

Eduardo de Assis Duarte

Literatura Política Identities

ENSAIOS

N.Cham 809.933 D8121 2005

Autor: Duarte, Eduardo de Assis.

Título: Literatura, política, identidade



146450608

Ac. 412577

Eduardo de Assis Duarte

809.933
D812l
2005

**LITERATURA
POLÍTICA
IDENTIDADES**

ENSaios

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA



146450608

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

FALE-UFMG

2005

412 577

Copyright © 2005 by Eduardo de Assis Duarte

Todos os direitos reservados ao autor

Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida, seja por meios r
cânico, eletrônico, seja via cópia xerográfica sem a autorização prévia do aut

Projeto gráfico e editoração eletrônica: Enrique Tavares

Foto do autor: Izabel Chumbinho

Revisão: Rodrigo Pires Paula

Universidade Federal de Minas Gerais

Reitora: Ana Lúcia Gazzola

Faculdade de Letras

Diretora: Eliana Amarante de Mendonça Mendes

Vice-diretora: Veronika Benn-Ibler

Coordenadora da Câmara de Pesquisa: Maria Antonieta Pereira



BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
13 / 01 / 2006

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca FALE/UFMG

D812I Duarte, Eduardo de Assis
Literatura, política, identidades : ensaios / Eduardo de Assis Duarte. – Belo Horizonte : FALE/UFMG, 2005.
176 p. ; 22 cm

ISBN : 85-87470-87-6

1. Literatura e política. 2. Feminismo e literatura. 3. Escritores negros. 4. Literatura brasileira – História e Crítica. 5. Identidade social. I. Título.

CDD : 809.933

FALE – Faculdade de Letras da UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 – Campus Pampulha
Belo Horizonte – Minas Gerais – Brasil
CEP 31270-901 – Tel 55 31 3499-5101 - www.lettras.ufmg.br

Para
Constância, Filipe e Fábio
bem-quereres

Para
Vitor
ausência presente

Sumário

9 Nota Introdutória

Sendas da Utopia

- 15 Amado e Neruda, companheiros de viagem
- 24 Literatura e Engajamento em Jorge Amado e Graciliano Ramos
- 35 *O rei da vela*: a Antropofagia encontra o Marxismo
- 47 *Parque industrial*: Patrícia Galvão e os limites do ativismo
- 56 *O banquete*: Mário de Andrade e a outra utopia

Outras Políticas da Escrita

- 67 Feminismo e Desconstrução: anotações para um possível percurso
- 91 Comparatismo, Gênero, Alteridades
- 105 Classe e gênero no romance de Rachel de Queiroz
- 113 Literatura e Afro-descendência
- 132 Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afro-brasileira
- 146 Lino Guedes: imprensa e folhetim negro na década de 1920
- 162 Sertão, subúrbio: Guimarães Rosa e Paulo Lins

As leituras e a experiência de vida
não são dois universos,
mas um.

Toda experiência de vida para ser interpretada
chama certas leituras
e funde-se com elas.

Que os livros nascem sempre de outros livros
é uma verdade só aparentemente em contradição com
a outra:

que os livros nascem sempre da vida prática
e das relações entre os homens.

Ítalo Calvino

Nota Introdutória

Os textos aqui reunidos foram compostos entre meados da década passada e os primeiros anos do novo século. Alguns estão publicados em livros, periódicos acadêmicos ou coletâneas de ensaios; outros, apresentados em congressos da área de estudos literários, constam dos respectivos anais.

Com vistas a este volume, passaram por minuciosa revisão, que incluiu retificações, cortes, acréscimos e fusões. Meu objetivo foi o de oferecer ao leitor um conjunto de observações e reflexões tanto teóricas, quanto historiográficas e críticas, cuja origem situa-se em projetos desenvolvidos como pesquisador do CNPq e nas disciplinas lecionadas no mestrado e no doutorado da Universidade Federal de Minas Gerais.

Postos em conjunto, revelam o perfil e a natureza de minhas preocupações para com a escrita e a representação do Outro em nossas letras. Ou seja, com a literatura envolvida politicamente e voltada, em graus e níveis distintos, para problemas que desafiam tanto os homens e mulheres de letras, quanto os cidadãos comuns, entre os quais me incluo. A alteridade – seja de classe, gênero ou de etnia – e sua expressão literária como sujeito ou objeto constituem o fio condutor dessas páginas. Espero que possam emprestar ao texto a necessária organicidade.

Eduardo de Assis Duarte

Sendas da Utopia



Amado e Neruda, companheiros de viagem

*Tengo repulsión por el burgués,
y me gusta la vida de la gente
intranquila
e insatisfecha,
sean estos artistas
o criminales.*

Pablo Neruda

Ruiu a torre de marfim
dos escritores
de antes da guerra.
O intelectual de hoje
ou se compromete
com o proletariado
para a luta em reivindicação
dos oprimidos,
ou defende
com unhas e dentes
a sociedade capitalista que agoniza.

Jorge Amado

Cena 1

Em meados de 1945, Pablo Neruda, recém-ingresso no Partido Comunista Chileno e já senador pelas províncias de Antofagasta e Parapacá, encontra-se com Jorge Amado em São Paulo, no histórico comício dos comunistas no Estádio do Pacaembu, que comemorou a libertação de Luiz Carlos Prestes, líder máximo do PC no Brasil. O poeta chileno figurava então como um dos maiores nomes da poesia latino-americana do século XX, sendo recebido pela intelectualidade brasileira com um extenso programa de recepções e homenagens. No meio da multidão, Neruda observa o entusiasmo dos presentes com o discurso de Prestes, que ali estava em carne e osso depois de passar quase uma década nas prisões da ditadura do Estado Novo brasileiro. O poeta chama o amigo Jorge Amado e lhe diz:

— *Tu tienes parte en esto, tu libro há contribuido a este amanecer de la libertad.* (NERUDA et al, 1946)

O poeta chileno referia-se à biografia romanceada de Prestes, *O cavaleiro da esperança*, que Jorge Amado escrevera para fortalecer a campanha pela anistia do dirigente e dos demais presos políticos. Dias depois, falando numa reunião do Partido, acrescenta:

— *¿Quién puede dudar que la palabra impecable de Jorge Amado llevó a todos los rincones de America y del mundo, atravezando montanas de silencio, oceános de frio egoismo, el relato del indomable capitán del Pueblo que através del inmenso Brasil revivió los antiguos sueños y la hazanas de los héroes antiguos?* (NERUDA et al, 1946)

A visita de Neruda marca o início de uma longa amizade com o escritor brasileiro, que duraria até a morte do poeta. E, como resultado da vitoriosa campanha pela redemocratização,

Amado é eleito Deputado Federal e Luís Carlos Prestes torna-se o primeiro membro comunista do Senado brasileiro.

Cena 2

Com a intensificação da Guerra Fria, a partir de 1947, o governo dos Estados Unidos exerce forte pressão contra os países latino-americanos a fim de que estes impeçam a ação dos chamados “agentes do comunismo internacional”. Neruda e Amado perdem seus mandatos legislativos e partem para o exílio. Antes disso, o poeta vive algum tempo na clandestinidade e escreve o *Canto General* escondido no interior do Chile. Mais tarde, ambos são recebidos na França como heróis pela intelectualidade de esquerda. Este é o tempo em que “escrever” é sinônimo de “engajar-se”, para ficarmos nos termos de Jean-Paul Sartre (1989). Os periódicos comunistas abrem grandes espaços para o poeta e o romancista, perseguidos em seus países. Amado e Neruda se reencontram, continuando ativos tanto na literatura quanto na política. O escritor publica, em 1949, a versão em francês de *Seara vermelha*, que sai em folheto no semanário *Les Lettres Françaises*, durante 28 semanas seguidas. Além disso, participa com Neruda do “Comitê Internacional dos Partidários da Paz”, órgão vinculado ao Movimento Comunista Internacional e à política externa da União Soviética. Em março deste ano, ambos assinam junto com Picasso, Aragon, Paul Eluard, Anna Seghers e muitos outros, o manifesto de convocação do “Primeiro Congresso Mundial dos Partidários da Paz”, realizado logo depois em Paris.¹ Impedidos por razões políticas de continuarem na França, Neruda e Amado partem para novo exílio: o primeiro na Itália e o se-

1 O texto do manifesto — *Pour un Congrès des Partisans de la Paix* — foi publicado no *Les Lettres Françaises*, em março de 1949, n. 249.

gundo na Tchecoslováquia, onde escreve o panfleto “O mundo da paz”, inflamada apologia do regime soviético. Em 1951, o escritor brasileiro vive seu momento máximo de glória junto ao *stablishment* comunista ao receber em Moscou o “Prêmio Internacional Stalin pelo reforçamento da Paz entre os Povos”. No ano seguinte, Neruda e Amado põem fim aos respectivos exílios e retornam a seus países.

Cena 3

Em 1957, os dois amigos e suas companheiras viajam para a China. A denúncia dos crimes de Stalin feita por Krushev no XX Congresso do PCUS, realizado no ano anterior, acrescida dos relatos de amigos, dando conta dos *Gulags*, das torturas e perseguições sofridas por escritores e intelectuais comunistas, abalam fortemente Jorge Amado (GATTAI, 1988). Na viagem de barco que fazem pelo rio Yang-tsé, Neruda nota no acabrunhamento do amigo os sinais da decepção. Assim, relata o poeta em suas memórias:

Durante toda a travessia do Yang-tsé, ele me pareceu nervoso e melancólico. [...] A verdade é que as revelações sobre a época stalinista haviam quebrantado o ânimo de Jorge Amado. Somos velhos amigos, compartilhamos anos de desterro, sempre nos tínhamos identificado numa convicção e esperança comuns. Mas creio que eu era menos sectário. [...] Jorge, pelo contrário, tinha sido sempre rígido. [...] O informe do XX Congresso foi uma onda que nos empurrou a todos os revolucionários, para situações e conclusões novas. Alguns de nós sentíamos brotar da angústia engendrada por aquelas duras revelações o sentimento de que nascíamos de novo. Renascíamos purificados das trevas e do terror, dispostos a continuar o caminho com a verdade na mão. Jorge, ao contrário, parece ter começado ali, a bordo daquele barco, entre os desfiladeiros fabulosos do rio Yang-tsé, uma etapa diferente de sua vida. (NERUDA, 1977, p. 236-237)

A fala do poeta em suas memórias guarda consigo as marcas da convicção revolucionária. Apesar da decepção — e, mesmo passados tantos anos, pois este é um texto do fim da vida — o que temos é o discurso de um comunista que ainda crê ter a verdade nas mãos. Ao contrário de Jorge Amado, Neruda permaneceu no partido até o fim, foi lançado candidato a presidente do Chile em 1969, renunciando, porém, em favor da união das esquerdas que levou Salvador Allende ao poder. Sua morte, logo após o violento golpe de estado liderado por Pinochet, metaforiza tragicamente a era de chumbo em que penetrava o Chile sob a ditadura.

Literatura e Compromisso ✕

Os três momentos brevemente compilados evidenciam etapas distintas do processo que marcou o envolvimento dos dois homens de letras com a idéia de uma sociedade generosa, livre e igualitária. Da euforia com a vitória na Segunda Guerra e nas eleições parlamentares, à solidariedade e atuação política no exílio, e à decepção com os desvios autoritários vinculados ao culto da personalidade, todo um processo de reflexão permitiu que a literatura de Neruda, tanto quanto a de Amado, sofresse mudanças significativas.

No caso do romancista brasileiro, teremos o abandono da temática “proletária”, que marcou seus romances desde a publicação de *Cacau*, em 1933, até a trilogia *Subterrâneos da liberdade*, de 1954, em que faz uma representação apologética do partido. No contexto de radicalização política posterior à implantação do comunismo na Rússia, a literatura amadiana assumiu a dicção típica dos compagnons de route da revolução soviética. Por um lado, expressou o projeto de narrar a história do oprimido, denunciando as mazelas do capitalismo. Por outro, recobriu-se de tonalidades épicas e romanescas na cons-

trução dos heróis populares, que assumem uma consciência idealizada, imposta de cima para baixo pela fala do narrador. Em *Cacau*, por exemplo, Honório, camponês analfabeto que nunca saíra da fazenda, chega a afirmar:

- Um dia eu mato esses coronéis todos e a gente divide isso.
(AMADO, 1980, p. 48)

A fala do personagem denuncia o voluntarismo romântico que marca o escritor em sua juventude. Aos 21 anos, Jorge Amado compartilha uma visão utópica do comunismo, pela qual “um dia” tudo iria mudar e a terra seria dos trabalhadores. Essa esperança otimista quanto ao futuro vai-se recobrando, ao longo da obra, de uma nítida coloração messiânica, pela qual cabia ao partido funcionar não apenas como *origem* do novo tempo mas também como *guia e farol* a indicar o caminho da revolução. Ao longo dos anos de 1930 e de 1940, o romance amadiano torna-se cada vez mais um “escrito partidário”, submetido ao centralismo piramidal do PC e ao culto da personalidade, que o próprio autor reconheceria e criticaria mais tarde.

Em seus escritos posteriores a *Subterrâneos da liberdade*, Amado abandona a explicitação exacerbada das teses comunistas e, numa sintomática guinada ideológica, passa a articular o fator econômico com as perspectivas de gênero e de raça. O “herói positivo” da fase engajada passa a conviver (quando não cede em definitivo o posto) com as protagonistas femininas, que metaforizam o novo lugar ocupado pela mulher na sociedade, e com figuras como Pedro Archanjo, voltadas mais para as questões étnicas do que para a luta de classes.

Apesar da “inautenticidade” de certos personagens e situações ou do “populismo” que muitos apontam, é preciso reconhecer, por outro lado, a positividade representada pela dignificação amadiana do oprimido, representado não apenas

como vítima de estruturas injustas mas como ser humano capaz de compreender as causas da miséria e de buscar formas de atuação política com vistas à sua superação. Ao elevar o subalterno a sujeito de seu próprio destino, Amado construiu a especificidade de toda a sua ficção. Nela os oprimidos, sejam pobres, negros ou mulheres, possuem todos essa chama interior que os faz lutadores inconformados com a injustiça.

Já a poesia de Pablo Neruda, apesar de marcada desde o começo por uma maior complexidade e uma maior heterogeneidade temática, rende-se igualmente às pulsões da História. Em 1939, o poeta anuncia em epígrafe a *Las furias y las penas*:

El mundo ha cambiado y mi poesía ha cambiado. Una gota de sangre caída en estas líneas quedará viviendo sobre ellas, indeleble como el amor.
(NERUDA, 1974, p. 97)

A gota de sangue cobre de vermelho os versos do poeta, sinalizando um tempo de urgências no qual a poesia precisa ser, antes de tudo, um gesto político. Diante da Espanha destruída e do horror representado pela ameaça nazista, o poeta deixa momentaneamente de lado o enfoque do amor e da amizade, do mar e da natureza, para voltar-se, não menos apaixonado, às demandas de um mundo conflagrado e à pregação da solidariedade. Como o Carlos Drummond de Andrade das “Mãos Dadas” e do “Sentimento do Mundo”, ele escreve em *Reunión bajo las nuevas banderas*:

*Yo de los hombres tengo la misma mano herida,
Yo sostengo la misma copa roja
y igual asombro ensufecido:*

un día

*palpitante de sueños
humanos, un salvaje
cereal ha llegado*

*a mi devoradora noche
para que junte mis pasos de lobo
a los pasos de hombre.* (NERUDA, 1974, p. 107)

Diante da grande noite representada pelo fascismo, Neruda abandona o ensimesmamento de lobo solitário para juntar-se aos que sofrem, mas reagem à opressão. Quer que “todos vivam” em sua vida e “cantem” no seu canto. Afirma não querer “buscar asilo en los huecos del llanto”, reveste sua poesia com os tons de hino político e com as cores da indignação e da chamada à resistência. O homem de letras é também o homem de ação: alia-se aos que sofrem, oferece aos bispos e generais o sangue dos derrotados de Espanha. Seu fazer poético se mistura à atuação política: junto com César Vallejo constitui em Paris o “Grupo Hispanoamericano de Ayuda a España”. Dois anos mais tarde, *España en el corazón* é editado em Barcelona, em plena frente de batalha. No México, em 1940, sua *Carta a Stalingrado* é reproduzida em cartazes nas ruas. Nesse tempo de extremos e de atitudes radicais, o poema sai do livro, fixa-se nos muros; e o poeta sai da biblioteca, vai para as ruas, busca formar consciências.

Após a guerra e os tempos do exílio, Neruda volta a seus grandes temas. Fica para trás o extremismo que marca tantas passagens do *Canto general* ou do *Nuevo canto de amor a Stalingrado*, mas o poeta não perde o veio da solidariedade e da sensibilidade perante as injustiças. Em sua *Oda a Rio de Janeiro*, de 1954, ele é cantor das belezas da “diosa tatuada en sucesivas olas de ágata negra” mas também não esquece a “cancerosa cola de la miseria humana”. Dirigindo-se à cidade, afirma que será o poeta do Rio de Janeiro, quando esta elevar seus filhos, brancos e negros à “dignidad de tu hermosura” (NERUDA, 1974, p. 183-189).

Mais adiante, esse fio de esperança e solidariedade faz-se presente em outros poemas. O amor aos humildes, aos ho-

mens e mulheres do povo, acompanha a *Barcarola* — lembremos o *Transeunte de las Américas Llamado Chivilcoy* — e demais textos do poeta até suas últimas produções.

Hoje, passada a “era dos extremos” a que se referiu Hobsbawm, pode-se indagar a respeito da efetiva contribuição do engajamento para literatura de Jorge Amado e de Pablo Neruda. Próximos não apenas na militância mas também na recusa do formalismo ou da erudição livresca e vazia, acusados ambos de desprezo pela cultura, construíram obras de grande repercussão junto a um público leitor cada dia mais amplo. Do seu compromisso político e partidário, o que fica para as gerações posteriores?

Nos tempos pós-utópicos que hoje vivemos, pode-se afirmar que tanto *Canto general* quanto *Subterrâneos da liberdade* são textos datados e que envelheceram. O sopro de esperança que deles emana se desfez na poeira levantada pela queda do muro de Berlim, diluiu-se nos escombros do socialismo real. Diante da descrença pós-moderna e da “crise das ideologias”, os discursos políticos — e as políticas da escrita — muitas vezes se aproximam e se confundem. Talvez seja ocasião para perguntarmos: um mundo despido de convicções políticas produz livros melhores? Qual a herança deixada para a literatura contemporânea, pelos escritos do tempo da utopia? Lá nos meandros do século XX, entre o fluxo e o refluxo dos ideais, os escritos de Neruda e Amado nos contemplam e nos desafiam.

(Trabalho apresentado no XXXIII Congresso do IILI - Instituto Internacional de Literatura iberoamericana. Salamanca, Espanha, Universidade de Salamanca, 2000).

Literatura e Engajamento em Jorge Amado e Graciliano Ramos

A investigação das relações e dos limites existentes entre arte e ideologia permite-nos refletir a respeito do impacto exercido por estas pulsões da História por sobre o campo da produção literária. O estabelecimento desses limites passa necessariamente por concepções que ora aproximam, ora distanciam o estético do político e o ficcional do factual. No entanto, não há dúvida de que é nos momentos de convulsão e abalo da ordem que o literário mais se acerca da História, investindo-se não apenas da condição de testemunho e documento mas até mesmo ambicionando intervir no curso dos acontecimentos.

Ao lado disso, acrescente-se a força impulsionadora e subversiva das convicções utópicas, e estaremos próximos de configurar o apelo exercido pelo marxismo na arte e na cultura do século XX, especialmente a partir da irrupção do processo revolucionário soviético. Na medida em que os tiros, crônicas e proclamações vindas de Moscou repercutem mundo afora, a sedução do engajamento vai pouco a pouco dominando frações significativas da intelectualidade. A idéia de uma poderosa onda libertária a se espalhar por toda a terra, difundida nos relatos entusiásticos de John Reed e semelhantes; a crescente organização proletária em muitos países; a reação das burguesias e governos ocidentais; e, ainda, o desconforto generaliza-

do diante do *status quo*; tudo isto deságua no ardor com que artistas e escritores – militantes convictos ou simples *compagnons de route* – foram vinculando seus talentos ao projeto da revolução.

Mais importante do que tentar discernir a autenticidade do gesto ou a justeza ideológica da opção, seria indagar a respeito do contorno adquirido pela obra de cunho social e do preço a ser pago no momento em que esta se acerca do imediato e do contingente, e assume uma perspectiva de transformação da realidade. O risco mais óbvio é o de resvalar na mera propaganda, caindo no maniqueísmo e na simplificação própria de uma pedagogia salvacionista. Deste risco, está livre a obra de Graciliano Ramos. No entanto, a literatura apologética da era stalinista é exemplo recente de quanto o discurso da utopia pode degenerar em crença messiânica e, até mesmo, reacionária. Dissolve-se o ideal na liturgia da celebração partidária, substitui-se o ímpeto demolidor pelo conforto oportunista do culto da personalidade, e o texto termina a serviço não da causa, mas da burocracia pretensamente empenhada na sua viabilização.

Em tais casos, o preço a ser pago é o da própria liberdade de pensamento, e este é fato que extrapola o mundo literário para se inscrever na história do século. Submetida às estratégias de partido ou às razões nem sempre visíveis do estado autoritário, a obra de intenção revolucionária vê comprometida sua autonomia e, neste defrontar-se com a censura, instala-se o risco paradoxal que se abate sobre a escrita entendida como luta por um novo humanismo.

Se a política de Stalin consolida os equívocos do chamado “socialismo real”, responsáveis pelo próprio desvanecimento da utopia, no campo das artes a emergência do opaco “realismo socialista” ainda hoje compromete uma leitura isenta das obras de esquerda, inclusive da produção que ultrapassa o panfletarismo dogmático consagrado no pós-guerra pela dou-

trina zhdanovista. Mesmo cerceada pelos guardiães da ideologia ou patrulhada por uma crítica que confunde liberdade de criação com absenteísmo, a literatura que, em diferentes graus, optou pelo combate ocupa um lugar histórico em permanente demanda de reflexão crítica.

X Em termos brasileiros, nossa experiência desde a Carta de Caminha aponta para o fato de literatura e política andarem aqui quase sempre de mãos dadas. Pois, no Brasil, a utopia floresce no momento em que os escritores vão querer dar a mão a operários e a camponeses. Tal fato implica não apenas tomá-los como assunto ou assumir sua defesa. Mais que isto, o gesto adquire os contornos de um compromisso: trazer o oprimido para o centro de uma literatura que, honradas as exceções de praxe, idealizara quase sempre as relações entre as classes.

O curioso é que este momento se dá não em função de ter surgido entre nós o poder proletário, mas uma ruptura de características históricas bastante diversas. Referimo-nos aos acontecimentos de 1930. A distância que separa o Outubro russo do Outubro brasileiro com certeza é bem maior do que a existente entre Moscou e São Paulo, ou da que distingue Lênin de Getúlio. Entre nós, o estabelecimento de uma literatura comprometida com o socialismo passa pelo viés histórico de 1930 e pelo “Estado de Compromisso” surgido da cisão entre as oligarquias. Em depoimento gravado em 1988, Jorge Amado é taxativo:

A Revolução de 1917 tocou profundamente a literatura mundial, como se pode ver com a transformação ocorrida com o Surrealismo, por exemplo. Mas, no Brasil, é, sobretudo, depois da vitória de 1930 que os problemas aparecem, porque até então estavam sufocados pelas estruturas da República Velha. A Revolução de 1930 abre uma ação intelectual muito vasta, trazendo para o debate nacional os problemas brasileiros da cidade e do campo. *A Revolução de 1917 buliu com todos nós, mas 30 é*

que é a grande data. Nosso conhecimento do processo revolucionário soviético se acentua a partir da Revolução de 1930. (DUARTE, 1996, p. 273, grifos nossos)

Passadas três décadas após a saída do partido, a fala de Amado conserva ainda resquícios do entusiasmo militante com que o jovem dos anos 1930 animava o projeto de escrever para o povo. Apesar de ver a questão do ponto de vista de sua experiência pessoal, o escritor baiano sintetiza o clima que propicia o surgimento tanto do “romance proletário” exemplificado em *Jubiabá*, quanto do “realismo crítico” de *São Bernardo e Vidas secas*. A defasagem entre os acontecimentos de 1917 e os de 1930 expõe o óbvio descompasso existente entre o processo histórico dos dois países, que a cúpula do PCB parece ter esquecido quando se lança à aventura de 1935. No entanto, se nos detivermos na leitura do texto ficcional, perceberemos com clareza o peso das determinações históricas, definindo limites e ilustrando a correlação de forças em choque no campo político.

Grande acontecimento literário de 1935, o romance *Jubiabá* destoa do partidarismo adotado por seu autor na década seguinte e que muitos querem estender a toda a obra anterior a *Gabriela cravo e canela*. Retomando o modelo do romance de formação, o texto narra o difícil crescimento do protagonista, primeiro, menino de rua, depois, jovem malandro de morro, até tornar-se o adulto proletário e líder grevista. O romance combina o percurso de seu herói com o nascimento do operariado combativo que inaugura uma etapa nova nas relações entre capital e trabalho na Bahia.

Se, mais tarde, Jorge Amado irá estreitar seus laços partidários e se deixar conduzir por um discurso sectário e dogmático, de que é exemplo o panfletarismo de *Subterrâneos da liberdade*, o mesmo não se pode dizer de Graciliano Ramos. Leitor de Marx, muito antes de estrear como roman-

cista², Graciliano, em momento algum de seus escritos, faz concessões seja a diretrizes ou estratégias partidárias, seja no rumo de uma simplificação da forma narrativa para torná-la palatável ao grande público.

São conhecidas as divergências do autor alagoano com a burocracia do Partido Comunista e, por extensão, com o dirigismo ideológico consubstanciado no chamado realismo socialista. O romancista, tido na vida pessoal como casmurro e anti-social, personagem de incontáveis anedotas que celebram seu mau humor e crueza de senso crítico, sofreu na carne as agruras de intelectual íntegro e apegado ao livre pensar.

Essa integridade, aliada a um rigoroso sentido de justiça e de indignação perante as desigualdades, levaram-no a uma existência cheia de vicissitudes e a uma relação profissional tensa até o limite: aquela advinda do fato de ser escritor e viver de seu ofício num ambiente degradado por cooptações e perseguições de toda espécie. Obrigado, por razões de sobrevivência, a trabalhar em órgãos públicos durante o Estado Novo, falava de Getúlio quase sempre aos palavrões. Filiado ao PCB em 1945, via Stalin, com reservas, embora não soubesse dos crimes, só revelados mais tarde. Respeitava a liderança do chefe supremo da URSS, que tivera um papel de relevo na derrota do nazi-fascismo, mas recusava-se terminantemente ao culto da personalidade. E, via de regra, desancava Zhdanov, escudeiro de Stalin e propagandista maior do realismo socialista.

No entanto, a visão do autor de *Vidas secas* a respeito da realidade brasileira, em especial aquela que surge representada em seus livros, é marcada inegavelmente pela perspectiva materialista e dialética bebida em Marx e Engels. Apesar de em

². Devemos esta informação a Franklin de Oliveira. Cf. J. C. Garbuglio, A. Bosi e V. Facioli, *Graciliano Ramos*. S. Paulo: Ática, Coleção Escritores Brasileiros, 1987, p. 427.

momento algum seu texto encaminhar situações de protesto social ou violência revolucionária, a todo instante deparamo-nos com a crueza do mundo do trabalho capitalista em seus componentes desumanizadores: miséria, exploração, reificação. Em Graciliano, esta redução/rarefação do humano é mais densa e atinge tanto opressores quanto oprimidos: abandonado por todos, Paulo Honório se dá conta do aleijão humano em que se transformou e lembra que a profissão o fez assim. Já Fabiano, em nenhum momento ostenta a altivez idealizada de Antônio Balduino. Surge, reduzido à condição dos que nada têm, e cumpre na vida a sina do trabalho alienado.

O camponês de Graciliano opta pela família em vez do cangaço e termina o livro na mesma caminhada com que o inicia: apenas foge da morte e não vislumbra em seu caminho nenhuma estrela a apontar os tons róseos da aurora socialista. Em Graciliano, a crueza com que denuncia a exploração do homem submetido ao capitalismo não é acompanhada de qualquer apelo à insurreição. No Brasil dos anos de 1930, sabia-o bem o autor, estávamos distantes da aurora.

Sendo o principal expoente do chamado “romance de 30” no Brasil, Graciliano ultrapassa em muito o regionalismo que marcou a obra de tantos autores do movimento. São Bernardo figura como paradigma de romance social e psicológico. O escritor consegue plasmar com requintes de mestre o processo de enriquecimento vertiginoso do protagonista Paulo Honório – típico *self made man* do capitalismo selvagem em formação – ao mesmo tempo em que penetra no íntimo desse homem bruto para fazê-lo narrar o próprio movimento de desumanização.

Ao final, Paulo Honório, sozinho em meio às divagações e lembranças, percorre insone a casa vazia na noite sem fim e vê as mãos que escrevem o livro assumirem contornos animalescos. Com suas mãos peludas de bicho, Paulo Honório

salta das páginas de *São Bernardo* para ganhar existência própria na lembrança dos leitores.

Em Graciliano, o sertão não vira mar. É sempre o árido sertão de areias quentes e vegetação retorcida. As areias atrasam o passo de seus pobres viventes, a vegetação quase nenhuma sombra oferece aos retirantes de *Vidas secas*. Publicado em 1938, logo no primeiro momento do Estado Novo, o romance de Fabiano e Sinha Vitória traz o camponês nordestino em sua caminhada infrutífera em terra sempre alheia. Por intermédio de Fabiano o livro dramatiza a vida do trabalhador sem direitos, despojado até da fala. Com a ausência de um pensamento articulado, o personagem vê-se limitado ao grunhido e à humilhação que marca o cotidiano do homem analfabeto e sem horizontes.

Mas este homem caminha. Caminha sem rumo, talvez no rumo de uma cidade, cujo nome desconhece. *Vidas secas* termina com a mesma caminhada do início: os viventes das Alagoas buscam apenas a sobrevida. Ao encontrar perdido na caatinga o soldado amarelo que o humilhara, Fabiano desiste da vingança, a visão emblemática da farda fala mais alto. O personagem abaixa a cabeça, desce as mãos e raciocina: “governo é governo”... Em sua concisa precisão, a frase lembra as assertivas machadianas. E ganha contornos não apenas proféticos, mas sobretudo irônicos, se aplicada às esperanças frustradas de muitos brasileiros diante da chegada ao poder de grupos ou partidos de esquerda.

Já nas páginas de *Angústia* (1936), o sentido de rebaixamento do ser humano transfere-se do campo para a cidade e do trabalho braçal para o trabalho intelectual. Luís da Silva expressa a impotência do homem de letras num mundo em que, se pensarmos em termos de veiculação social, até as palavras têm dono... Escritor frustrado, Luís da Silva gasta seus dias na rotina dos ofícios e memorandos da repartição, quando não é obrigado a lançar sobre o papel os elogios de plantão

exigidos pelo poder. E o mais cruel em tudo isto é que, quando se chega nos meandros da libido, o leitor percebe o mesmo sistema penetrando nas alcovas e presidindo a realização (ou não) do desejo: como tudo o mais em sua vida, Luís da Silva vê a noiva lhe escapar por entre os dedos para se entregar ao rival. Outros exemplos poderiam ainda demonstrar essa ênfase na frustração e objetificação do humano, característica dos tempos modernos. Desprovidos de heroísmo, seus heróis trazem a marca profunda da ironia que os reduz a mera engrenagem da máquina do mundo.

Em conhecido estudo, Antonio Candido (1992) desenha o percurso dos escritos graciliânicos como vinculados a um movimento que parte da ficção para a autobiografia, percebendo assim a dialética existente entre esses dois pólos como uma marca estrutural. E, de fato, basta confrontar *Memórias do cárcere* (1953) com a obra ficcional que lhe é anterior para constatar que o realismo dos romances é quase profético quanto ao brutal constrangimento da liberdade que se abate sobre a pessoa do autor. Reduzido a poucas peças de roupa, algum dinheiro, uma pequena maleta e um par de sapatos, Graciliano perambula nos porões do governo Vargas, sem culpa formada, sem inquérito, sem processo. Vive uma situação digna de Kafka, para sair da prisão quase um ano depois, graças a um pedido que José Lins do Rego fizera a Getúlio.

Nem por isto usa o tom de Jorge Amado em *Subterrâneos da liberdade*. A dureza de seu relato é substantiva e emerge das situações retratadas para se alocar na contundência muitas vezes silenciosa, elíptica. Nos volumes que narram o encarceramento do autor, vemos a dignidade humana conviver e superar a todo instante a humilhação, num dos mais tocantes exemplos de memorialismo de que se tem notícia na literatura brasileira. Quanto ao Estado Novo, já páginas iniciais podemos ler:

Nunca tivemos censura prévia em obra de arte. Efetivamente se queimaram alguns livros, mas foram raríssimos esses autos-de-fé. Em geral a reação se limitou a suprimir ataques diretos, palavras de ordem, tiradas demagógicas, e disto escasso prejuízo veio à produção literária. Certos escritores se desculparam de não haverem forjado coisas excelentes por falta de liberdade - talvez ingênuo recurso de justificar inépcia ou preguiça. Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a delegacia de ordem política e social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer. (RAMOS, 1953, p. 5-6)

O trecho citado sintetiza de modo exemplar a precariedade com que se equilibra a expressão no momento em que se defronta com o autoritarismo, bem como a altivez do escritor frente aos censores e a seus próprios pares. Entre nós, os tempos da Guerra Fria darão maior visibilidade a tudo o que separa Graciliano Ramos de Jorge Amado. Os dois escritores, embora amigos e unidos pela afinidade de pensamento, acentuam neste tempo mais ainda suas diferenças. Enquanto Jorge partidariza intensamente sua literatura, Graciliano mantém o mesmo tom dos romances de 1930. Hoje percebemos ser esta uma das marcas de sua grandeza. Mas, nos dias cinzentos de apogeu do stalinismo, vários intelectuais do partido reprovaram o autor de *Caetés* por não escrever de acordo com os preceitos do realismo socialista... Conta Clara Ramos (1979) que o velho Graça se deprimiu, não iria fazer autocrítica no fim da vida, nem começar de novo uma obra consolidada.

Jorge Amado e Graciliano Ramos expõem dois casos agudos de aproximação entre literatura e socialismo. Ambos foram, cada um à sua maneira, da consagração pública à prisão e da celebração à censura partidária. Escritor maldito durante o Estado Novo, Jorge teve, sim, seus livros queimados em praça pública e proibidos em livrarias e bibliotecas. Recompensou-o, tanto o furor com que se disputavam as cópias fotográficas da

edição argentina da biografia de Prestes, quanto a eleição para a Câmara dos Deputados em 1945. Contudo, mesmo tendo recebido o “Prêmio Stalin” em 1951, o escritor sofre constrangimentos não apenas do governo que o expulsara, mas também dos próprios camaradas... e vê a trilogia *Subterrâneos da liberdade* ter sua publicação retardada em quase dois anos, devido a tentativas de censura por parte de elementos da cúpula do PC.

Já Graciliano, submetido como Jorge ao arbítrio da prisão sem processo, é consagrado desde a estréia como um “clássico” e mestre de toda uma geração: o “velho Graça”, no registro carinhoso dos companheiros e admiradores. Todavia, nada disso o livrou, mesmo depois de morto, das tentativas de censura dos stalinistas, como no episódio dos manuscritos de *Memórias do cárcere*, conforme descrito na biografia assinada por Dênis de Moraes (1993).

Após a morte de Stalin e as denúncias de Krushev no XX Congresso, Jorge Amado rompe com o PC e passa a fazer a crítica do dirigismo partidário no campo da produção cultural. No depoimento de 1988, comenta seu envolvimento com a questão:

Eu só tomei conhecimento do realismo socialista em sua fase mais agressiva, depois da guerra, com o Zhdanov e suas teorias do formalismo e do realismo socialista, que, aliás, contém uma denúncia da arte moderna curiosamente coincidente em certos aspectos com as teorias de Hitler a respeito da arte degenerada, proveniente de uma burguesia degenerada. (DUARTE, 1996, p. 275)

Mais atrevido, Graciliano, mesmo pressionado pelos dirigentes, costumava encerrar de modo abrupto as discussões a respeito do dirigismo partidário. Segundo relato do filho, Ricardo Ramos (1987), mal ouvia falar de Zhdanov e logo disparava:

“um cavalo!” E a conversa acabava aí. Nesses tempos pós-utópicos, a possível conclusão é a de que as palavras – e mais do que elas, a vida e a obra – de Jorge Amado e de Graciliano Ramos ficam como referências históricas a balizar, quem sabe, as utopias de amanhã.

(In DUARTE, Eduardo de Assis, Org. *Graciliano revisitado*. Natal: UFRN-CCHLA; Editora Universitária, 1995, p. 161-173).

O rei da vela: a Antropofagia encontra o Marxismo

*Cuándo fue nunca tan útil
decir la verdad?
Cuándo fue la verdad
tan necesaria
e intervino tan directamente?*

Bertolt Brecht

Oswald de Andrade tornou-se célebre pela radicalidade de suas postulações estéticas ao longo dos anos de 1920. No entanto, seu teatro só irá surgir mais tarde, no calor dos embates sociais e políticos que sacodem o Brasil na década seguinte. Suas peças *O rei da vela*, *O homem e o cavalo* e *A morta*, escritas após a adesão ao Comunismo, põem em prática um teatro de intervenção social, sendo vítimas de um sintomático “esquecimento”, tanto por parte da crítica, quanto do próprio meio teatral. Por muito tempo, somente *O rei da vela* conseguiu ser levado ao palco por uma grande companhia profissional, na histórica montagem feita por José Celso Martinez Correia, em 1967, trinta e quatro anos após ter sido escrita.

Há na crítica brasileira uma tendência a dividir a obra de Oswald de Andrade em duas fases: a dos anos de 1920 e a dos

anos de 1930, isto é, antes e depois do marxismo. Em parte, isto se deve ao próprio Oswald, que renegou bombasticamente parte de sua produção anterior no conhecido prefácio a *Serafim Ponte Grande*, publicado em 1933. Ao longo do tempo, a crítica e a historiografia se encarregaram de ir lentamente deslocando do centro da obra oswaldiana não só o teatro, mas igualmente os dois volumes de *Marco zero*. Os escritos vindos a público entre 1930 e 1945, por evidenciarem as marcas da guinada à esquerda, foram sendo empurrados para uma espécie de vala comum dos textos rotulados como “menores” (ou formalmente conservadores) em função de estarem a serviço de um determinado projeto político, como se os escritos dos anos de 1920 também não possuíssem sua faceta política. Nos dias de hoje, pensamos ser possível uma outra leitura, menos dicotômica e mais infensa ao reducionismo. Opor *vanguarda a engajamento* implica não levar em conta a demolição dos valores patriarcais e burgueses presente nos escritos dos anos de 1920, que antecipam a ruptura mais radical operada na década seguinte. Implica, por outro lado, desconsiderar, por exemplo, todo o aparato formal que sustenta *O rei da vela*, texto construído a partir de inovações simplesmente revolucionárias para o teatro brasileiro daquela época.

Já o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* – exacerbação das propostas da Semana de Arte Moderna de 1922 – inscrevia o pendur oswaldiano para as culturas reprimidas no processo histórico brasileiro, para a captação das heranças indígena e negra e para o encontro sem preconceitos com as práticas culturais das classes populares. A sedução exercida pela cultura do Outro leva-o a celebrar os “casebres da açafão e de ocre nos verdes da favela” como “fatos estéticos” e a clamar pela “contribuição milionária de todos os erros”, que, aliada à “originalidade nativa”, serviria de contrapeso às “indigestões de sabedoria” e à “adesão acadêmica” da cultura brasileira (ANDRADE, 1978b, p. 5-10).

Essa busca do Outro se acentua no *Manifesto Antropófago*, de 1928, no qual não apenas sugere mas põe efetivamente em prática a “devoração crítica”, isto é, a *superação*, se pensarmos em termos propriamente marxistas, da cultura dominante – branca, masculina, ocidental e cristã. Pautado numa compreensão absolutamente contemporânea da diferença cultural, que traz em seu bojo corolários como o da tolerância e da aceitação – étnica, cultural, estética –, a antropofagia propõe o desrecalque da fala subjugada e reverencia a herança primitivista, com seus acentos matriarcais: “já tínhamos [antes da chegada dos brancos] o comunismo [...] tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários” (ANDRADE, 1978a, p. 13-19), afirma Oswald, leitor que vinha de Freud e Nietzsche e encontra Marx e Engels. O *Manifesto Antropófago* dialoga com *A origem da família, da propriedade privada e do estado* ao reproduzir as concepções de Engels, a propósito do comunismo primitivo e de seu desaparecimento devido à emergência da propriedade privada e da necessidade de transferir os bens de pai para filho por meio de herança.

Entre a revolução antropológica e filosófica, expressa nas teses de 1928-1929, e a militância mais explicitamente política dos anos de 1930, o pensamento oswaldiano penetra numa perspectiva de radicalização, centrada na dominância do fator econômico. Nesse breve intervalo de tempo, dá-se a crise mundial decorrente do *crack* da Bolsa de New York e o abalo financeiro do escritor que, sendo até então um rico herdeiro de fazendas de café, tornar-se-á o primeiro aristocrata brasileiro a aderir ao comunismo. Em 1931, ele edita, juntamente com a escritora Patrícia Galvão, o jornal panfletário *O Homem do Povo*, que sobreviveu a poucos números em função da crítica áspera ao sistema econômico e político vigente no Brasil. Dois anos mais tarde, vem à luz o romance experimental *Serafim Ponte Grande*, em cujo prefácio renega a vida e a literatura burguesa e declara seu propósito de ser “o casaca de ferro da re-

volução proletária” (ANDRADE, 1984, p. 9-11). É este contexto, pois, que preside à construção da peça que passamos a examinar.

O texto de *O rei da vela* trata da ascensão e da queda de Abelardo I, um arrivista enriquecido às custas da crise econômica de 1929. O personagem constrói sua fortuna emprestando dinheiro a juros elevados e depois liquidando as dívidas e apossando-se dos bens de seus clientes. Além disso, usufrui dos lucros de uma fábrica de velas — produto bastante consumido na época por todos os que não podiam mais pagar a conta de energia elétrica. Entre as principais vítimas do agiota estão os representantes da burguesia rural subitamente empobrecida com a queda dos preços agrícolas no mercado internacional. É dessa elite agrária falida que surge Heloísa de Lesbos, noiva de Abelardo I. A relação entre os dois é representada como uma simples transação mercantil, ele entrando com o dinheiro e ela com o nome de família. Ao final, Abelardo I é traído e levado à ruína por um de seus funcionários, denominado sintomaticamente Abelardo II. Além de ficar com o dinheiro do patrão, Abelardo II termina tomando-lhe também a noiva. A peça se encerra ao som da marcha nupcial e do grito de “*Ob! Good business!*” proferido por Mr. Jones, o magnata americano a quem todos bajulam.

É preciso destacar, inicialmente, o sentido paródico e antropofágico que preside à construção deste “rei da vela”, não só como personagem mas também enquanto formulação discursiva. A metáfora da vela — objeto cuja existência carrega o sentido da efemeridade material e de uma luz fraca e de pouca duração — indica a fragilidade da fortuna acumulada por meio da agiotagem em tempos de crise. De um só golpe, o poder de Abelardo I “se desmancha no ar” antes mesmo que ele possa consolidar sua posição social pela via do casamento. Já sua união com Heloísa de Lesbos visa devorar pela paródia o mito do amor eterno oriundo do discurso burguês e tornado

célebre a partir de sua concretização nas venturas e desventuras do homônimo casal. O Abelardo moderno é o antípoda de seu longínquo ancestral e a Heloísa de agora é, simplesmente, de Lesbos... Ambos funcionam como duplos destronantes dos personagens inscritos no mito, evidenciando o anacronismo deste em tempos de hegemonia do capital. O que se pode vislumbrar apenas por estes dois exemplos não é um fosso separando a ruptura estética do texto engajado. Ao contrário, vê-se o encontro da antropofagia com o marxismo. A devoração estética dos mitos – como o da paixão romântica ou o do *self made man*, encarnado e desmascarado pelo protagonista – está embasada num pensamento que busca a superação moral e política do sistema ideológico que sustenta tais formulações.

Já numa primeira leitura, pode-se perceber a interação entre vanguarda e engajamento. A peça busca conjugar dialeticamente *crítica social* e *linguagem de invenção*, ostentando uma modernidade inexistente no teatro brasileiro da década de 1930, imerso ainda nas malhas do ilusionismo naturalista. Oswald toma o partido dos excluídos, mas recusa-se a idealizá-los nos moldes do realismo socialista. O tom é de demolição crítica, a começar pelo desmascaramento do próprio gesto teatral, enfatizado a todo instante em seu sentido de *representação*. Desfaz-se a quarta parede, palco e platéia, atores e público fazem parte de um só e mesmo mundo, o mundo regido pelo capital.

O texto oswaldiano insere seu jogo cênico no âmbito do *processo de distanciamento*, precisamente com o intuito de questionar e subverter a ilusão naturalista. As figuras humanas são concebidas de forma a impedir a empatia e a identificação com os receptores. A ruptura com a catarse aristotélica se explicita ao longo de toda a peça, com alusões contínuas ao “ponto”, ao “maquinista” e às “[...] soluções fora da vida [...], soluções no teatro. Para tapear [...]” (ANDRADE, 1976, p. 103). Assim, a

postura que denuncia o capitalismo como sistema de exploração econômica é a mesma que, em sua contrapartida estética, denuncia o teatro burguês como aparelho ideológico veiculador da alienação e do conformismo.

Na década seguinte, Bertolt Brecht assim teorizaria a atitude distanciadora:

Para produzir o efeito de distanciamento, o ator deve por de lado tudo o que havia aprendido antes para provocar no público um estado de empatia perante as suas configurações. Além de não tentar induzir o público a qualquer espécie de transe, o ator não deve também se colocar em transe. [...] Em momento algum deve o ator transformar-se completamente na sua personagem. [...] Os sentimentos pessoais do ator não devem ser, em princípio, os mesmos que os da personagem respectiva, para que os do público não se tornem também, em princípio, os da personagem. [BRECHT, 1978, p. 118]

Escrito em 1948, o “Pequeno organon para o teatro” revela um Brecht empenhado em construir uma dramaturgia que acarrete a reflexão e a crítica, superando assim a idéia do espetáculo movido a emoção e voltado para o alívio das tensões do espectador. Apesar dos ensinamentos de Brecht terem se transformado no Brasil em paradigma do teatro engajado e, mesmo, quase em palavra de ordem, mas somente a partir dos anos de 1960, é precisamente esta a postura dos personagens oswaldianos dos anos de 1930. Eles são alegóricos, excessivos, caricaturais. Figuras concebidas de forma a remeter o público de volta aos problemas que o atormentam no cotidiano. Logo no início de *O rei da vela*, após a primeira cena com uma das vítimas no escritório de agiotagem; Abelardo I recusa-se a atender novos clientes, mesmo estando cheia a jaula em que é representada a sua sala de espera: “[...] esta cena basta para nos identificar perante o público” (ANDRADE, 1976, p. 17), afirma o agiota. O clima de estranhamento provocado pelo

cenário completa-se com a afirmativa do personagem. Desfaz-se o encantamento da cena meramente recreativa e o público passa também a ser assunto discutido no palco. Em seu estudo sobre Oswald de Andrade, Lúcia Helena ressalta que esta era uma prática só encontrada em pouquíssimos trabalhos da dramaturgia européia de vanguarda, como os de Meyerhold e Piscator, fato que demonstra o quanto Oswald era contemporâneo dos *compagnons de route* europeus que compreendiam a arte como gesto político (HELENA, 1985, p. 108).

O distanciamento é ainda enfatizado por outros elementos de composição, como a metalinguagem crítica do teatro burguês, a cenografia e o figurino, construídos de forma a provocar o estranhamento, a fragmentação expressa nos cortes bruscos e no contraponto polifônico de vozes, além do humor corrosivo inscrito em forma de ironia, de sátira mordaz, de caricatura e paródia, tudo isso confluindo para a representação carnalizadora das classes dominantes brasileiras e de suas instituições.

No primeiro caso, trata-se de veicular a crítica aos esquemas passadistas do teatro brasileiro de então, que oscilava entre os dramalhões românticos e peças de extração naturalista. Abelardo I ironiza o “arsenal moralista do teatro de nossos avós”. E acrescenta: “Nada disso me impressiona nem impressiona mais o público [...]”. Podemos notar que o tom é o mesmo do *Manifesto Antropófago* quando este afirma: “Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama” ou ainda do *Manifesto da poesia do pau-brasil*, quando critica o teatro de tese e a “luta entre morais e imorais”. Assim, ao mesmo tempo em que reitera a esclerose da moral burguesa, ultrapassada pelos novos tempos e pela violência da exploração capitalista, o texto ridiculariza a dramaturgia centrada nesses valores, além de provocar no público a necessária reflexão a respeito de um teatro que, em termos formais, não havia ainda adentrado no século XX.

Quanto a cenários e figurinos, sua função é da maior importância para a edificação do clima irreverente da peça. O cenário do escritório de usura do primeiro ato não deixa dúvidas quanto à intenção de chocar e, mesmo, provocar a aversão do espectador. Composto por um retrato da Gioconda, caixas empilhadas, um divã futurista, uma secretária Luís XV, um castiçal de latão e um telefone, o cenário expõe um amontoado desordenado e *kitsch* de estilos embaralhados. Essa mistura acarreta o estranhamento, ao mesmo tempo em que deixa claro o papel da arte na sociedade capitalista, qual seja o de mercadoria despida de qualquer aura. O estranhamento se completa com a visão do mostruário de velas de todos os tamanhos, das grades da jaula onde se amontoam os clientes e do prontuário em que estão fichados. O cenário da casa de agiotagem explicita ao extremo o caráter de exploração e de dominação inerente à estrutura que faz circular os bens e as mercadorias. A jaula cheia de desvalidos mais o chicote de Abelardo II não deixam dúvidas quanto à representação do capitalismo como uma *prisão* e dos donos do dinheiro como guardiães desse cárcere. A aparente falta de harmonia entre as peças do cenário como que as isola, ampliando assim a carga de sentido de cada uma delas e transformando o escritório numa alegoria do próprio processo de acumulação capitalista.

Essa mesma iconicidade instigante encontra-se no cenário da ilha carioca do segundo ato, no qual vê-se a formação de um ambiente desigual, contrastando idílicas árvores e pássaros tropicais com um rádio, uma lancha e um avião, tudo isto coroado pela presença da bandeira americana, pairando sobre as cabeças... Na verdade, esse é o cenário ideal para as investidas de Mr. Jones, o representante do grande capital internacional, por sobre Heloísa e demais “morenas seminuas” (ANDRADE, 1976, p. 55). O segundo ato figura assim como uma grande paródia do nosso processo de colonização, a história se repetindo como farsa. Só que agora interessa ao colo-

nizador branco não o sexo primitivo de uma Iracema – personagem romântica que simboliza na literatura brasileira o sacrifício da mulher indígena no processo de colonização miscigenadora –, mas a “franca camaradagem sexual” (ANDRADE, 1976, p. 55), com a burguesia brasileira repentinamente falida diante da crise econômica internacional.

Já o ambiente do terceiro ato difere dos anteriores pela homogeneidade que apresenta. Agora é a vez de se amontoarem os restos mortais de uma casa de saúde penhorada pelo agiota: ferro-velho, maca, cadeira de rodas. É o cenário anunciando o próprio fim de Abelardo I e de seu reinado bufo. É a falência materializada nos ícones presentes na cena escura, sem luz elétrica e até sem o prontuário.

Desta forma, evidencia-se a integração semiótica inovadora praticada na peça. Nela se interseccionam dialeticamente verbal e icônico, palavra e imagem, som e luz, gesto e entonação. Muitas vezes é o texto que emoldura o ambiente e não o oposto. Nesses momentos, cenários, figurinos, gestos e ações falam por si e encontram quase sempre na linguagem verbal apenas uma instância reiteradora, como no caso do cliente que usa como gravata uma corda amarrada no pescoço. De outras vezes, o icônico se contrapõe ao verbal a fim de lhe dar uma conformação irônica ou sarcástica. É o caso, por exemplo, de Abelardo II, vestido em traje de domador de feras, revólver na cintura, afirmar, depois de expulsar os clientes em desespero, ser “o primeiro socialista do teatro brasileiro” (ANDRADE, 1976, p. 30).

Mas a integração de códigos não se limita aos dois personagens citados. Heloísa de Lesbos surge pela primeira vez em cena vestida de homem, a fim de reiterar a condição já expressa pelo nome. A faca ostentada pelo intelectual Pinote é de madeira, tão inofensiva quanto ele, homem de letras a serviço dos poderosos. Da mesma forma, Abelardo II aparece no terceiro ato não como domador, mas exageradamente caracte-

rizado como ladrão. Tudo isso nos encaminha para o procedimento adotado na construção de figurinos e personagens, qual seja o de apresentar estes últimos sempre como estereótipos inteiriços e unidimensionais. Isto se deve à necessidade de chamar a atenção não para as figuras humanas e seu mundo interior, mas para as relações vividas e suas determinações sociais.

O humor se constitui no grande eixo de sustentação do texto oswaldiano. Nele, o palco se transforma num “mundo circense, selvagem e agitado, repleto de aventureiros, prostitutas, charlatães, palhaços”, conforme nos ensina Anatol Rosenfeld (1977).

Consciente da força crítica do riso, Oswald de Andrade lança mão de todos os procedimentos disponíveis para alcançá-lo. O que se tem como resultado é a desconstrução irreverente tanto da aristocracia rural em decadência, quanto da burguesia em ascensão. No primeiro caso, temos a família do coronel Belarmino, bastante caricatural, com personagens exageradamente marcados por desvios sexuais e levados à cena com intenções eminentemente satíricas. Em certos momentos, avulta o grotesco das propostas sexuais de Abelardo I a D. Poloca, velha fidalga guardiã da moral patriarcal, mas que chega a admitir com certo prazer as investidas do usurário. E não é à toa que seu nome lembra “polaca”...

Nenhum dos personagens escapa à corrosão bem humorada presente no texto. Abelardo I age como rei bufão, seja curvando-se até os pés quando da entrada de Mr. Jones, seja na fala marcada pela total falta de sutileza ou meios-termos. Daí advém que os valores expressos em seu discurso sejam desmascarados de todo o véu de atenuações e hipocrisias. Até sua morte é carnalizada, pois, na hora do suicídio, o que se ouve são os tiros de canhão e não de revólver.

Por outro lado, a substituição de Abelardo I por Abelardo II na direção dos negócios e na posse de Heloísa explícita de modo didático o substrato materialista dialético que estrutura

as ações e procedimentos adotados. A peça enfatiza a ação dos mecanismos de poder, sobretudo os do poder econômico, de forma a também corroer os mitos que recobrem seu significado social. *O rei da vela* deixa claro que o poder, no capitalismo, muda de mãos, mas nunca de donos:

ABELARDO I

Um homem não tem importância... A classe fica. Resiste. [...]

ABELARDO II

Quer que chame um médico?

ABELARDO I

Para quê? Para constatar que eu revivo em você? E portanto que

Abelardo rico não pagará a conta do Abelardo suicida? [...]

Diga, onde escondeu o dinheiro que abafou?...

ABELARDO II

Que dinheiro?

ABELARDO I

O nosso. O que sacou às dez horas precisas da manhã. O dinheiro de Abelardo. O que troca de dono individual, mas não sai da classe. O que, através da herança e do roubo, se conserva nas mãos fechadas dos ricos. (ANDRADE, 1976, p. 106-107)

É este o tom do final da peça. A retórica marxista vai aos poucos se mesclando às construções de perfil humorístico e marcando o texto com o discurso da crítica e da pedagogia esquerdista. Moribundo, o arrivista falido ordena que se sintonize a Rádio de Moscou. Ouvem-se os acordes da Internacional, o “hino dos trabalhadores”, que “sairão um dia das catacumbas das fábricas” (ANDRADE, 1976, p. 111-112). Antes de morrer, Abelardo I refere-se a si próprio como traidor de sua origem social: “traí a minha fome” (ANDRADE, 1976, p. 114). Quanto à Heloísa, enxuga as lágrimas de crocodilo e ampara-se em Abelardo II na última cena, sob os acordes da marcha nupcial e perante o cadáver do ex-noivo. A peça expõe sem rodeios a condição de objeto sexual ostentada pela personagem. Também ela muda de mãos, permanecendo, todavia,

vinculada ao segmento social capaz de suprir suas demandas materiais. “Oh! Good business!” afirma Mr. Jones, encerrando o espetáculo.

Ao escrever *O rei da vela*, Oswald de Andrade coloca a dramaturgia brasileira em pé de igualdade com o experimentalismo mais avançado em termos internacionais. Malgrado os momentos em que resvala para um discurso panfletário típico da pedagogia comunista de então, (incluindo enunciados ideológicos inteiramente desnecessários e que podem mesmo ser destacados do texto sem prejuízo de sua unidade), temos que reconhecer a modernidade de seu esquema construtivo, que guarda inúmeras semelhanças com o teatro europeu de vanguarda do início do século e com os trabalhos de Piscator, Brecht e Meyerhold. Hoje, pode-se afirmar que seu experimentalismo não encontra paralelo no teatro brasileiro dos anos de 1930. Desta forma, ao aproximar a concepção teatral vanguardista a uma visão dialética do processo histórico brasileiro, num de seus momentos mais cruciais, Oswald de Andrade constrói um texto comprometido com a ruptura, tanto na expressão quanto no pensamento.

(In *Aletria* Revista de Estudos de Literatura. CEL / FALE / Pós-Lit. Belo Horizonte, nº 7, 2000, p. 50-57).

Parque industrial: Patrícia Galvão e os limites do ativismo

Patrícia Galvão, primeira mulher a ser presa no Brasil por motivos políticos, nasceu em 1910 em São Paulo – a *Paulicéia desvairada* de Mário de Andrade –, cidade marcada pelas contradições sociais e econômicas. Durante sua infância e juventude, Pagu, como era chamada pelos poetas modernistas, assiste ao mundo pegar fogo num processo ininterrupto de transformações violentas – na Europa, a guerra, a revolução comunista, a contra-revolução fascista, as muitas vanguardas. No Brasil, as greves gerais de 1917 e 1919, a fundação do PCB em 1922, o movimento tenentista, a Coluna Prestes, a Revolução de 30, os modernismos literários e artísticos. Pagu aprende bem cedo quão rápido o mundo gira, impulsionando o bonde da história. Em 1929, aos dezenove anos, ela se torna a “musa da Antropofagia”, compondo, desenhando e declamando nos salões modernistas da aristocracia paulista. No ano seguinte, casa-se com Oswald de Andrade, logo após a derrocada financeira deste, e participa das agitações revolucionárias de outubro. Em 1931, os dois ingressam no Partido Comunista e fazem juntos o jornal panfletário *O Homem do Povo*, que resiste durante oito números. O ano de 1932 será para a escritora o ano da vivência proletária: por exigência do partido, muda-se para o Rio de Janeiro, passa a trabalhar num cinema e

a residir numa vila operária. É aí que compõe o romance *Parque industrial*, entre os 21 e os 22 anos.

O século XX é o momento em que se dá, em todo o mundo e com força nunca antes vista, o engajamento dos artistas, nos vários processos de mudança social e política. Poetas, ficcionistas, artistas plásticos, atores, dramaturgos, músicos, cineastas e tantos outros colocam seu trabalho a serviço de ideologias e movimentos, promovendo o retorno ao velho utilitarismo da arte, marcado agora, em muitos casos, pelos traços fortes da estética naturalista. Este recrudescimento da arte utilitária não ocorre, obviamente, por si só. Ele é fruto de uma série de determinações históricas e só será compreendido devidamente na medida em que se souber enfrentar com perspicácia as implicações da relação estabelecida entre arte, sociedade e ideologia.

Parque industrial constitui-se em paradoxal sintoma dos efeitos da política “obreirista” adotada pela direção do Partido Comunista do Brasil. Esta tendência não só impunha restrições ao ingresso de militantes não-operários, como promovia a perseguição e mesmo exclusão de vários comunistas, pelo fato de serem intelectuais pequeno-burgueses. Nomes do peso de Octávio Brandão, Astrojildo Pereira e de Leôncio Basbaum e Rachel de Queiroz figuram no *índex* dos expulsos.

Segundo relato da autora de *O quinze*, “no Rio de Janeiro, um intelectual que desejasse ingressar no PCB tinha que passar por mil testes para mostrar que fazia parte do proletariado” (FORSTER DULLES, 1977, p. 404). O clima era de intenso sectarismo e desembocava, via de regra, na condenação dos que se “desviassem”. A própria escritora cearense sofreu tentativa de censura partidária a seu romance *João Miguel*, que, se acatada, implicaria modificar nada menos que trinta personagens! Por não se submeter à vontade dos obreiristas, Rachel foi expulsa, seu livro foi considerado “reacionário” e “pequeno-burguês”, e ela própria foi acusada de “fascista, agente po-

licial e fracionalista”, segundo palavras do jornal *A Classe Operária*, órgão oficial do partido, transcritas pelo historiador (FORSTER DULLES, 1977, p. 404-405).

Aí estão, pois, rapidamente indicadas, as variáveis que compõem o contexto de produção do livro, às quais podemos acrescentar a severa vigilância e repressão exercidas pelo governo Vargas a quaisquer tentativas de contestação ao estado de compromisso que então se forjava.

Parque industrial vem à luz no início de 1933, em edição artesanal, custeada por Oswald de Andrade (GALVÃO, 1981). Assina-o Mara Lobo, um dos muitos pseudônimos de Patrícia. O livro carrega consigo as marcas desse tempo de radicalização e sectarismo, constituindo-se mais num documento indignado do que propriamente ficção. É fácil perceber nele os elementos da biografia da autora e do marido, além de avultarem com impressionante dureza os quadros do cotidiano operário dos anos de 1930 e os impasses e descaminhos que obstaculizavam o Partido Comunista e demais forças de esquerda no país.

O pensamento marxista-leninista perpassa todo o romance, constituindo-se na perspectiva ordenadora das ações, ao lado da postura a seu modo feminista, que privilegia a mulher proletária como núcleo da estrutura romanesca. Podemos afirmar que marxismo e feminismo caminham juntos no livro, embora algumas ressalvas sejam necessárias. O feminismo de Pagu não é o mesmo de Maria Lacerda de Moura ou o de Bertha Lutz. Esta última e suas companheiras são inclusive satirizadas pela metralhadora giratória de Patrícia, que as coloca como burguesas esnobes e consumistas, a reunirem-se no Automóvel Clube e a defenderem o voto apenas para as “mulheres cultas”. Desta forma, Pagu assume uma postura inovadora no debate que então ocorria em torno da emancipação da mulher. Seu feminismo vem de braços dados com o discurso marxista, pelo qual a liberação de todos os oprimidos, inclusive da mulher, somente teria lugar com o fim da sociedade de classes.

Em *Parque industrial*, o discurso ideológico atua em múltiplas direções, a primeira delas, de pedagógica denúncia das mazelas decorrentes da exploração capitalista. O livro se abre, tendo como epígrafes, inicialmente, a “Estatística industrial do Estado de São Paulo”, no qual se estampam os números do crescimento econômico verificado entre 1915 e 1930, para, logo em seguida, vir o libelo do narrador:

A estatística e a história da camada humana que sustenta o parque industrial de são paulo e fala a língua deste livro, encontram-se, sob o regime capitalista, nas cadeias e nos cortiços, nos hospitais e nos necrotérios.

O contraponto das epígrafes dá o tom do romance, e as “contradições onipresentes” do sistema como que invadem o texto da primeira à última linha, o luxo burguês superposto ininterruptamente à miséria dos “filhos naturais da sociedade”. Estes “resfolegam como cães cansados para não perder o dia” no momento de adentrar à “grande penitenciária social” representada pela fábrica. Lá imperam a jornada de trabalho de quase dezesseis horas por dia, a ausência de férias, de descanso dominical e dos mínimos direitos trabalhistas. Mas, na hora do “almoço”, entre um pedaço de pão e um ovo duro, a militante Rosinha Lituana – singela homenagem a Rosa de Luxemburgo – troca em miúdos o que vem a ser a “mais valia”.

Esse mesmo discurso trata em seguida da desumanização que impera nas relações (sociais e outras) sob a égide do capitalismo, sistema no qual os seres se reificam e se tornam mercadoria. No texto, tudo e todos são transformados em objetos, desde os operários facilmente descartáveis e substituíveis por outros do “exército de reserva” até as mocinhas pobres seduzidas pelos burgueses e, em seguida, relegadas ao abandono e à prostituição. O discurso de Patrícia Galvão é impiedoso

para com os jovens bem postos na vida que vinham ao bairro operário em busca de aventuras. A fala do narrador encaminha o diálogo dos rapazes:

A burguesia procura no Brás carne fresca e nova.

- Que pedaço de italianinha!

- Só figura. Vá falar com ela. Uma analfabeta.

- Pruma noite ninguém precisa saber ler. (GALVÃO, 1981, p. 43)

A todo o tempo, o livro mostra como o prazer mercantilizado é obtido pela classe dominante em troca de favores baratos. Ao representar as meninas como “carne fresca e nova”, o feminismo de Patrícia Galvão põe a nu o sentido de mulheres-objeto assumido socialmente pelas operárias, tomando decididamente o partido das camadas subalternas em termos de gênero mas também em termos de classe social. O fator econômico a tudo perpassa e, na outra extremidade do espectro de gênero, o homem pobre também sofre a opressão sexual. Para o operário solteiro, o prazer erótico torna-se um bem de difícil acesso. “– Operário nem sexo pode ter”, clama uma voz anônima no silêncio solitário da noite. No mundo governado pelo dinheiro, ninguém escapa da reificação e também o homem pobre e embriagado vem a ser presa fácil do desejo homossexual burguês. E neste ponto há de se reconhecer, novamente, a ousadia do livro.

O discurso ideológico é ainda responsável pela denúncia da alienação a que permanece submetida grande parte da classe operária, uns conformados com a miséria, outros, em sua má consciência, inteiramente “vendidos” aos patrões e à polícia. As cenas da greve são exemplares na representação do choque entre a consciência de classe e o individualismo burguês plantado nas mentes operárias:

Na porta escura da fábrica, uma operária grávida se lamenta:
- Meu marido está sendo sacrificado. Me matam ele! Vamos tirar nossos maridos dessa greve!
Um operário revida:
- Que fraqueza companheira! Neste momento todos lutam. Não há indivíduo. São todos proletários!
Um grupo se forma.
- Calma, Otávia, você fala depois!
- Os meus filhos não têm comida!
- É melhor voltar ao trabalho.
As mulheres apóiam a traição.
- Elas não compreendem, Rosinha...
- Espera, eu vou falar...
A voz pequenina da revolucionária surge nas faces vermelhas da agitação. (GALVÃO, 1981, p. 102-103)

Como se vê, o romance se abre à polifonia de vozes contrastantes, pretendendo-se relato fiel da multidão agitada pela greve. Segue-se o discurso proselitista da militante, na verdade a fala do partido e da ideologia. Chegamos então a um outro emprego do ideológico, superando a etapa da denúncia e enveredando pelos caminhos da luta proletária. E neste momento o próprio papel do sindicato é relativizado, para dar lugar à ação do partido como condutor de todo o processo. O capítulo termina com o narrador tirando proveito até mesmo da repressão policial: “Tiros, chanfalhos, gases venenosos, patas de cavalo. A multidão torna-se consciente, no atropelo e no sangue.” (GALVÃO, 1981, p. 104)

Por este exemplo, podemos começar a compreender o reverso da medalha ideológica, em seu esquematismo idealizante. Nota-se o predomínio de uma postura triunfalista, que recorta o real apenas naquilo que interessa ser destacado como positivo.

O texto panfletário, qual faca de dois gumes, passa então, e dramaticamente, *de revolucionário a reacionário*, e este é, sem dúvida, o nó górdio da questão que vai atravessar as déca-

das e chegar até a nossa produção cultural mais recente, mas já colocada pelo romance de Pagu. Quando, em meio ao comício do Largo da Concórdia, um militante é assassinado pela polícia, seu sacrifício é quase saudado com entusiasmo:

Detonaram cinco vezes. Correm e gritam. O gigante cai ao lado da bandeira ereta.

O corpo enorme está deitado. Levanta-se mal para gritar rolando da escada.

Grita alguma coisa que ninguém ouve, mas que todos entendem. Que é preciso continuar a luta, caia quem cair, morra quem morrer!

[...]

A bandeira vermelha desce oscila, levanta-se de novo, desce. Para se levantar nas barricadas de amanhã. (GALVÃO, 1981, p. 135-136)

Como se vê, o importante é a bandeira, não o homem, já que tanto faz “morrer de bala” ou “morrer de fome”. Os personagens funcionam como robôs automatizados pela ideologia, que os enrijece e superficializa. *Tudo o que é bom está com o proletariado, e tudo de ruim, com a burguesia* — eis a moral do livro. Ser feliz é ser pobre e consciente, filiado ao partido e ao sindicato. Ser rico é chafurdar no ócio e na decadência. Desta forma, revela-se paradoxalmente a faceta conservadora do comunismo obreirista. O curioso é que o texto não fala em distribuição de renda ou no projeto da sociedade sem classes, refletindo, ao que parece, a postura partidária de somente “conscientizar” e preparar os operários para a greve. Como nos romances de Jorge Amado deste mesmo período, tudo culmina com a greve, a repressão violenta e os mártires de sempre, o que acaba por revelar a insipiência da organização proletária em nosso país na década de 1930.

Em *Parque industrial*, a glorificação do partido é acima de tudo moralista, já que toda ideologia engendra uma moral e

um determinado número de atitudes práticas. No partido, reside a salvação e a regeneração; fora dele, a dissolução e a decadência. Isto fica evidente no contraponto entre as operárias Matilde e Corina. Ambas filhas de prostitutas, a primeira se regenera ao entrar na militância, enquanto a segunda, cuja constituição dramática se prende a um fatalismo naturalista, vai decaindo cada vez mais até se encher de doenças e dar à luz um filho sem pele, verdadeiro “monstro”, assassinado pela própria mãe.

Apesar de tudo, o romance tem um sentido histórico e se destaca por seu pioneirismo e ousadia. Pela primeira vez no Brasil, a mulher proletária é guinada ao centro da estrutura romanesca. Se o discurso ideológico chega a comprometer, pelo excessivo didatismo, a plena realização do texto como artefato artístico, disso teve consciência a própria autora, que, anos mais tarde, rompe com o partido e promove a crítica impiedosa da literatura stalinista.

Parque industrial apresenta ainda uma instigante modernidade em seu esquema construtivo, já argutamente estudado por Augusto de Campos, Antônio Risério e outros (CAMPOS, 1982). O contraponto polifônico de vozes, as elipses, os *flashes* cinematográficos, os espaçamentos a Mallarmé, os enxertos e intercalações e a não-linearidade da narrativa constituem-se em caso único dentro do romance neo-realista de 1930. Além do mais, sabemos todos, não é fácil produzir obra rebuscada em momentos de crise social e política, voltados para a pressa da intervenção imediata e para a ligeireza do discurso panfletário. Apesar de ser um texto datado e circunscrito à época de sua produção, *Parque industrial* atinge às vezes a densidade poética da escrita comunista de Brecht e Maiakóvsky, como neste “Brás do Brasil, Brás de todo o mundo”, que sintetiza o internacionalismo revolucionário e o espírito militante de Patrícia Galvão.

(In AUAD, Sylvia Maria v. A. Venturoli, Org. *Mulher - cinco séculos de desenvolvimento na América – capítulo Brasil*. Belo Horizonte: FIMCJ / CREZ-MG / Centro Universitário Newton Paiva / IA-MG, 1999, p. 371-377).

O banquete: Mário de Andrade e a outra utopia

No dia 4 de maio de 1944, uma quinta-feira, o jornal paulista *Folha da Manhã* publicou, no espaço reservado à coluna “Mundo Musical”, de Mário de Andrade, o primeiro dos “episódios” que viriam a compor a série *O banquete*. A bizarra ficção, misto de paródia, profissão de fé, crítica cultural e reflexão sobre a arte num mundo conflagrado, apareceria ainda por mais 22 quintas-feiras, até ser interrompida bruscamente em fevereiro do ano seguinte, três dias antes da morte de Mário. A partir daí, estendeu-se um silêncio de 32 anos sobre a obra, até que, em 1977, o volume organizado por sugestão de Gilda de Mello e Souza reuniu os fragmentos do inacabado *banquete*, resgatando-o do esquecimento.

Para o leitor que hoje se debruça sobre o texto, já de início, salta aos olhos a modernidade do projeto e da construção. No espaço dominado pela densidade de suas reflexões sobre a produção musical brasileira e estrangeira, densidade esta jamais confundida, entretanto, com sisudez, Mário constrói uma peça híbrida e alegórica, passada numa cidade imaginária cujo nome é nada menos que... “Mentira”. Já pela nomeação do espaço, tem-se um primeiro perfil desse *Banquete*, em que ficção, humor e crítica se mesclam à discussão dos caminhos e descaminhos da arte no mundo moderno, com especial destaque para aquela feita ao sul do Equador.

A modernidade lampeja, a partir mesmo dos procedimentos intertextuais propiciadores da transgressão de limites entre formas, domínios e gêneros, outrora bem demarcados. *O banquete* é conduzido por um *princípio de apropriação*, semelhante aos procedimentos vanguardistas. Mário, que já havia incorporado a polifonia do mundo industrial e urbano à sua poesia e ao próprio *Macunaíma*, apropria-se agora da construção dialógica inscrita na tradição filosófica e que nos remete de imediato ao *banquete* homônimo de Platão, bem como a tantos outros banquetes inscritos no *corpus* da literatura ocidental.

No texto de Mário, o tom de paródia já se instala no jocosos e, por vezes, no caricatural dos nomes dos personagens: o político Felix de Cima, “de origem italiana e naturalmente fachista”, no papel de protetor das artes de Mentira; a burguesa Sarah Ligth; a cantora e virtuose Siomara Ponga; o compositor Janção, talento brasileiro desamparado e inconformado; e o estudante Pastor Fido, que encarna a voz questionadora da juventude. Os nomes reforçam o tom farsesco com que o autor quer se inserir nas discussões então vigentes sobre o papel social da arte e os condicionamentos interpostos ao experimentalismo formal.

Por outro lado, *O banquete* revela a apropriação da forma segmentada e mesmo de certos motivos e situações do folhetim, como a atração da milionária pelo compositor, exemplo do consórcio frívolo da arte com o poder econômico. É nos salões da voraz Sarah Ligth – metáfora do capitalismo sem pátria – que se banqueteia em torno da arte e dos artistas. Mais que cenário, esta é a cena. Dela emanam as vozes constituintes do diálogo no qual emergem, no antagonismo dos pontos de vista, as misérias, os impasses, os deveres e os desejos dos agentes culturais perante o público, a sociedade e os mecanismos de poder condutores da história.

Vale salientar que em nenhum momento o autor esquece as peculiaridades do meio de comunicação que utiliza para

postular suas crenças (mas também suas dúvidas e contradições) a respeito de matéria tão controversa. Assim, trata de arte e estética pela voz de personagens cujo discurso se marca muitas vezes pela irreverência ou pela provocação. A linguagem se aproxima do registro de crônica jornalística, incorporando o tom de leveza próprio ao veículo. Daí as tiradas de humor, a descontração e até certas impropriedades históricas (propositais ou não) visando instigar e prender um público mais amplo que o dos manuais ou tratados filosóficos.

Nesse jogo de apropriações, os recursos da ficção são colocados a favor da reflexão estética. O texto encaminha o discurso dos cinco personagens de modo a exacerbar os posicionamentos antagônicos, ora alternando de modo linear as argumentações, ora embaralhando-as num coro de vozes simultâneas. O resultado é que, no calor da polêmica, o leitor se depara com a polifonia de pontos de vista conflitantes, sem que nem sempre se tenha um didático denominador comum a colocar ordem na casa. Em diversos momentos, o texto passa de um assunto a outro deixando inconcluso o tópico anterior, e disto resulta que este fica vibrando na consciência do leitor, como que a solicitar uma reflexão mais acurada em vez da mera recepção passiva.

Guiado pela noção de escritura como gesto político, Mário de Andrade faz, todavia, o oposto do realismo socialista. Em vez de tomar a ficção como veículo de postulações dogmáticas, em vez do coro unívoco e maniqueísta e das soluções canhestras ou simplesmente previsíveis, o que vemos são os cortes, as interrupções, a exacerbação do debate dando vida aos personagens e às idéias que defendem. Acrescente-se a isto o emprego engenhoso do formato de folhetim, que propicia a interrupção e deixa em suspenso o debate. Temas como a universalização ou regionalização da arte, seu papel social ou seu impasse frente às heranças erudita e popular, colocados de mistura com as demais notícias do jornal, permanecem laten-

tes, como que entre parênteses na consciência do leitor, até que na semana seguinte novo “episódio” dá seqüência ao acalorado *banquete*.

Na verdade, o texto põe em prática um dos postulados da arte de combate defendida pelo compositor Janjão, qual seja a “técnica do inacabado”, que permite a abertura, a nuance, e incita a discussão entre os receptores. Essa opção pelo fragmentário e pelo contraditório promove o descarte das verdades peremptórias e confere ao *banquete* um perfil de obra aberta, que solicita a interferência do leitor. Mário evita o tom professoral, não quer dar aulas pela imprensa. Por diversos momentos, o narrador interfere, seja para se distanciar da cena e refletir sobre o caráter dos personagens, seja para enfatizar o aspecto lúdico do texto:

Oh meus amigos, si lhes dou este *retrato fiel* de tudo quanto sucedeu e se falou naquela tarde boa, boa e triste, *não acreditem não*, que qualquer semelhança destes personagens, tão nossos conhecidos, com qualquer pessoa do mundo dos vivos e dos mortos, não seja mais que pura coincidência ocasional. E é também certo, certíssimo, que ao menos desta vez, eu *não poderei me responsabilizar* pelas idéias expostas aqui. *Não me pertencem*, embora eu sustente e proclame a responsabilidade dos autores, nesse mundo de ambiciosas reportagens estéticas, vulgarmente chamado Belas Artes. (ANDRADE, 1977, p. 45, grifos nossos)

Em sua introdução à edição de 1977, os críticos Jorge Coli e Luiz Carlos Silva Dantas chamam a atenção para esse acento irônico, que põe em dúvida o discurso do narrador empenhado em ressaltar o caráter ficcional de seu escrito. A ambigüidade daí resultante instiga no leitor a procura de uma chave que leve à identificação de personagens “tão conhecidos”. Por outro lado, o narrador explicita o caráter intertextual desse *Banquete* moderno deixando claro o processo de apropriação de idéias alheias.

Mas que idéias são essas? São, sobretudo, as idéias de um tempo utópico e conflagrado, “tempo de homens partidos”, como quer o poeta Drummond – tempo de guerra, de exacerbações políticas e ideológicas. Daí o ataque ao enclausuramento do artista que se faz prisioneiro do individualismo e do virtuosismo: a cantora Siomara Ponga surge como elemento mutilado pela vaidade, conformismo e submissão ao gosto dominante. O contraste de seu perfil psicológico com o do compositor, bem como as farpas trocadas durante a batalha campal gastronômica dão o mote para o texto exaltar a “servidão social” das artes, até das mais “livres” e “hedonísticas”, no mesmo tom com que Mário criticara, dois anos antes, certa acomodação do grupo advindo da Semana de Arte Moderna em sua conferência “O Movimento Modernista”. No auge da discussão, brada o compositor:

E se quisermos ser funcionalmente verdadeiros, e não nos tornarmos mumbavas inermes e bobos da corte: como os primitivos de todas as nacionalidades e períodos históricos universais, *nós temos que adotar os princípios da arte-ação*. Sacrificar as nossas liberdades, as nossas veleidades e pretensõesinhas pessoais; e colocar como *cânone absoluto* de nossa estética, o *princípio de utilidade*. (ANDRADE, 1977, p. 130, grifos nossos)

Nos tempos correntes, tais afirmações soam *demodées*, sobretudo se atentarmos para o tom imperativo com que são proferidas. Todavia, não só eram noções correntes num período histórico de constante violação das liberdades individuais, como encerram uma reflexão de modo algum desprezível a respeito da historicidade do fenômeno artístico. A aspiração à liberdade de criação, tão cara aos artistas inovadores, transforma-se em *problema* quando defrontada com o beco sem saída da manipulação ideológica do objeto estético. Já em 1934, ano de consolidação do nazismo na Alemanha, alertava Walter Benjamin para a relatividade da liberdade de criação num mun-

do marcado por antagonismos mortais entre dominantes e dominados, fato que levava necessariamente ao alinhamento junto a um ou outro dentre os campos em luta. No entanto, apesar de toda sua disposição em corroer o sistema que tolhe a sua música, o compositor vive a contradição de classe e vê-se impedido de superar em definitivo o individualismo oriundo de sua formação burguesa.

Daí, o teor de suas colocações a respeito do enquadramento pelos “donos da vida” de todas as formas de arte *fauves* que contenham em si o gesto e o germe da revolução. Pela voz do personagem, pode-se compreender o discernimento autoral do processo de diluição e acomodação sofrido pelas vanguardas, “convertidas imediatamente pelas classes dominantes em processos de distanciamento social” (ANDRADE, 1977, p. 67). Concepção idêntica encontra-se na *Estética* de Adorno quanto à absorção pelo pensamento dominante de todas as formas de arte contestadoras, mesmo as mais radicais.

Como se vê, Mário não apenas faz ecoar em seu texto as preocupações que marcaram o discurso de Benjamin e Adorno mas estabelece com esses pensadores um diálogo entre iguais que o aproxima de seus pares europeus. Mostra, com isso, ter o relógio de seu pensamento sincronizado com a história e com o tempo presente. Se nas páginas vizinhas, o jornal se povoa com as notícias das batalhas e se anima com a derrocada do 3º Reich, a coluna de Mário serve de palco para os embates da frente cultural, numa saudável e audaciosa afronta à censura exercida pelo DIP em nome da ditadura Vargas.

Por esta pequena amostra, pode-se perceber o quanto o diálogo se amplia no rumo de uma análise que só justifica sua existência, à medida que reflete a tensão entre forma e pensamento, entre individualidade e coletividade, entre mensagem e técnica. Assim, por trás do *banquete* visível e manifesto, er-

gue-se um outro mais amplo, em que Mário senta à mesa dos filósofos e faz seu texto dialogar com as idéias “que não lhe pertencem”.

Ao lado dessas questões mais amplas e universais, não poderia faltar ao debate o enfoque dos problemas específicos à vida cultural brasileira. É então que vemos o Mário dos anos de 1940 dialogar com o Mário da Semana de Arte Moderna e com o Mário dos anos de 1930, tão empenhado em compreender a nossa diversidade cultural. Deste modo, “o direito permanente à pesquisa estética”, que emana das conquistas de 1922, há de se compor dialeticamente com a “estabilização de uma consciência criadora nacional”, na busca de uma arte que tenha uma identidade própria, mas que esteja afinada com seu tempo.

No fundo, todos esses “Mários” prestam tributo aos mestres românticos, tanto no que deixaram de esforço consciente pelo abasileiramento das nossas artes, quanto na postura utópica de, pela palavra, nota ou traço “construírem” um país. Um país feito de frases, imagens, harmonias; feito de consonâncias mas também de dissonâncias. A idéia da arte como argamassa para a constituição de uma consciência de país (de povo, de nação, de cultura) parece-nos ser a chama que alimenta toda a obra de Mário, uma obra que, da poesia à correspondência, das narrativas à atividade jornalística, revela o mesmo empenho militante e formador.

Essa busca do particular é que leva à amplitude, e tais idas e vindas entre o geral e o específico a todo tempo atravessam o diálogo dos comensais. No *banquete* democratizado aos consumidores do jornal, o discurso dos convivas percorre o mapa-múndi sem perder nunca de vista a cidadezinha de Mentira e seu vizinho, o Brasil. É esta sincronia que aproxima as diferenças e produz a definição de Mozart como “o Vicente Celestino do Século Dezoito”, fazendo do *banquete* uma festa

carnavalesca e policrômica. Com sua força de jogo dos contrários mas também com sua magia de morte e ressurreição, a imagem do banquete permanece para recuperar a festa interrompida e a obra inacabada.

(In AYALA, Maria Ignez e DUARTE, Eduardo de Assis, Orgs. *Múltiplo Má-rio: ensaios*. João Pessoa: UFPB/Editora Universitária; Natal: UFRN/Editora Universitária, 1997, p. 125-130).

Outras Políticas da Escrita



Feminismo e Desconstrução: anotações para um possível percurso

Ou existem diferenças naturais consideráveis entre os
homens,
ou a civilização que o mundo desenvolveu até agora
tem se mostrado bastante parcial.

Mary Wollstonecraft

Tornou-se lugar comum no discurso das Ciências Humanas das últimas décadas proclamar a “crise do sujeito cartesiano” ou a “crise dos paradigmas” oriundos da concepção de ciência e de conhecimento próprios à Razão Iluminista. Tal pensamento, posto sob suspeita em sua pretensão de verdade, isenção e universalidade, vê-se confrontado com a postura que não admite desvincular *conhecimento* de *interesse*, nem fecha os olhos às implicações mútuas existentes entre as esferas do *saber* e do *poder*. A crise dos paradigmas coloca permanentemente em evidência a dimensão política inerente às formulações de sentido organizadoras de hierarquias e de hegemonias, voltadas, portanto, não apenas para a imposição de verdades tidas como essências absolutas mas, sobretudo, para o estabelecimento de procedimentos de controle social, cultural e político.

Nas últimas décadas, para um mundo que já havia passado pelo nazismo, comunismo e inúmeros regimes de força implantados em diversos países, tornou-se corrente o questionamento das verdades instituídas e dos sistemas de pensamento que as embasavam. Compete, todavia, à pesquisa sensível à genealogia das formulações discursivas detectar os começos desse processo, a fim de ampliar o coro das vozes que primeiro se manifestam.¹ Assim, não será difícil encontrar, já em 1792, argumentações como a de Mary Wollstonecraft a contribuir, em pleno nascedouro, para o abalo da construção filosófica em que se assentava a idéia de uma Razão Universal. A partir de sua *Vindication of the Rights of Woman* – em que polemiza com sábios do porte de Rousseau e, implicitamente, com a própria *Declaração universal dos direitos do homem* – seguem-se colocações semelhantes de outros pensadores, ao longo do século XIX e na primeira metade do século XX.

A alusão a Wollstonecraft emoldura o propósito desse texto, que é o de apresentar dados iniciais para uma reflexão sobre qual foi, efetivamente, o papel dos escritos e do movimento feminista no terremoto epistemológico que conduz aos questionamentos filosóficos contemporâneos (ou pós-modernos). No feminismo, pensamento e ação juntam-se com vistas à construção de uma presença cada vez maior da mulher no espaço público, à denúncia da hegemonia masculina, à revisão dos papéis tradicionais de homem e de mulher, ao abalo da

¹ Derrida (1971, p. 232), em texto publicado originalmente em 1967, argumenta que o questionamento da metafísica ocidental é obra “sem dúvida”, da “totalidade de uma época, que é a nossa”, acrescentando, porém, que essa produção “sempre já começou a anunciar-se e a *trabalhar*” (grifo do autor). Em seguida, aponta Nietzsche, Freud, Heidegger e também Lévi-Strauss como referências básicas para a empreitada desconstrutora. Já Michel Foucault (1997), em seu clássico “Nietzsche, Freud e Marx”, inclui o autor de *O capital* no rol dos mestres da descrença, responsáveis por novas “técnicas de interpretação” das verdades estabelecidas.

moral patriarcal. Até que ponto as demandas feministas pavimentam o caminho da desconstrução? E até que ponto este pensamento deixa suas marcas nas teorias feministas?

Em seus escritos dos anos de 1960 e seguintes, Jacques Derrida empreende o questionamento dos pilares fundantes da metafísica ocidental, a saber: o fonologocentrismo, o etnocentrismo e o falocentrismo. Vistas como origem da Filosofia e, ao mesmo tempo, como elementos redutores e cerceadores do sentido da Verdade nela estabelecida, as concepções logo-, falo-, fono- e etnocêntricas passarão pelo processo a que o filósofo denomina *desconstrução* e que consiste em abalar de dentro as estruturas desse edifício conceitual, explorando suas ambigüidades e contradições. Assim, o binarismo inerente a esse pensamento, que opõe, de um lado, a Essência e a Presença, conseqüentemente, a Verdade e o Bem; e, de outro, a Aparência e a Ausência, logo, a falsidade e o Mal, passará por um processo de leitura cujo empenho é vincular essa camisa de força teórica a todo um sistema que recalca a diferença e cala a voz do Outro.

Para Derrida, é no *jogo* de sentidos construídos pela escritura, em suas múltiplas relações intertextuais, que ficam revelados os movimentos de força que levam a esse recalque da diferença e ao estabelecimento de um significado por ele chamado *transcendental*, isto é, acima de qualquer questionamento, a exemplo dos dogmas e verdades absolutas ainda presentes em tantos sistemas de pensamento. A leitura descentrada empreendida pelo filósofo busca desvelar – para além da autoridade autoral reguladora do sentido manifesto do texto – os sentidos latentes e recalcados nesse movimento. A partir do instante em que se questiona a verdade do autor – o Pai do texto, abre-se o *jogo* da escritura, o dentro e o fora *jogam*, e os sentidos localizados na *margem* passam a *suplementar* o significado textual. Acrescenta Derrida:

Escrever é retirar-se. Não para sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. (1971, p. 61)

A morte do Pai do texto e o mergulho desconstrucionista no ventre do dragão da linguagem valeram a Derrida muitos reparos. Entre eles, o de que a desconstrução estava empenhada apenas em interpretar o mundo e não em transformá-lo... Provocações como essa remetem ao sentido político da reflexão derridiana. Pensar até que ponto a desconstrução e o pensamento pós-estruturalista, como um todo, constituem respostas aos rumos da modernização capitalista, como o foram o maio de 1968 e o surto de agitações de toda a década, é uma questão que continua nos desafiando.

Quanto ao tema da morte do autor, que emerge, a partir dos anos de 1960, como primeiro grande corolário da reflexão desconstrutora, decorre da leitura derridiana da crise do sujeito na modernidade, leitura pautada, sobretudo, pelos escritos de Nietzsche e Freud. Derrida aponta a origem metafísica da noção de sujeito e denuncia seu posicionamento numa cadeia hierárquica de valores centrada no que hoje chamamos doxa patriarcal: Deus, Pai, Sol, Capital. Já como estratégia de leitura do literário, a tese da morte do autor ganha operacionalidade se entendida como metáfora do declínio não do autor, mas de uma determinada imagem de autor vinculada ao sujeito cartesiano, visto como identidade a si e plenitude una e indivisível, governada pela razão. O que se desconstrói é a idéia do autor como *Pai*, logo, como *Origem* ou fonte absoluta do texto. Ao fim e ao cabo, o que se busca abalar é a *autoridade* autoral sobre o significado do texto. Se “escrever é retirar-se”, a “retirada” proposta – parricídio da escritura – incide muito mais sobre a *verdade do texto* do que sobre a própria idéia de propriedade autoral ou até mesmo sobre um possível fim

apocalíptico da literatura e da arte enquanto entendidas como *criação*.²

Como é sabido, o momento em que Derrida traz a público seus escritos coincide com a profunda revolução de costumes operada nos anos de 1960. Nos Estados Unidos, o movimento pelos Direitos Civis põe em relevo a causa dos negros e a luta contra a segregação racial, ao mesmo tempo em que os movimentos contraculturais advogam um novo sentido de liberdade: contra a guerra e o cerceamento do corpo; contra o consumismo e a degradação da natureza. Paralelamente, cresce o movimento das mulheres por uma nova moral sexual e por igualdade de direitos aliada ao respeito à diferença. Em Paris, na revolta estudantil de 68, delineia-se a sociedade pós-utópica que vigoraria nas décadas seguintes: nas “barricadas do prazer”, que param a capital francesa, refuta-se tanto o autoritarismo de direita quanto o de esquerda.

Refuta-se igualmente o marxismo ortodoxo, de corte economicista; e a estreita dualidade entre burguesia e proletariado perde espaço para visões menos rígidas do edifício social. A Lingüística e a Antropologia tomam o lugar da Sociologia na condição de ciências-piloto das humanidades, ao mesmo tempo em que o enfraquecimento do paradigma de *classe social* abre espaço para o surgimento de outros operadores teóricos a exemplo de *raça*, *etnia*, *gênero* e *orientação sexual* como referências para a análise das relações de poder e de subalternização operadas nos diversos segmentos sociais.

Nesse contexto, avulta a categoria de *gênero*, entendido como processo de construção do feminino e do masculino na órbita da sociedade e da cultura. Enquanto o termo sexo liga-se aos condicionantes biológicos, portanto a uma possível *natureza*, o conceito de gênero apela ao constante trabalho de

² Ver a propósito, COMPAGNON, *O demônio da teoria*, *op. cit.*

formulação e manutenção de sentidos e – mais que isto – de *papéis sociais* ou *performances*, como postula Judith Butler (1990). A reflexão feminista aponta para os dois planos da hegemonia masculina: o das idéias e o das práticas sociais. Assim, da mesma forma como a metafísica ocidental construiu o edifício teórico da Verdade, da Essência, do Bem e do Belo absolutos e universais, mais tarde desconstruídos com o desvelamento do *locus* delimitado e específico a partir do qual aspiravam à eternidade; a sociedade patriarcal, fundada numa relação entre homem e mulher conflitiva e, mesmo, “agonística”, como defende Pierre Bourdieu (1999), criou, ao longo dos séculos, formas inúmeras para a permanente *naturalização* da subalternidade feminina, com base na pretensa inferioridade inata do chamado “sexo frágil”.

Mais tarde, o próprio Derrida irá reconhecer a importância do feminismo no processo da desconstrução. No entanto, é ainda um reconhecimento um tanto acanhado, que busca irmanar os dois movimentos:

Surgir ao mesmo tempo em que o tema da desconstrução, uma desconstrução do falocentrismo não significa, necessariamente, sempre dela depender, mas pelo menos, pertencer à mesma configuração e participar do mesmo movimento, da mesma motivação. (1992, p. 57-58)³

Por mais irmanados que estejam e, em muitos aspectos, estão, feminismo e desconstrução não “surgem ao mesmo tempo”, como sugere Derrida, a não ser que se restrinja radicalmente o âmbito do movimento das mulheres. Não sendo este

³ *To appear at the same time of the theme of deconstruction, a deconstruction of phallogocentrism, does not necessarily or always mean to depend on it, but at least to belong to the same configuration and participate in the same movement, the same motivation.* (Tradução de Grácia Regina Gonçalves).

o caso, é preciso apontar, até por apreço à história das idéias, a precedência do primeiro sobre o segundo. Senão, vejamos.

Mary Wollstonecraft: o feminino como produção social

Ao publicar seu *Vindication of the Rights of Woman* em 1792, Mary Wollstonecraft trava um instigante diálogo com pensadores seus contemporâneos, como Condorcet, e mesmo com vozes anteriores e isoladas, a exemplo de Poulain de la Barre ou da enigmática Sophie. Considerada a primeira feminista inglesa, apresenta-se como filósofa e moralista, embora até hoje não tenha obtido o devido reconhecimento acadêmico, a não ser no circuito dos estudos de gênero. Em seu texto, enfrenta, de forma audaciosa e inédita para uma mulher daqueles tempos, pensadores do porte de Rousseau, além de dedicar o livro a ninguém menos que Talleyrand-Perigord, o responsável pela estruturação do novo modelo de educação feminina a ser estabelecido na França pelo governo revolucionário.

O livro de Wollstonecraft destaca-se, também, pelo modo como antecipa em mais de um século a postura crítica – e de cunho político, aliando reflexão e práxis – presente nos diversos feminismos posteriores, bem como na própria filosofia contemporânea. Neste sentido, já ressalta, de início, o *locus* específico a partir do qual se expressa: e este é, sem dúvida, um lugar feminino, marcado pela paixão e pelas convicções derivadas da experiência. A explicitação da subjetividade desloca seus argumentos do campo pretensamente neutro em que é colocada a propalada universalidade da verdade iluminista. A autora toma partido de seu sexo e explicita seus pontos de vista sem apelar a abstrações ou generalizações desprovidas de fundamentação histórica. Assim fazendo, abala e denuncia

a falsa neutralidade dos discursos masculinos, apontando a parcialidade que neles se oculta como causa das “conclusões imperfeitas” a que chegam. (1977, p. 38)

Refletindo sobre as identidades masculina e feminina, desvincula-as de quaisquer essências imutáveis, apesar de admitir a superioridade física dos homens. Ao mesmo tempo, denuncia as reflexões masculinas a propósito da “verdadeira natureza da mulher”, como estratégias de infantilização e reificação das mesmas: “consideram as mulheres mais como fêmeas que como seres humanos e têm-se preocupado mais em fazer delas amantes sedutoras que esposas afetuosas e mães ajuizadas” (1977, p. 30). O alvo da polêmica afirmação é não apenas o Rousseau do *Emílio* e de *A nova Heloísa* mas, igualmente, todo o pensamento calcado numa razão que, para a autora, surge em minúsculas e é, no caso, adjetivada como masculina, logo, como desprovida da suposta autoridade neutra e inabalável.

A superação do essencialismo prossegue com o desenvolvimento da tese, recorrente, aliás, em todo o livro, de que a “miséria das mulheres provém de sua descuidada educação” (1977, p. 29). Assim, a identidade feminina é não somente construída mas decorre das relações sociais que submetem as integrantes do segundo sexo ao papel de figuras “seduzidas pela adoração dos sentidos” (1977, p. 31). Wollstonecraft aponta a “concepção errônea de perfeição feminina”, pela qual o bom matrimônio torna-se o único meio de elevação social das mulheres, mas ao preço de sua constante imbecilização e redução a “miseráveis objetos de prazer”. E indaga: “desta forma, como poderão ser boas educadoras?” (1977, p. 34) Ao afirmar que todos os pensadores da educação feminina contribuíram para fazer as mulheres mais débeis e artificiais, antecipa o conceito de “tecnologia de gênero” de Teresa de Lauretis: a educação das mulheres produz sua futilidade, pois “submete a inteligência ao desenvolvimento de algum talento físico”, o

que as artificializa e as torna “menos úteis à sociedade” (1977, p. 54). Baseando-se no pressuposto da razão como esteio do humano e fundamento para a liberdade tanto de homens quanto de mulheres, denuncia a “órbita imposta” (1977, p. 75) a estas últimas e as compara aos soldados, também eles educados para a obediência:

As mulheres, como os militares, estão marginalizadas de qualquer ofício ou função de utilidade por distinções antinaturais, instituídas pela civilização.

E arremata:

Onde está a diferença entre os sexos quando a educação é a mesma?

Fortificai, desenvolvei o espírito das mulheres e se acabará a obediência cega.

(WOOLSTONECRAFT, 1977, p. 58-59)

Após polemizar sobre o caráter construído e subordinado da identidade feminina, Wollstonecraft empreende a crítica da teoria rousseauiana da bondade natural, corroendo o binarismo estreito em que esta se assenta. Da mesma forma como se utiliza da razão iluminista para questioná-la no tocante ao papel social da mulher, vale-se dos próprios termos do pensador para acusá-lo de partir de uma “hipótese falsa”, que reduz a natureza ao bem e a sociedade ao mal. Argumenta justamente com o primado da razão humana, capaz de incorrer no mal presente, sem que isso a impeça de atingir o bem futuro. Além disso, desmistifica a idéia conservadora da civilização como pernicioso ao aproximá-la da barbárie remanescente. Ao quebrar a hierarquia rígida entre natureza e cultura, rompe igualmente a que opõe homens e mulheres em situação de mando e obediência.

Volta-se em seguida para o discurso religioso e, mesmo apresentando-se como crente na imortalidade da alma, interpreta o mito adâmico como “relato poético” (1977, p. 62) e aponta o caráter gendrado das escrituras: “o fogo celeste que fez fermentar a argila não foi distribuído equitativamente” (1977, p. 75). Além disso, apropria-se da ética cristã para proclamar que a virtude deve possuir um “único e idêntico modelo eterno” (1977, p. 62), não cabendo, pois, ser diferente entre homens e mulheres. Desta forma, não só desconstrói o discurso de Rousseau – que afirmara ser a obediência (e não a sinceridade) a grande virtude feminina – mas também a falsa oposição entre a astúcia, os pequenos cuidados e a doçura insípida, destacados em geral como atributos femininos, e a sabedoria, os grandes esforços e os grandes ideais, colocados sempre como apanágio dos homens.

O discurso de Wollstonecraft, proclamando sua crença em valores tais como verdade, razão, ciência e virtude, e admitindo-se porta-voz dos “sonhos utópicos” da liberdade e da igualdade para, desta forma, empreender a crítica da doxa falocêntrica, repercutiu mundo afora, cumprindo importante papel político. No Brasil, recebeu em 1832 uma “tradução livre” por parte da jovem Nísia Floresta Brasileira Augusta. De acordo com Constância Lima Duarte (1995, 1999), que redescobriu Nísia após exaustivas pesquisas, a versão brasileira é, de fato, um “outro texto”, uma apropriação antropofágica, na qual a fundadora do nosso feminismo dialoga com a matriz européia sem perder de vista nem as especificidades locais, nem a sua condição de leitora-autora. O que se tem, pois, em ambas é o processo a que mais tarde Derrida nomearia *disseminação*. Tanto Mary quanto Nísia partem – ou se apropriam – de textos alheios para, falando das margens do sistema, suplementá-los com sentidos desconstrutores.

Virginia Woolf: a androginia como desconstrução

Foi, salvo engano, Toril Moi (1988), em seu clássico estudo sobre a teoria literária feminista, quem primeiro vinculou as postulações de Virginia Woolf à desconstrução, tanto no que diz respeito à crítica dos valores e preconceitos estabelecidos a respeito das mulheres e tidos como verdade absoluta e universal, quanto no que toca à própria distinção entre masculino e feminino como pólos opostos e socialmente hierarquizados. Contrariando leituras feministas anteriores, em especial a de Elaine Showalter, Moi destaca positivamente o constante deslocamento do sujeito nos escritos de Woolf – as “perspectivas móveis e pluralistas” (1988, p. 22) – notando que tal procedimento implica a recusa de um *eu* identificado ao humanismo liberal, conseqüentemente à doxa masculina e patriarcal. Moi invoca a teoria de Derrida para assinalar o “estilo desconstrutor” adotado pela autora de *Orlando*, que “expõe a natureza dual do discurso”, sempre infensa ao “significado transcendental” (1988, p. 23) questionado pela filosofia derridiana.

Em seguida, a pesquisadora assinala a “recusa do essencialismo” já presente nos textos de Woolf do início do século XX, caracterizando-a como precursora do feminismo desconstrucionista, tal como postulado por Julia Kristeva, a partir dos anos de 1970, e fundado na negação da dicotomia metafísica entre masculino e feminino. Segundo Moi, a denúncia de Woolf a respeito da natureza “enganosa” das identidades de gênero “antecipa em sessenta anos” a posição de Kristeva (1988, p. 27). E acrescenta que “uma combinação das teorias de Kristeva e Derrida encerraria a promessa de futuras interpretações feministas de Woolf” (1988, p. 29), a quem chama de “grande mãe e irmã” (1988, p. 32).

De fato, já na própria arquitetura de *Um teto todo seu* (1985) – texto derivado de duas palestras proferidas em 1928

para platéias femininas – deparamo-nos com a disposição da autora em recusar o formato tradicional de exposições desse tipo: Woolf afirma que, em se tratando do tema mulher e literatura, “jamais conseguiria chegar a uma conclusão” (1985, p. 7), nem muito menos deixar com as jovens “uma pepita de verdade pura” (1985, p. 8):

Quando um tema é altamente controvertido – e assim é qualquer questão sobre o sexo [leia-se a mulher] –, não se pode pretender dizer a *verdade*. Pode-se apenas mostrar como se chegou a uma *opinião* que de fato se tenha. Pode-se apenas dar à platéia a oportunidade de tirar suas próprias conclusões, enquanto observa as limitações, os preconceitos e as idiossincrasias do orador. É provável que a *ficção* contenha aqui mais *veracidade* que *fato*. [...] *Mentiras* fluirão de meus lábios, mas talvez possa haver *alguma verdade* no meio delas; cabe a vocês buscarem essa verdade e decidirem se vale à pena conservar alguma porção dela. Caso contrário, naturalmente jogarão tudo na cesta de papéis e esquecerão do assunto. (WOOLF, 1985, p. 8-9, grifos nossos)

De início, vale ressaltar a *androgínia textual* praticada pela autora. Valendo-se de “todas as liberdades e licenças de um romancista”, ela trafega da conferência para o ensaio e deste para a ficção. Situa-se, pois, naquela tradição ensaística que não descarta a subjetividade e a fantasia. Woolf elege entre seus precursores Charles Lamb, cujo estilo elogia pelo “estalo relampejante de gênio”, que deixa os textos “falhos e imperfeitos, mas estrelados de poesia” (1985, p. 11-12). A passagem explícita o projeto desconstrutor de *Um teto todo seu* e contém quase uma poética do ensaio, segundo sua concepção.⁴

A *androgínia textual*, ao recusar o tom peremptório e a exortação inflamada, ao mesmo tempo em que coloca como

⁴ Ver a propósito o estudo de Isabel Brandão, *op. cit.*

“problema não solucionado” e “altamente controvertido” a questão da “verdadeira natureza da mulher” (1985, p. 8), desconstrói tanto a forma da conferência e da dissertação científicas quanto a crença numa verdade absoluta e universal a respeito de seu sexo. Ao substituir esta última pela verdade provisória e localizada, inscrita como *opinião*, pretende colocar sob suspeita não apenas as convicções da platéia mas igualmente os discursos masculinos com os quais irá em seguida polemizar.

A “verdadeira natureza da mulher” é desviada do campo das certezas dogmáticas para a arena da controvérsia. Assim fazendo, a palestrante-ensaísta quer trazer a platéia para o palco da discussão, atribuindo a ela a incumbência de formalizar um sentido para suas reflexões. O pretense valor de verdade de seu discurso sai da esfera autoral para situar-se no campo da leitura de cada um. Caberá aos receptores superar a atitude própria aos ouvintes do sermão, para, entre possíveis verdades e mentiras, idiosincrasias e preconceitos da oradora, construir suas próprias conclusões. O que se tem, pois, é o descentramento *avant la lettre* do sujeito autoral, cuja verdade não é dada *a priori*, mas deve, necessariamente, ser compartilhada com o ouvinte-leitor que, nesse movimento, ascende, de modo isônomo, ao panteão da autoria.

Essa postura logo se desdobra e se amplia. Woolf encara as jovens que a escutam como escritoras em potencial e, ato contínuo, lança a proposição básica da conferência. Mal disfarçada em “aspecto insignificante”, a tese surge com todas as letras: *a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu se pretende mesmo escrever ficção* (1985, p. 8, grifos nossos). A ensaísta desloca o tema da “verdadeira natureza da mulher” para o da “condição feminina”, entendida como *modus vivendi* no qual o universo estático da natureza, concebido metafisicamente, cede lugar à dinâmica das relações sociais.

A exigência de um quarto próprio e de uma renda anual emoldura a denúncia da pobreza das mulheres, de seu parco acesso à educação e ao mercado de trabalho. A mulher inglesa, alijada por lei da posse de bens materiais até 1881, ganha no texto de Woolf um retrato sem retoques: restrita ao mundo doméstico e à procriação, alheia aos negócios e à esfera pública, não acumulava bens, nem deixava heranças. “Fazer fortuna e ter treze filhos... nenhum ser humano suportaria isso” (1985, p. 31), pondera.

Ao lado da submissão/exploração econômica, a exclusão cultural. Referindo-se implicitamente ao postulado marxista da “determinação em última instância do fator econômico”, Woolf articula a perspectiva de gênero com a de classe social. Entende a formação cultural como resultado de investimentos, aponta os dízimos e doações do passado e as *fellowships* do presente como responsáveis pela existência da Universidade. Ao enfatizar a relação estreita entre a *liberdade individual* e a *renda*, desnuda a operação do sistema capitalista, reflete sobre “o efeito que a pobreza exerce na mente”, arriscando afirmar que “não se pode pensar bem, amar bem, dormir bem, quando não se jantou bem” (1985, p. 26). E prossegue:

Um gênio como o de Shakespeare não nasce entre *pessoas trabalhadoras, sem instrução e humildes*. Não nasceu na Inglaterra entre os saxões e os bretões. Não nasce hoje nas classes operárias. Como então poderia ter nascido entre mulheres, cujo trabalho começava, de acordo com o professor Trevelyan, quase antes de largarem as bonecas, que eram forçadas a ele por seus pais e presas a ele por todo o poder da lei e dos costumes? Não obstante, alguma espécie de talento deve ter existido entre as mulheres, como deve ter existido entre as classes operárias. (WOOLF, 1985, p. 64, grifos nossos)

Além de equiparar o trabalho doméstico ao trabalho ope-

rário, a escritora se apropria de uma afirmação corrente, feita talvez por um “bispo ou cavalheiro já falecido”, de que jamais mulher alguma alcançaria o gênio de Shakespeare. E se apropria justamente para inverter o sentido misógino nela vigente. Eleitos como pressupostos básicos para a atividade literária, a *renda* e a *propriedade* surgem não como dádivas da natureza, mas como determinantes primordiais propiciadores da *instrução* e do *quarto próprio*, de preferência com chave na porta. O essencialismo responsável pelo confinamento da mulher à esfera doméstica vê-se questionado em seus fundamentos. O talento criador não é exclusivo dos homens bem postos na escala social, mas os meios para desenvolvê-lo, quase sempre, sim. Logo, o imperativo de se ter um teto todo seu vincula-se não apenas ao aprimoramento de uma vocação artística. Mais que isto, diz respeito à própria afirmação da mulher com sujeito de sua história.

A tese do quarto próprio desenvolve-se em vários dobramentos. A escritora responsabiliza a pobreza a que estiveram relegadas suas antepassadas pela debilidade da tradição literária feminina na Inglaterra. E, neste ponto, antecipa Simone de Beauvoir ao apontar a ausência de um sujeito feminino voltado para a escrita de sua história. Diante das vidas e obras de mulheres do passado relatadas por homens, afirma, num raro arroubo peremptório: “a mulher jamais escreve sua própria vida e raramente mantém um diário – existe apenas um punhado de cartas. Não deixou peças ou poemas pelos quais possamos julgá-la” (1985, p. 59).

Neste instante, deixa clara a parcialidade e a insuficiência da historiografia então existente. Diante da constatação de que a Universidade e o Museu nada mais são do que espaços patriarcais, Woolf exorta as jovens estudantes a “reescreverem a história”, de modo a nela incluir o efetivo papel representado pelas mulheres. E, derridianamente, mas antes de Derrida, lança a indagação provocadora:

Por que não poderiam elas acrescentar um *suplemento* à história, dando-lhe, é claro, algum nome não conspícuo, de modo que as mulheres pudessem ali figurar sem impropriedade? Pois freqüentemente as percebemos de relance na vida dos grandes homens, despachadas logo para segundo plano. (WOOLF, 1985, p. 60, grifo nosso)

Poder-se-ia até questionar a autenticidade deste suplemento de Woolf, vinculando-o mais à lógica do complemento, ou seja, àquele movimento de suprir uma falta ou complementar algo que se mantém incompleto, no caso, a história de seu país. Até este ponto, a autora estaria, portanto, dentro de uma estrutura metafísica de pensamento. Mas o argumento não se sustenta diante do perfil eminentemente masculino e excludente da história oficial. As prateleiras do Museu Britânico, naquele momento repletas de “grandes feitos” e de “grandes homens”, atestam o perfil suplementar e desconstrutor da proposta de uma historiografia centrada na participação feminina. Mais adiante, Woolf insiste na provocação, ao se apropriar da biografia de Shakespeare a fim de suplementá-la com a presença de uma irmã fictícia, Judith. Tudo isto para concluir que, se Judith tivesse existido e, como o irmão, empregado seu talento para fazer teatro, terminaria seduzida por algum diretor, sem nunca ter posto os pés numa cena de verdade.⁵

Dentro de sua estratégia, Virginia Woolf não encara os indivíduos como entidades rígidas e incólumes. Vislumbra-os, ao contrário, como seres moldados pela “grande máquina” representada pela cidade. Londres é, então, inscrita como “oficina” e “verdadeira fundição” a dar “algum molde” às pessoas. Passa em seguida ao tema da memória cultural feminina para definir o Museu Britânico como outro “departamento da fábri-

⁵ Como é sabido, a presença feminina inexistia no teatro elizabetano, sendo a profissão de ator exclusividade dos homens.

ca” (1985, p. 36), na medida em que este não só contém mas, sobretudo, constrói a narrativa da participação e do papel das mulheres na história das letras, das artes e da própria vida do país. Ao interpretar a cidade e o museu como fábricas de pessoas, conseqüentemente, de desejos e comportamentos, Woolf também antecipa conceitos fundantes do Pós-estruturalismo, bem como do feminismo dos anos de 1980, a saber: a noção de “tecnologia sexual” de Michel Foucault, e o conceito de “tecnologia de gênero”, formulado por Teresa de Lauretis.

Resta, então, comparar a contribuição de homens e mulheres à história e à cultura a partir da materialidade das condições de vida de uns e de outros e, não, tomando como base construções metafísicas a respeito dos dois sexos. É o momento em que surge outro famoso corolário da tese que vincula a conformação da identidade feminina à renda e à propriedade. Trata-se da conhecida formulação da mulher figurar, no universo patriarcal, como “espelho do homem”:

Em todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural. Sem esse poder, a Terra provavelmente seria pântano e selva. [...] Eis porque tanto Napoleão quanto Mussolini insistem tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, não fossem elas inferiores, eles deixariam de engrandecer-se. (WOOLF, 1985, p. 48)

A metáfora do espelho remete de início à passividade destinada historicamente à esposa que, segundo a concepção de Rousseau e de tantos outros, deve aguardar zelosa junto aos filhos a chegada triunfal do *pater familias*, para então cobri-lo de carinhos e distrações após a lida diária. Assim, a atividade masculina e externa surge em correlação direta com a atividade feminina e doméstica. Quanto menor e menos rentável esta última, maior e mais produtiva a primeira. No entanto, a

mulher entendida como espelho ampliado do homem remete a algo ainda mais profundo – ao próprio caráter relacional, portanto *construído*, das identidades de gênero. Assim, a metáfora ganha contornos de conceito filosófico: ser é relacionar-se, projetar-se no outro. Todavia, a reflexão de Woolf não se afasta da proposição política: se a identidade inexistente sem a alteridade, é preciso quebrar o absolutismo que dá para uns o topo da civilização e para outros o “pântano” e a “selva”.

Leitora e interlocutora de Freud, Virginia Woolf destaca a força do imaginário no comportamento social e conjugal. Ao caracterizar homens e mulheres como “criaturas de ilusão” (1985, p. 47), demonstra sua compreensão do ser humano como sujeito desejante, movido por pulsões e fantasias. E, ao se referir às “cotoveladas” e à “luta perpétua” (1985, p. 47) em que homens e mulheres se engalfinham, denuncia a idéia da inferioridade inata como estratégia patriarcal.

Apesar de, em alguns momentos, ceder à tentação de simplesmente reverter a hierarquia, seu discurso caminha para a desconstrução do binarismo que aprisiona os sexos em pólos opostos regidos por relações de poder. Vale-se para tanto, da idéia de *androginia da mente*, tomada de empréstimo a Coleridge, como suporte não apenas de seu apelo à cooperação e à complementaridade entre homem e mulher mas para, sobretudo, destacar a aproximação e a convivência entre os extremos: a “planta da alma” (1985, p. 128) seria, nesta ordem, masculina e feminina nos homens e feminina e masculina nas mulheres. Quando esta fusão se dá, a mente torna-se “ressoante e porosa”, transmite “emoções sem empecilhos”, é “integralmente fertilizada e usa todas as suas faculdades”:

É fatal ser um homem ou uma mulher, pura e simplesmente; é preciso ser masculinamente feminina ou femininamente masculino. [...] Alguma colaboração tem que ocorrer na mente entre a mulher e o homem antes que a arte da criação possa realizar-

se. Algum casamento entre opostos precisa ser consumado. [...] É preciso haver liberdade e é preciso haver paz. (WOOLF, 1985, p. 136)

Mais uma vez, a escritora põe em prática a operação de questionamento a que pensadores da segunda metade do século XX batizaram como desconstrução. A *androginia da mente* faz com que os opostos se atraiam e se interpenetrem, assumindo cada um parte do que antes estava destinado ao outro. Dissolve-se, dessa forma, a barreira judicativa que antagoniza homens e mulheres. Antecipando o princípio de que “o pessoal é político”, a fala de Woolf se apropria de valores caros ao pensamento ocidental, como a liberdade e a paz, a fim de situá-los no âmbito das relações de gênero. No momento em que exorta homens e mulheres à colaboração mútua e à tolerância, está de fato clamando pelo fim da dominação masculina e do patriarcado que, “com exceção da neblina, parecia controlar tudo e mesmo assim estava com raiva” (1985, p. 46).

Deste modo, a *androginia textual*, que harmoniza ficção e ensaio, expressa na textualidade disruptora de Virginia Woolf todo um pensamento – o da *androginia da mente* – que, para ficarmos nos termos de Derrida (1967), *solicita* os sentidos da verdade patriarcal. Entendida derridianamente, essa solicitação vale por sua etimologia e literalmente “abala o todo” desse discurso. Ao corroer os alicerces da doxa falocêntrica, a androginia proposta pela autora antecipa a *différance*, termo com que o filósofo emblematiza a desconstrução dos binarismos hierarquizantes e concede fundamento filosófico à pós-modernidade.

Simone de Beauvoir: ser é tornar-se

Já na abertura de seu clássico *O segundo sexo*, de 1949, Simone de Beauvoir deixa visível o propósito básico do livro. As epígrafes de Pitágoras – “há um princípio bom que criou a ordem, a luz e o homem, e um princípio mau que criou o caos, as trevas e a mulher” – e de Poulain de la Barre – “tudo o que os homens escreveram sobre as mulheres deve ser suspeito, pois eles são, a um tempo, juiz e parte” – contrapostas e destacadas no alto da página que antecede ao texto propriamente dito, esclarecem muito do método a ser adotado ao longo dos dois volumes. Com efeito, Beauvoir lança mão de praticamente todo o conhecimento anteriormente produzido sobre a mulher, aí incluídas destacadas pérolas misóginas como a de Pitágoras, para, por meio de uma argumentação tão erudita quanto contundente, ir polemizando item por item com esse saber. A recorrência a Poulain de la Barre aponta ainda para a estratégia de desqualificação do discurso patriarcal, a partir mesmo do questionamento de sua falsa neutralidade e de uma propalada autoridade advinda da tradição.

Se os homens são juiz e parte, as mulheres também o são, assevera mais adiante, numa postura que, se remete a Woolf e Wollstonecraft, aponta da mesma forma para os descentramentos descrentes que entrariam em vigor na pós-modernidade. A quem recorrer, então – aos anjos? Aos hermafroditas? – ironiza, ainda na introdução (1980, p. 21), para colocar-se como sujeito que, de dentro do problema (e não de um metafísico ponto de Arquimedes a ele externo), como parte e juiz, portanto, provoca o saber estabelecido a fim de estremecer suas bases.

A contundência das epígrafes dá o tom e, antes mesmo de travar o diálogo a que se propõe – passando pela biologia, psicanálise e marxismo, bem como pelas cosmogonias, religiões, tratados, crenças e credices de Ocidente e Oriente, sem-

pre atenta a concretude histórica que fundamenta tais discursos – Beauvoir já advoga a tese de que, sob o patriarcado, a mulher figura como a primeira grande encarnação da alteridade absoluta. Destaca o dualismo entre o Mesmo e o Outro como tão antigo quanto a própria consciência – “a alteridade é uma categoria fundamental do pensamento humano. Nenhuma coletividade se define nunca como Uma sem colocar imediatamente a Outra diante de si” (1980, p. 11) – para asseverar: “a mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (1980, p. 10).

É este tom contundente, bem de acordo com o próprio título do livro, que preside a crítica de Beauvoir: discurso localizado e consciente de sua parcialidade. Parcialidade aliás estratégica, pois, sendo consciente, torna-se menos parcial, ao mesmo tempo em que contribui para melhor embasar o questionamento da universalidade apregoada pelo patriarcalismo. Nesta linha, assevera que as mulheres, não se alçando à condição de Sujeito, não formaram uma comunidade, são figuras sem passado, sem história, sem religião própria (1980, p. 13). Seres que não criaram mitos que expressassem seus projetos e perspectivas:

A representação do mundo, como o próprio mundo, é operação dos homens; eles o descrevem do ponto de vista que lhes é peculiar e que confundem com a verdade absoluta. (BEAUVOIR, 1980, p. 183)

A passagem explícita de forma cabal a desconstrução *avant la lettre* empreendida pela autora: a verdade que nos governa, do senso comum à metafísica, é a verdade falocêntrica. Elegendo a misoginia como alvo, Beauvoir percorre praticamente toda a discursividade patriarcal, valendo-se das próprio-

as afirmações contidas nos tratados e compêndios de Filosofia, nos códigos e ordenamentos jurídicos, assim como nos preceitos, rituais e escritos das mais diversas religiões, para *descentrá-las*, isto é, colocar todas essas escrituras – e, mais que isso, todas as práticas delas advindas – como parciais e opressoras, portando carentes de credibilidade. Nesse sentido, antes de Derrida expor a face autoritária da *Pharmacie* de Platão, a escritora já apontava o falocentrismo do filósofo, vinculando-o à condição a que estava reduzida a mulher no mundo grego. Refletindo sobre o caráter artificial de uma feminilidade construída socialmente, ela ironiza:

Todo mundo concorda em que há fêmeas na espécie humana; constituem hoje, como outrora, mais ou menos metade da humanidade; e contudo dizem-nos que a feminilidade “corre perigo”; e exortam-nos: “sejam mulheres, permaneçam mulheres, tornem-se mulheres”. Todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade. Será esta secretada pelos ovários? Ou estará congelada no fundo de um céu platônico? (BEAUVOIR, 1980, p. 7)

O trecho, além de chamar a atenção para o caráter construído da feminilidade ao distinguir a identidade biológica da social, aponta justamente para a origem masculina dos ideais de mulher que vigoraram ao longo dos séculos. Mesmo sem usar o termo, Beauvoir explicita a condição *gendrada* – isto é, centrada numa perspectiva de gênero, no caso, o masculino – dos tipos aceitos de mulher e dos padrões consagrados de comportamento feminino. É o momento, então, destas notas se voltarem para o eixo central da argumentação da autora, que gira em torno da consagrada afirmação: *não se nasce mulher, torna-se mulher*.

Transformada em slogan e retomada inúmeras vezes pelos feminismos posteriores, a frase provoca discussões jus-

tamente pela polissemia do “tornar-se”. Judith Butler (1987, p. 139) aponta para a “ambigüidade consequencial” inerente ao termo, que inclui uma possibilidade de leitura de acordo com a visão sartriana de *projeto adotado pelo sujeito*:

Quando “tornar-se” é entendido como significando “assumir ou encarnar intencionalmente”, a declaração de Beauvoir parece arcar com o fardo da escolha sartriana. Se os gêneros são em certo sentido escolhidos, então o que acontece com a definição de gênero como uma interpretação cultural de sexo, isto é, que acontece com os modos pelos quais somos, quer dizer, já culturalmente interpretados? Como pode o gênero ser, ao mesmo tempo, questão de escolha e construção cultural? (BUTLER, 1987, p. 139)

A crermos unicamente na rigidez deste outro sentido, pelo qual tornar-se ou não mulher estaria vinculado ao projeto existencial de uma individualidade soberana, o pensamento de Beauvoir, ignorando as heranças de Nietzsche, Freud e Marx, estaria irremediavelmente agregado a uma visão cartesiana, portanto metafísica, do sujeito. Tal fato não só justificaria o relativo silêncio dos desconstrucionistas a seu respeito como também inviabilizaria a inclusão da autora na trajetória que aqui se pretende esboçar.

No entanto, a argumentação contida nos dois volumes contraria tal leitura. Beauvoir percorre a doxa falocêntrica desde tempos imemoriais a fim de denunciar justamente a redução da mulher a segundo sexo. Se o mundo e a discursividade que o representa são operações masculinas e se a verdade, o bem e a virtude provêm da mesma fonte, o *tornar-se* não pode deixar de ser uma construção cultural fundada na constituição sexual dos corpos. Conforme assevera a própria Butler (1987, p. 140) “a ‘escolha’, nesse contexto, vem a significar um processo corpóreo de interpretação no seio de uma rede de normas culturais profundamente entranhadas”. Ao final, Butler termina

endossando a “promissora sugestão de Simone de Beauvoir, a saber, que as mulheres não têm essência absolutamente alguma, e, pois, nenhuma necessidade natural, e que, de fato, o que chamamos essência ou fato material não passa de uma opção cultural imposta que tem se disfarçado como verdade natural” (BUTLER, 1987, p. 154).

Ao final destas anotações, voltadas para um esboço de trajetória do feminismo à desconstrução, cabe retornar à cena contemporânea para constatar que não apenas as *diferenças culturais* mas também as *desigualdades econômicas* persistem e se avizinham cada vez mais pela via da globalização. Num mundo conflagrado, em que a afirmação identitária supera o essencialismo dos lugares bem marcados, para transitar entre as fronteiras articulando não *identidades fixas*, mas *identificações em processo*, a desconstrução se politiza quanto mais se aproxima do Outro. A emergência das margens multifacetadas da cultura hegemônica nos remete aos processos de exclusão de que são vítimas e nos impele a articular o mundo dos signos com o mundo do dinheiro e a reflexão filosófica com a história dos oprimidos de todos os matizes.

(In DUARTE, Constância Lima, DUARTE, Eduardo de Assis e BEZERRA, Kátia da Costa, Orgs. *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: Pós-Lit / UFMG, 2002, p. 13-31).

Comparatismo, Gênero, Alteridades

Na perspectiva das relações sociais, homens e mulheres são ambos prisioneiros do gênero, embora de modos altamente diferenciados mas inter-relacionados. O fato de que os homens pareçam ser e (em muitos casos) sejam os guardiães, ou pelo menos os tutores, dentro de uma totalidade social, não nos deve cegar em relação à extensão em que eles, igualmente, são governados pelas regras do gênero.

Jane Flax

Neste segundo sentido, a cultura é uma espécie de teatro em que várias causas políticas e ideológicas se empenham mutuamente. Longe de ser um plácido reino de refinamento apolíneo, a cultura pode até ser um campo de batalha onde as causas se expõem à luz do dia e lutam entre si.

Edward Said

As discussões sobre o estatuto da literatura comparada, o alargamento de seu escopo e suas relações com os estudos culturais vêm ganhando terreno no Brasil desde a década passada. O abalo das concepções tradicionais de comparatismo torna fecundo esse instante e permite indagar até que ponto os

gender studies podem contribuir para o estabelecimento de um novo modelo para a disciplina, fato este que implicará forçosamente o reconhecimento do gênero enquanto fator ponderável na instituição da diferença cultural. Todavia, como tudo se processa numa dinâmica histórica não-linear e marcada pela resistência das posturas canonizadas, é comum que ocorram reações e que vozes se levantem em favor de uma literatura comparada tal como sempre praticada.

Tomemos um exemplo. Na sessão de encerramento do IV Congresso da ABRALIC, realizado em 1994, na Universidade de São Paulo, o crítico Mario González, professor de literatura espanhola daquela instituição, propôs, perante uma plateia entre surpresa e descrente, a alteração do nome oficial da ABRALIC, de “Associação Brasileira de Literatura Comparada” para simplesmente “Associação Brasileira de Literatura”. Sua argumentação baseou-se no fato de que diversos trabalhos então apresentados tratavam de textos e autores pertencentes a uma única literatura, em muitos casos, a brasileira. Logo, estariam aquém da verdadeira comparatística, entendida como uma atividade de caráter eminentemente internacional.

González retomava naquele momento uma questão que não é nova e que continua atual. Seu discurso recoloca em pauta uma série de postulações anteriores, que remontam mesmo aos primórdios da configuração teórica da disciplina. De Villemain (1828-1829) a Van Tieghem (1931) ou de Posnett (1886) a Claudio Guillén (1985), passando por Baldensperger (1921), Guyard (1951) e vários outros, todas as concepções tradicionais de literatura comparada (exceção feita a René Welleck), por mais que difiram em um ou outro aspecto, privilegiavam o cotejo entre obras pertencentes a literaturas nacionais distintas. Não que González esteja com isto endossando a busca historicista e positivista de “fontes” e “influências” que caracterizou a quase totalidade da literatura comparada euro-

péia do século passado e mesmo das primeiras décadas do século XX. Seu estudo sobre a picaresca, recentemente publicado, repudia o simplismo mecanicista inerente a esta perspectiva e busca não fazer de *Macunaíma* ou de *Memórias de um sargento de milícias* simples rebentos do *Lazarillo* ou de *Guzmán de alfarache*: “jamais pretendemos interpretar os textos brasileiros em estudo como derivados de qualquer modelo espanhol” (GONZÁLEZ, 1994, p. 18). Mas é inegável a âncora da tradição que embasa suas palavras. Vejamos alguns exemplos:

“O objeto da literatura comparada é, essencialmente, o estudo de diversas literaturas em suas inter-relações” (VAN TIEGHEM, 1931); “a literatura comparada é a história das relações literárias internacionais” (GUYARD, 1951); “a literatura comparada é uma ramificação da história literária; é o estudo de relações espirituais internacionais, de contatos fatuais que existiram entre Byron e Pushkin, Goethe e Carlyle, Walter Scott e Vigny, entre as obras, as inspirações e mesmo as vidas de autores que pertencem a diversas literaturas” (CARRÉ *apud* CARVALHAL; COUTINHO, 1994). E, ainda, estudos mais recentes, feitos já no bojo da ampliação de horizontes que hoje caracteriza a disciplina, nunca deixam de assinalar a hegemonia do enfoque voltado para os “conjuntos supranacionais” (GUILLÉN, citado por GONZÁLEZ) ou “interlingüísticos, internacionacionais e interculturais” (KUSHNER; FOKKEMA; ANGENOT; BESSIÈRE *apud* CARVALHAL, 1994).

A proposta de mudança do nome da Associação, novamente debatida por ocasião do XI Congresso, realizado em Porto Alegre em 2004, traz implícita uma acusação de charlatanismo aos que praticam o comparatismo no âmbito de uma mesma língua. Todavia, as reações percebidas tanto num como noutra congresso indicam a ausência de consenso em torno da questão, também perceptível na heterogeneidade da produção brasileira na área, facilmente comprovável pela leitura dos

Anais da Associação. Esse multifacetamento pode ser lido como índice de profundas mudanças em curso e remete para a “crise”, ao que tudo indica permanente (ou, pelo menos intermitente), da Literatura Comparada.

A aludida crise envolve paradigmas, concepções, métodos e objetos do comparatismo. Ela não é recente, a cremos nas palavras de René Welleck no segundo congresso da ICLA em 1958. Já naquele momento, aguçavam-se as diferenças entre as escolas estadunidense e francesa, esta última ainda apegada ao velho esquema imperialista de perquirição de “fontes” e “influências”. Welleck ataca a distinção entre “literatura comparada” e “literatura geral”, preconizada por Van Tieghem que, aliás, nos soa meio século depois como absolutamente pueril. Todavia, seu alvo é mais amplo, estende-se rumo ao conjunto de fundadores e estudiosos do comparatismo para denunciar a “precariedade” das pesquisas em literatura comparada e o fato dela ainda não ter sido capaz de “estabelecer um objeto de estudo distinto” e “uma metodologia específica”. Segue-se a isto o questionamento da imagologia, da tematologia, da “contabilidade cultural” de fundo nacionalista presente na caça de influências, bem como do arsenal historicista e positivista agregado ao comparatismo. Ao final, o crítico apela a uma “completa reorientação” desses estudos, que deveriam, a seu ver, preocupar-se com “valores” e “qualidades”, de acordo com as postulações da nova crítica norte-americana. Vale ressaltar a busca de “maior mobilidade” por ele enfatizada: “toda concepção de áreas cercadas por placas de ‘não ultrapasse’ deve ser rechaçada por uma mente aberta” (*apud* CARVALHAL; COUTINHO, 1994, p. 108-119).

A mobilidade requerida por Welleck será em parte alcançada ao longo da segunda metade do século, mas ainda hoje não está plenamente estabelecida. Nas últimas quatro décadas, as transformações operadas no campo da lingüística, da teoria da literatura e nas ciências humanas como um todo

tiveram reflexos diretos sobre a atividade comparatista. Tal mobilidade se traduz em nítido alargamento do campo de atuação e do objeto da literatura comparada, no âmbito da crise dos paradigmas vivida na pós-modernidade. Hoje, tais pesquisas abarcam tanto estudos intersemióticos quanto interculturais. Relativiza-se, com isto, a exigência interlingüística e internacional que, para muitos, constitui ainda a marca principal da disciplina.

Todavia, na cena multicultural em que ora vivemos, torna-se cada vez mais difícil obedecer à placa de “não ultrapasse” que, há meio século atrás, incomodava Welleck. É o momento, pois, de retomarmos o fio inicial desse texto para indagarmos se as transformações em curso no âmbito da atividade comparatista não colocarão em cheque até mesmo a exigência interlingüística e internacional, como configuração básica do objeto da disciplina. Ilustremos: até que ponto um estudo entre um texto da literatura estadunidense e outro, de um autor “chicano”, habitante do Novo México, porém escrito em inglês e publicado nos Estados Unidos, não pode ser considerado literatura comparada se, como é sabido, o inglês não é mais uma língua só dos ingleses ou dos estadunidenses? O mesmo se pode dizer de um poeta basco ou catalão que resolva usar o espanhol.

A contemporaneidade atesta o surgimento cada vez mais consistente da produção cultural de segmentos sociais marcados pela diferença, seja ela de etnia, gênero, orientação sexual e também, ainda, de classe. Num mundo em que tais particularidades mostram cada vez mais a sua face, perfis culturais marcados por estas distinções clamam por exprimir sua identidade. Essa expressão chegará, no limite, a subverter a pretensa homogeneização das sociedades ditas de consumo ou de massa. Neste caso, tornar-se-á contraproducente vedar ao comparatismo o estudo da expressão intercultural numa mesma língua ou num mesmo país.

Como se vê, nuances novas emergem no espaço heterogêneo da cultura contemporânea e concorrem para a relativização de diferenças geográficas e lingüísticas. A propósito, no segundo número da *Revista Brasileira de Literatura Comparada* (1994), Tânia Carvalhal observa que, na publicação coletiva *Théorie Littéraire. Problèmes et perspectives*, “um comparatista da estatura de Earl Miner, ex-presidente da AILC” tenha, não só se dedicado justamente ao capítulo “Études comparées interculturelles” mas incluída aí a observação de que “há 20 anos um livro como este não teria comportado um capítulo sobre os estudos comparados interculturais”. Nesse mesmo número da *Revista*, é sintomático dessa flexibilização de perspectiva o ensaio de Lúcia Helena “A Construção da Literatura Comparada na História da Literatura”, quando questiona o “veto implícito a estudos comparativos entre literatura portuguesa e brasileira [...] porque versariam sobre literaturas de uma mesma língua e mesma origem cultural”.

No caso de uma expressão pautada na distinção de gênero, o incômodo tende a se repetir. A perspectiva de gênero, rebento teórico dos diversos feminismos e dos embates empreendidos pelo movimento de mulheres, propicia a existência de um enfoque assumidamente “gendrado”, que passa pela construção não apenas de uma “literatura feminina” mas também de uma crítica politicamente embasada nas relações de gênero – cognominada a certa altura como ginocrítica – cujo escopo maior situa-se na produção de novos ângulos de leitura para o texto, responsáveis por sentidos até então despercebidos pelos métodos tradicionais. Por mais que se questione a noção de “escrita feminina”, proveniente de Sixous ou Irigaray, e isto ocorre até mesmo entre as críticas feministas, talvez seja o caso de se indagar, por outro lado, até que ponto se pode equalizar hoje as perspectivas masculina e feminina a respeito de temas como o amor, a identidade feminina, as relações de

poder entre os sexos ou a presença da mulher nos espaços públicos.

Doutra parte, por mais que se duvide da consistência filosófica, ou mesmo teórico-prática, de uma “estética feminista” ou até da exequibilidade do próprio conceito de “literatura feminina” como construção de uma textualidade ou de uma narratividade específica desse sujeito, torna-se quase impossível negar a força e a pertinência com que a crítica centrada nas relações de gênero vem relativizando o cânone das diversas literaturas e colocando em circulação autoras até então desconhecidas.

A presença do pensamento feminista na academia tem levado à aplicação da categoria de gênero a formulações filosóficas como arte ou estética. Num texto denominado sintomaticamente “Arte masculina?”, Silviano Santiago vale-se do feminismo para tocar na questão: “a adjetivação do substantivo estética por masculino ou feminino significa que o que era dado como universal pelos compêndios de filosofia que tratavam dos problemas estéticos nada mais era do que a confusão entre universalidade e masculinidade, ou seja, era universal tudo o que recalcava o que não era masculino” (*apud* NOLASCO, 1995, p. 100).

Pensando desta maneira, pode-se indagar até que ponto questões como a da expressão da intimidade ou da experiência podem ser analisadas equitativamente, ignorando-se a proveniência da autoria. O argumento tradicional é de que o texto não tem sexo... Ao que se pode responder: mas o autor ou autora, sim. Tomando como pressuposto que toda crítica traz implícito um julgamento de valor, essa narrativa ou poetização da experiência, entendida até como revelação de uma intimidade, seja ela biográfica ou ficcional, obterá certamente uma recepção positiva por parte de uma crítica feminista (sobretudo se for proveniente de texto feminino) ou rebaixada e até relegada à mera picuice, caso analisada segundo determina-

dos padrões estéticos, hoje em dia dominantes, obviamente masculinos, descrentes da busca e da transmissão da experiência.

Enfatizando o relativismo por que passam as categorias estéticas na contemporaneidade, Silviano afirma que “assim como existiu uma Estética (com *E* maiúsculo) que confundia universalidade e falocentrismo, hoje existem várias estéticas com *e* minúsculo que são altamente afirmativas de identidades *precárias* que querem se afirmar no jogo de forças do campo artístico” (NOLASCO, 1995, p. 102). Logo, a institucionalização desse relativismo passa naturalmente a ser uma questão política, e a defesa de uma literatura comparada canônica ou atenta a esse conjunto de novas configurações deve passar pelo mesmo diapasão. E são justamente as postulações feministas (e de outros segmentos) que demandam e colocam a necessidade de uma leitura, de uma crítica e, mesmo, de uma teoria informadas politicamente.

Nesse contexto, os estudos de gênero podem exercer um papel seminal na revigoração do comparatismo, a partir do confronto de formulações e perspectivas diferentes em termos de gênero, embora grafadas seja em qual língua for. Um exemplo pode ser constatado num tipo de comparatismo tradicional como a tematologia. Ao pesquisar a circulação literária dos mitemas de Lilith, em textos de épocas e nacionalidades distintas, pude constatar o vigor com que determinadas imagens rebaixadoras da mulher atravessam o tempo e se reproduzem, disseminadas pelo falocentrismo.

No entanto, à culpabilização feminina presente nos escritos de homem – Medéia, Carmen, Nana – opõe-se com vigor a recuperação feminista do arquétipo feita por Angela Carter, por exemplo. A “Lilith”, da escritora inglesa, nada tem de demoníaco, a não ser a consciência de que pode usar a sedução não apenas para insurgir-se contra o primeiro sexo mas também para subjugá-lo e até transformá-lo, por via cirúrgica,

num ser situado além tanto do machismo, quanto da própria distinção de gênero. Como bem enfatiza Suzana Funk (1996), Angela Carter, ao dissolver o essencialismo que marca a edificação do masculino e do feminino, deixa visível o quanto essas categorias possuem de máscaras ou papéis socialmente construídos.

A imagem moderna da *femme fatale*, criada na Europa urbanizada do século XIX e difundida em mitos literários do porte de Carmen, Nana ou da Lola de Heinrich Mann, deriva da Lilith que, há 5.000 anos atrás, frustra o sonho de Gilgamesh. A mesma Lilith reaparece séculos depois, já em terras de Israel, para rejeitar o domínio masculino e fugir de Adão e do Édem, para (segundo a versão cabalística) retornar disfarçada em serpente e propiciar a Eva o título pouco honroso de culpada número um da civilização do pecado.

Pode-se argumentar que a situação histórica e social da modernidade é bem outra, distinta da dos antigos patriarcados hebraico ou sumério-acadiano, construtores de Lilith. Pode-se argumentar que o medo masculino no século XIX é bem outro, motivado pelo alastramento da prostituição e da sífilis ou pela presença, cada vez mais numerosa, da mulher no mercado de trabalho.

Todavia, se Carmen, Nana e tantas outras reproduzem pelo uso do corpo o malefício inaugurado por Lilith é porque esse medo da mulher se encontra com a milenar misoginia incrustada nos valores dominantes. E esses valores, confundidos com a universalidade até o advento do feminismo, compõem o que se pode chamar de imaginário patriarcal, falocêntrico ou simplesmente masculino. Estabelecida, portanto, a diferença, ela passa a constituir um outro sujeito, um outro conjunto de crenças e, por que não, um outro imaginário – o feminino – balizado pela experiência de ser, ainda, o segundo sexo.

Esse novo olhar, que se projeta do presente multifacetado rumo a um passado traduzido até então como unidade harmônica balizada por monumentos intocáveis, abarca igualmente as alteridades étnicas presentes na cultura e voltadas para o resgate de sua história. Para estas, torna-se imperioso, até como pré-condição para sua edificação enquanto sujeito, contraporem-se à ideologia da inferioridade que marcou os povos submetidos ao processo colonizador. Essa ideologia provém dos discursos imperialistas formuladores de concepções eugênicas recobertas de “cientificismo” e do “saber médico” que embasou, por exemplo, o determinismo darwiniano ou as teses racistas de Gobineau, para ficarmos em exemplos próximos. Tais formulações, como é sabido, não só deram consistência “científica” à discriminação racial mas também serviram, ao fim e ao cabo, como justificativa ideológica ao imperialismo e à pilhagem das riquezas dos povos e regiões colonizadas.

Tomemos o exemplo da produção marcada pelas raízes africanas. Hoje, como dissociar a literatura, a música ou o cinema produzido pelos afro-descendentes de sua experiência passada e ainda hoje tão disseminada no cotidiano? A força dessa memória ressalta, via de regra, o sentido de resistência cultural e de luta ideológica assumido por esses textos, pois se trata de marcar posições para além do campo propriamente artístico, visando atuar na construção psicológica e cultural desse sujeito, bem como na definição de seu lugar na sociedade e na própria história. No desenho de uma identidade alternativa à performance do sujeito passivo – o escravo contente ou o negro de alma branca – entram em cena a celebração do orgulho étnico ancestral e as demandas presentes, reivindicadoras de novos padrões de relacionamento, bem como portadoras da denúncia social.

Por outro lado, a noção de hibridização cultural, ao instigar propostas de respeito, tolerância e aceitação da diferença, celebra a diversidade, a convivência e a troca entre os desi-

guais. Advogando o respeito à diferença como pressuposto para novas relações entre comunidades dentro e fora dos Estados Nacionais, advoga igualmente a superação do nacionalismo e de seus derivados xenófobos. Num mundo em que tudo se mistura e se reprocessa, tal proposta não deixa às vezes de soar como utopia nesse início de milênio, depois do fracasso do socialismo real e do propalado “fim do patriarcado”, no primeiro mundo, em função das conquistas feministas dos últimos 30 anos. Como toda utopia, permanece sobretudo como gesto político, não só na disputa do mercado cultural planetário mas como bandeira de combate ao racismo e à xenofobia. Ao propor um futuro transcultural, descentrado e posterior às fronteiras, Homi Bhabha (1998) se encontra com o “credo revolucionário” de Frantz Fanon, no sentido do estabelecimento de uma consciência nacional não-nacionalista, em busca de uma dimensão “internacional”.

Assim, os paradigmas de gênero e de etnia podem, por um lado, estabelecer novas fronteiras, não necessariamente geográficas ou lingüísticas, por onde venham a atuar as pesquisas comparatísticas, aprofundando dessa forma o nomadismo desse saber. Por outro, certamente jogarão luz sobre uma produção que não descarta de modo algum o resgate da experiência, bem como o sentido político dessa fala na construção de uma nova axiologia. Ao se voltar para uma literatura entranhada com a vida e com a construção do futuro, o comparatismo se politiza e passa ele próprio a fazer parte dessa construção.

O mesmo raciocínio vale para a produção fortemente marcada pelo caráter de classe, apesar da resistência corrente quanto ao conceito, inclusive por parte de pensadores marxistas como Eric Hobsbawn. Ao refletir sobre as vitórias políticas do neo-liberalismo nas últimas décadas do século XX, em especial sobre o apoio do operariado inglês à política de Margareth Thatcher, o historiador chegou a anunciar o “fim da consciência de classe”. Todavia, a realidade vivida nesse iní-

cio de século não endossa uma conclusão desse porte. Por mais que se tenha modificado o perfil da estratificação social que fundamentou a análise marxista, o fato é que ainda há inúmeros segmentos sociais vítimas da desigualdade econômica – sejam homens ou mulheres, brancos, índios, mestiços ou negros.

Pensar que tais estratos não possuam um modo próprio de ver o mundo e as relações sociais ou que não estejam dotados de uma expressão condizente com as condições em que vivem e se realizam (ou não) como pessoas parece a esta altura um pouco ingênuo. Por mais que se repise a tese da massificação e da homogeneização inerente à sociedade de consumo contemporânea, não há como esquecer que mesmo esta se constrói de modo estratificado. E basta um olhar ligeiro sobre a produção das camadas populares para notar que aí se detectam outras nuances de cultura. Mesmo deixando de lado fenômenos como do *rap*, expressão transparente de um sujeito cultural que busca na música e na dança um modo de fazer falar a diferença, ou a poesia operária russa dos tempos românticos da revolução, nos anos de 1920, ou mesmo a “literatura proletária” que se espalhou por tantos países na esteira da utopia socialista, detecta-se com facilidade o perfil distinto da produção que emana diretamente das classes populares: a construção muitas vezes singela, à procura do efeito imediato; a proximidade com as formas orais e com o relato de experiências; o tom ora melodramático, ora marcado por um humor fácil e direto; traços simples, entre outros, mas que marcam uma linguagem própria.

Para a crítica comparatista, a questão chave situa-se no campo da valoração. Tal perfil é distinto porque fruto de outras convenções, não necessariamente menores *a priori*. A percepção dessa diferença tem gerado estudos de vulto, como o *Fausto no horizonte*, de Jerusa Pires Ferreira (1996), em que se investiga a presença e as transformações sofridas pelos com-

ponentes da chamada “alta literatura” no seio da construção oral e popular; ou o trabalho de Gilda de Melo e Souza, *O tupi e o alaiúde* (1979), que segue o percurso oposto ao desvelar os esquemas construtivos populares assimilados por Mário de Andrade em *Macunaima*.

Ampliar o raio de ação da Literatura Comparada não implica cassar o lugar de quem quer que seja no cânone. Não é o caso, de modo algum, de defender que a “puisia matuta” de Patativa do Assaré ocupe o lugar da de Drummond ou de Manuel Bandeira. Trata-se, simplesmente, de admitir a existência de Patativa do Assaré como poeta! E, ao mesmo tempo, de admitir que as literaturas matuta, feminina, afro-brasileira ou indígena existem, podendo e, mais do que isto, devendo integrar o corpus das investigações comparatistas.

Se o horizonte epistemológico da Literatura Comparada busca recortar-se na contemporaneidade como “a conjunção heteróclita de vários olhares” para o estabelecimento de um “espaço nômade do saber”, segundo a precisa expressão de Eneida Maria de Souza (1994), é porque o saber hoje, perseguido pelo comparatista, longe das totalizações e das certezas essencializantes, reivindica a diversidade mais que a unidade, e procura dar ouvidos à dialogia que emana da cena necessariamente plural da cultura contemporânea. Cena que gera um novo olhar, também pluralista, na direção do legado cultural do passado, nele descobrindo falas até então veladas pelos sentidos dominantes.

No momento em que boa parte das referências tidas como universais sofre, senão, o descarte, pelo menos o abalo da desconfiança e do relativismo, cabe também à Literatura Comparada aprofundar as indagações que não somente propiciem a atualização de métodos e procedimentos mas também conduzam a um constante repensar de pressupostos e, mesmo, a uma possível reconfiguração de seu próprio objeto. O saber

hoje perseguido pelo comparatista, longe das totalizações e das certezas essencializantes, reivindica a diversidade mais que a unidade, e procura dar ouvidos à dialogia que emana da cena necessariamente plural da cultura contemporânea. Cena que gera um novo olhar, também pluralista, na direção do legado cultural do passado, nele descobrindo falas até então veladas pelos sentidos dominantes.

(uma versão reduzida desse artigo está publicada em MARQUES, Reinaldo e BITTENCOURT, Gilda Neves, Orgs. *Limiares críticos: ensaios sobre literatura comparada* Belo Horizonte: Autêntica Editora / Pós-Lit-FALE-UFMG; Porto Alegre: PPGL-UFRGS, 1998, P. 73-80).

Classe e gênero no romance de Rachel de Queiroz

Rachel de Queiroz (1910-2003) figura, acima de tudo, como primeira grande escritora da literatura brasileira. Pode-se afirmar, sem sombra de dúvida, que, antes dela, nenhuma outra mulher conseguiu manter cativo, durante décadas, um público sempre atento e renovado, seja para seus romances ou peças teatrais, seja para sua extensa produção no campo da crônica jornalística. Nos anos de 1990, a autora, próxima de comemorar setenta anos de presença na cena literária brasileira, recebeu, entre outros, o Prêmio Camões, oferecido pelo Governo de Portugal, e lançou com sucesso o romance *Memorial de Maria Moura*, logo depois adaptado para a TV. Trouxe a público, ainda, *Tantos anos*, livro de memórias escrito em parceria com a irmã, além da copiosa produção cronística, que já faz parte do cotidiano da imprensa brasileira.

A obra e a vida de Rachel de Queiroz figuram como índices precisos, espécie de marcos ou emblemas do processo de emancipação social da mulher brasileira, no século XX. Esta poderia ser apenas mais uma surrada frase de efeito, caso o Brasil não fosse um país onde boa parte das mulheres, dos negros, dos índios e dos pobres em geral convive com a ausência dos requisitos mínimos para o exercício da cidadania, e onde se constata facilmente que esse processo de emancipação ainda está longe de se concluir. O fato de a maioria social da mulher – e de todos os excluídos – ser entre os brasi-

leiros pouco menos que uma utopia dá à obra de Rachel de Queiroz, e também à sua vida, o preciso relevo de fenômeno cuja caminhada teve seus passos acertados com o relógio da história.

Rachel nasceu no mesmo ano que Patrícia Galvão, a Pagu da Antropofagia, do jornal anarco-comunista *O Homem do Povo* e do romance proletário *Parque industrial*. A autora de *O quinze*, mesmo tendo uma obra de densidade artística muitas vezes superior, se aproxima de sua companheira de partido e de geração pelo exemplo da trajetória de vida, pelo ardor de uma militância fundada no mais generoso ideal de seu tempo e pela construção de uma obra posta a serviço do ser humano no sentido mais profundo da expressão.

Como Pagu, Rachel de Queiroz segue a trilha daquelas mulheres que se colocaram na vanguarda de sua época e ousaram penetrar nos espaços mais entranhadamente masculinos: o mundo das letras, a redação do jornal, a célula partidária. Num tempo em que a grandiosa maioria da população feminina estava relegada ao lar, ou, quando muito, à literatura dos colégios de freiras; tempo no qual os livros “que tinham idéias” eram considerados impróprios para os olhos das donzelas, Rachel não só marcou sua presença nos territórios masculinos mas neles deixou a força de uma experiência que, sem dúvida, abriu caminho para as que vieram depois.

A autora estréia em livro no ano de 1930. Seu romance *O quinze* coincide com o fim da República Velha e com uma época de intensa agitação política e cultural, não só no Brasil mas em todos os países onde o conservadorismo se opôs a qualquer modificação na correlação de forças existente no campo político. O espanto causado pela publicação abalou a literatura brasileira da época, chegando mesmo a levantar dúvidas sobre a identidade da autora. Ouçamos o depoimento insuspeito de Graciliano Ramos:

O quinze caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, *por ser livro de mulher* e, o que na verdade causava assombro, *de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei*. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça:

Não há ninguém com esse nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! *Deve ser pseudônimo de sujeito barbado*.

Depois, conheci *João Miguel* e conheci Raquel de Queirós, mas ficou-me durante muito tempo *a idéia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura*. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever *João Miguel* e *O quinze* não me parecia natural. (RAMOS, 1980, p. 137, grifos nossos)

Com efeito, *O quinze* e *João Miguel* atestam, não apenas pelo texto de assinatura feminina que extrapola as limitações impostas à escrita das mulheres mas, sobretudo, pela ousadia do romance politicamente engajado, o tamanho do abalo provocado pela chegada da escritora às letras nacionais. Além disso, há de se destacar sua presença nas hostes do Partido Comunista, em pleno governo Vargas, e estando o PCB dominado pela chamada “corrente obreirista”. Pois, além de levar ninguém menos que Jorge Amado para o seio da Juventude Comunista, Rachel abriu dissidência em função da tentativa de censura a *João Miguel*, indo mais tarde se juntar aos trotskistas que faziam oposição tanto à direita instalada no poder quanto à esquerda que julgava ter o monopólio da oposição.

A obra de Rachel publicada nos anos de 1930 dialoga e polemiza com toda a produção cultural de seu tempo. A agudização da luta de classes e a crescente polarização ideológica acentuaram o vazio e, mesmo, a falsidade da literatura politicamente “neutra”. Em texto desta época, Walter Benjamin discorre com propriedade a respeito do dilema então vivido pelo escritor: “a serviço de quem ele quer colocar a sua atividade”, indagava Benjamin, para logo em seguida atingir o corolário de sua reflexão, qual seja, o de que o necessário com-

prometimento de classe do escritor comprometia também sua própria autonomia como criador (BENJAMIN, 1985).

Entre fazer uma obra de entretenimento submetida aos padrões da literatura burguesa ou partir para a construção de um romance social fundado na denúncia dos diversos modos de opressão, a escritora fica com a segunda via. *O quinze* (1930), *João Miguel* (1932), *Caminho de pedras* (1937), *As três Marias* (1939), entre outros, traduzem uma opção pela literatura como gesto explicitamente político.

O que é inovador diante da ficção do período e, mesmo, em relação aos escritos de Jorge Amado, Graciliano Ramos, Dyonélio Machado ou Amando Fontes, é o ponto de vista da mulher. Tal perspectiva imprime aos textos de Rachel a marca de um duplo desrecalque, pois neles falam tanto a classe, quanto o gênero oprimido. No rol dos dramas camponeses ou lúmpem (-proletários) vemos desfilar igualmente as vidas das flageladas, das viúvas, das que perderam seus filhos. E vemos também a trajetória das encarceradas, ou das “militrizes”, que pagam suas penas na prisão social.

Já na narrativa de *O quinze* pode-se perceber esse duplo enfoque. Ao mesmo tempo em que traça o perfil dos homens do campo submetidos a uma exploração próxima do feudalismo, agravada, no caso, pela catástrofe da seca, a autora volta seu olhar para os primeiros esboços de emancipação feminina que então se manifestavam. Em lugar do casamento nos padrões do patriarcalismo brasileiro da época, a personagem Conceição opta por uma vida “isolada”, marcada pelas leituras socialistas e feministas (embora esse termo não apareça no livro); uma vida na qual a mulher “pensa por si” e se desenvolve não apenas intelectualmente mas por meio de um trabalho de promoção social e humana.

Ao lado dessa mulher educada e educadora, surgem as mulheres do povo, com a característica de lutar e reagir à reti-

ficção. A ficção de Rachel é pródiga no relato dos dramas miúdos do cotidiano, que ganham em seu texto uma comovedora altitude. Abandonada com um filho pequeno, “se arrastando”, e outro “ainda na barriga”, a Maria Elói de *João Miguel* não hesita em passar a navalha na amante de seu homem, mesmo que tenha que ir para a cadeia e levar consigo os filhos. Em cenas breves e incisivas, o texto inscreve as vicissitudes da condição feminina no horizonte das classes populares. Nem por isto, cai na pieguice ou no ceticismo. Maria Elói dispensa a compaixão do leitor e expõe orgulhosa a têmpera da mulher do povo, como sua colega Filó, também presa porque “navalhou um desgraçado” na bebedeira. Embora correndo o risco do abandono e da solidão, a personagem se orgulha de ser sempre o sujeito de seu destino.

Esta elevação da mulher é revolucionária para a literatura da época, ainda vizinha da tradição das sinhazinhas românticas ou das adúlteras culpadas do romance naturalista. A Santa de *João Miguel* recusa a fidelidade ao companheiro encarcerado e não reprime a libido pouco afeita à moral cristã. Nem por isto é condenada pelo texto, seja na voz que narra, seja na da própria vítima do adultério.

Disse certa vez Mário de Andrade que, na ficção de Rachel de Queiroz, as mulheres são sempre fortes, mas, em compensação, os homens quase sempre fraquejam (ANDRADE, 1972, p. 115-119). Impossível concordar de todo com a afirmativa quando nos deparamos com a solidão de João Miguel, que nunca é resignada, ou com as proezas de Lampião, bandido e herói do sertanejo sem esperanças. E mesmo que fosse inteiramente correta a inversão de papéis aventada pelo crítico, qual o problema? Nada mais coerente com o público leitor – predominantemente feminino – do que a literatura de Rachel andar na contracorrente do velho endeusamento da masculinidade, celebrado desde que o homem aprendeu a narrar.

A mulheres de Rachel são fortes sim, como é forte seu estilo simples e direto, calcado na oralidade nordestina, e como são fortes seus diálogos, às vezes duros e ríspidos, da mesma forma que o mundo retratado. São mulheres fortes, mesmo quando choram, adoecem ou morrem de parto... Movidas muitas delas pela fome ou pelo ódio, convivem, no entanto, com as beatas e as donas de casa submissas e tementes a Deus. Essas últimas servem de necessário contraponto às primeiras, dando a elas o destaque planejado pela autora. E aí, as razões ligadas à construção literária convivem com o empenho em abalar a ordem falocêntrica, agravada entre nós pelos ecos ideológicos oriundos da casa grande e das muitas senzalas.

O sentido político de *João Miguel* passa pelo ataque ao machismo brasileiro. A narrativa principia na “hora fatal” do *pathos*, momento de morte do oponente e de perda da liberdade para o herói. O encarceramento de João Miguel vale como uma morte simbólica, que contém o germe da transformação pela via da perplexidade e da tomada de consciência. A experiência do sujeito que convive com a coragem do crime, logo acompanhada da impotência frente ao castigo, propicia uma reflexão sobre a liberdade e a sua perda. Por aí vemos o humanismo de Rachel deitar raízes na noção de existência como busca e aprendizado. Duplamente traído – pela cachaça que lhe rouba o tirocínio na hora do assassinato e pela mulher que o abandona por outro – João Miguel vai adquirindo na prisão um estatuto de sensibilidade em tudo oposto aos rompantes do macho movido a álcool.

Já em *Caminho de pedras*, vemos o romance desfilas entre os percalços da revolução e a luta feminina contra os preconceitos e amarras das convenções ditadas pela classe dominante. O drama de Noemi e dos seus companheiros de militância passa distante do triunfalismo messiânico com que o obreirismo e, mais tarde, o stalinismo pretenderam recobrir o romance proletário, comprometendo muitas vezes não apenas sua reali-

zação enquanto literatura mas até mesmo sua eficácia retórica. Noemi faz da luta pelo socialismo uma busca da liberdade que se estende também ao plano da realização pessoal e amorosa. O caminho de pedras do ativismo é a ponte para a afirmação da mulher no universo patriarcal e provinciano.

Aos que consideram tudo isto muito idealizado, poderíamos lembrar as palavras de George Sand, ecoando sobre as agitações literárias e políticas do século XIX:

Foi-me impossível, ao procurar representar um tipo de operário o mais avançado que o nosso tempo permite, não lhe emprestar idéias sobre a sociedade atual e aspirações sobre a sociedade futura. Entretanto, em certas classes, protestaram contra o impossível, o exagero, e fui acusada de lisonjear o povo e querer embelezá-lo. Muito bem! E por que não? Por que, ao supor que meu tipo fosse exageradamente idealizado, não teria eu o direito de fazer para com os homens do povo o que me era permitido fazer com os de outras classes? Por que não poderia esboçar seu retrato do modo mais agradável e sério possível, para que todos os operários inteligentes e bons tivessem o desejo de se assemelharem a ele? (*apud* LOBO, 1987, p. 164)

Como se pode constatar pela leitura dos romances de Rachel de Queiroz, o verdadeiro salto que neles se verifica frente às colocações de George Sand situa-se exatamente na inserção da perspectiva feminina na literatura que se insurge contra uma ordem social injusta. Os dramas narrados pela escritora brasileira colocam-nos diante de uma grave indagação: haverá condições de se erguer uma sociedade livre, equilibrada e harmônica sem superar a discriminação e as práticas que relegam a mulher à condição de segundo sexo? Embora a autora não tenha nunca se assumido como feminista, seus romances estão a nos dizer que a verdadeira liberdade só existirá quando homens e mulheres trilharem fraternos o caminho da igualdade de direitos e deveres.

(In AUAD, Sylvia Maria v. A. Venturoli, Org. *Mulher - cinco séculos de desenvolvimento na América – capítulo Brasil*. Belo Horizonte: FIMCJ / CREZ-MG / Centro Universitário Newton Paiva / LA-MG, 1999, p. 384-390).

Literatura e Afro-descendência

Não existe, na aparência,
diferença essencial nos trabalhos
dos brasileiros brancos e de cor.
Mas justamente não passa de aparência,
que dissimula no fundo contrastes reais.

Roger Bastide

A conformação teórica da literatura “afro-brasileira” ou “afro-descendente” passa, necessariamente, pelo abalo da noção de uma identidade nacional una e coesa. E, também, pela descrença na infalibilidade dos critérios de consagração crítica, presentes nos manuais que nos guiam pela história das letras aqui produzidas. Da mesma forma como constatamos não viver no país da harmonia e da cordialidade, construídas sob o manto da pátria amada mãe gentil, percebemos, ao percorrer os caminhos de nossa historiografia literária, a existência de vazios e omissões que apontam para a recusa de muitas vozes, hoje esquecidas ou desqualificadas, quase todas oriundas das margens do tecido social.

Desde o período colonial, o trabalho dos afro-brasileiros se faz presente em praticamente todos os campos da atividade

artística, mas nem sempre obtendo o reconhecimento devido. No caso da literatura, essa produção sofre, ao longo do tempo, impedimentos vários à sua divulgação, a começar pela própria materialização em livro. Quando não ficou inédita ou se perdeu nas prateleiras dos arquivos, circulou muitas vezes de forma restrita, em pequenas edições ou suportes alternativos. Em outros casos, existe o apagamento deliberado dos vínculos autorais e, mesmo, textuais, com a etnicidade africana ou com os modos e condições de existência dos afro-brasileiros, em função do processo de miscigenação branqueadora que perpassa a trajetória desta população.

Além disso, argumenta-se enfaticamente que critérios étnicos ou identitários não devem se sobrepor ao critério da nacionalidade: “nossa literatura é uma só” e, afinal, “somos todos brasileiros”... E mais: seríamos todos “um pouco” afro-descendentes... Muitos de nós teríamos, sim, “um pé na cozinha”, para lembrar a frase do presidente Fernando Henrique Cardoso. Daí, não haver sentido em demarcar especificidades de raça, etnia ou mesmo gênero, seguindo quase sempre “modismos importados” com o objetivo de fraturar o corpo de nossa tradição literária e da herança outorgada pelos mestres do passado e do presente.

O resultado de tais condicionamentos se traduz na quase completa ausência de uma história ou mesmo de um *corpus* estabelecido e consolidado para a literatura afro-brasileira, tanto no passado quanto no presente, em virtude do número ainda insuficiente de estudos e pesquisas a respeito, apesar do crescente esforço nesta direção. A inexistência de uma recepção crítica volumosa e atualizada, bem como de debates regulares nos fóruns específicos da área de Letras, decorre desses fatores e também da ausência da disciplina “Literatura Afro-brasileira” (ou “Literatura Brasileira Afro-descendente”) nos currículos de graduação e pós-graduação da maioria dos cursos de Letras instalados no Brasil. Como conseqüência, mantém-se

intacta a cortina de silêncio que leva ao desconhecimento público e vitima a maior parte dos escritores em questão.

E, como recorda Maria Nazareth Fonseca (2000), mesmo publicações que procuram tornar mais conhecida a produção literária dos afro-brasileiros, como, por exemplo, os *CADERNOS NEGROS*, de São Paulo, que já possuem uma tradição e têm uma periodicidade comprovada, ficam fora do mercado editorial. Além disso, antologias, folhetos e jornais ligados ao Movimento Negro realizam um louvável esforço de divulgação, mas possuem uma circulação restrita, ao mesmo tempo em que se voltam preferencialmente para autoras e autores contemporâneos. Com isto, permanece intacto o processo de obliteração que deixa no limbo de nossa história literária a prosa e a poesia de inúmeros autores afro-brasileiros do passado.

Apesar desse conjunto de fatores desfavoráveis, há de se ressaltar que a historiografia literária brasileira vem passando, nas últimas décadas, por um vigoroso processo de revisão não apenas do *corpus* que constitui seu objeto de trabalho, como dos próprios métodos, processos e pressupostos teórico-críticos empregados na construção do edifício das letras nacionais. Tal revisão não ocorre, obviamente, de forma espontânea, mas motivada pela emergência de novos sujeitos sociais, que reivindicam a incorporação de territórios discursivos antes relegados ao silêncio ou, quando muito, às bordas do cânone cultural hegemônico. No decorrer dos anos de 1980, a postura revisionista ensaia seus primeiros passos na academia pelas mãos do feminismo, bem como a partir das demandas oriundas do movimento negro e da fundação no Brasil de grupos como o Quilombhoje. Nesse contexto, destacam-se os trabalhos de Moema Parente Augel, Zilá Bernd, Domício Proença Filho, Oliveira Silveira, Oswaldo de Camargo, Luiza Lobo, Leda Martins e de membros do movimento negro, que, ao lado de brasilianistas contemporâneos, como David Brookshaw, dedicam-se ao resgate da escrita dos afro-descendentes.

Destaque-se ainda a precedência de trabalhos como os de Sílvio Romero, Arthur Ramos, Gilberto Freyre, Henrique L. Alves ou Edison Carneiro. A eles se juntam Roger Bastide, Raymond Sayers e Gregory Rabassa, que, embora partindo de perspectivas e métodos distintos, debruçaram-se, ao longo do século XX, sobre esta produção. E, já naquele instante, aflorava o caráter polêmico inerente à colocação de mais um qualificativo às nossas letras: além de brasileira, essa literatura começava a postular-se ou ser designada como *negra* ou *afro-brasileira*. Desnecessário repetir que tal postura, ainda hoje, é motivo de resistências em diversos setores do campo intelectual. Domicio Proença Filho (1988, p. 77-80) alerta para o “risco terminológico” implícito ao uso da expressão *literatura negra*, qual seja o de “fazer o jogo do preconceito” ao atribuir a esses escritos um lugar “sutilmente distinto, sob a capa de aparente valorização”.

Reação semelhante perpassou também o território da chamada “escrita feminina”, conceito que ainda hoje suscita questionamentos, mesmo entre a crítica feminista e os movimentos de mulheres. A essa altura, pode-se adiantar que tal controvérsia decorre da tensão entre a pretendida igualdade de espaços ou oportunidades e o necessário respeito à diferença. Até mesmo o *slogan* “viva a diferença, com direitos iguais”, lançado a certa altura pelas feministas, aponta em seu viés algo utópico, para essa tensão, que marca o desenvolvimento das “políticas de identidade” (HALL, 1999). Ao reivindicar o respeito à diferença, tais políticas se expõem ao risco de alimentar a discriminação, conforme também postula em suas conclusões Antônio Flávio Pierucci (1999), a partir de pesquisa realizada entre o eleitorado conservador na cidade de São Paulo.

No campo das artes - e da literatura em especial-, é corriqueiro o argumento pelo qual estas não têm sexo, nem cor. O conservadorismo estético propugna a existência de uma arte sem adjetivos, portadora de uma essência do belo concebida

universalmente. Sob esse prisma, vigoram os preceitos da arte pura, elevada e jamais contaminada pelas contingências ou pulsões da história. Uma arte, cuja finalidade é não ter um fim para além de si mesma, como bem a define o idealismo kantiano. Todavia, no alvorecer do novo milênio, é o caso de se indagar a quem serve esse essencialismo. Não estará ele comprometido com o absolutismo de um pensamento que por séculos impôs outras essências tidas também como sublimes e absolutas, com a finalidade básica de perpetuar hierarquias e naturalizar a exclusão?

A nosso ver, a ideologia do purismo estético, ela sim, faz o jogo do preconceito, à medida que transforma em tabu as representações vinculadas às especificidades de gênero ou etnia e as exclui sumariamente da “verdadeira arte”, porque “maculadas” pela contingência histórica. Este purismo é, no fundo, um discurso repressor, que cala a voz dissonante desqualificando-a como objeto artístico. É o caso de se indagar qual valor concede sustentação a valores estéticos enrijecidos por séculos de colonização ocidental. E não será difícil vislumbrar nesse quadro o mesmo eurocentrismo que um dia levou Hegel a deixar a África fora do Espírito e da História Universal.

Do outro lado do espectro crítico, ao contrário, vigora o olhar descentrado, que se fundamenta não apenas na pluralidade e na relatividade dos valores estéticos, aliás, como já defendiam as vanguardas históricas do início do século XX, mas vislumbra o cultural e o político também como valores da arte. Nesta perspectiva, a distinção de uma determinada literatura como integrante do segmento afro-descendente ganha pertinência ao apontar para um território cultural tradicionalmente posto à margem do reconhecimento crítico, e ao denunciar o caráter eurocêntrico de muitos dos valores adotados pela academia. Ao postular a adjetivação dos operadores oriundos da Teoria Estética, a crítica fundada no respeito à diversidade

cultural indica explicitamente o *locus* delimitado e específico a partir do qual foram gerados e, mais tarde, impostos, conceitos pretensamente universais – qual seja o lugar da cultura branca, masculina, ocidental e cristã, da qual provêm os fundamentos que ainda hoje sustentam o cânone e, mesmo, concepções estreitas de literatura, arte e civilização.

A afro-descendência, uma questão

No caso específico de nossa produção letrada, outras barreiras nada desprezíveis colocam-se frente à tarefa de tornar mais visível o *corpus* literário da afro-brasilidade. Tais empecilhos vão desde a estigmatização dos elementos oriundos da memória cultural africana e o apagamento deliberado da história dos escravizados e seus descendentes até ao modo explicitamente construído e não essencialista com que se apresentam as identidades culturais.

Ao lado disso, acrescenta-se nossa constituição híbrida de povo miscigenado, em que linhas e fronteiras de cor perdem muitas vezes qualquer eficácia. As relações inter-raciais e interétnicas constituem fenômeno concernente à própria formação do Brasil como país. Ao longo de nossa história, o fenômeno da mistura de raças e culturas recebeu distintos tratamentos, indo da idealização romântica de uma terra sem conflitos ao mito da democracia racial, por um lado; e da condenação racialista típica do século XIX ao fundamentalismo de muitos segmentos contemporâneos, que rejeitam a mestiçagem e defendem a existência de uma possível essência racial negra, por outro.

Condenada por Nina Rodrigues, Paulo Prado e demais vozes atreladas ao pensamento positivista e darwinista, entre outros, ao mesmo tempo em que celebrada por Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro e tantos mais, a mestiçagem é, no entanto, um

dado inexorável de nossa constituição como povo. Somos um país marcado pela hibridez e este é um fato absolutamente explícito em nosso cotidiano e óbvio em sua magnitude até mesmo biológica, comprovada recentemente por meio da pesquisa do DNA do brasileiro levada a cabo por cientistas do Instituto de Ciências Biológicas da UFMG.¹

Todavia, a concepção de um paraíso híbrido localizado ao sul do Equador dissimula em grande medida o rebaixamento dos afro-descendentes. Como sabemos, a discriminação pela cor da pele e pela presença de traços fenotípicos africanos dá-se de forma mais ou menos sutil, dependendo da situação. A doxa da democracia racial constrói para o Brasil a imagem de um país mestiço – nem preto, nem branco, muito antes pelo contrário –, fruto da mistura harmoniosa das raças que se juntaram para a formação do nosso povo (SCHWARCZ, 1993; 1998). E se a mestiçagem transforma-se em marca da identidade nacional, essa construção traz implícita consigo a acomodação diluidora que orienta em grande medida a leitura das relações interétnicas no Brasil, sem que haja um enfrentamento dos conflitos que esculpem a face invisível do mito que nos quer explicar (FONSECA, 2000).

A título de ilustração, recorro ao depoimento de duas intelectuais contemporâneas afro-descendentes, dados num intervalo de poucos meses, a um mesmo periódico cultural. Refiro-me às entrevistas de Marilene Felinto e Suely Carneiro à revista *Caros Amigos*. Indagada a respeito de seu posicionamento no campo identitário, afirmou a autora de *As mulheres de Tejuco-papo*:

¹ A investigação realizada por um grupo de pesquisadores do Instituto de Ciências Biológicas da UFMG chegou à conclusão de que 6 entre cada 10 brasileiros tidos como brancos possuem ascendência feminina africana ou indígena. Cf. PENA *et al.*, 2000.

Até porque nem me acho muito nordestina mais, me acho tão misturada, não me acho nada. Nem nordestina, nem negra, nem branca, não sou nada, nada exatamente. Não levanto nenhuma bandeira, não milito no movimento negro, não militaria, não choramingo pelo Nordeste, muito pelo contrário. (FELINTO, 2001)

É preciso destacar, inicialmente, que a recusa explícita à militância deixa claro o nexos entre *ser* e *agir*, ou seja, entre vinculação identitária e compromisso existencial e político. Marilene Felinto explicita o leque de identificações em trânsito (HALL, 1999) como alternativa que refuta o enraizamento e a afro-descendência. Por outro lado, constata-se a reedição, em seu discurso, de uma postura que possui datação histórica e que termina por deflagrar a aceitação tácita das normas raciais impostas socialmente, tal como ocorreu com inúmeros outros afro-brasileiros ilustres do passado. Essa opção implica a recusa a qualquer pertencimento, especialmente se isto significar pertencer a um segmento majoritariamente discriminado.

Já Sueli Carneiro, dirigente do GELEDÉS – Instituto da Mulher Negra –, indagada a respeito do conceito, assim se posicionou:

A expressão afro-descendente resgata toda essa descendência negra que se dilui nas miscigenações, desde a primeira miscigenação que foi o estupro colonial, até as subseqüentes, produto da ideologia da democracia racial. A expressão resgata a negritude de todo esse contingente de pessoas que buscam se afastar de sua identidade negra, mas que têm o negro profundamente inscrito no corpo e na cultura. (CARNEIRO, 2000)

A fala explicitamente política articula etnicidade, cultura e condição social. Sem obliterar a questão da cor, apela à reconstrução da memória ancestral para com ela alimentar o orgulho étnico e o próprio estatuto identitário afro-brasileiro. As duas citações deixam patente que a atitude assumida pelo su-

jeito dessa construção não se dá de forma natural ou automática, mas a partir de um processo de identificação a determinadas marcas culturais, escolhidas como origem no âmbito de uma ancestralidade eleita como opção (cf. FERREIRA, 2000). Posição semelhante pode-se depreender das colocações de Zilá Bernd (1987), que configura a *literatura negra*, como aquela produzida por um sujeito de enunciação que se afirma e se quer negro.

Nesta perspectiva, a assunção da afro-descendência funcionaria como um antídoto ao processo de alienação que afeta indivíduos de “pele negra e máscaras brancas” (FANON, 1983). Tais sujeitos edificam para si a imagem de brancos e se tornam eles próprios agentes do preconceito. A celebração de vínculos, inclusive afetivos, com uma africanidade em parte resgatada e em parte construída *a posteriori*, no âmbito da diáspora negra no Brasil, confere à produção cultural, comprometida com esse processo, um caráter de resistência política ao rebaixamento social do qual é vítima esta população. Ao questionar o mito da conciliação dos contrários, promovido pela ideologia da democracia racial, tal produção coloca-se no extremo oposto do movimento histórico de diluição miscigenadora aludido por Suely Carneiro.

Vinculado à mestiçagem e aos estigmas provindos da escravidão, o branqueamento, como negação da afro-descendência, tem nos legado escritores que produzem uma literatura esquecida da questão racial e das desigualdades dela decorrentes. Um exemplo instigante talvez seja Mário de Andrade, mulato que, como tantos outros, buscou a ocultação da origem, tanto socialmente, quanto em alguns de seus escritos. Em “Poemas da Negra” (1929), o eu lírico exalta inicialmente “a escuraleza suave/ que vem de você,/ que se dissolve em mim”, para em seguida declarar “ôh meu amor,/ Nós não somos iguais” (1976, p. 222-223). Já em *Macunaíma*, texto que aparentemente celebra a mestiçagem, a questão se agrava. Há

passagens em que o discurso de rebaixamento do negro fala pela voz do narrador, como na famosa cena do branqueamento do herói, em que a água mágica “lava” o “pretume” da pele... Na seqüência, o irmão se joga sofregamente na mesma água, mas esta já estava “muito suja da negrura do herói”... e o personagem “só conseguiu ficar da cor do bronze novo”. O narrador afirma que Macunaíma “teve dó” e assim “consolou” o irmão: “-olhe, mano Jiguê, branco você ficou não, porém pretume foi-se e antes fanhoso que sem nariz” (ANDRADE, 1978, p. 34).

O texto fala por si e dispensa maiores interpretações. Mas deixa visível o quanto a idéia de branqueamento implica em denegação do ser e do existir negro num país de racismo camuflado como o Brasil. Apesar das concessões ao discurso racial hegemônico, Mário de Andrade deixou considerável acervo de estudos e pesquisas sobre a oralidade de origem africana presente em nossa cultura popular, além de belas páginas sobre a arte da “mulataria” no século XVIII, em especial, sobre Aleijadinho. Nesses momentos, a afro-descendência assume a forma de retorno do recalcado, e passa a dirigir a sensibilidade e o olhar do sujeito mestiço.

Outro caso polêmico é o de Machado de Assis, acusado por muitos de extirpar de suas narrativas o mundo do trabalho, em especial, o do trabalho escravo, bem como de ter-se omitido em relação à luta pela emancipação dos negros. De origem humilde, mulato cujos avós paternos conheceram a senzala, o escritor teria ascendido ao panteão da glória acadêmica no mesmo ritmo em que se afastava de sua etnicidade de origem. A questão é controversa e possui várias facetas. Por um lado, a explicitação de um proselitismo abolicionista (ou de qualquer outra natureza) estaria em contradição direta com o projeto literário machadiano, marcado pela ironia e por sofisticados deslizamentos de sentido. Por outro, seria correto afirmar que a condição afro-descendente está ausente de seus escritos?

Por certo que não. Em sua ficção, Machado aborda quase que exclusivamente as elites, universo em que se localizava seu público leitor. Mas, além de não abrigar estereótipos racistas quanto à representação dos afro-brasileiros – prática, aliás, corriqueira em muitos escritores de seu tempo, inclusive abolicionistas como Aluísio Azevedo – em nenhum momento constrói o elogio dos senhores, ao contrário. Um personagem como Brás Cubas, por exemplo, ressalta a todo instante a crítica e o rebaixamento da classe senhorial presentes no romance. E se verificarmos Bentinho, Palha, os irmãos Pedro e Paulo, ou o Conselheiro Ayres, veremos que nenhum deles escapa à lâmina ferina do escritor.

E há, ainda, o Machado de Assis homem de imprensa, protegido muitas vezes pelo pseudônimo e a escrever para um público mais amplo. Magalhães Júnior (1957) afirma ter sido o autor acionista da *Gazeta de Notícias*, um dos jornais mais lidos na década de 1880 e que continha, em todas as edições, matérias contra a escravidão. A leitura das crônicas machadianas revela o cidadão empenhado em denunciar a crueldade do sistema e a hipocrisia de escravocratas recém-convertidos ao abolicionismo. Mais: tais escritos valem-se muitas vezes dos recursos da narrativa de ficção para fazer a sátira dos senhores. Noutros momentos, clama à filantropia dos brancos em prol do fundo de emancipação, numa demonstração inequívoca de que defendia uma libertação pacífica e sem maiores traumas para o país.

À época do apogeu de Machado, a denúncia do preconceito e do processo de hierarquização inerente ao branqueamento encontra acolhida explícita na ficção de Lima Barreto. O autor repudia o “novo” estatuto dos remanescentes de escravos e demonstra uma compreensão correta do processo histórico ao articular etnicidade e condição socioeconômica: “negro ou mulato, como queiram”, costumava dizer de si mesmo como forma de recusar o branqueamento. Pobre e suburbano,

via a ascensão social bloqueada não apenas pela linha de cor mas também pela exploração econômica. Como exemplo, pode-se destacar, entre tantas, a cena do desfile militar em *Recordações do escrivo Isaias Caminha*, na qual o narrador, ele próprio um mestiço, observa a arrogância dos oficiais, em contraste com as figuras trôpegas, entre negras e mulatas, dos desajeitados componentes da tropa: “os oficiais pareciam-me de um país e as praças de outro. Era como se fosse um batalhão de cipaio ou de atiradores senegaleses” (BARRETO, 1993, p. 68).²

A partir destas amostras, tem-se a dimensão da diversidade (e das contradições) que marcam a presença afro em nossa literatura. Ela surge como etnicidade, isto é, fora da órbita da natureza e como assunção de um determinado pertencimento identitário, para além dos condicionantes fenotípicos. Assim, cabe ao estudo deste conjunto heterogêneo de autores verificar tanto a afro-descendência celebrada, assumida ou apenas admitida (às vezes de modo envergonhado), quanto aquela outra, subalternizada e reprimida socialmente, recalcada ou mesmo explicitamente repudiada. A pesquisa não pode se reduzir a simplesmente verificar a cor da pele do escritor, mas deve investigar, em seus textos, as marcas discursivas que indicam (ou não) o estabelecimento de elos com esse contingente de história e cultura.

²Cruz (2001) analisa esta cena, destacando a subalternidade que equaliza negros e mulatos nos escalões inferiores das Forças Armadas, interpretando-as como metonímia da sociedade e destacando o papel de Lima Barreto na desmistificação da mestiçagem como ascensão social.

A constituição da literatura afro-brasileira: historicidade, identidade, gênero

Em seu livro *A poesia afro-brasileira*, de 1943, Roger Bastide revisita nossa tradição letrada partindo de uma perspectiva étnica, como o próprio título anuncia, para destacar as obras dos negros e mestiços. Na Introdução do volume, chama a atenção para a especificidade desta poesia, invocando como pressuposto não apenas a diferença cultural mas também as contingências históricas inerentes à presença dos africanos e seus descendentes no Brasil:

Talvez não seja impunemente que se traz correndo nas veias sangue da África e, com o sangue, pedaços de florestas ou de descampados, a música, longínqua do tam-tam ou do ritmo surdo da marcha das tropas, reminiscências de magias e de danças, gris-gris e amuletos de madeira. Talvez não seja impunemente que se tenha passado pela senzala e dela se tenha saído pelo esforço mais que heróico ou pela bondade do senhor branco, para subir um pouco na escala social. (BASTIDE, 1943, p. 8)

Embalado por esse cauteloso “talvez”, Bastide reconhece a memória cultural africana, bem como a memória do trauma do aprisionamento e da escravidão como fatores estruturantes de uma expressão que só “na aparência” não é diferente da produzida pelos brancos. Entre o sangue/raça e a memória/cultura dos submetidos, vê a memória do sangue e da submissão como alimento da diferença. Bastide recusa, desta forma, rebaixar os afro-brasileiros à mesma *tabula rasa* com que os primeiros colonizadores portugueses, sobretudo os jesuítas, reduziram os índios. Em seu ponto de vista, algo resiste nos afro-descendentes que sobrevive à assimilação e os faz escaparem do etnocídio. Tal processo de superação histórica leva-os a aprender a língua dos senhores sem esquecer formas,

narrativas e crenças do passado livre. E acrescenta: “deve ficar na alma secreta um halo desta África” (BASTIDE, 1943, p. 8). Deste modo, mas sem deixar de fora o movimento pendular entre as forças poderosas da imitação e da originalidade, o crítico volta ao século XVIII, em busca dos começos da poesia afro-brasileira.

Bastide apóia-se em Sílvio Romero para entronizar o mulato Domingos Caldas Barbosa (1738-1800), autor da *Viola de Lereno*, como o “primeiro poeta afro-brasileiro”, endossando suas afirmações quanto à circulação das trovas e cantigas de Lereno junto às camadas populares (1943, p. 22). Passa em seguida ao árcade Silva Alvarenga (1730-1814) para expor seu branqueamento, fruto da educação coimbrã. Afirma predominar a mimese das formas européias, mas não desiste de procurar “sob a melodia das flautas o que subsiste do ritmo africano sufocado” (1943, p. 25).

Ao estudar o período romântico, destaca Teixeira e Souza (1812-1861), Silva Rabelo (1826-1864), Tobias Barreto (1839-1889) e Gonçalves Dias (1823-1864) como autores mestiços, porém marcados, em diferentes níveis, pela imitação dos padrões europeus. Bastide acusa o branqueamento que, em Teixeira e Souza, leva à exclusão do escravo e à impossibilidade de “um lirismo puramente africano” (1943, p. 40); em Silva Rabelo, apesar do protesto contra a escravidão, leva ao “embranquecimento da desgraça afro-brasileira” (1943, p. 46); em Tobias Barreto, à união das raças em favor da pátria; em Gonçalves Dias, leva ao tema africano, mas sob o peso de uma “sensibilidade ariana” (1943, p. 67); e, posteriormente, também em Gonçalves Crespo, brasileiro residente em Portugal, a assunção dos valores europeus conduz à construção de uma descendência idealizada e até “nostálgica da cor branca” (1943, p. 86). O crítico conclui o tópico declarando que o romantismo “retardou a eclosão da poesia afro-brasileira” (1943, p. 80).

A exceção ficaria por conta de Luiz Gama (1830-1882), filho da célebre Luiza Mahin com um fidalgo baiano de origem portuguesa, e vendido como escravo pelo próprio pai. Embora destacando a primazia da perspectiva autoral, calcada no ponto de vista dos submetidos, Bastide menospreza o lirismo do “Orfeu de Carapinha”, por ter, segundo ele, “fracassado” na busca de uma especificidade poética africana. Mas valoriza a sátira do autor, voltada para a crítica da imitação dos brancos e para a valorização dos traços culturais e fenotípicos oriundos do continente negro.

Já a pesquisa de Gregory Rabassa (1965), na seqüência do estudo de Raymond Sayers (1958), deixa em segundo plano a questão da autoria. Ambos os trabalhos, concebidos originalmente como teses de doutorado para universidades norte-americanas, ocupam-se do negro mais como figura representada do que como sujeito de enunciação. Sayers enfoca a narrativa pré-abolicionista, enquanto Rabassa enfatiza a produção posterior a 1888, indo até meados do século XX.

David Brookshaw (1983), por sua vez, ocupa-se tanto da representação quanto da autoria. Seu estudo estabelece três categorias de escritores: os da tradição erudita, marcada basicamente pelo recalque da condição afro-brasileira; os da tradição popular, fundada no humor e na assunção da africanidade; e aqueles vinculados à tradição do protesto e da sátira. No primeiro caso, figurariam como nomes fundantes Machado de Assis (1839-1908), Tobias Barreto (1839-1889) e Cruz e Souza (1861-1898). Quanto ao segundo grupo, Brookshaw retoma Bastide e Romero para colocar Domingos Caldas Barbosa como iniciador de uma tradição que mescla poesia e música popular. E faz o mesmo ao destacar Luiz Gama como fundador da verdadeira poesia afro-brasileira, voltada não apenas para a celebração da cor e dos elementos culturais oriundos de África mas, sobretudo, para a crítica feroz ao branqueamento e aos valores sociais impostos aos remanescentes de escravos.

Idêntica postura assumem Zilá Bernd (1988; 1992) e Domício Proença Filho (1988, p. 77-109). Ambos enfatizam Luiz Gama como “discurso fundador” e “pioneiro da atitude compromissada” com os valores da negritude. Segundo Proença Filho, Gama foi o primeiro poeta “a falar em versos do amor por uma negra” (1988, p. 94). Caracterizando esta literatura como “um modo negro de ver e sentir o mundo, transmitido por um discurso caracterizado, seja no nível da escolha lexical, seja no nível dos símbolos utilizados, pelo desejo de resgatar uma memória negra esquecida”, Zilá Bernd (1992, p. 13) destaca as *Primeiras trovas burlescas* de Luiz Gama, publicado em 1859, como “um verdadeiro divisor de águas na Literatura Brasileira, na medida em que funda uma linha de indagação sobre a identidade, a qual será trilhada até hoje pela poesia negra do Brasil” (1992, p. 17).

Em seu livro *O negro escrito*, de 1987, Oswaldo de Camargo, além dos nomes já citados, indica outros precursores. Após referendar Domingos Caldas Barbosa como “o primeiro poeta mulato do Brasil”, indica Evaristo da Veiga (1799-1837) e José da Natividade Saldanha (1795-1830) como mestiços que não assumiram literariamente a afro-descendência. Mais adiante, distingue Francisco de Paula Brito (1809-1861) como “um dos precursores do conto no Brasil”, além de “iniciador do movimento editorial” e “precursor, também, da imprensa negra” (1987, p. 41-42). No entanto, a “alta consciência da raça” só viria mais tarde, com Luiz Gama.

Como se pode notar, há um consenso entre os críticos citados, no que toca aos momentos fundantes da literatura afro-brasileira. Este percurso passa pelos poetas do século XVIII, chega aos primeiros românticos e deságua na poesia de Luiz Gama, colocado por todos como o Pai desta tradição. Além de ter sofrido a condição escrava, Gama assumiu seus vínculos étnicos e culturais e vislumbrou sempre na literatura o gesto político necessário à intervenção no *status quo*.

Mesmo concordando com a inclusão dos autores acima indicados, é impossível não reconhecer o caráter gendrado – isto é, marcado por uma especificidade de gênero –, desta trajetória, que confere a ela uma tonalidade especificamente patriarcal. Com efeito, os estudos aqui resenhados corroboram o sentido geral de nossa história literária, sobretudo em seus começos, qual seja o de uma história basicamente masculina. A título de exemplo, invoque-se José de Alencar, entronizado por Afrânio Coutinho como o “patriarca do romance brasileiro”, fato que emoldura a quase total ausência de escritoras em nossa historiografia literária, nos períodos anteriores ao século XX.

Todavia, o momento presente propicia “e exige” a articulação da etnicidade com o gênero, a partir mesmo de uma compreensão da diferença cultural que os particulariza frente aos padrões hegemônicos, e dos condicionantes históricos que relegaram ambos os segmentos à submissão, mesmo que em níveis distintos. Assim, uma vez operada tal articulação, abre-se a possibilidade de um suplemento à configuração teórica e histórica da literatura afro-brasileira. E esta operação suplementar aponta justamente para a inclusão das mulheres que, nos séculos XVIII e XIX, vencendo as barreiras impostas às “pessoas de cor” e ainda aquelas derivadas do pertencimento ao “sexo frágil”, lograram atingir a expressão letrada e até publicar.

Nesse novo contexto, avulta a africana Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz, que chega ao Rio de Janeiro em 1725, aos 6 anos de idade. Segundo seu biógrafo, Luiz Mott (1993), foi colocada no ganho e prostituída na região das Minas Gerais, chegando a ser açoitada no Pelourinho de Mariana. Mais tarde, é considerada portadora de poderes paranormais, muda de vida, volta ao Rio de Janeiro e funda o Recolhimento de Nossa Senhora do Parto, onde passa a acolher ex-prostitutas. Além disso,

foi não apenas a primeira africana no Brasil, de que temos notícia, a conhecer os segredos da leitura, como também provavelmente a primeira escritora negra de toda a história, pois chegou a reunir centenas de páginas manuscritas de um edificante livro: *Sagrada Teologia do Amor de Deus, Luz Brilhante das Almas Peregrinas*, lastimavelmente queimado às vésperas de sua detenção [pela Inquisição], mas do qual restaram algumas folhas originais. (MOTT, 1993, p. 8)

Na longa biografia, o autor refere-se ainda a outros escritos e à existência de quarenta cartas, plenas de poeticidade barroca, encontradas na Torre do Tombo nos dois volumes do processo aberto pelo Santo Ofício. Quanto ao manuscrito destruído, afirma ter sido finalizado em 1752. Curiosa coincidência: neste mesmo ano, outra desterrada, a brasileira Teresa Margarida da Silva e Orta, publicava com sucesso, em Lisboa, suas *Máximas de virtude e formosura* ou *Aventuras de Diófanos*, conforme se tornou conhecido a partir da segunda edição. A inclusão de ambas as autoras na Literatura Brasileira é polêmica. No caso de Teresa Margarida, pelos motivos exaustivamente debatidos. Já sobre Rosa Egipcíaca pesa o fato de não ser brasileira, nem ter, até o momento, seus escritos publicados e divulgados.

A pouca divulgação também impediu que a maranhense Maria Firmina dos Reis (1825-1917) viesse a constar dos manuais clássicos de nossa historiografia literária. A escritora, num fato inédito naquela época para uma mulher humilde, mulata e bastarda, conseguiu, em 1847, ser aprovada em concurso público para a cadeira de Instrução Primária, tendo exercido o magistério ao longo de boa parte dos seus noventa e dois anos de vida. De acordo com Zahidé Lupinacci Muzart (2000, p. 264), Maria Firmina publica *Úrsula*, em 1859, sendo este o “primeiro romance abolicionista e um dos primeiros escritos por mulher brasileira”, tendo ainda colaborado em diversos jornais, inclusive com o romance-folhetim *Gupeva*, de 1861, e

o conto “A escrava”, em 1887. Muzart apóia-se na biografia elaborada por José Nascimento Morais Filho e em outros estudos, como de Luiza Lobo e Maria Lúcia de Barros Mott, para asseverar que “pela primeira vez o escravo negro tem voz e, pela memória, vai trazendo para o leitor uma África outra, um país de liberdade”. E destaca a personagem Mãe Susana, cuja inserção vai dar o tom de inovação e ousadia de *Úrsula* frente às demais narrativas abolicionistas:

Mãe Susana vai contar como era sua vida na África, entre sua gente, de como se deu a prisão pelos caçadores de escravos e de como sobreviveu à terrível viagem nos porões do navio. É mãe Susana quem vai explicar a Túlio, alforriado pelo Cavaleiro, o sentido da verdadeira liberdade, que essa não seria nunca a de um alforriado num país racista. (MUZART, 2000, p. 266)

Desta forma, a contribuição de pesquisadores empenhados no resgate de vozes esquecidas da nossa literatura vai, aos poucos, construindo um instigante suplemento a esta história. No caso, um suplemento de gênero, que desconstrói a narrativa eminentemente masculina até então em vigor. Note-se que, no mesmo ano em que Luiz Gama publicava suas *Primeiras trovas burlescas*, Maria Firmina dos Reis trazia a público *Úrsula*. Deste modo, se a Literatura Afro-brasileira tinha, em 1859, um de seus marcos fundadores, após a redescoberta de *Úrsula*, passa a ter *dois...* o que induz a pensar na existência não apenas de um Pai mas também de uma Mãe... Tais anotações, ainda distantes de qualquer conclusão, ressaltam a necessidade de permanentemente se revisitar e desconstruir a narrativa de nossa história literária.

(In SCARPELLI, Marli Fantini e DUARTE, Eduardo de Assis, Orgs. *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: UFMG/FALE: Pós-Lit, 2002, p. 47-61).

Maria Firmina dos Reis e os Primórdios da Ficção Afro-brasileira

Maria Firmina dos Reis nasceu em São Luiz do Maranhão, em 11 de Outubro de 1825, sendo registrada como filha de João Pedro Esteves e Leonor Felipe dos Reis. Menina bastarda e mulata, vivendo num contexto de extrema segregação racial e social, aos cinco anos, teve que se mudar para a vila de São José de Guimarães, no município de Viamão, situado no continente e separado da capital pela baía de São Marcos. O acolhimento em casa de uma tia materna teria sido crucial para a sua formação (MOTT, 1988). Consta ainda ter obtido ajuda do escritor e gramático Sotero dos Reis, primo por parte de mãe, “a quem deve sua cultura, como afirma em diversos poemas” (LOBO, 1988). Aos vinte e dois anos, Firmina vence concurso público para a “Cadeira de Instrução Primária” na cidade de Guimarães-MA, conforme escreve Nascimento Morais Filho (1975). E, ainda segundo este autor, ao se aposentar, no início da década de 1880, funda a primeira escola mista e gratuita do Estado e volta para a sala de aula. Mantém, em paralelo, uma presença constante na imprensa local, publicando poesia, ficção, crônicas e até enigmas e charadas.¹ Maria Firmina teve participação relevante como

¹ Segundo Zahidé Muzart (2000, p. 264), “Maria Firmina dos Reis colaborou assiduamente com vários jornais literários, tais como *Verdadeira Marmota*, *Sema-*

cidadã e intelectual ao longo dos noventa e dois anos de uma vida dedicada a ler, escrever e ensinar. Atuou como folclorista, na recolha e preservação de textos da literatura oral e atuou também como compositora, sendo responsável pela composição de um hino alusivo à abolição da escravatura. E, o mais importante, trouxe a público dois romances, *Gupeva*, em 1861, de temática indianista, e *Úrsula*, em 1859, no qual aborda a escravidão a partir do ponto de vista do Outro, assunto que também norteia a narrativa do conto “A Escrava”, publicado em 1887, no auge da campanha abolicionista.

No entanto, como era comum numa época em que as mulheres viviam submetidas a inúmeras limitações e preconceitos, a autora omite seu nome tanto na capa quanto na folha de rosto de *Úrsula*, ali consignando apenas o pseudônimo “Uma Maranhense”... Desta forma, a ausência do nome, aliada à indicação da autoria feminina e, ainda, a procedência da distante província nordestina juntam-se, conforme veremos, ao tratamento absolutamente inovador dado ao tema da escravidão no contexto do patriarcado brasileiro. O resultado é que uma espessa cortina de silêncio envolveu a autora ao longo de mais de um século. Sílvio Romero e José Veríssimo a ignoram. E muitos dentre os expoentes de nossa historiografia literária canônica fazem o mesmo, à exceção de Sacramento Blake e Raimundo de Menezes.

Somente a partir da edição fac-similar preparada por Horácio de Almeida e vinda a público em 1975, *Úrsula* passou ao conhecimento dos estudiosos. Neste ano, sai também o volume *Maria Firmina, fragmentos de uma vida*, de Nascimento Moraes Filho, e Josué Montello, conterrâneo da autora, dedicou-lhe artigo no *Jornal do Brasil*, publicado no ano seguinte em espanhol na *Revista de Cultura Brasileira*. O prefácio de Charles

nário Maranhense, O Domingo, O País, Pacotilha, Federalista e outros”.

Martin à terceira edição (1988), o artigo de Luiza Lobo (1993), e o estudo assinado por Zahidé Muzart (2000) complementam a escassa recepção crítica obtida pelo livro. E mesmo um intelectual afro-descendente como Oswaldo de Camargo, em sua coletânea *O negro escrito* (1987), de incontestável relevância para o resgate de escritores afro-brasileiros do passado e do presente, passa ao largo da obra de Maria Firmina dos Reis.

No prólogo de *Úrsula*, a autora afirma saber que “pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e conversação dos homens ilustrados”. Por trás dessa declaração de modéstia, a escritora revela sua condição social: o fato de não ter estudado na Europa, nem dominar outros idiomas, como era comum entre os homens educados de sua época, por si só indica o lugar que ocupa na sociedade em que nasceu. É desse lugar intermediário, mais próximo da pobreza que da riqueza, que Maria Firmina corajosamente levanta sua voz por intermédio do que chama “mesquinho e humilde livro”. E, mesmo sabendo do “indiferentismo glacial de uns” e do “riso mofador de outros”, desafia: “ainda assim o dou a lume”.

O prólogo estabelece o território cultural que embasa o projeto do romance. Estamos em 1859, momento em que a prosa de ficção dá seus primeiros passos entre nós. Com seu gesto – sob muitos aspectos, inaugural –, Maria Firmina aponta o caminho do romance romântico como atitude política de denúncia de injustiças há séculos arraigadas na sociedade patriarcal brasileira e que tinham no escravo e na mulher suas principais vítimas. É, portanto, como mulher e como afro-brasileira que a autora põe-se a narrar o drama de Úrsula e de sua mãe, a que se acrescentam os infortúnios de Tancredo, traído pelo próprio pai. Já a tragédia dos escravos Túlio, Susana e Antero, recebe no texto um tratamento marcado pelo *ponto de vista interno*, pautado pela fidelidade à história oculta da diáspora

africana em nosso país. Essa solidariedade para com o oprimido, também presente no conto “A Escrava”, é absolutamente inovadora se comparada àquela existente em outros romances abolicionistas do século XIX, pois nasce de uma perspectiva outra, pela qual a escritora, irmanada aos cativos e a seus descendentes, expressa, pela via da ficção, seu pertencimento a este universo de cultura.

Do ponto de vista formal, o texto marca-se pela linearidade narrativa e por personagens desprovidos de maior complexidade psicológica. Tais figuras vivem quase sempre situações extremas, marcadas pelo acaso e por mudanças bruscas do destino. Situando *Úrsula* no contexto da narrativa folhetinesca, pode-se aquilatar o quanto a escritora se apropria das técnicas do romance de fácil aceitação popular, a fim de utilizá-las como instrumento a favor da dignificação dos oprimidos – em especial a mulher e o escravo. O triângulo amoroso formado pela jovem Úrsula, seu amado Tancredo e pelo tio Comendador (que surge como encarnação de todo o mal sobre a terra) ocupa o plano principal das ações. Além de assassinar o pai e abandonar a mãe da protagonista anos e anos entrevada numa cama, o Comendador compõe a figura sádica do senhor cruel que explora a mão de obra cativa até o limite de suas forças. Ao final, enlouquecido de ciúmes, o vilão mata Tancredo na própria noite do casamento deste com Úrsula, o que provoca a loucura, o posterior falecimento da heroína e o inconsolável remorso que também leva o tio à morte, não sem antes passar pela libertação de seus escravos e pela reclusão num convento. O texto descarta o *happy end* e opta pelos esquemas consagrados no romance gótico a fim de estabelecer a empatia com o público.

Todavia, o livro cresce na medida em que emergem as narrativas dos escravos. O livro se inicia com o jovem Túlio – único cativo da decadente propriedade da mãe de Úrsula –

salvando a vida de Tancredo num acidente. Não por acaso, o capítulo primeiro, destinado à apresentação do cenário e dos dois personagens, se intitula “Duas Almas Generosas” e logo saberemos o porquê. De imediato, destaca-se a humanidade condoída do sujeito afro-descendente, cujo perfil dramático e existencial vai além da mera força de trabalho:

– Que ventural! – então disse ele, erguendo as mãos ao céu – que ventura podê-lo salvar!

O homem que assim falava era um pobre rapaz, que ao muito parecia contar vinte e cinco anos, e que na franca expressão de sua fisionomia deixava adivinhar toda a nobreza de um coração bem formado. O sangue africano refervia-lhe nas veias; o mísero ligava-se à odiosa cadeia da escravidão; e em balde o sangue ardente que herdara de seus pais, e que o nosso clima e a servidão não puderam resfriar, em balde – dissemos – se revoltava; porque se lhe erguia como barreira – o poder do forte contra o fraco!...

Ele entanto resignava-se; e se uma lágrima desesperação lhe arrancava, escondia-a no fundo de sua miséria. (REIS, 2004, p. 22)

A composição do personagem já indica a perspectiva que orienta a representação do choque entre as etnias no texto de Maria Firmina dos Reis. A escravidão é “odiosa”, mas nem por isto endurece a sensibilidade do jovem negro. Eis a chave para compreender a estratégia autoral de combate ao regime sem agredir em demasia as convicções dos leitores brancos. Túlio é vítima, não algoz. Sua revolta se faz em silêncio, pois não tem meios para confrontar o poder dos senhores. Não os sabota nem os rouba, todavia, como os escravos presentes em *Vítimas-algozes*, de Joaquim Manoel de Macedo (1869). Seu comportamento pauta-se pelos valores cristãos, apropriados pela autora a fim de melhor propagar seu ideário:

Senhor Deus! Quando calará no peito do homem a tua sublime máxima – ama a teu próximo como a ti mesmo – e deixará de oprimir com tão repreensível injustiça ao seu semelhante!... aquele que também era livre no seu país... aquele que é seu irmão?!

E o mísero sofria; porque era escravo, e a escravidão não lhe embrutecera a alma; porque os sentimentos generosos, que Deus lhe implantou no coração, permaneciam intactos, e puros como sua alma. Era infeliz; mas era virtuoso; e por isso seu coração enterneceu-se em presença da dolorosa cena, que se lhe ofereceu à vista. (REIS, 2004, p. 23)

Ressalte-se de início que não se trata de condenar a escravidão unicamente porque um escravo específico possui um caráter elevado. Trata-se de condenar a escravidão como instituição. E a autora o faz partir do próprio discurso religioso oriundo da hegemonia branca, que afirma serem todos irmãos independentemente da cor da pele! Se pensarmos em termos do longínquo ano de 1859 e da longínqua província do Maranhão, poderemos aquilatar o quanto tal postura tem de avançado, num contexto em que a Igreja Católica respaldava o sistema escravista.

E não é só. O primeiro capítulo objetiva apresentar os dois personagens masculinos que irão encarnar a positividade moral do texto: um branco e um negro. Assim, eles entram em cena, primeiro Tancredo; depois, Túlio. Entretanto, ao utilizar-se do artifício do acidente, a autora faz com que o segundo tome a frente do primeiro e cresça como personagem. Já de início, o leitor passa a conhecê-lo em suas virtudes, enquanto do outro sabe apenas do atordoamento mental que provoca o acidente. Há mais: ao despertar do desmaio, Tancredo depara-se com o negro à sua frente e, apesar da febre que já lhe turvava novamente os sentidos, vislumbra no escravo o homem bom que o salvou:

O cavaleiro começava a coordenar suas idéias, e as expressões do escravo, e os serviços que lhe prestara tocaram-lhe o mais fundo do coração. *É que em seu coração ardião sentimentos tão nobres e generosos como os que animavam a alma do jovem negro.* por isso, num transporte de íntima e generosa gratidão, o mancebo, arrancando a luva, que lhe calçava a destra, estendeu a mão ao homem que o salvara. (REIS, 2004, p. 25, grifos nossos)

Conforme destacou Charles Martin, no prefácio à terceira edição, o negro não é apenas colocado na trama em pé de igualdade frente ao rico cavaleiro. Mais que isto, ele é a “base de comparação” para que o leitor aquilate o valor do jovem herói branco (MARTIN, 1988, p. 11). Ou seja, no discurso do narrador onisciente, *o negro é parâmetro de elevação moral.* Tal fato se constitui importante inversão de valores numa sociedade escravocrata, cujas elites difundiam teorias “científicas” a respeito da inferioridade natural dos africanos. Assim fazendo, a voz que narra mostra-se, desde o início, comprometida com a dignificação do personagem, ao mesmo tempo em que expressa com todas as letras qual o território cultural e axiológico que reivindica para si: o da afro-descendência. Esse pertencimento se traduz ainda na simpatia que a autora devota a Túlio e aos demais personagens submetidos ao cativeiro, conforme veremos.

Ao abrigar o cavaleiro ferido na casa de sua senhora, o escravo propicia o encontro dos dois e o início da paixão que os leva à breve felicidade. Mais uma vez, sobressaem nesses momentos o zelo e a dignidade de Túlio, que termina ganhando a alforria como sinal de gratidão do homem branco. Um forte elo de amizade passa a uni-los e, a partir de então, o negro torna-se companhia inseparável de Tancredo. Ele faz a figura do jovem de bom caráter, que respeita a senhora por não tê-lo maltratado, e que se julga em dívida com aquele que o libertou. No entanto, sua nova condição é desmascarada por Mãe Susana, quando esta ironiza a “liberdade” do alforriado –

que, afinal, irá conduzi-lo à morte – comparando-a à vida que levava em África:

- Tu! tu livre? Ah não me iludas! – exclamou a velha africana abrindo uns grandes olhos. [...] Liberdade... eu gozei em minha mocidade! – continuou Susana com amargura. Túlio, meu filho, ninguém a gozou mais ampla, não houve mulher alguma mais ditosa do que eu. (REIS, 2004, p. 114-115)

Além de reforçar a própria condição afro-descendente do texto, a entrada em cena da velha africana confere maior densidade ao sentido político do mesmo. Mais uma vez, o território de origem é mencionado sem rodeios, ao contrário do que se vê em outros escritos do século XIX, inclusive assinados por afro-brasileiros. Sobressai, então, a condição diaspórica vivida pelos personagens arrancados de suas terras e famílias para cumprir no exílio a prisão representada pelo trabalho forçado. Para tanto, a velha escrava recorda sua terra natal, a infância livre, o amor de seu companheiro e a vida que levavam junto à filhinha até o dia em que foi capturada pelos “bárbaros” mercadores de seres humanos. Segue-se a narrativa do aprisionamento e da crueldade com que foi tratada ao deixar para sempre “pátria, esposo, mãe, filha, e liberdade”:

Foi embalde que supliquei em nome de minha filha, que me restituíssem a liberdade: os bárbaros sorriam-se de minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão. [...] Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativoiro no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos as praias brasileiras. Para caber a *mercadoria humana* no porão fomos *amarrados* em pé para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como animais ferozes das nossas matas que se levam para recreio dos potentados da Europa. (REIS, 2004, p. 116-117, grifos da autora)

Sobressai de imediato a postura do sujeito da rememoração, na qual o *eu* individual deságua num *nós* coletivo. É o discurso do Outro fazendo ouvir pela primeira vez na literatura brasileira a voz dos escravizados. Voz política que denuncia, em plena vigência do espírito das luzes, o conquistador europeu como *bárbaro*, invertendo de forma inédita a acusação racista – corrente na Europa e presente no pensamento de filósofos do porte de Hegel – que excluía a África do mundo civilizado. O romance prossegue com o verismo da descrição sobrepujando-se à ficção propriamente dita. Com isto, o texto ganha em densidade histórica e humana, o que perde porventura em termos de aprofundamento psicológico dos personagens e do próprio andamento da trama, suspendendo-se esta para que se ouça a versão das vítimas. A narrativa da vida de Mãe Susana em África e de seu aprisionamento ocupa todo o nono capítulo, e foi inscrita no texto justamente no momento em que se dá a alforria de Túlio a fim de relativizá-la como o conquista da liberdade.

Pode-se ver que essa perspectiva de leitura se confirma se cotejada com a das memórias de Mahommah Gardo Baquaqua – aqui chamado José da Costa – escravo que chegou ao Nordeste brasileiro no final da década de 1840 e viajou anos depois para os Estados Unidos, lá conseguindo escapar de seu senhor e ganhar a liberdade. Alfabetizado em inglês, Baquaqua escreveu uma autobiografia e tornou-se um dos primeiros africanos, senão o primeiro, a publicar suas memórias. Considerado uma preciosidade documental, seu texto antecede em cinco anos o romance de Maria Firmina dos Reis e confirma em muitos momentos o tom e, mesmo, diversos detalhes do inferno narrado pela romancista. Ao descrever a travessia do oceano, ele afirma:

A única comida que tivemos na viagem foi milho seco cozido.
Não posso dizer quanto tempo ficamos presos assim, mas

pareceu um tempo muito longo. Sofremos muita sede, mas negaram a água que necessitávamos. Uma caneca por dia foi a dose permitida, nada mais; e muitos, muitos escravos morreram na travessia. [...] Quando um de nós se rebelava, cortavam a pele com faca, e esfregavam pimenta ou vinagre para o acalmar[!] Sofri, e os outros também, muito por causa do enjôo do mar no início, mas isso não causou problema para nossos donos brutais. Nossos sofrimentos eram somente nossos. [...] Alguns foram jogados no mar antes do último suspiro. (BAQUAQUA, 1997, p. 86)

Para fins de comparação, ouçamos novamente a personagem de Maria Firmina:

Davam-nos a água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca: vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros. [...] Nos dois últimos dias não houve mais alimento. Os mais insofridos entraram a vozear. Grande Deus! Da escotilha lançaram sobre nós água e breu fervendo, que escaldou-nos e veio dar a morte aos cabeças do motim. (REIS, 2004, p. 117)

Como se vê, a ficção e a autobiografia iluminam-se mutuamente e confluem na condenação da desumanidade do tráfico e da forma como era exercida pelos negreiros. A semelhança ostentada pelos dois textos, tão distantes geograficamente um do outro, é espantosa, pois está no tom indignado, transposto numa discursividade que chega a apelar a Deus como emblema maior da justiça, passa pela denúncia do assassinato como forma de coerção, até descer a detalhes escabrosos da “sepultura” representada pelo porão do navio. E mais: tanto na tortura sádica e prolongada, quanto na eliminação pela queimadura, ambos enfatizam o embrutecimento dos mercadores de escravos, já que estes tratam seus prisioneiros pior que a animais. Deste modo, a especificidade que distingue a narrativa biográfica da ficcional se dissolve nos porões onde

habita a memória da dor. E a distância que separa Detroit de São Luiz do Maranhão desaparece nas histórias comuns à história do Atlântico Negro. Vozes aparentemente isoladas, Maria Firmina e Mahommah Baquaqua têm a uni-los a mão afro-descendente que busca na escrita o gesto político e se irmanam na construção da identidade diaspórica que celebra a África e repudia a escravidão. Ambos os textos levam o leitor a indagar sobre a barbárie e a respeito de quem verdadeiramente é o civilizado.

O discurso anti-escravista perpassa praticamente toda a obra de Maria Firmina. O conto “A escrava”, publicado na *Revista Maranhense* (1887, p. 1, n. 3) no auge da campanha abolicionista, contém igualmente o testemunho de uma velha cativa, representada agora na personagem Mãe Joana. Essa voz africana traz para a literatura brasileira o sentido suplementar configurado pelo traço ancestral oriundo de um outro continente e de uma outra civilização, aparentemente deixada para trás e, talvez por isso mesmo, recalçada pelo discurso hegemônico do paraíso tropical brasileiro. Esse discurso, presente em José de Alencar e em tantos mais, tem sua credibilidade abalada pelas vozes postas em circulação por Maria Firmina. As pretas velhas da escritora maranhense carregam a literatura oitocentista de uma historicidade que soa subversiva frente aos estereótipos do bom senhor e do escravo contente. Mãe Joana e Mãe Susana estão a nos lembrar que a África não ficou para trás, nem é uma página virada. A África está presente e esses relatos, carregados de uma autoridade forjada pelo testemunho, ganham uma dramática autenticidade. A ponto de Luiza Lobo (1993, p. 229) afirmar que eles transmitem “a impressão de se tratarem de pessoas que Maria Firmina realmente conheceu”. Pensando em termos de verismo construtivo na literatura brasileira anterior ao Modernismo, a força narrativa de “A Escrava” só encontra paralelo nos escritos de Lima Barreto e

nos contos de Machado de Assis “Pai contra Mãe”, “Mariana” e “O caso da vara”.

Além das sofridas lembranças de Mãe Susana e da mol-dura cristã que preside a nova condição de Túlio, *Úrsula* trata ainda de um outro tipo de escravo: o que perde a auto-estima e se entrega ao vício. Surge então a figura decrépita de Pai Antero, sujeito de bom coração, mas dominado pelo alcoolismo. Saudoso dos costumes de sua terra e do “vinho de palmeira” bebido no ritual africano do descanso semanal – que Maria Firmina nomeia “festa do fetiche” –, Antero cumpre na trama o contraponto dramático ao caráter elevado de Túlio. Além disso, ao ressaltar o vício do personagem, o texto escapa à idealização pela qual todo negro seria perfeito e todo branco ruim. Com Antero, fecha-se a estrutura trina encimada por Mãe Susana, e essa tríade negra vai aos poucos seqüestrando a atenção do leitor e superando em importância o previsível triângulo amoroso vivido pelos personagens brancos.

Assim, entre a positividade e a ingênua bondade do jovem afro-brasileiro e a negatividade representada pela decadência do velho africano, Maria Firmina abre espaço para o discurso de Mãe Susana, clo vivo com a memória ancestral e com a consciência da subordinação. Espécie de *alter ego* da romancista, a personagem configura aquela voz feminina portavoza da verdade histórica e que pontua as ações, ora com comentários e intervenções moralizantes, ora como verdadeira pitonisa a tecer passado, presente e futuro nos anúncios e previsões que, por um lado, preparam o espírito do leitor e aceleram o andamento da narrativa e, por outro, instigam a reflexão e a crítica. Essa voz feminina emerge, pois, das margens da ação para carregá-la de densidade, do mesmo modo que sua autora, que também emerge das margens da literatura brasileira para agregar a ela um instigante suplemento de sentido: o da afro-brasilidade.

Pode-se afirmar que esta lateralidade está em homologia com o próprio desempenho da intelectual afro-descendente, que vai aos poucos superando a exclusão a que foram relegados seus irmãos de cor, para desempenhar uma função distinta e outra na arena discursiva em que literatura, cultura e política se mesclam, em meio às tensões que vão construindo os vários rostos do país recém-saído da independência. Ao antecipar o Castro Álvés poeta dos escravos, cuja produção vai de 1876 a 1883, o Joaquim Manoel de Macedo de *Vítimas-algozes* (1869) e o Bernardo Guimarães da virtuosa *Escrava Isaura* (1875), para ficarmos na literatura anti-escravista mais conhecida, Maria Firmina dos Reis desconstrói não apenas a primazia do abolicionismo branco, masculino e senhorial. Não nos esqueçamos de que, com sua aura paternalista, esse discurso, ao fim e ao cabo, prepara o terreno para as teses do “homem cordial”, de Sérgio Buarque de Holanda e outros, bem como da “democracia racial” freyreana. Ao estabelecer uma diferença discursiva que contrasta em profundidade com o abolicionismo hegemônico na literatura brasileira de seu tempo, a autora constrói para si mesma um outro lugar: o da *literatura afro-brasileira*.

Ao publicar *Úrsula*, Maria Firmina dos Reis desconstrói igualmente uma história literária etnocêntrica e masculina até mesmo em suas ramificações afro-descendentes. *Úrsula* não é apenas o primeiro romance abolicionista da literatura brasileira, fato que, inclusive, nem todos os historiadores admitem. É também o *primeiro romance da literatura afro-brasileira*, entendida esta como produção de autoria afro-descendente, que tematiza o assunto negro a partir de uma perspectiva interna e comprometida politicamente em recuperar e narrar a *condição* do *ser negro* em nosso país. Acresça-se a isto o gesto (civilizatório) representado pela inscrição em língua portuguesa dos elementos da memória ancestral e das tradições africanas. Texto fundador, *Úrsula* polemiza com a tese segundo a qual nos falta um

“romance negro”, pois apesar de centrado nas vicissitudes da heroína branca, pela primeira vez em nossa literatura, tem-se uma narrativa da escravidão conduzida por um ponto de vista interno e por uma perspectiva afro-descendente. Assim, o romance da escritora maranhense vem fazer companhia às *Trovas burlescas* de Luiz Gama, também de 1859, no momento inaugural em que os remanescentes de escravos querem tomar com as mãos o sonho de, pela literatura, construir um país sem escravidão e sem discriminação racial.

(In REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. 4 ed. Florianópolis: Editora Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004, p. 265-281).

Lino Guedes: imprensa e folhetim negro na década de 1920*

Negro preto cor da noite
Nunca te esqueças do açoite
que cruciou tua raça.

Em nome dela somente
faze com que nossa gente
um dia gente se faça!

Negro preto, negro preto
sê tu homem direito
como um cordel posto a prumo!

É só do teu proceder
que por certo há de nascer
a estrela do novo rumo!

Lino Guedes

Liberta dos condicionamentos essencialistas com que era apresentada no passado, a formulação das identidades configura-se no pensamento contemporâneo como vinculada es-

* Registro aqui minha dívida (e minha gratidão) para com a historiadora Júnia Sales, pela inestimável ajuda no acesso aos jornais mencionados neste trabalho, além de outras indicações da maior relevância para a pesquisa. Agradeço ainda à professora Conceição Flores pela referência ao Alvará encontrado na Torre do Tombo.

treitamento à produção de discursos. Após o vendaval epistemológico dos anos de 1960-1970 e a emergência política das chamadas minorias, cada vez mais se compreende a identidade como forjada ideologicamente nos processos sociais de identificação. Já que ninguém nasce pronto e acabado na íntegra, somos não o que pensamos ser, mas o que fazemos e o que dizemos de nós mesmos, dos outros e do mundo.

Nesse contexto, torna-se instigante e necessário refletir sobre o papel exercido pelos jornais da causa negra, do início do século passado, como formuladores discursivos no processo de construção de um perfil identitário e comportamental para os brasileiros afro-descendentes. Eram órgãos pequenos, de parcas tiragens, mas ligados via de regra a movimentos de arregimentação dos remanescentes de escravos, na difícil trajetória de integração à sociedade de classes. Tinham como bandeira o combate à discriminação e a elevação moral, social e econômica do vasto contingente oriundo do regime escravocrata e abandonado à própria sorte no longo período que se segue ao *day after* da abolição – o 14 de maio de 1888.

Apesar de ausentes da historiografia voltada para a imprensa no Brasil, jornais como *A Liberdade*, *Sentinela*, *O Kosmos*, *Getulino*, *O Clarim*, *O Clarim D'Alvorada*, *Elite* ou *O Patrocínio*, apenas para citarmos alguns editados no Estado de São Paulo na década de 1920, fazem eco a uma jovem tradição que compõe-se de iniciativas anteriores, como *O Baluarte*, surgido em Campinas em 1904, tradição esta voltada para a inserção do negro na cidadania social pela via de sua incorporação ao universo da cultura letrada. Fazer do excluído um leitor para, quem sabe, vê-lo amanhã escrevendo e exercendo seus direitos – este o desafio assumido pelos intelectuais negros que viam no letramento o passaporte para a inclusão social. Dentro desse escopo, nada mais apropriado que o jornal, com seu charme de modernidade e leveza, passatempo e informação. Desse uni-

verso, tomo um exemplo a fim de explorar as relações entre imprensa, literatura e o campo identitário.

Entre 1923 e 1926, circulou em Campinas o semanário *Getulino*, autoproclamado “órgão de defesa dos interesses dos homens pretos”. De propriedade dos irmãos Andrade, tinha como redator-chefe Lino Guedes¹, então um iniciante no mundo das letras, e como redator-secretário Gervásio de Moraes². Miriam Nicolau Ferrara destaca o jornal campineiro como órgão por meio do qual “se iniciam, efetivamente, na imprensa negra as reivindicações que irão prosseguir até 1937”. E acrescenta: “a imprensa negra combativa surge em Campinas por tratar-se de uma cidade mais racista do que a de São Paulo, onde as pressões contra o negro eram fortes” (FERRARA, 1985, p. 201).

O nome do periódico remete de imediato a Luís Gama e a suas *Trovas burlescas*, cuja primeira edição é de 1859. Como se sabe, *Getulino* é o pseudônimo utilizado pelo poeta para publicar suas sátiras, e, em edições posteriores, acabou transformado em personagem e incorporado ao próprio nome do livro: a partir desse suplemento de leitura, as *Trovas burlescas de Getulino* vão edificando a figura do poeta afro-descendente que, por intermédio de uma dicção e, mesmo, de toda uma discursividade calcada no popular e voltada especificamente para ser o lugar da fala do Outro, assume a etnicidade reprimida, clamando contra o preconceito dos ditos brancos e o bran-

¹ Lino Guedes notabilizou-se por sua atuação na imprensa negra dos anos de 1920 e de 1930. Como poeta, publicou *O canto do cygne preto* (1926); *Ressurreição negra* (1928); *Black* (1928); *Negro preto cor da noite* (1932); *Urucungo* (1936); *O pequeno bandeirante* [s. d.]; *Mestre Domingos* (1937); *Sorrisos do cativo* (1938); *Vigília do Pai João* (1938); *Dictinba* (1938); *Suncristo* (1950); e *Nova inquilina do céu*. (1951). Fontes: MENEZES (1969) e COUTINHO E SOUSA (2001).

² Gervásio de Moraes atuou também em outros órgãos da imprensa negra. E deixou publicado o volume de contos *Malungo* (1943). Fonte: GOMES (1977).

queamento alienado dos mestiços. Alçado assim a porta-voz, o vate negro passa a ser a voz dos que não tem voz – aquele que fala *no* e *pelo* coletivo. Ao longo do século XX, a figura de Luís Gama torna-se emblema do movimento negro, sendo objeto de homenagens e estudos, dentre os quais destacamos *Luís Gama e sua individualidade literária*, de autoria de Lino Guedes e publicado pelo autor em São Paulo, no ano de 1924.

Deste modo, já no próprio título, os jovens editores campineiros inscrevem não apenas a homenagem a um dos fundadores da literatura afro-brasileira mas, por outro lado, assinalam sua condição de leitores conscientes de seu papel pedagógico na democratização da cidade das letras, em especial no que tange à presença da população afro-descendente. No caso, trata-se de destacar, junto com a “defesa dos homens pretos”, o vínculo entre a literatura e a luta contra o preconceito racial. Num de seus artigos mais eloqüentes, assim se expressa o redator-chefe:

Foi a 29 de julho do ano pretérito que se fundou entre nós o “Getulino.” Há um ano que seus fundadores, cheios de entusiasmo pela idéia que lhes nascera no cérebro criador, resolveram levar até o fim tão alevantada aspiração: *emancipar moralmente seus irmãos*, que outrora escravizados, embrutecidos, abjetos, não podiam dar cumprimento ao sublime imperativo da caridade bíblica, *Resurge et ambula* [...]. O *Getulino* é como um *clarim marcial*, a nossa gente tocando a reunir. [...] Nova campanha vai ser iniciada, nova luta contra o indiferentismo dessa gente que parece algemada e incapaz de progresso, que parece desconhecer por completo o que de *belo e sublime há no alfabeto*. (GUEDES, 1924, grifos nossos)

O texto não deixa dúvidas quanto ao papel idealizado pelos jovens intelectuais negros em sua incursão pela imprensa alternativa. Seu projeto consiste em nada menos que liderar a “emancipação moral” dos afro-descendentes, e a imagem do clarim é suficientemente explícita a esse respeito. Note-se, no

entanto, que a missão moralizante se apóia na sedução da palavra impressa: o “belo” e o “sublime” da língua pátria utilizados, a favor da causa, o que significa que, para eles, o fator cultural tem um peso e um papel de relevo no lento trabalho de assunção da cidadania. Com efeito, o *Getulino* reproduz a feição de outros jornais da época, trazendo o texto literário em meio às notas sociais, comentários os mais diversos, notícias de interesse da comunidade, referências a fatos históricos e editoriais marcados por exortações de cunho político ou moral. Assim, além de colocar a literatura do protesto negro como marca de origem, o jornal se abastece de crônicas, poemas, crítica literária e mesmo de um pequeno romance publicado em trechos.

O Folhetim do *Getulino*

Para o presente trabalho, interessa-me abordar justamente a narrativa intitulada *A boa Severina*, que ocupou a seção “Folhetim do *Getulino*”, durante quarenta e oito semanas, entre agosto de 1923 e setembro de 1924. Tendo como subtítulo *Cenas do cativo*, o romance traz como indicação de autoria o nome de José de Nazareth, ao que tudo indica um pseudônimo utilizado por Lino Guedes.³

³ Como a pesquisa está em andamento, esta é uma questão ainda em aberto, assim como a da data de nascimento de Lino Guedes, pois há controvérsia entre as fontes consultadas. Para Oswaldo de Camargo (1986, 1987), o autor nasceu em 24/06/1897. Já para Raimundo de Menezes (1969), Eduardo de Oliveira (1998) e Zilá Bernd (1992), Guedes teria nascido em 23/07/1906, informação confirmada pelo catálogo da Biblioteca Mário de Andrade. Estando correta esta última data, o autor teria assumido a chefia de redação do *Getulino* (e também a escrita de *A boa Severina*, caso se confirme o pseudônimo) com apenas dezessete anos.

Ao adotarem a publicação do folhetim, os jovens editores inscrevem-se numa tradição centenária na imprensa brasileira. Ao longo do século XIX, praticamente todos os nossos escritores, Alencar e Machado à frente, freqüentaram as páginas dos jornais. A febre do romance romântico, utilizado como peça importante da indústria literária e jornalística, fez com que Machado traduzisse *Os trabalhadores do mar*, de Victor Hugo, em 1866, mesmo ano do lançamento na França. Longe de ser mero ornamento, a narrativa folhetinizada teve fundamental importância na fixação do hábito de leitura e, conseqüentemente, na viabilização comercial da imprensa escrita.

A partir das primeiras décadas do século XX, as histórias de amor e aventuras foram cedendo espaço à crônica até se transferirem para o rádio e, mais tarde, tornarem-se os carros-chefes da programação televisiva. Entretanto, sua presença nos rodapés dos diários marcou época e não apenas na imprensa tida como comercial. As “tiras” contendo histórias interrompidas, às vezes de forma brusca, fizeram-se presentes tanto nos incertos jornais da imprensa anarquista, quanto nos da causa negra, a exemplo de *O Kosmos*, órgão paulista que, em janeiro de 1924, inicia o folhetim *A família escrava*, de Pedro Ribeiro Vianna. Além disso, a estética do *roman-feuilleton* faz-se presente na ficção voltada para o grande público, como nos livros de Jorge Amado da fase engajada e mesmo depois de *Gabriela cravo e canela*. Acredito que esta estética ajudou em muito na constituição de um público consumidor para a literatura brasileira do século XX.⁴

No caso do *Getulino* e da narrativa de *A boa Severina*, o projeto implícito ao texto é o de expor as mazelas da escravidão a partir do ponto de vista das vítimas do regime. Para tan-

⁴Para o aprofundamento da questão, ver Marlyse Meyer, *Folhetim: uma história e As mil faces de um herói canalha*.

to, localiza a ação em meados do século XIX, mais precisamente em 1850, na “Fazenda São Solano”, localizada às margens do Rio Paraíba. A propriedade, “construída nos tempos coloniais”, surge no texto como espaço modelar, típico retrato de inúmeras outras, localizadas em São Paulo, Rio de Janeiro ou Minas Gerais. Já no capítulo 1, o leitor percebe que a trama pretende-se ancorada na concretude histórica, até como forma de ressaltar o caráter paradigmático dos dramas nela contidos. Ouçamos o narrador:

Basta que o leitor saiba que quanto formar a narrativa é autêntico, é verídico, pois como se impressos numa chapa fotográfica, se conservam os passados fatos, nitidamente, na retina de quem os descreve, para que se compreenda, em toda a sua extensão, o que foi o cativo no Brasil. (*Getulino*, n. 2, Campinas, 05/08/1923)

O pretendido realismo insere-se na estratégia de construir, pela via da ficção, a memória da condição escrava, além, evidentemente, de apimentar o texto com a roupagem verista que lhe confere estatuto de autenticidade e maior apelo popular. Por um lado, promete-se ao leitor o relato despido das fantasias românticas de caráter paternalista ou das deformações naturalistas fundadas no darwinismo social. Por outro, se oferece os dados nada desprezíveis do testemunho e do *ponto de vista interno*, já que as histórias do cativo chegarão até o leitor por intermédio de um órgão da imprensa negra dirigido por um filho de ex-escravos. Esse é um fato marcante, pois, até então, as narrativas da escravidão surgiam na literatura brasileira quase sempre pela escrita de autores oriundos da classe senhorial. O propósito de representação da “verdade histórica” é enfatizado ainda pelas imagens da “cena” e da “chapa fotográfica”, verdadeiros paratextos presentes, um, no subtítulo do romance, o outro, no enxerto metalingüístico do primeiro capítulo. O objetivo óbvio é reforçar o caráter e o senti-

do documental que se quer para a ficção. Examinar até que ponto esse realismo se efetiva é um dos desafios da leitura a que me proponho.

Após construir em rápidas pinceladas a psicologia de alguns personagens – o feitor, o proprietário, a sinhá –, o romance dedica o segundo capítulo à descrição do trabalho forçado, que, naquele momento, consistia em tarefas de dez alqueires de colheita para os homens e de seis para as mulheres. Os que não atingissem o total estipulado iam para o castigo. E logo o texto destaca a figura de Maria Cassange – escrava de quarenta anos que “dera à fazenda nada menos que oito ‘crioulos’, como se chamavam os filhos de africanos nascidos no Brasil”. Tendo que cuidar de um dos pequenos, Maria é punida por ter “colhido café em menor quantidade do que o da ‘tamina’” e apanha as “relhadas” do feitor. O contraponto dramático é estabelecido logo no capítulo seguinte, centrado na figura de Pai Pedro, “velho negro, príncipe de uma das mais antigas estirpes africanas” (*Getulino*, n. 4, Campinas, 19/08/1923) e líder do pequeno quilombo existente nas matas próximas à fazenda.

Está, pois, montado o cenário para o transcorrer das ações. No entanto, o texto escapa a uma possível dicção triunfalista, pela qual o negro herói derrotaria o branco vilão. O que predomina é justamente o oposto. Após ligeira escaramuça, os quilombolas são enganados por D. Aguirre – um espanhol aproveitador cujo nome surge suplementado historicamente pelas narrativas das conquistas hispânicas – que, depois de tentar vendê-los a outro fazendeiro, termina entregando-os de volta ao Coronel. E esse será o desfecho predominante na maioria dos embates travados nos quarenta e oito capítulos do folhetim. Em termos de ação dramática, não há vitória definitiva que se concretize, apenas avanços delimitados e pontuais.

No episódio do fracassado quilombo, desfaz-se por completo a possível imagem de grandeza ou superioridade do velho africano. Preso à escravidão, Pai Pedro pouco tem da antiga fidalguia, não se destacando nem como guerreiro, nem como líder político. Após a captura, ele reaparece acabrunhado, cumprindo suas obrigações em silêncio até que uma doença mortal o retire da narrativa. Assim, a imagem de afro-descendente que o romance quer destacar é precisamente a do sujeito honesto e do trabalhador enquadrado nas normas vigentes, nunca a do revoltado ou do marginal. Diante disso, a violência existente é sempre obra dos brancos e o sangue derramado, o dos escravos ou escravas.

A faceta verista mostra-se ainda na incorporação de detalhes eticamente obscenos ou vazados na clave da brutalidade bestial ou do grotesco. Alguns exemplos: os suplícios físicos são rotina; a esposa do coronel pede ao padre que lhe revele segredos de confessorário dos escravos; os quilombolas recapturados são marcados a ferro quente, como, aliás, era o costume e constava dos ordenamentos jurídicos dos tempos da colônia⁵; já o escravo moribundo recusa a extrema-unção alegando “ser filho de padre”...

Além disso, a narrativa abre espaço para a citação e o enxerto, incorpora dados de cronistas e historiadores, passagens de Castro Alves e Machado de Assis, matérias de jornais do século XIX. Entre elas, destaca-se a longa narrativa do assassinato por afogamento de trinta e seis africanos recém-chegados, devido à cegueira adquirida durante a travessia. E res-

⁵ No *Índice cronológico de leis*, volume I (ANTT) dos Arquivos da Torre do Tombo, em Lisboa, consta Alvará datado de 3 de março de 1741, determinando que “todos os negros que forem achados residindo voluntariamente em quilombo sejam marcados num ombro com a letra F; e se na ocasião de os marcarem se verificar já estarem marcados, então se lhes corte uma orelha.” (p. 235 v)

salte-se que todas estas “cenas do cativo” são narradas da perspectiva das vítimas. Com isto, o romance escapa do simples descritivismo, levando as ações a virem acompanhadas da necessária reflexão, que as situa historicamente, a fim de por em relevo a desumanidade dos traficantes e dos senhores de escravos. Por outro lado, o dado escabroso, próximo em alguns momentos da estética do choque naturalista, atende às exigências do formato folhetim, com vistas a impactar e capturar a atenção do leitor.

O tom preponderante em *A boa Severina* é, basicamente, fatalista e vincula os afro-brasileiros, escravos ou não, a um destino via de regra adverso. Tal é o caso da libertação e do enleio amoroso que envolve o casal formado pela mucama Severina e o escravo Laurindo e que é o objeto central destas reflexões. Antigo minerador mal-adaptado à grande plantação, o personagem é ajudado (e, ao mesmo tempo, punido) pelo acaso. Um belo dia, o jovem encontra perdido em meio à horta da fazenda um valioso anel pertencente a D. Margarida, esposa do Coronel e senhora de seu destino mesmo depois da alforria. Ato contínuo, repassa a jóia, em pleno confessionário, ao Padre Marcondes, implorando a este, sob juramento de reposição futura, que a vendesse e com o dinheiro comprasse a sua liberdade. E assim se faz. Como em todo folhetim, o império da ação se efetiva quase sempre em detrimento da análise psicológica e de uma reflexão mais profunda sobre os seus propósitos ou motivações. Sem pestanejar, o padre cumpre o prometido. Livre da escravidão, o herói parte para o Rio de Janeiro, onde se estabelece como alfaiate. Passam-se os anos e Laurindo não consegue esquecer Severina, a mucama de etnia Mina, cujos traços “se confundem com os dos mais belos tipos provindos da raça árabe” (*Getulino*, n. 6, Campinas, 02/09/1923), nem o compromisso de ressarcimento do anel. Ou seja, passam-se os anos e o ex-escravo permanece com o coração e a consciência presos ao cativo.

Seguindo a tradição folhetinesca, sucedem-se as mudanças bruscas do destino. Após economizar considerável quantia, Laurindo dá provas de sua honestidade ao cumprir a promessa que o libertou: retorna às margens do Paraíba, e não apenas para devolver a jóia, colocando na antiga armação uma pedra quase idêntica e tão preciosa quanto a que lhe propiciara a alforria. Traz ainda recursos suficientes para a libertação da amada, e o que encontra é a família dos senhores em plena decadência, após a morte do coronel. A fazenda com outros donos e os antigos herdeiros sumidos no mundo. Devolvido o anel e libertada a mucama, faz-se o casamento. Vivendo agora “na mais negra penúria”, D. Margarida recebe a visita dos noivos, que *convidam a antiga sinhá a vir para a Corte morar com eles...* E assim se faz. O texto busca ressaltar justamente a “elevação de caráter” (segundo os padrões ocidentais) dos afro-descendentes: seres que não cultivam o rancor e que sabem perdoar. Apesar dos maus-tratos sofridos por ordem de sua antiga senhora, Severina dela se compadece e se dispõe a recebê-la em sua casa. Como se vê, os valores judaico-cristãos falam mais alto e o texto quer fazer crer que são estes os parâmetros para a boa consciência dos remanescentes de escravos, no contexto de sua integração à sociedade pós-abolição.

Partem os noivos para a Corte, mas já nos primeiros dias da lua de mel, a felicidade de ambos é turvada a partir do momento em que Laurindo revela o estratagema que os libertou. A antiga escrava não se conforma em estar livre “devido a um simples acaso” (*Getulino*, n. 40, Campinas, 01/05/1924). Exibindo claramente a introjeção dos valores dominantes, Severina não admite conviver com a “desonestidade” implícita à operação que viabilizou sua alforria... Entrementes, morre o padre Marcondes e a velha senhora, agora pobre e abandonada pelos filhos, passa a residir com o casal até também falecer meses depois, deixando para eles o anel da discórdia.

Laurindo passa então a ser o único alvo da indignação da esposa, que se sente culpada por ter adquirido a liberdade de forma “ilícita”. E após julgar ter tido uma “visão” do fantasma de D. Margarida, Severina repudia o esposo e se deixa dominar pela idéia de *voltar a ser escrava...* Um belo dia foge, sem deixar vestígios, e se entrega a um comerciante sem escrúpulos, que rapidamente a negocia junto com um grupo que parte para o interior. Lá chegando, envolve-se no trabalho braçal e o narrador declara que “nesse antro, nesse presídio, o espírito de Severina encontra-se mais satisfeito do que nas ruas movimentadas da Corte” (*Getulino*, n. 52, Campinas, 14/09/1924). Deprimido e frustrado, após vasculhar a cidade em busca da esposa, Laurindo, agora cognominado “o velho africano” (*Getulino*, n. 53, Campinas, 21/09/1924), morre deixando todos os bens para ela. No entanto, esta também já havia sucumbido, vítima de uma picada de cobra... E, ao final, os bens acumulados com o trabalho do ex-escravo são surrupiados pelo desonesto testamenteiro, que viaja para a Europa a fim de melhor desfrutar da herança roubada.

Somente a vinculação autoral a um moralismo rígido de feição judaico-cristã pode explicar o comportamento da personagem. De fato, a boa Severina é aquela que prefere a escravidão e a morte à menor sombra de dúvida quanto a sua honestidade. Assim, o texto de José de Nazareth (ou Lino Guedes) exhibe a contradição entre a denúncia do sadismo e da barbárie, implícitos à transformação de seres humanos em “peças” de uma colossal força de trabalho não-remunerado e a passividade alienada que, mesmo conhecendo o sofrimento inerente à condição escrava, prefere o cativo à liberdade e à felicidade conjugal. A culpa que move o gesto de Severina é própria à consciência submissa que, ao fim e ao cabo, termina por legitimar a escravidão. Seu sacrifício faz dela vítima não apenas de um regime de trabalho, mas, sobretudo, do aparato ideológico que o sustentou durante séculos.

É por esta via que sobressai a sublimação da personagem: através do sofrimento auto-imposto. Ao contrário da Bertoleza, de Aluísio Azevedo, — que se mata para não voltar ao cativeiro —, Severina abdica da vida e do prazer unicamente para se livrar da sombra do “pecado” cometido pelo esposo... Ao contrapor a pureza de caráter da escrava e, mesmo, a fidelidade e honradez de Laurindo — que se esforça anos e anos movido pelo compromisso — à esperteza desonesta do testamenteiro, o texto quer ressaltar a elevação moral dos remanescentes de escravos numa sociedade hipócrita que os discrimina e inferioriza. Mas não terá exagerado na dose?

A atitude da antiga mucama pode, entretanto, até fundar-se em algum exemplo da vida real. Com certeza, a crônica dos eventos pós-abolição registra a ocorrência de ex-escravos que optaram por continuar com seus antigos senhores em lugar de ir tentar uma vida “sem eira nem beira” nos morros ou cercanias das cidades e esta é, sem dúvida, uma das facetas mais perversas do processo abolicionista. Concedeu-se uma aparência de liberdade que mal ocultava a nova escravidão econômica, social e racial. Todavia, a personagem de José de Nazareth (ou Lino Guedes) vai além, pois se entrega a um novo cativeiro junto a senhores desconhecidos e companheiros de infortúnio totalmente alheios ao seu círculo de amizades. As motivações de Severina não se ancoram em fatores afetivos ou materiais. O que a personagem demonstra é uma culpa absolutamente inverossímil que, ao fim e ao cabo, compromete em definitivo qualquer possibilidade de realismo. Ao contrário, o que se tem é a idealização extremada de uma humanidade submissa até nos espaços mais recônditos da consciência, espécie de escravidão mental que inferioriza e aprisiona o ser humano.

Deste modo, o que *A boa Severina* tem de mérito — a *perspectiva interna*, pela qual a parcela submetida da sociedade ganha vez e voz para expor seus sofrimentos e denunciar os res-

ponsáveis pela exploração – fica comprometido justamente por um pensamento afro-descendente que se curva aos valores das elites brancas. Se, de um lado, o texto cresce nos momentos em que expõe de forma crítica a verdadeira barbárie consumada pela escravidão; de outro, ele se apequena ao demonstrar o quanto os jovens intelectuais negros, empenhados na formação de uma consciência de cidadania em plena década de 1920, estavam em verdade na incômoda posição de caixa de ressonância do discurso hegemônico e do que Clóvis Moura (1988) denomina “pensamento social subordinado”.

Em seu estudo sobre a imprensa negra no Estado de São Paulo, Roger Bastide (1973), partindo da compreensão do jornal como veículo para a expressão de “aspirações e sentimentos coletivos”, que permitiriam até “discernir a mentalidade de uma raça” (1973, p. 129), analisa diversos órgãos desta imprensa para neles destacar o fenômeno do “puritanismo preto” e seu “elemento essencial”, o “culto das conveniências”:

Faz-se entre os brancos uma imagem estandardizada do negro, como preguiçoso, ladrão, bêbado e debochado; em grande parte, a recusa do branco em aceitar empregados de cor está ligada à força dessa representação. É preciso, pois, destruí-la criando outra imagem, suscitando, por conseguinte, um outro tipo de negro que será valorizado moralmente. (BASTIDE, 1973, p. 150-151)

Valorizado, pode-se dizer, justamente por um discurso marcado em diversos níveis pelo racismo mal disfarçado, que, inclusive, propugnava abertamente o “branqueamento” do país a partir do incremento do fluxo migratório. Disseminado socialmente desde o século anterior, esse discurso dá origem a um conjunto de crenças e estereótipos que colocam o negro num patamar de visível inferioridade frente à mão de obra branca e, mais ainda, se europeia. Ao lado disso, no campo das condições sociais de existência, a baixa (ou nenhuma) escolaridade,

o parco poder aquisitivo e a crescente indigência material cada vez mais confinam os remanescentes de escravos naquele “exército de reserva” ou seja, numa espécie de limbo social do qual as elites querem distância e empurram para a “sub-urbe” dos morros e periferias distantes.

Nesse contexto, o “puritanismo preto”, traduzido em culto exagerado das convenções sociais, atuaria junto aos estratos subalternizados em função da cor como consciência subordinada, ou seja, como contra-face ou ponta de lança oculta do discurso discriminatório. No fundo, esse puritanismo revela a assunção pelos próprios afro-descendentes do discurso que os rebaixa. A valorização do “bom comportamento” e das aparências, a começar pela tão exigida “boa aparência” corporal, que leva ao alisamento dos cabelos, seria a resposta possível e a atitude social permitida em termos de afirmação identitária. A partir desse quadro, pode-se compreender o empenho dos que fazem o “Folhetim do *Getulino*” em “branquear” as consciências e procedimentos dos personagens escravos, entendendo-se o verbo no sentido de assunção do pensamento e dos comportamentos prescritos pela moralidade hegemônica vigente no país recém-saído da escravidão. A título de ilustração, veja-se trecho de um editorial de *O Alfinete*, publicado em 1918:

Quem são os culpados dessa negra mancha que macula eternamente a nossa frente? Nós, unicamente nós que vivemos na mais vergonhosa ignorância, no mais profundo absecamento (*sic*) moral, que não compreendemos finalmente a angustiada situação em que vivemos. Cultivemos, extirpemos o nosso analfabetismo e veremos se poderemos ou não imitar os norte-americanos. (*O Alfinete*, n. 2, 03/09/1918, *apud* MOURA, 1988)

Assim, a idealização de uma negritude conformada aos padrões brancos, destacando a honestidade, o apego ao trabalho, a pureza d’alma, a fidelidade, a família, a maternidade e

demais valores caros à pequena burguesia urbana, substitui no romance o tema das revoltas negras consignadas na história ou mesmo as alusões ao passado ancestral, com seus saberes e cultos. O puritanismo oriundo das crenças de um proletariado negro que almeja ascensão e reconhecimento social e, para tanto, reproduz os valores dominantes, termina comprometendo o realismo da reconstrução histórica. Apesar disso, *A boa Severina* traz à luz um momento importante na tomada de consciência da cidadania afro-brasileira em seu processo de transformação. Se o narrador negro tem sua fala marcada pelos estereótipos então vigentes – e isto fica explícito até no emprego do adjetivo “negro” com significação pejorativa – tal fato revela os percalços e as vicissitudes do processo de afirmação identitária. Mas, por outro lado, o gesto de assumir a narrativa da história da raça revela o empenho em fazer-se presente na cidade letrada para tocar como sujeito na memória de um passado que aprisionou não apenas os corpos mas também as mentes e os corações.

(Trabalho apresentado no II Congresso da História do Livro e da Leitura no Brasil. Campinas, UNICAMP, 2003).

Sertão, subúrbio: Guimarães Rosa e Paulo Lins

Chutou a cara do cara caído
traiu o melhor amigo

Bernardo Vilhena

O aparecimento, em 1997, do romance *Cidade de Deus* trouxe para a literatura brasileira do fim de século um fato tão novo quanto desconcertante. Sem chegar a provocar polêmica, o livro de Paulo Lins vem dividindo opiniões, na universidade e na imprensa. Esta última deu destaque ao fato de o autor ser negro e ex-favelado; reclamou, por outro lado, do acúmulo de momentos brutais e da passagem pouco sutil entre o lirismo presente nas recordações de infância dos bandidos que povoam o livro e as cenas de violência e grotesco que muitas vezes protagonizam. Apontou-se ainda a pouca densidade psicológica dos personagens ou mesmo certa semelhança com esquemas oriundos da narrativa trivial consagrada pela mídia. A crer na pertinência dessas interpretações, nada mais estapafúrdio do que propor a leitura de *Cidade de Deus* procurando relacioná-lo a *Grande sertão: veredas*, texto que se destaca como obra-prima no cânone do moderno romance brasileiro.

Os paralelos que aqui iremos esboçar não visam à equalização dos dois textos em termos de valor estético. Mas, guardadas as devidas proporções, acreditamos haver pontos de contato que nos permitem as reflexões que se seguem.

Discordamos das leituras redutoras que vêm em Paulo Lins um mero produto de mídia ou uma espécie de Mário Puzzo 2. *Cidade de Deus* não busca reescrever *O poderoso chefão*, apesar do sangue que jorra em muitas de suas páginas. A disputa entre bandos armados pelo domínio do tráfico de drogas na favela compõe a matéria central do livro. Mas isso não é tudo, este não se limita ao rosário de crimes, nem tem na *vendetta* o móvel único (ou central) das ações. Mais que interseções à maneira de enxertos, os movimentos da guerra de quadrilhas vão sendo em verdade pautados pelos dramas individuais, expostos desde a origem e narrados numa perspectiva interna e de classe, como bem ressaltou Roberto Schwarz (1997, p. 12-13). Esse outro olhar faz com que o crime surja não como apanágio dos pobres, mas como resultado de um sistema violento em sua própria constituição. O grande número de personagens e destinos que se cruzam no decorrer da ação reforça o sentido dessa violência sistêmica disseminada e atualizada nas trajetórias individuais.

Nas três partes em que se divide – “A História de Cabeleira”, “A História de Bené”, “A História de Zé Pequeno” – *Cidade de Deus* traça o painel de três décadas em que o espaço antes pacato daquele trecho do subúrbio carioca é ocupado por levadas seguidas de desabrigados, favelados, marginais e lúmpens, componentes, enfim, daquele excedente populacional que a Cidade Maravilhosa foi ocultando do olhar dos turistas. Para além do que há de documental a respeito da situação-limite a que foi chegando a metrópole, é preciso destacar o processo de composição do livro, cujo centro é a grande malha textual em que se cruzam ficção e lembrança, História e histórias.

Cidade de Deus mostra-se, antes de tudo, como *texto*. *Texto* individual e coletivo, que exercita uma apropriação da tradição do romance etnográfico brasileiro. Cruzamento dialógico de experiência, ficção e memória comunitária, a narrativa retoma procedimentos rapsódicos consagrados em *Macunaíma*, *Máira* e *Grande sertão: veredas*, para se constituir numa espécie de anti-epopéia do lumpesinato e de demais segmentos populares mergulhados na exclusão social. Para Vilma Arêas, *Cidade de Deus*

se organiza à primeira vista em feição de épica. Épica-bandida, misturada, vazada, cheia de buracos, baleada, perfeitamente de acordo com os seres que a povoam e com a assertiva que ficou famosa, “falha a fala, fala a bala”; além disso, convive e é invadida por outras formas, do relatório científico às fichinhas, passando pelas produções da mídia; [...]. Trata-se também de uma épica-negra ou afro, com Exus e Pombagiras, oráculos e sacrifícios. (ÁREAS, 1998, p. 45)

Bakhtin (1988) nos fala do romance como gênero acima de tudo paródico, que se alimenta das ruínas dos demais gêneros, promovendo a abertura para a dialogia e a heterodiscursividade; gênero em construção, inacabado e aberto à experiência. Assim, ao mesclar 30 anos de saga marginal com enxertos e reflexões de toda ordem, *Cidade de Deus* perverte a pureza monológica e grandiloquente da epopéia para se fazer romance no qual soam bem alto as falas da periferia.

A apropriação de casos e histórias múltiplas é praticada com maestria por Guimarães Rosa em toda a sua obra e em particular no *Grande sertão: veredas*. Jagunço aposentado no seu “range rede”, Riobaldo volta-se tanto para o passado propriamente “biográfico”, presente em suas lembranças, quanto para o grande tempo da memória coletiva de um sertão de muitas figuras e lugares, extraídos todos de um imaginário multicultural que sobrevive na oralidade. Vêm daí a excentricidade dos ca-

sos, como o de Aleixo das Traíras, o de Pedro Pindó e seu filho Valtei ou o da perversa Maria Mutema. A própria constituição do narrador rosiano, assim postado na escuta das vozes do passado, propicia o emaranhado de racontos que se entrelaçam ao veio principal de suas recordações. É sabido o quanto existe aí de “pesquisa de campo”, documentada nos famosos cadernos de anotações do escritor. Davi Arrigucci (1994, p. 19) chega a colocar Guimarães Rosa como “etnólogo improvisado” que funda uma “antropologia poética”, na qual “a penetração da alma do rústico se encena, ao mesmo tempo, enquanto processo dialógico de esclarecimento”.

Esse mar de histórias também se faz presente em *Cidade de Deus*, mas numa dimensão mais ampla. Ao imaginário popular e às histórias dos bandidos famosos, se junta a investigação científica. Paulo Lins vale-se de amplo material coletado em pesquisa etnográfica, coordenada por Alba Zaluar. E, no caso, adiciona-se ao caderno de anotações o gravador, o vídeo, o jornal. Em seu texto, abala-se a figura imperiosa e imperial do Autor, com sua aura demiúrgica. O romance se ancora num trabalho de equipe, com direito a agradecimentos consignados à margem do texto.

A perda dessa aura corresponde, no plano do narrado, à fragmentação dos dramas e à ausência de um protagonista que norteie a intriga como Riobaldo. Assim, o próprio processo de produção do texto parodia o mito do autor como gênio criador isolado em seu refúgio. Paulo Lins vale-se de fatos verídicos e banha sua ficção nas águas avermelhadas das páginas policiais. Articula diversas instâncias de memória, apresentando uma escrita fundada tanto na rememoração pessoal quanto no depoimento. O autor aqui surge com sujeito de inscrição mas também de transcrição. Com isto, recupera não apenas modos de falar – e de ser – do Brasil pobre, negro e suburbano mas vai, também, enovelando narrativas eletrizadas pela brutali-

dade, ainda que marcadas, vez por outra, por certa dicção poética.

Além da construção em estuário – receptáculo de histórias e da pesquisa de linguagem – a própria matéria narrada relaciona os dois livros. Da jagunçagem à bandidagem, do sertão quase mítico à favela amedrontadora, um feixe de semelhanças e diferenças aproxima e distancia as duas narrativas. No primeiro caso, emerge o tema da vingança, que é nuclear em *Grande sertão: veredas*. Associada à paixão que impele Riobaldo rumo a Diadorim, a vingança se eleva, representa a punição do mal encarado em Hermógenes e a consecução da justiça para todo o sertão. Já em *Cidade de Deus*, a vingança codifica uma justiça brutal e primitiva, que pune primeiramente o alcagüete. O delator é assassinado sob o silêncio cúmplice dos moradores, e seu corpo resta abandonado sem que nem uma vela seja acesa. Seu crime: ter “entregue” ao detetive o endereço de Cabeleira.

Analisando a questão da jagunçagem, Antonio Candido (1977, p. 135) assevera que o fenômeno é típico daquelas áreas onde “a pressão da lei não se faz sentir, e onde a ordem privada desempenha funções que em princípio caberiam ao poder público”. No caso de Rosa, o papel do homem de armas como agente justiceiro faz-se visível já em Augusto Matraga. No *Grande sertão*, os chefes jagunços alçam-se à altura de paladinos: Medeiro Vaz, Joca Ramiro, Zé-Bebelo, Sô Calendário e Titão Passos, cada um a seu modo, guerreiam em nome de algo elevado, acima deles e de seus soldados. Medeiro Vaz desfaz-se de seus bens, incendeia a propriedade num ritual purificador que inclui o espargimento das cinzas para, “relimpo de tudo, escorrido dono de si” montar o “ginete, com cachos d’armas”, reunir “gente corajada, rapaziagem dos campos”, para sair em busca da justiça. Ao que complementa o narrador: “esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o consertar consertado”. Exceção feita a Hermógenes, eles pelejam, mui-

tas vezes até à morte, vendo na luta um trajeto de ascensão que, no caso de Riobaldo, toma a forma do conhecimento de si mesmo e de busca do sentido da vida.

No romance de Paulo Lins, ao contrário, a violência decorre da pobreza e da exploração e se dirige, o mais das vezes, contra os próprios moradores do subúrbio. Entre a Cidade de Deus e a Cidade Maravilhosa ergue-se o abismo que separa os que têm, daqueles que só terão algo se conseguirem “sabargar” muitos “otários” ou “rebentar a boa”. Os “bichos-soltos” assaltam para garantir nada mais que a vida sem trabalho ou quando muito, para conseguirem bens de pouco valor, que às vezes têm que deixar com a polícia para não irem presos. Ao longo das três narrativas, a bandidagem da neo-favela vai tornando-se cada vez mais autofágica, apesar dos apelos de Salgueirinho logo no início: “um tem que respeitar o outro. Cada um tem que sentir que o inimigo é a polícia” (LINS, p. 27-28). Apesar do “respeito”, Cabeleira, por um fio, não ataca a “esposa” de seu comparsa. Movidos pela droga e pela ânsia de se arranjar na vida, os jovens bandidos – cada vez mais jovens à medida que passam os anos – vão esquecendo o sentido de amizade, lealdade e solidariedade que vigora, por exemplo, entre os idealizados Capitães da Areia de Jorge Amado. O exemplo maior é Manoel Galinha, que entra na guerra por motivos aparentemente nobres para descobrir-se ao final tão bandido quanto os que jurou combater.

Do sertão ao subúrbio, das veredas às vielas, degrada-se cada vez mais a figura épica e romanesca do herói. No Brasil do narcotráfico como quarto poder, não há lugar para os valores da jagunçagem consagrados no *Grande sertão*. Se abriga ainda a vingança como forma primitiva de justiça, *Cidade de Deus*, por outro lado, denuncia a anomia de um tempo de individualismo e consumismo exacerbados. No salve-se quem puder generalizado, todos fracassam e nenhum dos jovens bandidos chega à velhice para contar suas memórias. No entanto, elas

surgem, mesmo assim, no memorialismo precoce dos jovens, como no exemplo abaixo:

Recordou os ensaios dos orfeão Santa Cecília de seus tempos de escola com alegria, subitamente desfeita, porém, no momento em que as águas do rio revelaram-lhe imagens do tempo em que vendia pão, picolé, fazia carroto na feira, no Mercado Leão e nos Três Poderes; catava garrafas, descascava fios de cobre para vender no ferro-velho e dar um dinheirinho a sua mãe. Doeu pensar na mosquitada que sugava seu sangue deixando os caroços para despelarem-se em unhas, e no chão de valas abertas onde arrastara a bunda durante a primeira e a segunda infância. Era infeliz e não sabia. Resignava-se em seu silêncio com o fato do rico ir para Miami tirar onda, enquanto o pobre vai pra vala, pra cadeia, pra puta que o pariu. (LINS, 1997, p. 12)

Neste fragmento, temos o tom que prepondera em todo o romance. A representação do pequeno delinqüente surge despida daquele edulcoramento com que muitas vezes se constrói a figura do oprimido na literatura brasileira. A crueza dessa fala está em homologia com a das situações representadas que, ao fim e ao cabo, remetem o leitor para as agruras da condição subalterna. Não há meias palavras, assim como não há desvios românticos e outros na dramatização do suburbano habitante da “neo-favela”. O passado que surge dessa rememoração juvenil nada tem de candura ou idealização. Ao contrário, apresenta-se como tempo marcado pelo trabalho precoce e pelas duras condições de existência da infância desprotegida. Por sua vez, o uso do palavrão traz para o discurso do romance não só o que há de resíduo lingüístico inerente ao baixo calão. Traz igualmente a violência da condição marginal traduzida em linguagem.

A leitura de *Cidade de Deus* remete de imediato ao contexto de exclusão da escrita dos pobres e dos afro-descendentes no cânone da literatura brasileira. A fala dos segmentos subalternizados no processo econômico vem sendo, via de re-

gra, recalcada em nossas letras. Com isso, nossa história literária expõe com nitidez a hegemonia social dos segmentos economicamente bem localizados, via de regra brancos e masculinos.

Em *Cidade de Deus*, Paulo Lins dramatiza “de dentro” o cotidiano da neofavela. O lugar dessa enunciação, extremamente rarefeito na literatura brasileira canônica, aponta, por si só, para a secular tradição que relegou os dramas dos excluídos a *matéria* para o trabalho do escritor-observador proveniente de outro estrato social. Desta forma, a perspectiva interna continua soando para muitos como novidade, pois raros são os momentos em que os segmentos subalternizados alçam-se da situação, muitas vezes folclórica, de objeto da fala alheia para a de sujeitos da própria fala.

(Publicado em *O Eixo e a Roda*. Revista de Literatura Brasileira. FALE-UFMG. Belo Horizonte, Vol. 7, maio, 2001, p. 119-125).

Referências

- ADORNO, Theodor. *Estética*. Lisboa: Edições 70; São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- AMADO, Jorge. *Cacau*. 46. ed. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- _____; NERUDA, Pablo; POMAR, Pedro. *O partido comunista e a liberdade de criação*. Rio de Janeiro: Edições Horizonte, 1946.
- ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Ed. Martins, 1972.
- _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.
- _____. *Poesias completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.
- _____. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____. *Macunaima*. Edição crítica de Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.
- ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- _____. *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- _____. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Global, 1984.
- ARÉAS, Vilma. Errando nas quinas da *Cidade de Deus*. In: *Praga - Revista de Estudos Marxistas*, São Paulo, n. 5, p. 43-53, julho de 1998.
- ARRIGUCCI, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In: *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 40, p. 7-29, novembro de 1994.
- AUGUSTA, Nísia Floresta Brasileira. *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*. Edição, notas e posfácio de Constância Lima Duarte. São Paulo: Cortez, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1988.
- BAQUAQUA, Mahomah Gardo. *Biografia e narrativa do ex-escravo afro-brasileiro*. Tradução de Robert Krueger. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.
- BARRETO, Lima. *Recordações do escrívão Isaías Caminha*. São Paulo: Moderna, 1993.
- BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1943.
- _____. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985. (Coleção Grandes Cientistas Sociais)

- _____. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1986. v. 1.
- BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- _____. *Poesia negra brasileira*: antologia. Porto Alegre: AGE, IEL/IGEL, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BRANDÃO, Isabel. Virginia Woolf e o ensaio sob o olhar feminista. In: RAMALHO, Cristina (Org.). *Literatura e feminismo*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.
- BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiama Paes Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- BUTLER, Judith. Variações sobre sexo e gênero. In: BENVABIB, Seyla; CORNELL, Drucilla (Orgs.). *Feminismo como crítica da modernidade*. Tradução de Nathanael da Costa Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1987.
- _____. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- CAMARGO, Oswaldo de (Org.). *A razão da chama*: antologia de poetas negros brasileiros. São Paulo: GRD, 1986.
- _____. *O negro escrito*: apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1987.
- CAMPOS, Augusto de. *Pagu*: vida-obra. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____. *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- CARNEIRO, Suely. Uma guerreira contra o racismo. In: *Caros Amigos*, São Paulo, ano III, n. 35, p. 24-29, fev. 2000. (Entrevista.)
- CARVALHAL, Tânia. Teorias em Literatura Comparada. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, n. 2, maio de 1994.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia. *Literatura comparada*: textos fundamentais. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- _____; SOUSA, J. G. *Enciclopédia de literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Global Editora; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/DNL: Academia Brasileira de Letras, 2001. v. I.

- CRUZ, Adélcio de Souza. *Lima Barreto: a identidade étnica como dilema*. 2001. Dissertação (Mestrado em Literatura), Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Niza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. *Acts of Literature*. New York: Routledge, 1992.
- DUARTE, Constância Lima. *Nísia Floresta: vida e obra*. Natal: UFRN, Editora Universitária, 1995.
- _____. Nísia Floresta e Mary Wollstonecraft: diálogo e apropriação. In: RAMALHO, Cristina (Org.). *Literatura e feminismo*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado, romance em tempo de utopia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Livraria Fator, 1983.
- FELINTO, Marilene. Pequena notável. In: *Caros amigos*, São Paulo, ano IV, n. 47, p. 30-36, fev.2001. (Entrevista.)
- FERRARA, Miriam Nicolau. A Imprensa Negra paulista – 1915-1963. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 5 n. 10, p. 197-207, março/agosto 1985.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Fausto no horizonte*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- FERREIRA, Ricardo Franklin. *Afro-descendente: identidade em construção*. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2000.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- FORSTER DULLES, John. *Anarquistas e comunistas no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx*. Tradução de Jorge Lima Barreto. São Paulo: Princípio, 1997.
- FUNCK, Suzana. A paixão segundo Angela Carter. In: *Anais do 6º Seminário Nacional Mulher & Literatura*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- GALVÃO, Patrícia. (pseudônimo de Mara Lobo). *Parque industrial*. São Paulo: Alternativa, 1981. (Edição fac-similar.)
- GARBUGLIO, J. C.; BOSI, Alfredo; FACIOLÍ, V. (Orgs.). *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987. (Coleção Escritores Brasileiros.)
- GATTAI, Zélia. *Jardim de inverno*. Rio de Janeiro: Record, 1988. (memórias)
- GETULINO, Órgão de Defesa dos Interesses dos Homens Pretos, n. 03-64, Campinas, 12/08/1923 a 20/12/1924.

MORAES, Dênis de. *O velho Graça*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

MORAIS FILHO, José Nascimento. *Maria Firmina, fragmentos de uma vida*. São Luiz: COCSN, 1975.

MOTT, Maria Lúcia de Barros. *Submissão e resistência: a mulher na luta contra a escravidão*. São Paulo: Contexto, 1988.

MOTT, Luiz. *Rosa Egípcia: uma santa africana no Brasil*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

MOURA, Clóvis. *Sociologia do negro brasileiro*. São Paulo: Ática, 1988.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Maria Firmina dos Reis. In: MUZART, Z. L. (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. 2. ed. rev. Florianópolis/Santa Cruz do Sul: Editora Mulheres /EDUNISC, 2000.

NERUDA, Pablo. *Antologia poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

_____. *Confesso que vivi*. Rio de Janeiro: Difel, 1977. (memórias)

NOLASCO, Sócrates (Org.). *A desconstrução do masculino*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

OLIVEIRA, Eduardo de. *Quem é quem na negritude brasileira*. Brasília: Secretaria Nacional de Direitos Humanos/Congresso Nacional Afro-brasileiro, 1998.

PENA, Sérgio D. J.; CARVALHO-SILVA, Denise R.; ALVES-SILVA, Juliana; PRADO, Vânia F.; SANTOS, Fabrício R. Retrato molecular do Brasil. *Ciência hoje*, Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, v.27, n. 159, p.16-25, abr. 2000.

PIERUCCI, Antônio Flávio. *Ciladas da diferença*. São Paulo: Editora 34/EDUSP, 1999.

PROENÇA FILHO, Domício. O negro na literatura brasileira. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, Biblioteca Mário de Andrade, v. 49, n. 14, jan./dez. 1988.

QUEIROZ, Rachel de. *Caminho de pedras*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

_____. *O quinze*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

_____. *João Miguel*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

RABASSA, Gregory. *O negro na ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

RAMOS, Clara. *Mestre Graciliano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. São Paulo: Record, 1980.

_____. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. v. I.

- GOMES, Celuta Moreira. *O conto brasileiro e sua crítica*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1977. 2 v.
- GONZÁLEZ, Mario. *A saga do anti-herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- GUEDES, Lino. (pseudônimo de José de Nazareth). A boa Severina: cenas do cativo. In: *Getulino*, n. 03, de 12/08/1923, a 54, de 28/09/1924.
- _____. O "Getulino" e sua influência em nosso meio social. *Getulino*, n. 64, p. 1, 20 dez. 1924.
- GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. São Paulo: Editora Ática, [s.d.].
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HELENA, Lúcia. A Construção da Literatura Comparada na História da Literatura. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 2, *op. cit.*, p. 44.
- _____. *Totens e tabus da modernidade brasileira*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/UFF, 1985.
- JÚNIOR, R. Magalhães. *Machado de Assis desconhecido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LOBO, Luíza. *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, [s.d.]; Rio de Janeiro: UFRJ-PROED, 1987.
- _____. Auto-retrato de uma pioneira abolicionista. In: LOBO, Luíza. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- MACEDO, Joaquim Manoel de. *Vítimas-algozes, quadros da escravidão*. 3. ed. Estudo introdutório de Flora Sussekind. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, [s.d.]; São Paulo: Scipione, 1991.
- MARTIN, Charles. Uma rara visão de liberdade. Prefácio a REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. 3. ed. Rio de Janeiro: Presença Edições, 1988; Brasília: INL, 1988.
- MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. São Paulo: Saraiva, 1969. v. III.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim, uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *As mil faces de um herói canalha*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- MOI, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Tradução espanhola: *Teoría literaria feminista*. Tradução de Amaia Bárcena. Madri: Cátedra, 1988.
- MONTELLO, Josué. A primeira romancista brasileira. *Jornal do Brasil*, 11 nov. 1975. Republicado em Madrid/Espanha, com o título La primera novelista brasileña. In: *Revista Cultura Brasileira*, n. 41, junho 1976.

- RAMOS, Ricardo. Lembrança de Graciliano. In: GARBUGLIO, J.C.; BOSI, Alfredo; FACIOLI, V. (Orgs.). *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987. (Coleção Escritores Brasileiros.)
- REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. 4. ed. Atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Rio de Janeiro: Presença; Brasília: INL, 1988.
- _____. A escrava. In: *Úrsula*. 4. ed. Atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Rio de Janeiro: Presença; Brasília: INL, 1988.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1989.
- SAYERS, Raymond. *O negro na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.173-243. v. 4.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SCHWARZ, Roberto. Uma aventura artística incomum. In: *Folha de São Paulo, Caderno Mais*, p. 12-13, 7 setembro 1997.
- SOUZA, Eneida Maria. Literatura Comparada, o Espaço Nômade do Saber. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, nº 2, [s.d.].
- SOUZA, Gilda de Melo e. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- TEIXEIRA E SOUZA, Antônio Gonçalves. *O filho do pescador*. Introdução de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. São Paulo: Melhoramentos, [s.d.]; Brasília: INL, 1977.
- WELLECK, René. A Crise da Literatura Comparada. In: CARVALHAL, T.; COUTINHO, E. *op. cit.* p. 108-119.
- WOLLSTONECRAFT, Mary. *A Vindication of the Rights of Woman*. Londres: Everyman's Library, 1974. Tradução espanhola: *Vindicacion de los derechos de la mujer*. Tradução de Charo Ema e Mercedes Barat. Madrid: Editorial Debate, 1977. A versão para o português é de minha autoria.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

**LITERATURA
POLÍTICA
IDENTIDADES**

ENSAIOS



Literatura Política Identidades

ENSAIOS

Os estudos presentes neste volume contemplam autores como Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Jorge Amado, Lino Guedes, Maria Firmina dos Reis, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Pablo Neruda, Patrícia Galvão, Paulo Lins e Rachel de Queiroz.

A representação e a expressão da alteridade – seja de classe, gênero ou etnia – estabelece o fio condutor dos textos aqui reunidos. Refletir sobre a escrita e a figuração do Outro em nossas letras, tanto em autores consagrados quanto naqueles ausentes do cânone, constitui o objetivo deste volume e revela o compromisso do crítico com os problemas de seu tempo e com os setores culturalmente subalternizados da sociedade.

BN 85-87470-87-6



788587 470874