, o que resultou na Lei Saraiva, em 1881; lutou para transformar o país numa federação, mesmo sob a monarquia. Quando da Proclamação da República, num primeiro momento, chegou a ter certa influência, e entrou em conflito com Floriano Peixoto. Depois, ele continua com a campanha civilista; a defesa irrestrita da legalidade.

Não é possível afirmar que o liberalismo fosse inexpressivo, porque havia alguém com a densidade de Rui Barbosa, e com a força que ele teve em todas essas grandes bandeiras progressistas. Para ele, a mais importante delas, naquele contexto, foi a separação entre Igreja e Estado. Ele era atacado por todos os católicos, por conta da Lei Saraiva, porque, pela primeira vez no Brasil, um não católico poderia ser candidato. Tinha um anticlericalismo radical; foi uma espécie de Voltaire brasileiro. O próprio imperador pediu que ele fizesse algo no campo da educação pública – uma educação pública laica, sem nada de Igreja. Foi um escândalo para a época. Ele defendia muitas das bandeiras do liberalismo que eram levantadas na Europa, e ele teve influência. Há alguns episódios um pouco complicados, em que ele errou, como com o Encilhamento, durante o ano que ele foi ministro da Fazenda, mas foi um erro mais técnico.

Tudo isso de que estou falando – e Rui Barbosa é um emblema – é para concluir que tivemos uma tradição liberal que não é trivial, mas que foi derrotada. A admiração que todos os bacharéis brasileiros em todo o século XX passaram a ter por Rui Barbosa, a ponto de considerá-lo quase um santo, reverberou durante toda a sua vida. Ele defendeu até seus próprios inimigos. Ele impetrou os *habeas corpus* em nome dessas pessoas – contra Floriano Peixoto.

Há figuras notáveis na história: a exemplo de Rui Barbosa e Afonso Arinos. Essas pessoas tiveram grande influência também. Obviamente foram atropelados por esse Estado conservador, que vem dos Saquaremas – esse *establishment* conservador, escravocrata, centralizador, que se impõe e depois se transmuta com o golpe militar. É o conservadorismo que se vê no exemplo do Visconde do Rio Branco, que era cônsul do Brasil em Liverpool e orgulhava-se de que o Brasil fosse o único país da América Latina que não era uma República, mas uma monarquia. O Gladstone, chefe liberal inglês, ficou impressionadíssimo com Rui Barbosa e disse que o Brasil era

“

não há muita diferença entre a esquerda e a direita, em termos de política econômica; há um consenso intervencionista

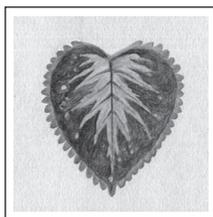
um exemplo para a América Latina. Enquanto a América Latina era composta por caudilhos e se engolfava, o Brasil tinha sementes de um liberalismo forte. Havia uma apreciação positiva disso.

Para o contexto histórico de então, o Brasil não era tão iliberal assim, mas esse caráter iliberal se afirmou mesmo no século XX. Por isso que não há muita diferença entre a esquerda e a direita, em termos de política econômica; há um consenso intervencionista. O liberalismo brasileiro perdeu, mas não perdeu todas as batalhas. Isso é parte da explicação pela qual nós fomos a única ditadura da América Latina que não teve o Congresso fechado. Tínhamos deputados federais, leis etc. Só no Brasil havia vida parlamentar sob a ditadura. A única exceção foi o Estado Novo, na história brasileira. Afonso Arinos insiste muito nisso. O liberalismo aqui, portanto, não é tão fraco. ¶

UM ARTISTA DE SHANGHAI

por Milton Hatoum

Escritor e tradutor



Para May Zarif

MUITA GENTE SONHA EM CONHECER PARIS, Roma, Barcelona, Londres, Cairo... Eu, desde menina, sonhava em conhecer Shanghai... Minha mãe falava muito de um artista chinês que encantou a cidade com seus desenhos e aquarelas. Ele morou uns anos em Manaus e ganhava a vida com sua arte de aquarelista. Perguntava a uma pessoa o nome de um parente morto, pedia que lhe contasse alguma coisa sobre o finado, depois pintava com aquarela manchas coloridas, e dessas manchas surgia um rosto. O rosto do parente. Minha mãe dizia que esse chinês, além de artista, era bruxo. Por isso ficou conhecido como “O bruxo de Shanghai”.

Eu tinha nove anos quando vi o desenho do rosto da minha finada avó, uma aquarela do artista chinês. Minha mãe me mostrou fotografias dessa avó que não conheci, eu fiquei impressionada com a semelhança entre as fotos e a aquarela.

Quando eu ia completar treze anos, aconteceu uma tragédia. Minha mãe foi me apanhar na Escola Normal... Na praça São Sebastião, paramos no lugar onde o chinês trabalhava.

“Ele ficava aqui, ao lado desse barco de bronze onde está escrito Ásia”, disse minha mãe.

Observei o monumento, o barco, imaginei o artista com seus pincéis, tintas,

folhas brancas, e perguntei por onde ele andava.

“Não sei”, ela disse. “Morou aqui nos anos 1950. O chinês ainda estava em Manaus quando tu nasceste, mas um dia ele sumiu. Era um artista muito querido.”

Entramos em casa depois de meio-dia, minha mãe murmurou que não queria almoçar, estava indisposta e foi deitar na rede. Almocei com meu pai, conversamos sobre a Escola Normal e sobre um navio inglês, atracado no Manaus Harbour. Antes de fazer a sesta, meu pai perguntou à minha mãe se ela se sentia melhor. Ela não respondeu. Estava morta. Morreu deitada, dormindo.

Sim, uma coisa terrível... Quando me lembrava dela, recordava também o pintor de Shanghai, porque as últimas palavras que ouvi de minha mãe falavam do artista e do lugar onde ele costumava desenhar. Aí passei anos com a ideia de visitar a China...

Meu pai dizia que isso era besteira, ou loucura. Mas não desisti de visitar Shanghai. Meu pai morreu muito velho, em 1996... Eu já estudava mandarim com um chinês que trabalhava numa fábrica em Manaus. Quando meu professor envelheceu, eu já falava mandarim, mas não conhecia o dialeto falado na região de Shanghai. Há dois anos viajei à Ásia...

Shanghai, como tu sabes, é o maior porto do mundo, a cidade é enorme, mas essa metrópole tentacular não me intimidou. Visitei o Museu de Belas-Artes, o Centro de Escultura de Shanghai, o maravilhoso Lu Xun... Saía sozinha, sem intérprete: o nome e endereço do hotel bastavam. Mas fui com um guia até as ilhas Yangshan. Para quem conhece a China, o Ocidente é um diminutivo.

Dois dias antes de voltar para o Brasil, escrevi o nome do artista e perguntei ao guia se ele conhecia alguém com esse nome. Ele me levou a um bairro distante do centro, um bairro situado no coração de Puxi, a oeste do rio Huangpu. Paramos diante de um pequeno sobrado, uma arquitetura *art déco*, resquício da colonização francesa.

“Esta é a casa do artista”, disse o guia. “Morreu em Shanghai, em 1978. Sei por que você se interessou por ele.”

“Por quê?”

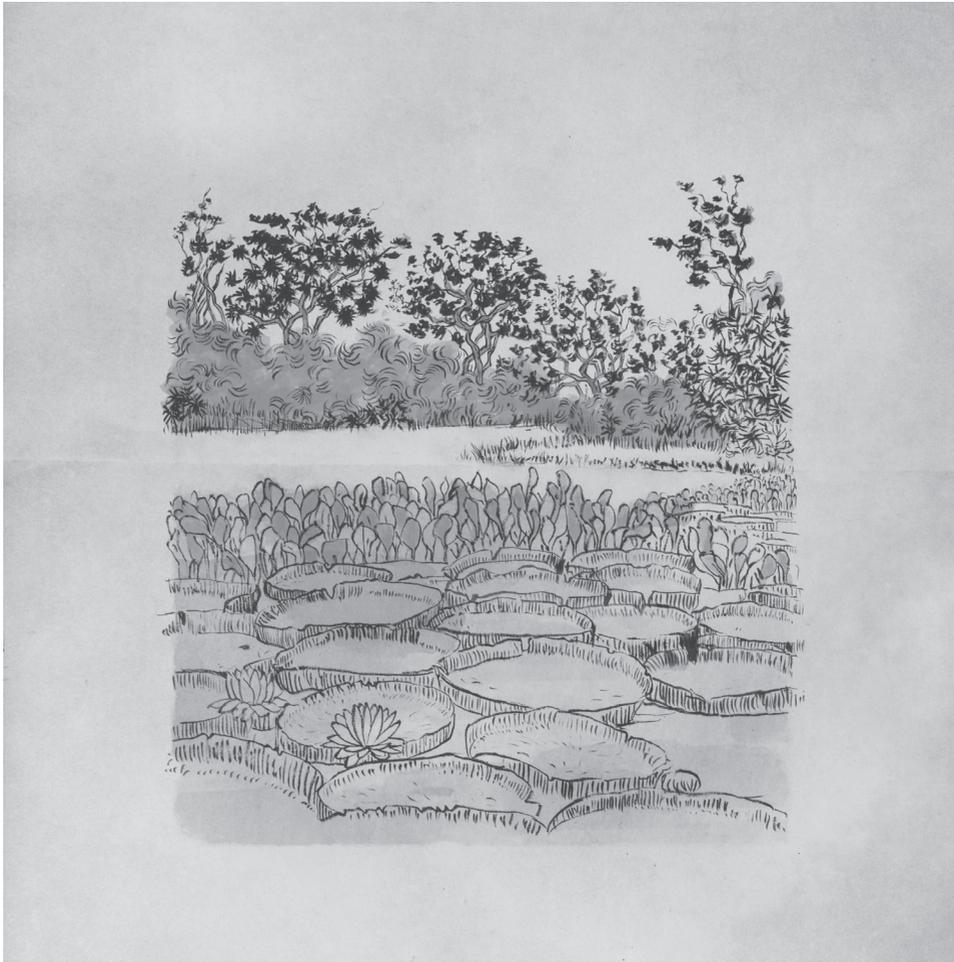
“Porque ele morou nove anos na Amazônia.”

Entramos na casa. As paredes das salas estavam cobertas por desenhos e aquarelas de rios, igapós, furos, sementes, frutas, uma enorme variedade de plantas e árvores. E também aquarelas de horizontes, em que a floresta e o céu eram desenhados em vários momentos do dia. Não vi nenhum desenho de pessoas, nem de animais, peixes, insetos. Lembrei a aquarela do rosto da minha avó e pensei: ele desenhava o rosto dos mortos para sobreviver. Era um artista apaixonado pela natureza.

Perguntei ao guia quanto tempo o artista tinha morado naquela casa.

“Quase vinte anos”, respondeu. “Mas ele só ocupava um quartinho do andar superior. Quando ele morreu, os outros moradores tiveram que sair daqui. A prefeitura fez esse pequeno museu.”

Quis visitar o quarto. Era de fato pequeno, mal cabiam uma cama, uma cadeira e uma mesinha. Reparei nos pincéis de vários tamanhos e formas, nos delicados estojos de tintas, na roupa dobrada, arrumada sobre o assento da cadeira. Um quartinho modesto, ou



164

mesmo pobre, que contrastava com a riqueza e o luxo que eu tinha visto em Pudong. Mas não senti pena dele. Por que sentiria pena de um artista talentoso e corajoso?

Na mesinha, uma fotografia ao lado de um caderno chamou minha atenção. Na capa do caderno estava escrito em mandarim: “Passagem por Manaus”. Nas

páginas do caderno não tinha nada anotado, nenhum ideograma ou desenho. Depois, quando observei a foto, vi o artista ainda jovem abraçado a uma moça. Reconheci o rosto de minha mãe. Não sei se a foto era anterior ao meu nascimento. Sei que minha mãe parecia uma moça feliz. E o sorriso no rosto dela foi a melhor lembrança de Shanghai.