


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
Campus de Araraquara - SP

JÚLIO CEZAR BASTONI DA SILVA

ERA CONSTRUÇÃO, JÁ É RUÍNA?
Nacionalidade, identidade e os impasses da
modernização na literatura brasileira



ARARAQUARA – S.P.
2014

JÚLIO CEZAR BASTONI DA SILVA

ERA CONSTRUÇÃO, JÁ É RUÍNA?
Nacionalidade, identidade e os impasses da
modernização na literatura brasileira

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica

Orientador: Prof. Dr. Wilton José Marques

ARARAQUARA – S.P.
2014

Silva , Júlio Cezar Bastoni da

Era construção, já é ruína? Nacionalidade, identidade e os impasses da modernização na literatura brasileira / Júlio Cezar Bastoni da Silva – 2014
318 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara
Orientador: Wilton José Marques

1. Literatura brasileira. 2. Literatura brasileira -- Historia e critica.
3. Literatura e sociedade – Brasil. 4. Identidade social.
5. Nacionalismo e literatura. I. Título.

JÚLIO CEZAR BASTONI DA SILVA

ERA CONSTRUÇÃO, JÁ É RUÍNA?

Nacionalidade, identidade e os impasses da modernização na literatura brasileira

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica
Orientador: Prof. Dr. Wilton José Marques

Data da defesa: 28/05/2014

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Wilton José Marques

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

Membro Titular: Prof. Dr. Eduardo Vieira Martins

Universidade de São Paulo (USP)

Membro Titular: Prof. Dr. José Antonio Segatto

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP)

Membro Titular: Prof. Dr. Luiz Dagobert de Aguirra Roncari

Universidade de São Paulo (USP)

Membro Titular: Prof^a. Dr^a. Marcia Valeria Zamboni Gobbi

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP)

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

*Para a Tereza, Mayra e Clarice:
início, meio e fim.*

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento parcial da pesquisa.

À Juliana Bastoni da Silva, pela paciência e por crer em meu esforço pessoal de pesquisa, sobretudo neste campo de trabalho, no qual a falta de recursos, financeiros e bibliográficos, por vezes, nos opõe sérios obstáculos.

Ao Prof. Dr. Wilton José Marques, pela liberdade de pesquisa oferecida ao longo de todo meu percurso de formação.

À Prof^a. Dr^a. Tânia Pellegrini e ao Prof. Dr. José Antonio Segatto, que me acompanharam e estimularam durante o período de feitura da tese, nas bancas de qualificação.

Aos componentes da banca examinadora, Prof^a. Dr^a. Marcia Valeria Zamboni Gobbi, Prof. Dr. Luiz Dagobert de Aguirra Roncari, Prof. Dr. Eduardo Vieira Martins e Prof. Dr. José Antonio Segatto, pelas valiosas contribuições no debate da tese e pela generosidade e seriedade com a qual realizaram a leitura deste texto.

No emaranhado dos desafios que compõem e descompõem o Brasil como nação, as produções científicas, filosóficas e artísticas podem revelar muito mais o imaginário do que a história, muito menos a nação real que a ilusória. Mas não há dúvida de que a história seria irreconhecível sem o imaginário.

Alguns segredos da sociedade se revelam melhor precisamente na forma pela qual ela aparece na fantasia.

Às vezes, a fantasia pode ser um momento superior da realidade.

Octavio Ianni

RESUMO

Este estudo propôs encontrar regularidades formais na produção romanesca vinculada à representação da nacionalidade brasileira. Nesse sentido, trabalhamos com a noção de *forma dual*, a qual se liga à representação de certos aspectos do processo social brasileiro, marcado por contrastes e desigualdades, que passam a ser objeto e estrutura da formulação romanesca. O percurso aqui abordado, do romantismo ao modernismo, centrando-se no estudo de autores representativos dos períodos em questão, oferece um painel para a delimitação desta forma específica de representação da nacionalidade brasileira, cujo esclarecimento constitui o objetivo central da tese. Assim, detivemo-nos, sobretudo, em algumas obras que nos pareceram colocar a questão de uma identidade e de uma sociedade fraturada pelas suas dicotomias internas, em suas configurações diversas: *O guarani* (1857), de José de Alencar, *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, e o romance cíclico *Marco Zero* (1943-1945), de Oswald de Andrade. Essa representação da sociedade brasileira guarda similitude com as trazidas, historicamente, à baila pelo pensamento social brasileiro, notadamente as interpretações chamadas “dualistas”, por, de modo geral, considerarem a convivência no país entre um setor social e econômico ligado a aspectos “arcaicos” ou “atrasados”, e outro a par de uma modernização referida aos influxos externos e “atualizada” frente ao desenvolvimento global do capitalismo. Pensamento social e literatura, nesse sentido, estabelecem um diálogo fecundo, que retoma a história do projeto nacional brasileiro, pelo qual ambas compartilharam interesse análogo. Assim, nossa análise, segundo o percurso apontado, revelou diferentes configurações das dicotomias brasileiras, denunciando os impasses de cada período e as diversas soluções formais encontradas pelos autores, mantendo, no entanto, a dualidade como ponto-chave para a compreensão da formação da sociedade local.

Palavras-chave: Romance Brasileiro. Dualismo social brasileiro. Projeto nacional. Literatura e pensamento social.

ABSTRACT

This study aimed to find formal regularities in the novelistic production linked to the representation of Brazilian nationality. In this sense, we have worked with the notion of *dual form*, which is binded to the representation of certain aspects of Brazilian social process, marked by contrasts and inequalities, that become object and structure of the novel formulation. The route covered here, from romanticism to modernism, focusing on the study of representative authors of those periods, offers a panel for the delimitation of this specific form of representing Brazilian nationality, whose clarification constitutes the main objective of this thesis. Thus, we focused, especially, on some novels that appeared to put the issue of an identity and of a society fractured by its internal dichotomies, in its various configurations: *O guarani* (1857), by José de Alencar, *O cortiço* (1890), by Aluísio Azevedo, and *Marco Zero* (1943-1945), by Oswald de Andrade. This representation of Brazilian society is similar to the questions historically put by Brazilian social thought, mainly the interpretations usually called “dualists”, because they consider the coexistence in the society of an “archaic” or “backward” sector, and another that follows the modernization linked to the external flow of capitalist global development. Social thought and literature, in this sense, establish a fruitful dialogue, which takes up the story of Brazilian national project, by which both shared similar interests. Thus, our study, following the route appointed, has revealed different configurations of Brazilian dichotomies, showing the impasses of each period and the multiple formal solutions found the authors, maintaining, though, the duality as a key point for the understanding of local society.

Keywords: Brazilian novel. Brazilian social dualism. National project. Literature and social thought

SUMÁRIO

1 Introdução	11
2 A ‘imundície de contrastes’	21
2.1 A narração do Brasil: a forma dual	21
2.2 A forma dual e os impasses da formação nacional brasileira.....	30
2.3 A consolidação da representação dicotômica da sociedade brasileira	41
2.4 A literatura brasileira e a representação nacional: seus pressupostos e a forma dual	50
2.5 A <i>forma dual</i> na literatura brasileira	62
3 Crítica e nacionalidade no século XIX brasileiro	72
3.1 O romantismo e a formação da identidade nacional	72
3.2 A crítica naturalista	92
3.3 A cisão social brasileira e a forma dual.....	103
4 A nação sobre os ombros de José de Alencar	109
4.1 O romance e a fundação nacional: páginas de política e literatura em José de Alencar	111
4.2 Os sentidos da história nacional em <i>O guarani</i> : a forma dual e a conciliação.....	125
4.3 A formação de uma nova sociedade: demandas e respostas	136
4.4 O mito da fundação: mudanças e permanências	152
4.5 Alencar descolonizado: as respostas estéticas locais frente à forma literária estrangeira	159
4.6 A leitura conservadora da nação cindida: Alencar como antecipador.....	169
5 Aluísio Azevedo e <i>O cortiço</i>: a escravidão enquanto característica nacional.....	173
5.1 Os limites do romance experimental	176
5.2 O Brasil e a escravidão: os sentidos do trabalho em <i>O cortiço</i>	186
5.3 O cortiço, o sobrado e seus viventes: alegoria do Brasil.....	208
5.4 Ressonâncias oitocentistas na literatura “pré-modernista”	229
6 Oswald de Andrade: um antropófago lê a história brasileira	233
6.1 São Paulo: da pauliceia desvairada aos sertões do café decadente	238
6.2 “O Brasil! Tiros e estrelas”: a narrativa entre a carroça e o cinema.....	249
6.3 A história segundo a devoração vermelha.....	269
6.4 A era das utopias	289
7 Conclusão	295
Referências bibliográficas	301

1 Introdução

“Somos o que fomos desfeitos no que éramos, sem jamais chegar a ser o que fôramos ou quiséramos. Não sabendo quem éramos quando demorávamos inocentes neles, inscientes de nós, menos saberemos quem seremos.”

Darcy Ribeiro, *Utopia Selvagem*

O tema deste trabalho partiu, essencialmente, de uma dupla preocupação de nossa parte: primeiramente, compreender certa constante na literatura brasileira, uma preocupação recorrente com a formação nacional e a construção não apenas de uma tradição literária autônoma, mas de um país autônomo. Essa preocupação já fora notada no livro seminal de Antonio Candido, a *Formação da literatura brasileira*, no que ele chama de uma face *empenhada* de nossa literatura (2007, p. 19-20; 28-29). Nesse sentido, a relação que a literatura estabelece com suas fontes centradas na literatura ocidental, sobretudo a europeia, parece se dar *pari passu* à sua adaptação frente à funcionalidade que deve assumir num país novo, em que a construção da nacionalidade parece ainda se encontrar em projeto. Projeto nacional na literatura, portanto, envolve uma série de questões que, a partir de uma localização formal na organização interna destas produções literárias, fazem referência a uma possibilidade de intervenção na realidade que não parece deixar de se manifestar. Neste ponto, aliás, converge nossa segunda preocupação nesta pesquisa: a formação nacional, a relação estabelecida entre a produção cultural e a participação política, na forma de um interesse por abordagens de maior fôlego, é a tentativa que este trabalho intenta perseguir. Pensamos ser necessário retomar alguns temas, ainda que possam parecer à primeira vista esgotados, já que a questão nacional permanece, a seu modo, de grande importância, seja em forma de uma frustração recorrente com o desenvolvimento incompleto do país, seja nos projetos que são frequentemente postos à baila como panaceias políticas para os problemas locais, ou mesmo na própria reflexão sobre as possibilidades locais de o Brasil tornar-se, finalmente, uma nação moderna.

Ora, nos parece que essa sensação de incompletude está disseminada no pensamento brasileiro, se não estiver mesmo presente enquanto uma espécie de forma de se encarar o país. No momento da redação desta tese, os eternos registros contraditórios sobre a nação ainda são observáveis: a Presidência da República fala da proximidade de extirpar a histórica camada miserável brasileira, enquanto o prosaico exercício de caminhar pelas ruas de uma cidade brasileira desmente qualquer operação estatística que vise atribuir à pobreza e à falta de condições de o indivíduo construir sua vida dignamente o *status* de uma pobreza mitigada, sem cidadania e abandonada aos humores cíclicos do mercado. Ainda, ao passo em que é

colocado enquanto potência emergente em meio a outros países que não têm nada em comum com o Brasil, senão apenas parte de sua dose de miséria explícita, somos ainda um país de desigualdade gigantesca, problema historicamente de difícil resolução, tornado ainda pior com a barbárie da violência urbana e das formas de expropriação típicas de nosso capitalismo sem peias. Um livro do início do século XXI, *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato (2001), representa justamente a nossa face contraditória em uma composição narrativa polifônica que evoca as diferentes facetas de nossa sociedade, marcando as faces de Jano da experiência social brasileira, a permanência e a recolocação de novos elementos de barbárie, agora urbana, que permeiam as relações sociais em nossa sociedade moderna. Quase uma centena de anos após a obra incontornável de Euclides da Cunha, *Os sertões* (1902), a barbárie se mostra novamente espalhada tanto entre os setores da elite mais próximos das possibilidades do pretensão bem viver cosmopolita – o que a República se pensava na época, agora as camadas mais bem postas da sociedade metropolitana – quanto na renitente miséria que parece reeditar na cidade moderna a histórica exclusão de nosso meio rural. Outros livros, a produção cinematográfica, põem e repõem, em diferentes linguagens, os dilemas de formação do país, que permanece aquém dos anseios registrados em sua longa história de projeção de magnitude, projetos industrializadores, trocas e permanências de suas elites dirigentes.

O interessante de tudo isso, e o que nos intriga, é que as dicotomias, os contrastes e heterogeneidades estruturais, pertencem de tal modo a uma representação que fazemos do Brasil, que se poderia chamar a isso um *traço de identidade*. Bárbaro e nosso, geleia geral. O país cronicamente inviável sabe transformar um dado de experiência cotidiana em forma estética, ideologia, visão de mundo. Nossa hipótese centra-se, portanto, na formatação estética desta representação dual do país, imerso em suas contradições entre a filiação modernizadora e o passado visível, as desigualdades, as diferenças culturais, devidamente misturadas, sem perder, contudo, o interesse pela postulação de uma unidade nacional que serviria – e se justificaria nesta base identitária – a um projeto de construção nacional. Assim, a produção literária a ser aqui estudada diz respeito a um corte de suma importância em nossa tradição literária, dominante durante muito tempo, qual seja, a de preocupação com os destinos nacionais e a busca de uma forma de nos *reconhecermos*. Pensamos, assim, que cumpriria notar e analisar a construção desta representação na literatura, do romance romântico, da narrativa de fundação nacional, à sua reelaboração enquanto crítica ou projeto alternativo de construção, durante o romance social modernista das primeiras décadas do século XX. Além de atual, em que pese sua ausência do campo dos estudos literários – pouco afeitos hoje,

assim como outras áreas das humanidades, a pensar a situação e a história do país –, julgamos que este tipo de abordagem com relação à literatura retoma temas importantes, mesmo que colocados em uma época na qual se fala da morte das “grandes narrativas”, inclusive o nacionalismo ou o pensamento que tem por horizonte uma relação com o desenvolvimento de bases nacionais. Assim, esta literatura, bem como o pensamento social brasileiro, parecem se encontrar, hoje, em um limbo político e estético, sem que os problemas por eles colocados tenham interesse para as soluções hodiernas, ainda que a tradição de representação de nossa experiência contraditória continue sendo pautada com certa constância – mesmo que o horizonte da construção nacional não aparente mais estar posto enquanto *objetivo*.

A modernização, a globalização, pareceriam, à primeira vista, terem superado as questões ainda colocadas durante o período da Guerra Fria, em que o chamado Terceiro Mundo e as narrativas nacionais possuíam seu espaço garantido – as narrativas dos países africanos, tematizando a luta anticolonialista, as disparidades internas e a relação conflituosa entre a elite político-social e a pobreza da maioria da população, são um exemplo deste aspecto. No entanto, em pleno século XXI, a leitura *dualista* do mundo parece se colocar novamente, menos nos termos de uma análise das possibilidades de desenvolvimento nacional, mas como diagnóstico de uma desigualdade crescente nos próprios centros do capitalismo; uma “brasilificação”, por assim dizer (ARANTES, 2004, p. 30). Estamos na vanguarda, pois, ainda que seja a do atraso à nossa feição. Nosso estudo, centrado em um momento de clara filiação subalterna do Brasil no jogo das nações capitalistas, merece ser pensado também neste momento em que se apresenta um tipo de situação diferenciada do país que, sem deixar de ser periférica, recoloca as questões já postas localmente pelas teorias do subdesenvolvimento, agora mostrando a face contraditória do capital em seus territórios desenvolvidos. Se antes aqui se pelejava para atingir o *status* de nação desenvolvida, agora são os países centrais que se debatem em seus próprios problemas de “dualização social”, que evocam, por enquanto de maneira mais ou menos distante, as imagens já conhecidas pelos que pegaram tardiamente o bonde do progresso (ARANTES, 2004, p. 34-37). O que sairá daí não se sabe, mas é interessante que essas leituras, “Brasil periferia” *versus* “Brasil vanguarda”, isto é, Brasil como duas possibilidades contraditórias de manifestação, dentro de seus próprios qualificativos – afinal, estamos na periferia sendo sexta economia mundial, ou estamos na vanguarda exibindo índices de desigualdade que ora atingem as sociedades dos países desenvolvidos? – são concomitantes e sempre estiveram subterraneamente no pensamento brasileiro: um Brasil como modelo alternativo de desenvolvimento, ao mesmo tempo continuamente frustrado nas tentativas de *aggiornamento* frente ao modelo antigo. País do

futuro ou “terra do nunca”, como afirmou José Murilo de Carvalho (2002, p. 45-75), o problema se coloca ainda hoje e, aparentemente, não está em vias de ser superado.

Essa perenização das graves dicotomias sociais brasileiras, pensamos, está na base do grande interesse pela questão nacional – e pela adaptação das soluções políticas e estéticas providas pelas experiências externas – manifestado em nosso pensamento social e em nossa literatura. O renovado interesse pelo nacional, que surge amiudadamente na história brasileira, parece se relacionar não apenas a uma série de oportunidades aproveitadas ao sabor dos movimentos políticos e econômicos internacionais, e repostos internamente pelo processo social local, mas também representa uma imagem que se relaciona a essa tradição de representação dos contrastes brasileiros a partir do momento em que lança uma dialética que se apresenta como fenômeno característico de nossa modernização: a *dialética entre construção e ruína*, não como momentos sucessivos da formação nacional, mas concomitantes em seu fenômeno histórico. Dessa maneira, experiência social e imagem estética do país parecem andar de mãos dadas, a partir do momento em que a referida dialética, posta como diagnóstico do tipo de modernização aqui existente, parece se adequar como um dos elementos da autoimagem nacional. Trata-se, pensamos, de mais uma possibilidade de localização de um traço de identidade, em que os contrastes aparecem enquanto elemento de distinção no plano social, agora elevados a uma maneira de se encarar o país.

O título de nosso trabalho, cabe notar, foi, primeiramente, retirado dos versos de uma canção de Caetano Veloso, “Fora da ordem” (VELOSO, 2003, p. 186, grifo nosso):

Vapor Barato, um mero serviçal do narcotráfico
 Foi encontrado na ruína de uma escola em construção
Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína
 Tudo é menino e menina no olho da rua
 O asfalto, a ponte, o viaduto ganindo pra lua
 Nada continua (...).

A canção nos parece colocar, de maneira alegórica, a relação existente entre o fenômeno social, tipicamente urbano – a escola, o viaduto, as crianças na rua – com a negação de sua completude enquanto marca de uma civilização que se encontra à parte da ordenação mundial de progresso, de uma sociedade pouco integrada e dúplice, em construção e velha precocemente. O verso central – que utilizamos para nosso trabalho – trata-se de uma citação quase literal de uma passagem de Claude Lévi-Strauss, em *Tristes trópicos*. Em capítulo sobre a cidade de São Paulo, na qual o antropólogo francês viera ministrar cursos na recém-fundada Universidade de São Paulo, Lévi-Strauss caracteriza as cidades americanas, por uma ausência

de vestígios históricos, como cidades “sem história”, “selvagens”, por assim dizer, rememorando ironicamente um tópico antigo da antropologia para descrever o contraste entre as urbes europeias e os centros urbanos do continente americano. Lévi-Strauss começa dizendo que

[um] espírito malicioso definiu a América como uma terra que passou da barbárie à decadência sem conhecer a civilização. Poder-se-ia, com mais acerto, aplicar a fórmula às cidades do Novo Mundo: elas vão do viço à decrepitude sem parar na idade avançada. (2010, p. 91).

Nesse sentido, seriam cidades de “ciclo de evolução curtíssimo”, fazendo com que, à parte a rapidez de sua natural, típica renovação constante, a passagem dos anos seja uma “decadência” (2010, p. 91-92). Destarte, descrevendo o centro de São Paulo, diz da Praça da Sé: “a meio caminho entre o canteiro de obras e a ruína” (2010, p. 93).

O reconhecimento dessa visão de um estrangeiro, francês, acostumado às obras da civilização nos países centrais, enquanto nossa, nos põe um problema interessante, que diz de nossa própria relação com o país, enquanto identidade e possibilidade de construção nacional. De fato, o texto de Lévi-Strauss não é uma negação da possibilidade local de construção societária, muito pelo contrário; basta lembrar a bela passagem, ao final do mesmo capítulo, quando fala de seus estudantes na USP, que diz ter aprendido,

[vendo-lhes] vencer em poucos anos uma distância intelectual que se poderia supor da ordem de vários decênios, como desaparecem e como nascem as sociedades; e que essas grandes reviravoltas da história que, nos livros, parecem resultar do jogo das forças anônimas agindo no centro das trevas, também podem, num claro instante, realizar-se pela resolução viril de um punhado de crianças bem-dotadas (2010, p. 100).

Ora, esta não seria a imagem, por nós mesmos posta, como elemento distintivo da nacionalidade? No Brasil, o país é jovem desde a construção do Estado nacional no século XIX. E o é, de fato, visto que a relação estabelecida com o desenvolvimento e com a história, dentro do plano político e ideológico, se dá nestes termos. A literatura, bem como outras produções culturais brasileiras, referenda este sentido, seja porque a busca pela imagem do país tenha que se dar continuamente, à falta de melhor definição possível sobre o que seja a nação brasileira, seja porque os projetos civilizatórios se sucedem, dentro da série histórica, com a literatura participando ativamente como reflexão e procedimento de representação e intervenção na realidade. Para a literatura brasileira, nos parece, o país é a imagem obsedante, o personagem por excelência de grande parte de nossa tradição, o que constitui, ao cabo, uma tradição de representação local que parece se consolidar apenas no século XX. O fato de esta imagem estar aqui posta em um texto de um francês, e não de um brasileiro, nos remete a

nossa própria tradição literária, quando Gonçalves de Magalhães escreve, na *Niterói* – revista significativamente publicada em Paris, no ano de 1836 –, após lamentar a relativa inexistência de documentos para escrever a história das letras pátrias, que “nós pertencemos ao futuro, como o passado nos pertence” (2006, p. 137). Desse modo, a construção de uma civilização local, as sementes lançadas pela civilização europeia que ainda não renderam todos os frutos que poderiam dar (MAGALHÃES, 2006, p. 145-146), se dá numa ênfase constante lançada ao futuro, sem que o passado se manifeste enquanto uma continuidade em linha histórica, mas uma permanência que importaria superar, embora sua reconstituição nos deva servir para a situação da identidade frente à necessidade de uma tradição. Magalhães dá a chave do que seria a construção civilizacional no Brasil: uma permanência aliada à necessidade da marcha histórica, a qual a literatura representará em sua tradição com o interesse posto em termos de identidade e de projeto.

Visão local e visão estrangeira são, portanto, duas faces da mesma moeda, que não respondem a estímulos contraditórios, mas *complementares*. A relação estabelecida, pois, com os contrastes locais, nos reporta a uma formação nacional que não tem no estrangeiro sua localização apenas antípoda, mas constitutiva de sua autoimagem. Deste modo, as discrepâncias internas entre a norma externa e a realização local se dão na forma de impasses, colocados em reflexão em nossa tradição literária e no pensamento social. Daí, pensamos, a formação de uma tradição brasileira de reflexão sobre o nacional em torno de seus contrastes, dualidades, heterogeneidades, que se constituem em formulação própria de uma identidade nacional. A pesquisa em torno dessas questões deve nos levar a pensar sobre a forma em que se poderia localizar uma formulação própria de um destino nacional, que conserve as culturas locais abafadas pela modernização, sem a necessidade da continuidade da ingente desigualdade social brasileira. Em suma, uma realização que pense o Brasil enquanto país moderno viável, cuja consolidação se daria por nossa imagem múltipla, mas não fraturada; algo que a literatura perseguiu enquanto projeto. Trata-se, pois, de imaginar um modelo alternativo possível, no qual a submissão político-econômica seja posta de lado, algo que a melhor tradição literária de representação do nacional tentou realizar dentro de suas forças.

Celso Furtado dá boas pistas sobre esta questão, ao defender um projeto de desenvolvimento que dependa da “criatividade no plano político”, fomentada pela “vontade coletiva” (2012, p. 40). O economista brasileiro reconhece que essas possibilidades se relacionam intrinsecamente com o plano cultural, plano este que, para não ser restrito a mero utensílio das elites, deve ser estendido e ampliado para a fruição e produção pela sociedade

como um todo. Em suma, trata-se de se superar a desigualdade existente no plano social, fato que nos traz novamente aos dias de hoje:

(...) uma nova síntese cultural, que recolha a força criativa do povo, pressupõe o aprofundamento do processo de democratização e a redução da heterogeneidade social. (...)

Trata-se, em síntese, de defender a liberdade de criar, certamente a mais vigiada e coitada de todas as formas de liberdade. Portanto, uma verdadeira política cultural terá de ser conquistada e preservada pelo esforço e vigilância daqueles que crêem no gênio criativo de nossa cultura (FURTADO, 2012, p. 40-41).

Celso Furtado, nesse sentido, põe no mesmo nível de importância a superação da desigualdade, a criatividade política e a possibilidade de criação estética e cultural, que dariam margem à refundação de um projeto nacional. Nesses termos, pensamos que parte da literatura local – a tradição a que nos referimos –, preocupada com nosso modelo possível de construção nacional, deve ser repensada enquanto uma possível contribuição para se pensar o país aos olhos da contemporaneidade, tentando uma reflexão sobre um modelo viável, cultural e politicamente. Em outros termos, ainda citando Celso Furtado (2012, p. 111):

[a] identidade cultural é a busca da coerência de nossos sistemas de valores de um duplo ponto de vista: sincrônico e diacrônico. Só uma clara percepção dessa identidade pode assegurar sentido e direção ao esforço criativo de um povo. Sem ela, estamos submetidos à lógica dos instrumentos que se manifesta em nossa época sob a forma de um imperativo tecnológico.

Citando o que afirmou o mesmo cantor popular que inicialmente orientou o batizado deste projeto, que restitui os nossos mitos de fundação em uma nova possibilidade civilizacional, é tempo de se colocar o que nós produzimos, a partir de nossas próprias peculiaridades e limitações, em função de uma reflexão sobre nosso lugar e nossas perspectivas:

[O Brasil] é algo cuja grandeza em potência se põe na condição de país novo americano, com o mito da tabula rasa e o mito da democracia racial. Mas ‘o mito é o nada que é tudo’. (...)

Nossos projetos devem ser no sentido de resolvermos o problema da distribuição de renda entre nós, de amadurecermos uma noção de cidadania, de elevar nosso nível de competência. Nossos sonhos devem ser imensos e de libérrima originalidade (...) (VELOSO, 2005, p. 67, 71).

Para acompanhar o desenvolvimento na literatura deste tipo de representação dual da realidade brasileira, distribuimos nossa reflexão em cinco capítulos. O primeiro deverá articular esta espécie de tradição da representação dos contrastes brasileiros, considerando sua

larga vigência no pensamento social – sobretudo na produção ensaística até as décadas de 1930-1940 –, bem como mostrar como este tipo de registro específico sobre a sociedade brasileira esteve presente na produção literária e em sua compreensão pela crítica. Nesse sentido, o capítulo inicial deve expor o conceito de *forma dual* que ora apresentamos, notando as raízes para este tipo de interpretação, com base na própria prática da investigação da realidade brasileira pela literatura e pelo pensamento social, assim como identificar na própria caracterização da literatura nacional pela crítica os antecedentes necessários para a conceituação desta importante tradição de representação.

No segundo capítulo, apresentamos o período de *formação* de um discurso nacional na literatura por meio de seus intérpretes da época – em especial a crítica romântica de Gonçalves de Magalhães e a continuação da reflexão sobre a literatura brasileira engendrada pelos críticos naturalistas Araripe Júnior, Sílvio Romero e José Veríssimo. Trata-se, a nosso ver, de um período em que a literatura e a reflexão sobre ela engendram um inquérito sobre a questão da nacionalidade brasileira, expondo muitos impasses reiterados pela nossa tradição literária, nos quais avulta a questão desigual brasileira, como óbice ou como elemento distintivo, identitário, para a formação nacional. Cabe ainda lembrar a importância que um autor como Sílvio Romero terá para o pensamento social subsequente.

Na terceira parte deste estudo, o romance central do indianismo brasileiro, *O guarani* (1857), de José de Alencar, é abordado à luz de sua larga fortuna crítica, buscando, por nossa parte, reconhecer como se dava a interpretação dos símbolos nacionais a partir da realidade múltipla brasileira. No caso, como a figura do indígena se presta à reflexão sobre os contrastes nacionais, em uma forma nacionalista que pretende unificar a diversidade social brasileira, mantendo, embora, as contradições presentes no próprio processo histórico, isto é, os dilemas de integração nacional, a desigualdade forjada no processo colonial, a relação racial e o embate entre o símbolo natural e a apologia à construção civilizatória, traduzindo-se na recorrente dualidade entre civilização e barbárie.

O quarto capítulo da tese abordará o romance *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, que nos parece retomar a reflexão sobre a formação nacional já presente no romantismo brasileiro, herdando deste a representação da sociedade local pelo viés dual, isto é, reeditando os contrastes formativos em uma nova linguagem literária, agora com pretensões de uma base científica, própria para a época. A representação cindida entre as classes populares e as classes proprietárias é traduzida, no romance, como uma contraposição de identidades e práticas, entre o nacional e o estrangeiro, o elemento formativo local e a participação externa, na qual o pessimismo que guia praticamente todo o romance – outro indício de pertença à

época – sugere a contradição presente nas próprias elites brasileiras entre a rejeição à “cópia” de modelos político-sociais estrangeiros e a descrença de que os elementos “raciais” brasileiros, condicionados pelo “meio” local, pudessem ser a base para a fundação de uma nova nacionalidade, em pé de igualdade com as nações centrais.

O quinto e último capítulo, por sua vez, tentará explorar como a prosa moderna brasileira se apropriou desta *forma dual* de representar o país, fazendo referência aos símbolos constituídos no romantismo, bem como às preocupações mais específicas com as contradições da formação social brasileira, tal como presentes no naturalismo. Para isso, será estudado o romance cíclico inacabado *Marco Zero*, de Oswald de Andrade, constituído pelos livros *A revolução melancólica* (1943) e *Chão* (1945). Esses livros e esse período da literatura brasileira nos parecem o momento no qual a constituição de uma tradição de representação do Brasil, tendo como alvo seus contrastes formativos, chega a um ponto de síntese, fazendo o balanço das contribuições românticas e naturalistas. Essa dimensão de síntese, aliás, também se encontra no próprio feitiço do romance: entre a forma modernista da geração heroica de 1922, com seus elementos estéticos próprios e suas correntes de interpretação estética do Brasil, e o romance social da década de 1930, ao qual o interesse político e a reflexão sobre a nacionalidade parecem aliados no sentido de mostrar os dilemas de constituição de uma nação autônoma, a qual permanece no registro da incompletude. Ainda, esses romances apresentam, a nosso ver, certa síntese das questões postas pela obra de Oswald de Andrade, que, em suas forças e incongruências, formula uma reflexão bastante abrangente sobre o Brasil, fato que o coloca como uma figura incontornável no pensamento nacional, inclusive pela sua crença e pugna pela fundação de uma nacionalidade autêntica e autônoma – aspecto já presente em seus manifestos da “Poesia Pau-Brasil” (1924) e “Antropófago” (1928), ambos retomados, enquanto linguagem e problema proposto, pelos dois romances indicados.

Desse modo, pensamos que a formação de uma tradição de representação dualista no Brasil, interpretada como uma *forma específica*, a nomeada *forma dual*, pode mostrar as relações entre a literatura e a constituição de um modo próprio de encarar o país. Essa tradição, aliás, nos parece encontrar ressonância no pensamento social brasileiro ou, ainda, uma *fecundação mútua*, revelando a abrangência e a importância da reflexão sobre a questão nacional desenvolvida pela inteligência brasileira, com impasses e crenças semelhantes, bem como a formação de signos compartilhados para criar a ideia de Brasil. Esse trabalho, assim, será desenvolvido com o foco na prática literária, considerando, porém, como de grande importância, a comparação e a relação estabelecidas entre a estética e o ensaio, ou mesmo a *dimensão estética do ensaio* e a *dimensão ensaística da literatura*: como a literatura colabora

para a reflexão sobre o país – a prática literária dominante no Brasil foi, durante grande período, pensada nos termos de uma intervenção e interpretação do país –, assim como o pensamento social colabora para a construção estética das desigualdades nacionais. Estamos a seguir, assim, o exemplo de Euclides da Cunha: o livro *Os sertões* se apresenta como uma obra científica de cariz literário, ou como uma obra literária de investigação social? A confusão estabelecida entre os dois registros pela tradição crítica brasileira não nos parece ser algo a se lamentar; ao contrário, mostra a significação social que este tipo de relação, entre pensamento social e literatura, tem para a interpretação do Brasil. Os impasses de formação do país nos parecem, pois, o elemento central para a história da interpretação do Brasil, à qual a literatura e o pensamento social contribuíram em suas linguagens diversas, porém, sobejamente, complementares.

2 A ‘imundície de contrastes’

*“O sociólogo que quiser compreender o Brasil
não raro precisa transformar-se em poeta”*
Roger Bastide

2.1 A narração do Brasil: a forma dual

O estudo da sociedade brasileira, à parte as discontinuidades evidentes, centra-se, sobretudo, num ponto nevrálgico: a construção nacional. Desse modo, o chamado pensamento social e político no Brasil, bem como a literatura – que realizou, muito frequentemente, a função daquele pensamento, ainda que posta em seus próprios termos – prende-se, sobretudo, à chamada “formação” nacional, articulando não apenas a história e o diagnóstico da sociedade brasileira, mas também oferecendo soluções, políticas ou estéticas, para seus impasses. Assim, avultam estudos, ensaios, romances e poemas que colocam em questão os problemas nacionais, na busca por conferir uma “forma” para a nação, ainda não enquadrada dentro dos pressupostos que a civilização ocidental prevê – o Estado, uma economia e política liberais, uma sociedade civil estada nos direitos de cidadania e de democracia política. A própria recorrência destes temas de formação nacional, a nosso ver, constitui um sintoma de uma formação que não chegou a seu termo, que não encontra ainda uma solução plena para as questões nacionais. Na literatura, como no pensamento social, mister era uma realização teórica ou estética que desse conta de pensar a nação, tendo como necessidade a integração a uma tradição que se estendesse historicamente num passado de construção nacional. Isso é, era necessário criar signos, mitos, tradições de pensamento que, numa linha evolutiva, pudessem integrar uma leitura da sociedade brasileira enquanto nação, resguardando suas características próprias para a plena integração no chamado “concerto das nações civilizadas”.

No entanto, no Brasil, a produção teórica e cultural, aparentemente ao menos em suas manifestações até o fim dos oitocentos e inícios do século XX, se desenvolve a partir de surtos, sem o estabelecimento pleno de uma tradição autorreferente, excetuando alguns casos específicos. Ainda, esses surtos, normalmente, dizem respeito também ao que se produzia nas correntes teóricas internacionais, assim como, na literatura, os chamados estilos de época aparecem como ecos de uma filiação internacional a elementos estéticos nem sempre evidentes ou compatíveis. Assim, desenvolve-se uma tradição que raramente se afigura como tal, dando a impressão, notada por Roberto Schwarz, de que “(...) a cada geração a vida intelectual no Brasil parece recomeçar do zero” (2006, p. 30). Paulo Arantes, no mesmo sentido, em texto sobre Antonio Candido, lembra a afirmação de Mário de Andrade, de que

constituíamos uma “imundície de contrastes”, dado que “(...) os fenômenos culturais, de tão desencontrados, proibiam qualquer síntese interpretativa, pois nada lhe correspondia na vida real do espírito, ainda desconjuntada” (1997, p. 18). Mário de Andrade, que faz esta afirmação em texto sobre o crítico católico Tristão de Ataíde, se referia à impossibilidade, à época, de encontrar uma “síntese” que representaria o Brasil e seu caráter:

Ora, tal síntese era, especialmente em relação aos fenômenos culturais, impossível: porque, como sucede com todos os outros povos americanos, a nossa formação nacional não é natural, espontânea, não é, por assim dizer, lógica. Daí a imundície de contrastes que somos. Não é tempo ainda de compreender a alma-brasil por síntese (1974, p. 8).

Daí, talvez, advenha em parte a recorrência de leituras totalizantes sobre a sociedade brasileira, certa necessidade de retomar a cada turno, a cada geração, a ideia de “formação”. Lembrando Paulo Arantes, que nota a recorrência do termo “formação” em várias obras de nossa produção ensaística ou teórica, pode-se afirmar que esta questão constitui uma “experiência intelectual básica” (1997, p. 11), que põe e repõe leituras sobre a sociedade brasileira, tentando oferecer uma síntese que, aparentemente, a realidade carece. Gildo Marçal Brandão, comentando a mesma passagem de Mário de Andrade, no sentido de uma dificuldade de identificar “linhas evolutivas” para a cultura e o pensamento brasileiros, afirma:

(...) seja qual concepção se tenha do que deve ser a ‘nação’, o fato é que, comparada com outras (com as nações, digamos assim, cuja construção não foi obra exclusiva de suas elites a cavaleiro do Estado, mas contou com a participação ativa das classes subalternas, que por sua vez conseguiram forçar a porta da nova ordem e tomar assento, ainda que lateral, à mesa), a brasileira continua a ser marcada por heterogeneidades estruturais, desigualdades entranhadas e existência de grupos sociais com restritas possibilidades ou capacidades de secretar as instituições e valores que dariam suporte à sua atividade espiritual e política (2010, p. 61).

Pensamos que esse ponto, tocado por Gildo Marçal Brandão, dê a chave do problema: as desigualdades brasileiras, vistas frequentemente como óbices nas produções teóricas ou críticas brasileiras, parecem atribuir, ao intelectual preocupado com os destinos do país, uma sensação de inadequação permanente, na qual sua escrita pareceria uma semente jogada em pedras, dada a parca penetração ou, pior, a ausência de base social para um projeto de nação que tenha como escopo uma prática que não se restrinja às elites políticas. Assim, Gildo Marçal Brandão fala de nossa organização social que consagrou a dissociação entre “sociedade civil” e “Nação” (2010, p. 61). Roberto Schwarz lembra, por seu turno, sobre a velha questão da “importação” cultural, que “(...) a feição ‘copiada’ de nossa cultura [frente à

prática externa], resultaria de *formas de desigualdade brutais a ponto de lhes faltarem mínimos de reciprocidade*” (2006, p. 46, grifo nosso).

Desse modo, se podemos aí notar uma causa de ordem social, tanto para a carência de uma tradição sólida e autorreferente no pensamento social ou na estética, quanto para a feição de imitação conferida pelos influxos estrangeiros, também podemos aventar formas próprias de representação do país nas quais, tomando essas questões de ordem concreta, produzam uma visão cindida do país, uma espécie de *forma dual* de representar a sociedade brasileira, considerando uma variedade ampla de dicotomias: civilização *versus* barbárie, raças superiores *versus* raças inferiores, nacional *versus* estrangeiro, subdesenvolvimento *versus* desenvolvimento, entre outras. Mesmo considerando como estas dualidades se manifestam de maneiras diferentes ao longo do tempo – o que repercute tanto no pensamento social como na literatura –, a forma de representar o país não se dá numa síntese, mas na própria determinação destes contrastes fundadores, como uma espécie de retrato de uma nação cindida; a lembrar, pois, novamente, a “imundície de contrastes” de que fala Mário de Andrade. A própria recorrência, no pensamento social, de ensaios que interrogam a “formação” da sociedade brasileira, bem como, na literatura, de produções que denunciam uma constante preocupação com os destinos nacionais, parece denotar uma formação nacional ainda incompleta, chegando a ponto de se falar de uma crise do Estado-nação onde, decerto, a integração entre a sociedade e a nação não se realiza a contento. Uma obra de Celso Furtado, publicada em 1992, *Brasil: a construção interrompida*, dá conta justamente dessa “atrofia dos mecanismos de comando dos sistemas econômicos nacionais (...)”, com “(...) a prevalência de estruturas de decisões transnacionais” (1992, p. 24), caracterizando o abandono de projetos que teriam como horizonte a constituição de uma sociedade moderna, calcada em uma modernização econômica e institucional que permitiria mitigar as desigualdades, estendendo seus benefícios a porções mais amplas do povo brasileiro. Assim, afirma que

[a] questão maior que se coloca diz respeito ao futuro das áreas em que o processo de formação do Estado nacional se interrompe precocemente, isto é, quando ainda não se há realizado a homogeneização nos níveis de produtividade e nas técnicas produtivas que caracteriza as regiões desenvolvidas. As disparidades de áreas geográficas de um mesmo sistema econômico são uma característica do subdesenvolvimento, a qual surge nítida nos países de grande extensão territorial (1992, p. 24-25).

Celso Furtado, aqui, dá a imagem de uma sociedade não integrada; falando da heterogeneidade estrutural da economia, diz também de uma política ainda não democratizante, na qual o comando dos destinos nacionais, em processo de relaxamento neoliberal da ação do Estado, permanece alheio à necessidade de grande parte da população.

Julgamos, assim, que grande parte dos dilemas de nosso pensamento social e de nossa literatura diz respeito a essa base social precária, a qual imprime, sobre os projetos de modernização, um tom de necessidade de superação de um atraso, vinculado a uma tentativa frequente de “nacionalização” do nosso pensamento, frente ao influxo externo.

Ainda recentemente, a representação da sociedade brasileira em termos de estratos dicotômicos persiste. Nos poucos que ainda debatem sobre a necessidade de um projeto nacional – depois das últimas contribuições de Celso Furtado –, tais como Luiz Carlos Bresser Pereira, afirma-se que o Brasil “continua a ser um país dual”, que “até hoje não logrou integrar toda a sua população no mercado de trabalho”, receitando, como “‘cura’ para esse duplo mal (pobreza e desigualdade)”, o desenvolvimento econômico (2011, p. 156-157). Em outro artigo, o mesmo economista fala de uma sociedade “nacional-dependente”, considerando a ambiguidade das elites, que, embora não unilateralmente dependentes, como soía afirmar certo tipo de mecanicismo teórico, se colocam em uma posição de antagonismo com relação ao restante da população (BRESSER-PEREIRA, 2012, p. 103), característica histórica de nossas elites que denotaria uma “alienação cultural e política” (2012, p. 112). Nesse sentido, considerando a clássica crítica desse tipo de representação dual da sociedade brasileira, tal como a obra de Francisco de Oliveira, a *Crítica à razão dualista* (2008), a qual, em poucas palavras, mostra a articulação interna entre os setores “avançados” e “atrasados”, sendo o desenvolvimento daqueles fruto da extração de excedentes em uma estrutura econômica que permanece sem integrar toda a população no *modus vivendi* capitalista e liberal – e ainda ressaltando que ambas as posições não deixam de denotar leituras políticas diferenciadas para o problema do desenvolvimento nacional –, percebe-se que esse tipo de representação ainda rende frutos, mesmo porque não está descolado da realidade.

Na literatura, a questão não parece se dar de maneira muito diversa. As questões de desigualdade, dualidade econômica e social, contrastes entre setores da sociedade brasileira, são evocadas amiudadamente, ainda que se afirme que, em nível de prioridade ou de visibilidade, “nos dias atuais [se] supõe o fim do paradigma moderno que atrelava o novo ao nacional, considerados fatores prioritários na definição do cânone literário do país” (MIRANDA, 2011, p. 204). Concordamos em parte com esta colocação: a definição do caráter nacional, por exemplo, não parece ter preeminência na literatura brasileira hoje, bem como a preocupação com o projeto nacional, como costumava ocorrer em boa parte de sua tradição, parece ter deixado o horizonte; no entanto, a preocupação com o processo inacabado ou precário de formação da sociedade brasileira nos parece ainda premente. Romances como *Leite derramado* (2009), de Chico Buarque, *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz

Ruffato, e ainda os ligados ao movimento da literatura periférica, por exemplo, nos parecem formas de pensar a nação fora de seu substrato ideológico de caráter nacional como premissa, talvez, mas retomam uma forma dicotômica de abordar a sociedade desigual que remonta ao processo de constituição da literatura brasileira.

O referido livro de Chico Buarque, por exemplo, põe em cena um representante típico das elites nacionais, Eulálio Montenegro d'Assumpção – com ‘P’ mudo, para não confundir com o mero Assunção, “na forma assim mais popular” (BUARQUE, 2009, p. 18) –, herdeiro de uma família de políticos do Império e de negociatas pelos corredores do Estado brasileiro, narrando a ascensão e a decadência de uma família – de próceres da política e traficantes de escravo, até o traficante de cocaína dos novos tempos. O narrador em primeira pessoa pode, por seu próprio estatuto, observar e narrar de dentro a sua posição de classe, o que revela a tergiversação, também típica, da lei, segundo seus privilégios de elite. Assim, a oscilação entre a aparência aristocrática, tal como a recria a própria narração, e a relação promíscua com os agentes do Estado em nome de seus interesses, configurando um desvio frente à ordem liberal que se proclama, constitui um achado formal que, seguramente, lembra o Brás Cubas do romance de Machado de Assis, tal como interpretado por Roberto Schwarz (2000a; 2000b). Representando um homem da elite brasileira oitocentista, Machado o desenha como um personagem marcado não apenas pelas luzes e esclarecimento necessários ao homem burguês como representante de sua classe, mas também como um personagem caracterizado pela exploração do trabalho escravo que garante suas regalias, pela “sede de nomeada” que contrariaria a necessidade impessoal de lucro do homem burguês, pelas contradições, portanto, entre a norma ocidental moderna e a sua realização em um chão social distinto.¹ Do mesmo modo, ocorre a oscilação do personagem do romance de Chico Buarque, cujo entrecho, ao cabo, sugere algo como “o *leite derramado* que não adianta chorar: persistiu a desigualdade, desapareceram o decoro e autoridade encasacada, e não se instalaram o direito e a lei” (SCHWARZ, 2012, p. 150).

A noção de *forma dual* que ora propomos se ancora, portanto, em uma larga tradição presente na literatura e no pensamento social brasileiro. Assim, pensamos ambas as manifestações dessa construção dual, presente nos ensaios como na ficção, como possíveis *representações* da sociedade brasileira, as quais guardam semelhanças em sua organização interna e intuítos, constituindo um *sentido* para a interpretação da história brasileira e para a

¹ Essa caracterização é cerne da análise do texto machadiano realizada por Roberto Schwarz em *Ao vencedor as batatas* (2000a) e, sobretudo, em *Um mestre na periferia do capitalismo* (2000b).

reflexão sobre seu futuro. Portanto, nos parece, é possível entender a noção de *forma dual* como uma maneira de representar o país que, com sua relativa ubiquidade, torna-se mesmo um critério distintivo para a imagem nacional. Ainda que a noção de forma literária não se confunda *em seus termos próprios* com qualquer outra possível forma específica da produção ensaística, é relevante notar que *ambas confluem em suas necessidades de pensar a questão nacional como um problema a ser resolvido mediante uma articulação e nomeação do sentido interno dos dilemas sociais brasileiros, delineando ao fundo uma maneira característica comum de retratá-los, ficcionalmente ou analiticamente*. Assim, enquanto a literatura trabalha com seus aspectos estruturais internos, que dizem respeito não apenas a uma criação imaginária, fazendo referência, em última instância, às imposições de matriz social, o ensaio, partindo de uma visão analítica ou científica, produz uma imagem da sociedade que também tem seu tanto de narrativa, a partir do momento em que estabelece sentidos para a compreensão do objeto em questão, projetando sobre a realidade uma representação dada através da linguagem. Não se trata, portanto, de igualar os gêneros; trata-se, em especial nesse caso, em que se constrói uma verdadeira questão de longo alcance sobre as especificidades sociais e a identidade brasileiras, de reter seus pontos em comum, notando que ambos contribuem para a construção de um modo específico de encarar a realidade nacional. Compreendemos ambas as manifestações, então, como *narrativas* que evocam e representam as questões concernentes aos dilemas nacionais, participando de um mesmo *continuum* de explicações e projeções para o Brasil, ainda que se manifestem em suas linguagens específicas. Octavio Ianni, que compreendeu a similitude funcional de ambas as projeções – ambas, enfim, produções culturais –, afirma que “[as] narrativas com as quais se reconhecem, tecem, enaltecem ou esquecem os mais diferentes aspectos da formação e transformação da sociedade nacional podem ser principalmente científicas e literárias” (2004, p. 176); assim, ao mesmo tempo em que é possível buscar na literatura a representação de determinadas questões importantes para nossa compreensão enquanto país, também é possível ver na diversa tradição do pensamento social uma “(...) ampla e complexa narrativa sobre a formação e as transformações do Brasil” (IANNI, 2004, p. 63).

Cabe notar que, não raramente, no tocante ao pensamento social, como nos textos de Bolívar Lamounier (1978) e Gildo Marçal Brandão (2010), a noção de *forma narrativa* é apresentada como a descrição de uma estrutura específica, comum aos textos analisados, ou “cristalizações do social, decantações da experiência” (2010, p. 43). Esses textos propõem, respectivamente, uma interpretação do chamado pensamento político autoritário da Primeira República, e uma interrogação sobre as linhagens do pensamento político brasileiro – a última

tendo como parâmetro as noções derivadas de Oliveira Vianna, de “idealismo orgânico” e “idealismo constitucional” (BRANDÃO, 2010, p. 29-30). Assim, Bolívar Lamounier apresenta a *forma narrativa* do pensamento político como “(...) amplas reflexões histórico-sociológicas sobre a formação colonial do país, [que se estende] no diagnóstico do presente (...) e culmina na proposição de algum modelo alternativo de organização político-institucional” (1978, p. 346). Gildo Marçal Brandão, por sua vez, manipula as noções resgatadas em Oliveira Vianna para a busca de “linhas evolutivas” ou “famílias intelectuais” (2010, p. 62), nem sempre evidentes, mas que lançam formas básicas de encarar, segundo cada contexto, a relação e a solução dos problemas nacionais, sobretudo no que concerne à maneira de se encarar o papel do Estado: como empecilho – no caso da transposição do Estado ibérico, centralizado, autoritário – ao desenvolvimento da sociedade civil ou, ao contrário, como o único possível promotor de qualquer mudança social, vista a anomia e o caráter amorfo da sociedade local – respectivamente, o idealismo constitucional e o idealismo orgânico. Cabe notar que ambas as correntes consideradas por Gildo Marçal Brandão subordinam-se ao esquema básico da *forma narrativa* identificada por Lamounier: uma narração da formação do país, um diagnóstico e uma solução. Acrescento, ainda: ambas as “linhagens” tratam o país de maneira dicotômica, notando uma organização mínima no nível das elites políticas, em vínculo com o Estado, e uma sociedade civil amorfa, impedindo a formação de um povo, uma comunidade de cidadãos.

Na literatura, a *forma* também desponta como, nas palavras de Carlos Nelson Coutinho, uma “(...) expressão condensada de constelações sociais, meios privilegiados de reproduzir espiritualmente as contradições reais e, ao mesmo tempo, de propor um novo modo de enfrentá-las e superá-las” (2000, p. 9). Destarte, mesmo que a formulação literária e o pensamento social não convirjam – como manifestações culturais diversas que são – é possível nelas encontrar uma maneira semelhante de encarar a sociedade brasileira, no que ambas têm em comum na *representação e na interpretação*. Nesse sentido, a aproximação da *forma dual* na narrativa com sua homóloga no pensamento social brasileiro pode ser profícua. Se considerarmos, com Barthes, que o discurso histórico – da historiografia, e nela também poderíamos incluir as ciências sociais em geral – é “essencialmente elaboração ideológica” ou “imaginária”, no sentido de que o “(...) imaginário é uma linguagem pela qual o enunciante de um discurso (...) preenche o tema da enunciação (...)” (1972, p. 48, tradução nossa), isto significa que o “real”, para além da noção de fato histórico ou de verdade factual, permanece como “sentido”, revogável segundo as exigências históricas (BARTHES, 1972, p. 50). Assim, a abordagem da história, do pensamento social, e da representação da realidade dos contrastes

brasileiros na literatura, bem como sua significação formal e sociológica, guarda em si uma fonte que poderíamos chamar, com alguma liberdade, de estética: esta não parece estar apenas nas artes, portanto, mas representa uma imagem de país construída – o que não quer dizer falsa –, que põe e repõe a questão dos problemas brasileiros em formulações representativas, guardando um sentido social variável a cada contexto, de grande interesse para a série de imagens construídas sobre a sociedade brasileira.

Relacionado a essa discussão, Maria Célia Leonel e José Antônio Segatto, em ensaio, refletem sobre a distinção entre a forma estética propiciada pela literatura e a especificidade do discurso histórico, tendo por base uma questão, colocada pela crítica literária, de se entender *Os sertões*, de Euclides da Cunha, como literatura, e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, como um ensaio de formação do Brasil (LEONEL; SEGATTO, 2012, p. 39). Utilizando a diferenciação aristotélica entre história e poesia (literatura), estabelecem uma distinção entre a forma literária – na qual “(...) a realidade é criada ou recriada, inventada ou reinventada artisticamente por meio de figuras, metáforas, símbolos, alegorias. O escritor cria uma realidade nova a partir do mundo em que está inserido, utilizando a imaginação e a invenção” (2012, p. 55) – e o discurso do historiador – que “(...) seleciona para análise aquilo que supõe ter acontecido ou que acredita ser o verossímil, a realidade objetiva, acessível e não simples construtos elaborados pela imaginação criativa” (2012, p. 54). Em suma, trata-se, do lado da história, de uma elaboração conceitual que se preocupa com os dados objetivos, o real, enquanto a forma literária configuraria o “possível” (2012, p. 55), sem desprezar a realidade, ainda que filtrada por um sujeito criador. Nesse sentido,

[alguns] dos equívocos derivados do nivelamento entre o ensaio e o gênero artístico-literário acabam por reduzir a literatura a uma repetição direta e mecânica do mundo real, o que pode ocorrer, comumente, pela tentativa consciente ou inconsciente de justificar uma tese, negligenciando-se a essência artística da obra (2012, p. 58).

Concordamos com a distinção, porém com dois adendos: considerando o texto como discurso, há, na história como na literatura, a determinação decorrente da posição social do indivíduo criador, seu relacionamento dialético com os dados objetivos (GOLDMANN, 1990, p. 204) que permitem uma recriação ou uma formulação linguística a partir dos dados da realidade – a forma da linguagem preencher o real, tornando-o “sentido”, como diria Barthes. Ainda que cristalização conceitual de dados reais e recriação formal da realidade certamente não sejam o mesmo, há que se considerar que ambas se referem a um dado de existência, do lugar ocupado pelo indivíduo no mundo. O segundo adendo refere-se a nosso caso específico, e compreende dois fatores: 1) cabe indagar se não haveria, para a literatura e o ensaio, *ocupados com o*

projeto nacional, uma identidade, ao menos em sua funcionalidade, como suporte ideológico de perspectivas políticas fadadas a pensar e repensar os destinos nacionais; 2) ainda, é de se notar que, em um país no qual a produção cultural e teórica está restrita em seu âmbito de circulação e produção, quase sempre realizada pelos mesmos grupos sociais – ou ainda pelos mesmos indivíduos –, a literatura e o pensamento político, ou a história no sentido de narrativa da formação nacional, não poderiam apresentar semelhanças formais, ainda que relatadas por linguagens específicas.

A literatura e o pensamento social, assim, no tocante à questão nacional, se apresentam como contrapartes nas quais, se não for possível falar em identidade, pode-se ao menos perceber a questão de fundo que as unifica, que está no que chamamos *forma dual* de representação do Brasil, ou, mais amplamente, no motivo da *formação*. Nesse sentido, é necessário compor um breve trajeto desta tradição de representação, bem como expor as bases teóricas de onde derivaremos nosso trabalho posterior com os romances. Primeiramente, algumas das principais leituras do país realizadas pelo ensaio brasileiro serão apresentadas, frisando a questão da figuração da sociedade brasileira em termos dicotômicos, nossa *imundície de contrastes* em suas variadas abordagens que reaparecerão na literatura. Depois, a apresentação da *forma dual* na série literária, considerando tanto as formulações críticas que estabelecem uma verdadeira tradição conceitual de entendimento da literatura brasileira como um jogo estético que retoma as contradições brasileiras no plano formal, bem como uma breve explanação sobre a problemática cultural que envolve a produção literária no contexto do capitalismo periférico. Assim, julgamos, devemos abordar os variados matizes em que a contradição do lugar brasileiro, no mundo e internamente, se apresenta, já estabelecendo o modo como encararemos a produção literária em questão, no profícuo diálogo entre a linguagem literária e a linguagem científica e ensaística. A *forma dual* de representar o Brasil, portanto, longe de ser uma mera ocorrência estética, lança suas bases nas questões de formação nacional, ao mesmo tempo em que conjuga as possibilidades de representação com as interrogações sobre a constituição do país. Do período de construção do Estado nacional, à reflexão sobre a permanência de uma tradição sociopolítica oligárquica, as contradições são a mola mestra para o entendimento de uma nação que insiste em inquirir suas bases, de modo a compreender este que seria o seu *destino incumprido*.

2.2 A forma dual e os impasses da formação nacional brasileira

A visão dual do Brasil se ancora, de maneira mais sistemática, na produção de Euclides da Cunha, na passagem do século XIX para o XX. Esse é um momento de impasse, no qual a República, mantendo estruturas econômicas arcaicas, rurais, de bases políticas localistas, insuficientes, portanto, para render uma unidade mais forte das regiões brasileiras em torno do Estado nacional e de uma identidade sociocultural comum, possibilita uma reflexão que retoma tópicos já esboçados anteriormente: a dissociação entre Estado e sociedade – ou a correlata “ausência de povo”; a cisão entre litoral e interior; a cultura importada e as possibilidades de autonomia; imigração e racismo; modernização e manutenção de uma economia de cunho neocolonial; entre outras questões que serão mais bem trabalhadas com o amadurecimento do ensaio, da literatura e da reflexão, como um todo, durante o século XX. Euclides, nesse sentido, embora não seja o primeiro a realizar este tipo de representação, a solidifica, enfeixando muitos dos debates precedentes. Entre eles, o da formação do povo brasileiro, da investigação do caráter nacional, e o da desigualdade que se confunde, claramente, com a divisão econômica, social, étnica e cultural brasileira. Essa tradição que encontra um ponto nodal em Euclides pôde, mesmo com as modificações a ela conferidas ao longo do tempo, configurar a leitura de uma sociedade que se encontraria sem forma definida, sem algo que a sustente, espécie de “geleia geral” que se torna, por fim, até mesmo parte da identidade nacional. Nesse sentido, afirma Wanderley Guilherme dos Santos sobre Euclides:

Foi talvez Euclides da Cunha, no ensaio *Da Independência a República*, publicado pela primeira vez em 1900, quem chamou a atenção para a existência de dois Brasis: um, urbanizado, litorâneo, desenvolvendo-se com os benefícios da atenção governamental; outro, constituído pelas populações rurais, estagnado, sobrevivendo por si mesmo, fora do âmbito da ação ou interesse governamentais. (...) Embora este esquema seja apenas incidental no contexto geral do ensaio, é altamente importante na medida em que estava por vir, a saber, descobrir uma dicotomia à qual possa ser racionalmente atribuída a origem das crises; traçar a formação da dicotomia no passado histórico nacional; propor a alternativa para a redução da dicotomia. Tal é a estrutura básica do paradigma (1978, p. 44-45).²

² A questão da precedência de Euclides nos parece ser a mais correta, embora não falem outras interpretações, ou mesmo possibilidades de enriquecer essa tradição, já enveredando pelo século XIX ou XX. Jacob Gorender diz que “(...) terá sido [João Frederico] Normano possivelmente o primeiro a falar em dualismo com relação ao Brasil” (1978, p. 303). Este economista, na sua obra *Evolução econômica do Brasil*, de 1938, afirma que o “(...) Brasil consiste atualmente em duas partes: uma que constitui a causa, o fator e a razão de ser da economia nacional; e a outra, ainda dependente e na carência de tudo, para conseguir o seu desenvolvimento econômico. A primeira está na idade moderna, a segunda figura ainda pelas suas condições no período colonial. Séculos de

No ensaio referido por Wanderley Guilherme dos Santos, Euclides esboça, pois, esse tipo de análise, caracterizando uma dicotomia geográfica e étnica, bem ao gosto dos tempos de passagem entre os séculos XIX e XX. Euclides fala do

(...) crescente desequilíbrio entre os homens do sertão e os do litoral. O raio civilizador refrangia na costa. Deixava na penumbra os planaltos. Os maciços de um continente compacto e vasto talhavam uma fisionomia dupla à nacionalidade nascente. Ainda quando se fundissem os grupos abeirados do mar, restariam, ameaçadores, afeitos às mais diversas tradições, distanciando-se do nosso meio e do nosso tempo, aqueles rudes patrícios perdidos no insulamento das chapadas. Ao ‘cabano’, se ajuntariam no correr do tempo o ‘balaio’, no Maranhão, o ‘chimango’, no Ceará, o ‘cangaceiro’, em Pernambuco, nomes diversos de uma diátese social única, que chegaria até hoje, projetando nos deslumbramentos da República a silhueta trágica do ‘jagunço’... (CUNHA, 1967, p. 205-206).

Trata-se, portanto, de um “(...) antagonismo formidável do deserto e das distâncias, que ainda hoje tanto empece o pleno desenvolvimento da vida nacional” (CUNHA, 1967, p. 206). Seria, pois, o reconhecimento de uma heterogeneidade social, que impediria a plena constituição nacional, seja na questão étnica, geográfica ou, por fim, na econômica. Em “Nativismo provisório”, Euclides da Cunha toca outro ponto sensível de nossa heterogeneidade. Considerando a ausência de “integridade étnica” do povo brasileiro, Euclides lamenta a ausência de resistência “diante dos caracteres de outros povos” (CUNHA, 1975, p. 136), pregando que

[para] este conflito é que devemos preparar-nos, formulando todas as medidas, de caráter provisório embora, que nos permitam enfrentar sem temores as energias dominadoras da vida civilizada, aproveitando-as cautelosamente, sem abdicarmos a originalidade das nossas tendências, garantidoras exclusivas da nossa autonomia entre as nações (1975, p. 137).

O conflito, isto é, um conflito entre as tendências internacionais para as quais nossos olhos sempre estariam voltados e a originalidade necessária, nacional, se resolveria pela ação legal e política, preparando as instituições para elaborar, na base de uma “revisão constitucional”, “(...) medidas que contrapesem ou equilibrem a nossa evidente fragilidade de raça ainda

evolução separam Mato Grosso de São Paulo” (1975, p. 35). É possível, evidentemente, que este tipo de abordagem econômica seja, aqui, realmente precedente a outras de mesma chave analítica, desenvolvidas posteriormente. Porém, nos parece que o enfoque destas dicotomias não se reduz apenas à esfera econômica: conforme o aparato teórico adotado – e foram vários, do final do século XIX até, pelo menos, a produção da CEPAL e do ISEB –, a dualidade entre modos de produção ou estágios econômicos pode tornar-se um panfleto feito em nome da civilização contra a barbárie, contra a deterioração racial brasileira, baseada nas teorias raciológicas europeias (quando do período da questão da mão de obra frente à Abolição), da dualidade entre um povo-massa inerme e sem consciência, em contraposição a uma elite aristocrática dirigente, etc. O que muda é a chave de análise, mas não a estrutura básica: o estudo das dicotomias, com uma explícita ou implícita solução que daria cabo de saná-las.

incompleta, com a integridade absorvente das raças já constituídas” (CUNHA, 1975, p. 137-138).

Já se nota, aqui, a chave de análise que Euclides da Cunha mobilizará para interpretar a Guerra de Canudos, tal como levada a público em *Os sertões* (1902). Antes, porém, de abordar a obra capital de Euclides, cabem alguns comentários sobre o *Diário de uma expedição*, que colige cartas e anotações de Euclides realizadas no momento da quarta expedição militar enviada para debelar a “cidade de taipa” dos jagunços. Nesse livro já está presente quase tudo o que será apresentado, no tocante à interpretação dicotômica da sociedade brasileira, em *Os sertões*. Desse modo, percebe-se no olhar do repórter Euclides uma visão extremamente cindida sobre a realidade nacional, a qual deve se vincular ao choque entre o republicanismo militante do autor com a visão das mazelas e da ubiquidade do atraso brasileiro, colocando em suspensão o progresso que advoga, até que se constitua uma unidade nacional que dê margem para a construção civilizatória. Desse modo, afirma Euclides, em escrito datado de 7 de setembro de 1897, em Monte Santo:

Olhando em torno o que se observa é o mais perfeito contraste com a feição elevada desta data ruidosamente saudada.

As impressões aqui formam-se através de um jogo persistente de antíteses. Situada num dos lugares mais belos e interessantes do nosso país, Monte Santo é simplesmente repugnante. A grande praça central ilude à primeira vista. Quem ousa atravessar, porém, as vielas estreitíssimas e tortuosas que nela afluem é assoberbado por um espanto extraordinário. Não são ruas, não são becos, são como que imensos encanamentos de esgoto, sem abóbadas, destruídos (2000, p. 164).

Nesta passagem, notando a coincidência do estado precário da vila de Monte Santo com a ocorrência da data festiva, Euclides põe a nu o corrente mal-estar entre o destino civilizatório que se tentava erigir e a realidade que não corresponde à imagem de nação moderna. Esse tipo de representação, que põe em xeque o descompasso entre a aspiração das elites e o estado real da sociedade brasileira, será a tônica de muito do que se fará no tocante à representação dicotômica da realidade nacional, à qual tanto a análise realizada pelo pensamento social, quanto a imagem estética consolidada pela literatura e outras artes, se referirão.³

³ Nos mesmos moldes, cabe citar um conto de Raul Pompéia, publicado em 1883, “14 de julho na roça”, que narra uma festa republicana em uma fazenda escravista, comemorando o dia da queda da Bastilha, marco da Revolução Francesa. No conto, no mesmo momento em que o dono da fazenda e convivas comemoravam a data, um negro escravo, que havia fugido, era castigado pelo feitor: “De um lado, 14 de julho; de outro, a punição de Emílio, o *negro fugido*... (...) Sentia-se realmente nas trevas do ar o grande anjo da igualdade roçando com a ponta das asas brancas os dois extremos do horizonte” (1981, p. 109). É de se notar a dissonância aqui figurada, entre o discurso liberal, à moda brasileira, das elites, e a manutenção de relações escravistas no âmbito econômico. Devo essa referência ao colega Franco Baptista Sandanello.

Ainda no *Diário*, Euclides nota o que significaria, para o Estado republicano, a derrota do reduto pretensamente monarquista de Canudos:

(...) consideremos o fato sob o seu aspecto real – o que se está destruindo nesse momento não é o arraial sinistro de Canudos: – é a nossa apatia enervante, a nossa indiferença mórbida pelo futuro, a nossa religiosidade indefinível difundida em superstições estranhas, a nossa compreensão estreita da pátria, mal esboçada na inconsistência de uma população espalhada em país vasto e mal conhecido; são os restos de uma sociedade velha de retardatários tendo como capital a cidade de taipa dos *jagunços*... (2000, p. 91)

Tratar-se-ia, em poucas palavras, da vitória da civilização sobre a barbárie, chave de leitura que dá a tônica dos escritos sociais e políticos que partem do pressuposto da necessidade de construção de uma nação moderna, o que constitui a grande esperança posta ao longo de nossa história, nos sabidos surtos de desenvolvimento ou na pregação entusiástica de redução das discrepâncias nacionais. Assim, afirma Euclides, “(...) [depois] da nossa vitória, inevitável e próxima, resta-nos o dever de incorporar à civilização estes rudes patrícios que – digamos com segurança – constituem o cerne da nossa nacionalidade” (2000, p. 140). Essa notação, porém, de que os sertanejos constituiriam o “cerne da nacionalidade” brasileira, já lança algo do que será a análise empreendida em *Os sertões*, na qual o tom de depreciação da formação racial do habitante do sertão convive com o libelo apostado à campanha contra Canudos. Essa dualidade entre análise e denúncia, ensaio “sociológico” e condenação da barbárie presente na ação do Estado, já aparece em uma pequena passagem:

Quando eu voltei, percorrendo, sob os ardores da canícula, o vale tortuoso e longo que leva ao acampamento, *sentia um desapontamento doloroso e acreditei haver deixado muitos ideais, perdidos, naquela sanga maldita*, compartilhando o mesmo destino dos que agonizavam manchados de poeira e sangue... (2000, p. 218, grifo nosso).

Os “ideais perdidos” – republicanismo, progresso, integração nacional – dão lugar à visão de uma nação cindida, na qual os elementos deixados à margem, longe de simples óbices ao desenvolvimento, como para Euclides não deixam de ser, configuram a convivência, no mesmo território, entre o litoral cosmopolita e o sertão abandonado, engendrando uma imagem nacional dual que terá largo fôlego em nossa tradição.

Os sertões, obra máxima de Euclides da Cunha, presta-se perfeitamente ao objetivo que traçamos, a comparação da representação do Brasil pela literatura e pelo pensamento social. A obra, considerada ao longo do tempo, de um lado, como “(...) o primeiro ensaio de descrição sociográfica e de interpretação histórico-geográfica do meio físico, dos tipos humanos e das condições de existência no Brasil” (FERNANDES, 1977, p. 35), mas também tida como uma obra de literatura, engendra, da maneira mais clara possível, a interpretação do

Brasil em termos dicotômicos. A convivência neste livro entre ciência e literatura é parte do que Walnice Nogueira Galvão chama de “caráter polifônico do livro” (2011, p. 169). Roberto Ventura, sobre este caráter dúplice do texto de Euclides, afirma que

[é] uma obra híbrida, que transita entre a narrativa e o ensaio, entre a literatura e a história. Obra que oscila entre o tratamento científico e o enfoque literário, com excesso de termos técnicos e profusão de imagens. Daí resulta um estilo barroquizante e exuberante, repleto de dissonâncias e antíteses, cuja singularidade advém da aliança incomum entre narrativa, história e ciência (2003, p. 201-202).

A duplicidade formal encontrada, entre ensaio e obra de arte, inaugurada pela resenha de José Veríssimo realizada logo após o lançamento da obra (VENTURA, 2002, p. 15),⁴ não é sem precedentes na tradição literária latino-americana. Aliás, tampouco é sem precedentes a representação dicotômica da realidade que Euclides da Cunha sistematiza para o Brasil, abrindo as portas a uma larga tradição de análise. O misto de libelo político, análise sociológica e romance de formação nacional argentino representado pelo *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento, publicado em 1845, já demonstrara relação com questões semelhantes que parecem, inclusive, abrir caminho para a análise de uma representação dual das nações recém-independentes pela produção cultural destes países.

De fato, na crítica que Bolívar Lamounier faz a Wanderley Guilherme dos Santos, na análise da tradição do chamado “pensamento político autoritário” da Primeira República, entre vários reparos, diz que “a disjunção entre o ‘país real’ e o ‘país legal’ é uma forma narrativa extremamente comum em todos os países onde se verificou uma reação forte contra o iluminismo e o constitucionalismo abstrato do liberalismo francês do século XVIII” (1978, p. 354). Concordamos com Bolívar Lamounier neste reparo, embora o acerto de identificar esta “forma narrativa” na tradição do pensamento político e social brasileiro, tal como realizado por Wanderley Guilherme dos Santos, nos pareça sair ileso. Isso porque, evidentemente, o projeto nacional civilizatório era comum às jovens nações latino-americanas e também aos países europeus de modernização tardia, tais como a Itália. Pode ser comum a

⁴ E corroborada pelo próprio autor, em carta ao crítico mencionado, na qual Euclides fala sobre o “(...) consórcio da ciência e da arte”, como “(...) tendência mais elevada do pensamento humano” (GALVÃO; GALOTTI, 1997, p. 143).

esses casos,⁵ mas não deixa de ser uma constante também brasileira, sobretudo quando da sua continuidade, no decorrer século XX, nos projetos de superação do subdesenvolvimento.⁶

O escritor e crítico argentino Ricardo Piglia, em prefácio ao livro de Sarmiento, nota com acuidade o caráter híbrido, o “duplo vínculo” entre palavra política e forma literária na representação da história nacional argentina (2010, p. 17), tal qual percebemos em *Os sertões*. O aspecto principal reside no fato de que Sarmiento coloca em termos claros e mutuamente excludentes a oposição estrutural entre os fatores constitutivos da formação da nação argentina, no âmbito de um embate entre civilização e barbárie, isto é, entre atraso e filiação a formas arcaicas e bárbaras de vida, e a adesão ao movimento e à ideia de progresso linear de tipo europeu-capitalista – a civilização. Essa oposição é o núcleo central da interpretação dualista das sociedades latino-americanas, a qual aparece amiudadamente, em variadas formas e matizes. Sobre o *Facundo*, Jorge Luis Borges diz:

O *Facundo* nos propõe uma alternativa – civilização e barbárie – que é aplicável, segundo penso, ao processo global de nossa história. Para Sarmiento, a barbárie era a planície das tribos aborígenes e do gaúcho; a civilização, as cidades. O gaúcho foi substituído por colonos e operários; a barbárie não está apenas no campo, mas na plebe das grandes cidades, e o demagogo ocupa a função do antigo caudilho, que era também um demagogo. A alternativa não mudou (1985, p. 157).

Percebe-se, pelo texto de Borges, a permanência do dilema nacional, a cisão entre um setor que se filia à modernização ocidentalizante e a persistência de marcas contraditórias à norma civilizacional ambicionada. Não é difícil perceber, nesse sentido, que a questão assim posta se refere ao processo histórico de formação nacional, marcado por episódios violentos que, vistos sob essa perspectiva dual, nos indicam uma relação de adequação-inadequação frente ao modelo europeu, uma dicotomia entre localismo e cosmopolitismo que guarda vínculos evidentes de classe em seu projeto nacional.

Os sertões apresenta a mesma questão básica presente no livro de Sarmiento. À parte a estrutura semelhante, uma representação da dualidade campo-cidade, civilização-barbárie, através da disposição terra-homem-luta, as duas obras apresentam os processos históricos violentos em regiões distantes da civilização citadina de modelo europeu, da “imposição do modelo civilizatório capitalista e da constituição do Estado nacional moderno” (HARDMAN,

⁵ Encontra-se, também, na análise que Mariátegui faz do Peru (MARIÁTEGUI, 1975, p. 9-11). Ainda, Ángel Rama, crítico uruguaio, diz que nossas sociedades estão divididas entre dois tipos de cultura, uma tradicional, popular, que engloba a maior parte da população, e outra cosmopolita, bem mais restrita (RAMA, 1982, p. 63-70).

⁶ Como realizado, por exemplo, nas análises cepalinas. Ver, sobre este assunto, texto de Adolfo Gurrieri (2011, p. 15-92).

2010, p. 465, 474). Isto é, representam o “caráter da revolução burguesa na América Latina”, geralmente ocorrida de forma autoritária e oligárquica (IANNI, 1983, p. 25). Em *Os sertões*, porém, a adesão à lei do progresso, que deve triunfar, “(...) no final, sobre as tradições envelhecidas, os hábitos ignorantes e as preocupações estacionárias” (SARMIENTO, 2010, p. 59), tal como a define o escritor argentino, é menos unívoca, e o tom de libelo, de denúncia, não permite ver no massacre da população de Canudos senão um “crime”, o qual lhe cabe denunciar (CUNHA, 2003, p. 14). Entretanto, ambos os autores mostram interesse especial pelo tipo social que figura no setor apartado da civilização, o gaúcho, em Sarmiento, e o sertanejo, em Euclides. Sarmiento afirma, ao tratar dos costumes gaúchos, que estes “um dia embelezarão e darão timbre original ao drama e ao romance nacionais” (2010, p. 107-108), ao passo que Euclides, em passagem muito conhecida, afirma que “[o] sertanejo, é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral” (2003, p. 105); além disso, o caracteriza como “a rocha viva da nossa raça”, na qual “(...) entalhava-se o cerne de uma nacionalidade” (2003, p. 485).

Como se vê, parece haver uma relação intrínseca entre o elemento racial ou social específico – o sertanejo – e um projeto nacional civilizatório que se intentava colocar em prática. A questão, ainda, não se restringe ao plano racial, mas também ao cultural: os “mestiços neurastênicos” seriam ligados a uma cultura de importação, imprópria para o meio social brasileiro e para nossas raças despreparadas para a civilização,⁷ enquanto os sertanejos, apartados da civilização do litoral – além de se constituírem dos “melhores elementos raciais” de brancos bandeirantes e indígenas (GALVÃO, 2011, p. 162) – permaneceriam como elementos forjados sob um plano climático e geográfico, como pregavam as interpretações da época, que facilitariam sua constituição enquanto elemento social particular, brasileiro, original. Ainda que note que o brasileiro não tenha uma “unidade de raça”, o que atrapalharia os destinos nacionais caso a “evolução biológica” não se esteie na “garantia da evolução nacional” (CUNHA, 2003, p. 71), não deixa de notar que o sertanejo pode vir, se conduzido à civilização, a ser o tipo forjador da nacionalidade brasileira.

É de se notar, aqui, a conjunção entre identidade nacional – garantida, pelas leituras da época, em uma unidade racial a ser conquistada – e projeto nacional civilizatório, que daria

⁷ “Ao invés da inversão extravagante que se observa nas cidades do litoral, onde funções altamente complexas se impõem a órgãos mal constituídos, comprimindo-os e atrofiando-os antes do pleno desenvolvimento – nos sertões a integridade orgânica do mestiço desponta inteiriça e robusta, imune de estranhas mesclas, capaz de evolver, diferenciando-se, acomodando-se a novos e mais altos destinos, porque é a sólida base física do desenvolvimento moral ulterior” (CUNHA, 2003, p. 103).

guarida a uma formação nacional integradora. A imagem que Euclides oferece do sertanejo, um “forte”, mas com a “fealdade típica dos fracos”, um “Hércules-Quasímodo” (CUNHA, 2003, 105) vale por uma autoimagem do brasileiro e da nação, uma alegoria literária por excelência, que traz em seu âmbito a marca da integração entre uma fraqueza e uma força potencial, a ser ou não despertada, mas guardando essa possibilidade como uma esperança nacional de completar-se em sua formação. A histórica não resolução dos dilemas sociais brasileiros, a manutenção desta dicotomia social básica, dá ensejo, posteriormente, a outras representações nacionais, tão exóticas quanto a alegoria de Euclides, mas mantendo, estruturalmente, a mesma base metafórica ou alegórica: o “ornitorrinco” de Francisco de Oliveira (2008), já no século XXI, refere-se aos dilemas vividos a partir do fim dos projetos desenvolvimentistas, estando o país condenado a “(...) uma acumulação truncada e [a] uma sociedade desigualitária sem remissão” (2008, p. 150).

Se a Euclides coube, a nosso ver, a melhor e mais bem desenvolvida elaboração desta visão dicotômica sobre as questões nacionais, evidentemente não é apenas com ele que a problemática básica – seja ela econômica, social, cultural, racial, política – de representar a nação a partir desta *forma dual* será esboçada. Anteriormente, alguns escritos políticos ou literários – sempre considerando que, não raramente, os autores eram os mesmos – já davam conta da percepção, de um lado, da discrepância entre o estado real da nação e a projeção civilizatória e, de outro, de uma profunda clivagem social inerente ao país, que dividiria – geograficamente, politicamente, socialmente – os setores nacionais. Aqui, talvez seja o momento de colocar em destaque três dos principais elementos de que este tipo de representação se ocupou e que permanecerão, século XX adentro (e posteriormente), a enformar a representação do país.

Primeiramente, fato bastante comum a toda esta tradição, uma constante diz respeito *ao dilema entre adesão ao estrangeiro e originalidade local*. Aspecto mal resolvido da cultura brasileira, a oscilação entre a *cultura de importação e a criação de uma via autônoma para a nação emergente configura uma preocupação constante de nosso pensamento, que colocará à cultura local uma espécie de imagem falsa, dissonante, quando da reprodução, cada vez mais integrada, dos padrões de sociabilidade, cultura e consumo globais*. É um fato de integração necessária, que os intelectuais brasileiros lidaram de diversas formas, da rejeição à adesão irrefletida, mas sempre problemática. Em segundo lugar, devem ser destacadas *as dualidades sociais e políticas, seja entre as elites e o restante da população, seja no contraste de um Estado forte, “ibérico”, com uma sociedade civil desorganizada*. Essa dicotomia social e política, representada tanto no pensamento social quanto na literatura,

dará o tom dos projetos políticos aos quais os intelectuais brasileiros se ligaram, denotando as vias alternativas, mas provavelmente de fim único – a construção de uma civilização nos trópicos – de afirmação nacional. Por fim, há que se destacar a *consolidação de uma imagem cindida do país, quando os contrastes ganham estatuto, seja no âmbito político, social, geográfico, como dissemos, de identidade nacional, tornando-se não apenas elemento de análise ou construção literária, mas um meio em si mesmo de encarar o estatuto da nação e o pertencimento à comunidade nacional*. Constantemente, estes três aspectos aparecem conjuntamente, configurando uma *forma narrativa* específica, ou *forma dual* de analisar, representar, compreender e planejar intervenções no plano político.

Considerando essas características, mesmo que tenhamos traçado a obra euclidiana como um ponto nodal para a elaboração da representação dual da sociedade brasileira, é possível procurar antecedentes destes três fatores na tradição intelectual e política brasileira. Nesse sentido, é de se observar, no jogo ideológico furta-cor entre liberais e conservadores no século XIX, como esta dualidade está presente, ainda que não explicitamente, entre projetos políticos distintos. Assim, Paula Beiguelman, mobilizando o famoso texto de Karl Mannheim acerca do pensamento conservador, aponta que, apelando para o concreto, para o qualitativo (1976, p. 144-145), distintamente de um liberalismo que seria antinacional porque movido por influências estrangeiras, o conservadorismo brasileiro poderia legitimar a escravidão (1976, p. 150), bem como a ausência de representatividade popular, dado o estado precário – seja mobilizando conceitos raciais ou não – da plebe ignara, naturalmente governada pelas elites (1976, p. 160). Ainda, é de se notar que liberais, como Tavares Bastos ou Joaquim Nabuco, partem do mesmo diagnóstico, mesmo que para sua solução atribuam soluções diferentes das conferidas pelos conservadores. Tavares Bastos, por exemplo, atribuindo os “males do presente” brasileiro a uma herança portuguesa – seja pelos elementos portugueses corruptos que fizeram a colonização, seja pelas instituições que legaram, como a da escravatura (1976, p. 31) – faz o diagnóstico da sociedade brasileira, na qual reconhece os vícios administrativos nas províncias, comandadas por chefetes locais, a desorganização econômica (1976, p. 36-37), advogando, para sua solução, o fortalecimento de um espírito público que desse margem a um governo legítimo, na base do *self-government* de tipo norte-americano (1976, p. 41). Assim, faz-se notar como se alteram os sinais, entre conservadores e liberais – ao menos em sua expressão fora do mero jogo político dos gabinetes – no tocante à transplantação ideológica: ao passo que conservadores atribuem aos liberais o caráter antinacional, os liberais acusam a herança deixada pelos portugueses como a origem das deficiências brasileiras. A dualidade é perfeitamente simétrica, pois, entre as duas correntes políticas.

Em Joaquim Nabuco, por sua vez, a desagregação em que se encontra um potencial povo brasileiro é atribuída, sem reboços, ao sistema da escravidão. Sua forma ensaística, que toma em sentido lato a palavra *escravidão*, isto é, não designando apenas a instituição, mas todos os ramais de consequências que dão forma a uma sociedade invertebrada, sem garantias de liberdades pessoais, sem trabalho livre, com uma economia engessada na agricultura escravista e um aparato estatal artificialmente inflado, percebe na instituição do elemento servil a causa de existir, no Brasil, uma camada apartada da civilização: “sem a escravidão não teríamos hoje em existência um povo criado fora da esfera da civilização (...)” (2000, p. 117). Assim, a contraposição entre a elite política e o povo – o homem livre, que gravita em torno dos benefícios do proprietário –, figura uma sociedade fraturada, ausente das normas de cidadania, baseadas no Estado moderno. Algumas passagens, quando trata da situação do interior, lembram claramente as imagens utilizadas por Euclides da Cunha sobre o sertão da Bahia – ou ainda, mais recentemente, a imagem de nossas metrópoles contemporâneas:

Em parte alguma o solo adquire vida; os edifícios que nele se levantam são uma forma de luxo passageiro e extravagante, destinada a pronta decadência e abandono. A população vive em choças onde o vento e a chuva penetram, sem soalho nem vidraças, sem móveis nem conforto algum, com a rede do índio ou o estrado do negro por leito, a vasilha de água e a panela por utensílios, e a viola suspensa ao lado da imagem. Isso é no campo; nas pequenas cidades e vilas do interior, as habitações dos pobres, dos que não têm emprego nem negócio, são pouco mais que essas miseráveis palhoças do agregado ou do morador. Nas capitais de ruas elegantes e subúrbios aristocráticos, estende-se, como nos Afogados de Recife, às portas da cidade, o bairro da pobreza com a sua linha de cabanas que parecem, no século XIX, residências de animais, como nas calçadas mais freqüentadas da Bahia, e nas praças do Rio, ao lado da velha casa nobre, que fora de algum antigo morgado ou de algum traficante enobrecido, vê-se o miserável e esqualido antro do africano, como a sombra grotesca dessa riqueza efêmera e do abismo que a atrai (NABUCO, 2000, p. 111-112).

A perenidade dessas imagens dão, decerto, um tom atual à representação e análise do Brasil realizadas por Nabuco: a construção de Brasília, aliás, nosso projeto modernista por excelência, não se viu cercada pelos miseráveis que a erigiram, plantados agora em cidades-satélites que em nada lembram o urbanismo planejado da capital? O Morro da Favela, famoso pelo texto euclidiano sobre Canudos, não vê seu nome tomado pelos novos sertões das grandes cidades, que apresentam, aliás, problemas estruturalmente semelhantes no tocante à distância social entre as camadas pauperizadas e as elites?

Ainda durante o século XIX não se poderia deixar de lado o trabalho da Escola do Recife, com Tobias Barreto e Sílvio Romero. Atualizados em matéria de ciência europeia, perseguem uma renovação do pensamento brasileiro, ainda eivado das narrativas nacionais

românticas, o que, não raramente, os leva a entrar em conflito com o meio intelectual brasileiro ou, no caso de Sílvio Romero, principalmente, a oscilar em seu juízo crítico, entre um pessimismo desconfiado de qualquer possibilidade civilizacional no Brasil, e um *parti pris* pela modernização, acompanhada por reformas – como a imigração e o pretendido branqueamento da população brasileira, ainda sob o jugo escravista e seus efeitos. Percebe-se, em Sílvio Romero, nas suas tateantes experiências pela ciência europeia, o mesmo sentido de missão de construção nacional encontrada na nossa camada intelectual, buscando, em seu caso, uma análise realista das condições sociais brasileiras, isto é, sem desprezar as iniquidades existentes e a particularidade do meio local frente à norma civilizacional. Em *Doutrina contra doutrina*, publicado em 1894, buscando recensar as correntes de opinião e os partidos brasileiros, Romero afirma:

A população em geral, feita a pequena exceção de alguns fazendeiros, senhores de engenho, negociantes e herdeiros de capitalistas, mais ou menos desempenhados, é em sua maioria pobre; mas são os *pobres da inércia*; não são os proletários no sentido socialista: porque não são os operários rurais ou fabris. Se, pois, há pauperismo é da nação inteira (1969, p. 274).⁸

Exercício de diagnóstico social que renderá frutos, Romero percebe, a seu modo, os desníveis brasileiros frente à norma europeia e a própria oscilação de nossas classes dirigentes, divididas entre a aspiração civilizacional e a sua prática “fora do lugar”, dúbia e quase colonial. Não à toa, Oliveira Vianna, outro teórico de nossas dicotomias, se refere a Sílvio Romero como seu precursor na “compreensão objetiva e científica de nossas coisas e nossos problemas (...)” (VIANNA, 1987b, p. 70).

No começo do século XX, já tendo por base uma tradição mínima de pensamento brasileiro que intenta colocar em perspectiva a discrepância brasileira frente aos modelos europeus, Oliveira Vianna e os outros teóricos do que Wanderley Guilherme dos Santos chamaria de “autoritarismo instrumental” (SANTOS, 1978, p. 93-95) – isto é, a requisição necessária de um Estado forte que pudesse dar sustentação à massa popular “invertebrada”, abrindo margem à possibilidade de uma “ordem burguesa” – partem da discrepância existente entre o “liberalismo doutrinário”, que enformaria nossas instituições, e uma sociedade clânica, não liberal, cuja reforma, portanto, não poderia partir de suas bases, senão *pelo alto*. Seguindo

⁸ Afirma Tobias Barreto, em seu *Discurso em mangas de camisa*: “Entre nós, o que há de organizado é o Estado, não é a nação; é o governo, é a administração, por seus altos funcionários na corte, por seus sub-rogados nas províncias, por seus ínfimos caudatários nos municípios; não é o povo, o qual permanece *amorfo* e dissolvido, sem outro liame entre si, a não ser a comunhão da língua, dos maus costumes e do servilismo. Os cidadãos não podem, ou melhor, não querem combinar a sua ação. Nenhuma nobre aspiração os prende uns aos outros; eles não têm força defensiva contra os assaltos do poder, nem força intelectual e moral para viverem por si (...)” (BARRETO, 1989, p. 124).

os passos de Alberto Torres, que fala seguidamente da necessidade de estudar a *realidade nacional* para encontrar a solução para as questões brasileiras – “Estudar o Brasil, eis o que devera ser o lema do patriotismo e do zelo pela sorte de nossa terra” (TORRES, 1978, p. 64) –

⁹ Oliveira Vianna lança, também não desconsiderando as contribuições de Euclides, a necessidade de voltar-se para o corpo nacional, de forma a estudar suas peculiaridades e propor as soluções para suas questões. Em *Populações meridionais do Brasil*, publicado originalmente em 1920, Oliveira Vianna afirma:

Todo o meu intuito é estabelecer a caracterização social do nosso povo, tão aproximada da realidade quanto possível, de modo a ressaltar quanto somos distintos dos outros povos, principalmente dos grandes povos europeus, pela história, pela estrutura, pela formação particular e original (VIANNA, 1973, p. 14).

Assim, nesse livro e em outras de suas obras, notadamente *Instituições políticas brasileiras*, de 1949, Oliveira Vianna parte da discrepância entre o chamado “país real” e “país legal” para abordar a impossibilidade de construção de uma nação civilizada sem que a norma legal-institucional esteja adaptada às reais condições do meio local, isto é, isenta de importações ideológicas e de modelos políticos externos. Destarte, como afirma Bernardo Ricupero, pensando a contribuição da leitura de Euclides sobre Oliveira Vianna,

(...) o que mais marca Oliveira Vianna e os de sua geração na leitura de *Os sertões* e de outros livros do autor é a crença de que existiriam como que dois Brasis, sugestão que posteriormente contribui para se imaginar a oposição entre um país legal e um país real (2007, p. 54).

2.3 A consolidação da representação dicotômica da sociedade brasileira

Nas décadas de 1930 e 1940, depois, portanto, da explosão modernista que recoloca os problemas nacionais em uma nova chave entre universalismo e localismo, outros três teóricos repõem a questão dos contrastes brasileiros como critério de representação e análise da sociedade local: Gilberto Freyre e seu *Casa grande & senzala*, de 1933; Sérgio Buarque de Holanda, com *Raízes do Brasil*, de 1936; e *Formação do Brasil contemporâneo*, de Caio Prado Júnior, publicado em 1942. Antonio Candido, em apresentação ao livro de Sérgio Buarque, nota justamente que

⁹ Sobre a questão do “realismo” destes intelectuais, ao considerar prioritariamente como foco de interesse o estado de coisas da sociedade brasileira, em detrimento da aplicação de moldes externos, ver Pécaut (1990, p. 46-47).

[no] pensamento latino-americano, a reflexão sobre a realidade social foi marcada, desde Sarmiento, pelo senso dos contrastes e mesmo dos contrários – apresentados como condições antagônicas em função das quais se ordena a história dos homens e das instituições (2006c, p. 12).

Assim, Sérgio Buarque constrói sua argumentação – num tipo de hipótese já lançado anteriormente por Tavares Bastos, a da importação de instituições e cultura política portuguesas – sobre as discrepâncias entre a colonização portuguesa e a espanhola na América Latina, constituindo dois tipos distintos de formação nacional, com prejuízo para a primeira. Entre trabalho e aventura, ladrilhador e sementeiro, “método e capricho” (CANDIDO, 2006c, p. 13), Sérgio Buarque pôde afirmar que, à parte a adaptação de certos costumes às “condições adversas” de nosso meio (2006, p. 59), “trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra” (2006, p. 31). Essa afirmação, que vale por um diagnóstico completo do chamado “bovarismo” (HOLANDA, 2006, p. 166) de nossas elites, dá a medida do quanto a consciência ou, ao menos, a sensação de dissonância entre a norma burguesa e a prática local, enformam certa “consciência possível”, por assim dizer, das classes dirigentes e das propostas político-institucionais oferecidas. Isso, claramente, repercute em nosso plano estético, sobretudo no modernismo.

Gilberto Freyre, por outro lado, atribui aos contrastes outra significação. Negando uma oposição radical entre o elemento português e o meio geográfico e social, bem como uma contraposição entre o negro escravo, o índio e o português, Freyre afirma que a civilização brasileira, fundada nos valores “cosmopolitas” e “plásticos” (FREYRE, 1990, p. 4) do português e na adaptabilidade contínua das culturas, constitui-se em um “equilíbrio de antagonismos” (FREYRE, 1990, p. 53), dando o tom de uma fórmula que se constituirá, sem dúvida, em fator de distinção e elemento de identidade cultural e nacional brasileira. Não nega, contudo, o diagnóstico corrente da “ausência” de um povo brasileiro, isto é, da sociedade civil organizada ou da vida cidadã, centradas numa classe média. Rememorando a “função simplificadora do domínio rural”, tal qual a havia concebido Oliveira Vianna (1978, p. 120-136), Gilberto Freyre considera a propriedade rural como a matriz fundadora de nossa nacionalidade, engendrando três classes, das quais apenas duas teriam real significação social: senhores e escravos. Aos extremos, portanto, senhores e escravos, seriam as únicas realidades sociais no Brasil. A “classe média” assim, não se constitui de proprietários nem escravos, mas homens livres sem maior figuração social; lembrando Nabuco, diz dos que representam essa “condição intermédia” que não são escravos, tampouco cidadãos (FREYRE, 1990, p. 35).

Caio Prado Júnior, por sua vez, é o responsável por tentar aplicar o método materialista histórico à análise da situação brasileira. No primeiro capítulo de *Formação do Brasil contemporâneo*, intitulado “Sentido da colonização”, tenta localizar a formação colonial como a origem das disparidades sociais e econômicas do Brasil de seu tempo, quiçá herança que perdura. Assim, afirma Caio Prado que

[todo] povo tem na sua evolução, vista à distância, um certo ‘sentido’. Este se percebe não nos pormenores de sua história, mas no conjunto dos fatos e acontecimentos essenciais que a constituem num largo período de tempo. Uma ‘determinada orientação’, que define tanto no tempo como no espaço, a individualidade da parcela de humanidade que interessa ao pesquisador (2000, p. 7).

Esse sentido da colonização, os seus efeitos, dariam conta de explicar as desigualdades brasileiras, fruto de uma formação nacional que herda do passado colonial a estrutura econômica e social. Matriz clássica dos estudos brasileiros de corte marxista, Caio Prado não perde de vista a sensibilidade frente às peculiaridades do que se poderia chamar de “periferia” do capitalismo, o “algo de novo” que nota nas palavras iniciais do livro (2000, p. 2). Nesse sentido, o Brasil se definiria como “o passado colonial que se balanceia e encerra com o século XVIII, mais as transformações que se sucederam no decorrer do centênio anterior a este e no atual” (2000, p. 2). Desse modo, configurando uma verdadeira convivência entre estágios distintos de evolução do capitalismo, o Brasil poderia figurar, ao lado da civilização das cidades – também estas, evidentemente, cindidas internamente – um interior no seio do qual a história passada se encenaria. Em nota de rodapé, ao final da introdução da obra, Caio Prado nota que uma “(...) viagem pelo Brasil é muitas vezes (...) uma incursão pela história de um século e mais atrás” (2000, p. 5).

Livros de transição entre o ensaísmo e a produção acadêmica que ainda demorará algum tempo a se consolidar, estes ensaios definiram formas de encarar a sociedade brasileira que remetem a uma tradição – é verdade que sem uma continuidade vivamente aparente – de leituras do Brasil, constituindo obras de interpretação e enraizamento de uma identidade palpável da nação brasileira, ainda que esta mesma identidade não possa muito mais ser que a conhecida “imundície de contrastes”. A relação com a virada modernista de 1922 é evidente, significando, agora, um processo de consolidação de uma identidade nacional, escorada nos anos agitados de passagem entre as décadas de 1920 e 1960, momento em que a modernização, em todos os âmbitos da sociedade brasileira – da economia à cultura – se fazia como ordem do dia. Além disso, momento em que, remetendo à ligação entre Estado e elites durante o Império, relativamente ao projeto nacional, os intelectuais tomam para si a

responsabilidade de partícipes do projeto de modernização, a partir de uma legitimidade conferida não pelo público, mas pela sua própria posição social, aparentemente à parte de um povo ainda não constituído. Assim se refere Pécaut:

No momento, *não poderia existir uma legitimidade que exigisse uma representatividade: isso implicaria que o povo já se encontrasse politicamente constituído*. Só há legitimidade em relação à nação, e nada tinha a ver com uma vontade geral: era a vontade de uma elite que fomentava as condições para o surgimento de uma vontade geral. *Os intelectuais detinham um poder legítimo devido à sua vocação nacional* (1990, p. 40, grifo nosso).

Como se vê, o abismo existente entre povo e elite intelectual, como objetivamente existente no tecido social, induz a construções teóricas de unidade nacional, que deveriam dar esteio ao projeto de mudança social via uma modernização pelo alto. Evidentemente, isso não quer dizer simplesmente que os intelectuais da época fossem cooptados pelo Estado, mas que participariam, dentro de seu próprio âmbito – um campo intelectual de uma impossível autonomia, digamos assim, dadas as condições do momento –, de uma relação estrita com o processo de mudança social em curso, que também significava uma atenção aos problemas de identidade. Voltando aos três autores significativos desta virada dos anos 1930-1940, pode-se afirmar, então, que, consolidando e aprofundando uma consciência de nossos contrastes, perfizeram leituras que marcaram intelectualmente e ideologicamente uma representação do Brasil que será fecunda, dado o alcance do diagnóstico que realizam. São livros que constituem um marco para o pensamento sobre a identidade nacional brasileira, nossas condicionantes históricas e as possibilidades de futuro para o Brasil; nas palavras de Fernando Henrique Cardoso, são livros “que inventaram o Brasil” (1993b).

A representação do Brasil por meio dos contrastes ainda terá grande força no pensamento social subsequente, sobretudo na produção ligada às instituições universitárias. Jacques Lambert, em *Os dois Brasis* (1969) e Roger Bastide, em *Brasil, terra de contrastes* (1969) darão o tom do que significou essa virada dos anos 1930 para o pensamento sobre o país. Escritos por dois franceses que vieram ao Brasil como professores das então recém-fundadas Faculdade Nacional de Filosofia (RJ) e Universidade de São Paulo, constituem, de um lado, uma análise detida sobre a sociedade e economia brasileiras e, de outro, senão uma reflexão, ao menos uma fonte de consolidação e divulgação teórica do que se havia produzido quanto às interpretações sobre a identidade nacional brasileira – ponto em que o texto de Roger Bastide se distingue. O livro de Jacques Lambert é o protótipo das representações dicotômicas da sociedade brasileira: integrando a geografia, a sociologia e a economia, Lambert dá o tom de muito do que se falou e sealaria sobre o Brasil em termos de sua

separação interna, entre um setor pré-capitalista e outro integrado à modernidade do capitalismo. Não obstante a separação mais ou menos estanque que esboça, afirmando a existência de uma “(...) diferença, grandemente acentuada, entre país novo, próspero e em constante transformação e sociedade velha, miserável e imóvel” (1969, p. 101), não deixa de notar que “[os] dois Brasis estão presentes em toda parte, mas no Nordeste predomina o Brasil arcaico, no Sul, o Brasil moderno” (1969, p. 49). Compõe, assim, uma visão que lembra a divisão realizada por Euclides da Cunha entre os sertões e o litoral, mas sem a clivagem quase absoluta que este propõe, e muito mais próxima – do que as críticas a este modelo afirmariam – das modernas abordagens que, tratando dos desníveis gerados pelo modelo de acumulação brasileira, representam as desigualdades brasileiras como fruto de uma relação interna entre o capitalismo dito avançado e a base social precária da qual este se alimenta – estamos a falar com Francisco de Oliveira (2008).¹⁰ Assim, Lambert nota que “[nas] condições atuais de desenvolvimento econômico e demográfico do Brasil, não se pode negar que há exploração, inconsciente mas cruel, do Nordeste pelo Sul e do campo pelas cidades” (1969, p. 82).¹¹

Roger Bastide, por sua vez, trata o Brasil nos termos dicotômicos acima mencionados, já tratados por Jacques Lambert, mas com uma ênfase maior nas questões de caráter nacional, bem como nas diferenças culturais internas à sociedade brasileira. Lembrando por vezes Gilberto Freyre, e sem dúvida também não deixando de levar em conta as leituras modernistas, Bastide compõe um quadro histórico do desenvolvimento brasileiro – obviamente com o intuito de divulgação do país no exterior, dado o próprio caráter do livro – que tem por método um “senso dos contrastes”, uma unidade ainda não atingida, mas que se esboça em termos de uma cultura nacional mestiça, embora baseada numa sociedade desigual, o que não ignora. O caráter distintivo desta obra está menos em sua análise propriamente sociológica do que, digamos assim, na representação estética da sociedade brasileira, a qual Roger Bastide não dispensa, quiçá por conta de suas relações conhecidas com a área artística (PEIXOTO, 2003, p. 153-155); esta passagem da introdução da obra dá a justa medida do tipo de *forma dual* que viemos caracterizando:

O capitalista moderno manda rezar missas em sua fábrica do mesmo modo que o senhor dos tempos coloniais mandava celebrá-las na capela de seu engenho. O padre eleva a hóstia no meio das engrenagens, das bielas,

¹⁰ Isso não significa que Francisco de Oliveira deixe de lado, por exemplo, as relações duais entre campo e cidade, por exemplo, como método de análise. Sobre este assunto, ver Bertero (1999, p. 197-198).

¹¹ Esta relação também se poderia notar nos escritos de André Gunder Frank, que utiliza o conceito de “satelitização” para a mesma relação de exploração entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos, núcleos econômicos mais ou menos dinâmicos, cidade e campo, etc. (1969, p. 25-39).

das grandes rodas que pararam por um momento, renovando entre operários brasileiros, italianos e alemães, o gesto antigo do capelão oficiando entre senhores brancos e escravos negros, perpetuando, em pleno século XX, o catolicismo familiar do século XVII, enquanto, num contraste gritante, os aparelhos de rádio dos povoados coloniais apregoam aos silenciosos mestiços de índios as vantagens da Coca-Cola ou da geladeira elétrica... (1969, p. 10).

A confusão de tempos históricos, por assim dizer, a hibridez entre o moderno e o arcaico, compõe uma imagem que, do modernismo ao Cinema Novo, nos será de grande valia para a imaginação nacional. O livro, como se pode depreender deste tom estético perceptível, ainda apresenta um importante capítulo sobre as letras e as artes no Brasil, ao qual retornaremos.

Acrescentamos, ainda, antes de um certo tom de *débâcle* do pensamento que pensa a modernização brasileira em termos de um projeto nacional de interesse popular, corte marcado pela modernização conservadora do período ditatorial inaugurado em 1964, um importante texto de Ignácio Rangel, “Dualidade básica da economia brasileira”, publicado originalmente em 1957. O texto do economista vinculado ao ISEB é uma espécie de síntese do que se produziu na tradição brasileira do pensamento desenvolvimentista; desde o estabelecimento de nossas “peculiaridades” econômicas, no caso, o dualismo (2005, p. 286), à relação que Ignácio Rangel estabelece entre uma tipologia mais ou menos estanque dos modos de produção em perspectiva histórica, redundando num maior ou menor esquematismo conceitual – o que implica em analisar o Brasil cindido entre o pré-capitalismo “feudal” e o capitalismo. O que se pode notar, de início, é a aludida necessidade analítica de estabelecer uma relação tensa entre o influxo da norma estrangeira e a prática local, relação esta ligada aos problemas da integração do país como uma nação. Assim, embora afirme que “[as leis] da economia brasileira são, em certo sentido, próprias, peculiares (...)”, no sentido de uma economia cindida que se encontra em uma “unidade de contrários” (2005, p. 294), não deixa de ser necessário estabelecer a semelhança estrutural que os fatores da economia brasileira estabeleciam com a dada pelo modelo central:

O latifúndio não é um instituto puramente feudal – como a nossa escravidão não era um instituto puramente escravista. Assim como a fazenda de escravos foi a versão brasileira da manufatura flamenga do século XVII, o latifúndio seria a versão brasileira da fábrica inglesa do século XIX. Ambos os institutos são também capitalistas, de modo que a eles se aplicam todas as normas que regem uma economia capitalista (RANGEL, 2005, p. 316).

Em outro texto, Ignácio Rangel trata desta questão em termos, digamos, estéticos: da porteira para fora, vigem relações capitalistas; “(...) da soleira da oficina artesanal ou da porteira da gleba para dentro, vigem ainda relações feudais” (RANGEL, 1978, p. 85). Trata-se, no plano econômico, da disjunção notada no plano cultural entre uma elite cosmopolita em face de uma

população excluída, da inorganicidade aparente entre um liberalismo progressista e da prática secular de controle autoritário.

À parte as refutações a estas teses que apresentam a sociedade brasileira por meio de suas dicotomias – o que não parece assunto encerrado, no entanto, na área das ciências sociais – esperamos ter colocado em questão o quão fecunda pôde ser, se ainda não é, este tipo de análise para a interpretação do Brasil. Em *Sentimento da dialética*, Paulo Arantes (1992) aborda diretamente a questão à qual nos propomos. Em seu estudo, a partir da crítica de Antonio Candido e Roberto Schwarz, Arantes analisa a experiência intelectual brasileira, marcada pelo “senso dos contrastes”, como Antonio Candido a chamaria (1992, p. 12). Paulo Arantes afirma, assim, que “o dualismo (...), antes de se tornar modelo econômico, tipologia sociológica ou chave de interpretação histórica, foi sobretudo uma experiência coletiva” (1992, p. 22). Essa experiência encontra-se, portanto, como expomos, não apenas no pensamento social, mas na própria “(...) experiência social de todos os dias”, e completa Arantes, “sobretudo quando filtrada pela forma estética (...)” (1992, p. 37).¹² Nesse sentido, pensamos ser plenamente possível a passagem da representação social dual da sociedade brasileira para a representação propriamente estética que encontramos na literatura, sobretudo quando esta se vinculava a um projeto nacional. Não raramente, veremos que a literatura antecipa, e mesmo atina, com problemas e soluções de ordem sociológica que seriam trabalhados pelas ciências sociais muito posteriormente; Octavio Ianni afirmaria que “(...) a narrativa realiza uma espécie de desvendamento. Seja sociológica ou literária, ela ‘elucida’ o narrado, seja este real ou imaginado” (1999, p. 40). A *forma dual* de representação da sociedade brasileira, antes de uma categoria da análise, portanto, possui um valor estético de grande fecundidade para a reflexão sobre a realidade brasileira.

Nesse sentido, são notáveis as análises de Roberto Schwarz sobre Machado de Assis (2000a, 2000b), que, embora não se utilize do conceito de uma sociedade dual, pensa as contradições brasileiras na convivência íntima e necessária entre o setor “atrasado” e o “ilustrado” – mote de seu ensaio seminal “As idéias fora do lugar” (2000a, p. 11-31). O próprio título do ensaio, que sugere a dissonância ideológica da qual viemos tratando, entre uma adesão à modernização intelectual e econômica e a base social desigual existente no Brasil, não raro proporciona mais equívocos do que a análise propriamente dita (SCHWARZ,

¹² Em *Interpretações dualistas do Brasil*, de Custódia Selma Sena, afirma, com outras palavras, este aspecto: “Desmontada pela economia e pela sociologia, a compartimentação dualista persistia na experiência estética pela própria impressão de dualidade que o país não cessava de produzir, pois continuava a coexistir, sem síntese, mas sistematicamente, o descompasso entre nossa herança colonial e nosso presente capitalista” (2003, p. 28-29).

2012, p. 163), dado que sua impressão é ser uma crítica meramente de afirmação nacional que uma recolocação do problema do tipo de desenvolvimento brasileiro em suas implicações sobre a vida ideológica e, sobretudo, na formulação literária. O ensaio centra-se no descompasso existente entre a ideologia liberal, esposada pela nação recém-independente, e a manutenção de estruturas da época colonial, isto é, uma dualidade entre uma ideologia que sói acompanhar as relações engendradas pelo capitalismo e a base econômica escravocrata, que contradiz as características propostas pelo liberalismo. Assim, forma-se um quadro interessante, no qual as elites nacionais, detentoras do poder econômico de base agrária, reproduzem uma ideologia que não encontra respaldo na situação concreta do país, o que leva aos dilemas que acompanhamos no século XIX: de um lado, a aspiração à modernização do país e sua integração à civilização, referendada pela acumulação que forja a base do princípio de livre-iniciativa; de outro, a recusa do país tendo em vista a situação de atraso, cuja mais evidente insígnia é a escravidão. Deve ficar claro, aqui, o caráter de ideologia de segundo grau (SCHWARZ, 2000a, p. 18-19) do liberalismo no Brasil, pois, enquanto as constantes agitações sociais europeias mostram às claras o disfarce universal da ideologia de classe, ainda que esta guarde na prática sua função com uma base econômica que garanta, de certo modo, o engodo, no Brasil – como, pensamos, em todo país que se encontra fora do centro dinâmico irradiador do capitalismo –¹³ a ideologia gira no vazio, restrita à exigência de lucratividade do latifúndio baseada em força de trabalho escrava, sem conferir liberdades formais propugnadas, legadas ao homem livre pobre apenas pela cooptação e pelo favor.¹⁴ O

¹³ Alfonso Berardinelli, em texto sobre a poesia moderna, aponta o cosmopolitismo (e seu caráter anti-histórico, antigeográfico) a que esta aspira, sem que este revele, de maneira automática, a base social em que é fundada a nova lírica; em outras palavras, a aspiração universalizante da poesia moderna, fundada em tempos de um esgotamento da temática nacional e da localização individual da experiência lírica, refaz os passos do capital que, concentrado em número restrito de centros dinâmicos irradiadores, não deixa de mostrar sua discrepância e sua funcionalidade de certo modo canhestras na prática dos locais que não compartilham daquela dinâmica. A relação identificada por Berardinelli, sobretudo na poesia italiana, país periférico no capitalismo europeu, com esta aspiração universalizante e uma negação do provincianismo que lhe contradiria, guarda estreita homologia com a situação que tentamos caracterizar: “Desde que se tornou nação e deixou de ser um mosaico de Estados regionais, a Itália também se transformou cada vez mais numa província, numa periferia da Europa. Seu desenvolvimento, a história de sua burguesia, o caráter de seus maiores centros urbanos e culturais entravam com muito esforço no modelo de modernidade representado pelo desenvolvimento da sociedade burguesa na Inglaterra e na França. Finalmente, após a descoberta de que a ideologia nacionalista não era um bom remédio contra os efeitos culturais de um desenvolvimento lento e de uma modernização imperfeita, as elites intelectuais italianas foram repetidamente acometidas por ostentações cosmopolitas de novos ricos” (BERARDINELLI, 2007, p. 64-65).

¹⁴ Marx possui uma formulação que permite situar melhor o problema: “Se atualmente não só chamamos os proprietários de plantações na América de capitalistas, mas se eles de fato o são, isso se baseia no fato que eles existem como uma anomalia no interior de um mercado mundial fundado no trabalho livre” (MARX, 2011, p. 422). A afirmação vê a existência de uma empresa fundada em trabalho escravo, em tempos em que o trabalho assalariado garantia a funcionalidade da produção capitalista, como uma *anomalia*, o que indica a situação

ensaio de Schwarz sugere a comunhão interna entre a modernização e a manutenção das estruturas econômicas arcaicas, derivadas do arranjo interno das classes sociais e da profunda desigualdade existente entre os setores da elite e o restante da população.

Trata-se, assim, de uma operação semelhante à de Francisco de Oliveira (2008), que nota a articulação entre a modernização capitalista e a exploração – à moda de uma acumulação primitiva à brasileira – da estrutura econômica desigual e das camadas pauperizadas, isto é, o lado “arcaico” da sociedade brasileira seria necessário a sua contraparte “moderna”. Comentando os achados do ensaio de Francisco de Oliveira, Schwarz nota que a dualidade brasileira, que tanto instiga a representação do país para sua compreensão – de certo modo até hoje –, com vias à superação de seu lado precário, guarda funcionalidade para a acumulação local, visto que os traços de atraso “(...) não eram vestígios do passado, mas partes funcionais do desenvolvimento moderno do país, uma vez que contribuíam para o baixo custo da mão-de-obra em que se apoiava a nossa acumulação” (2008, p. 18-19). Esta convivência entre atrasado e moderno, entre modernização e permanência, é um traço forte não apenas de nossa face social, mas de suma importância na literatura brasileira – a própria reprodução do atraso pelo progresso, perenizando-o, é uma hipótese que se pode aventar para as contínuas inquições sobre o nacional, na literatura ou em outras linguagens. Citando o bruxo do Cosme Velho, Schwarz relaciona o tratamento formal que este dá ao problema do atraso com o período estudado por Francisco de Oliveira, no tocante à reprodução estrutural da miséria no desenvolvimento econômico:

O avanço nos torna – quem diria – contemporâneos de Machado de Assis, que já havia notado no contrabandista de escravos a exceção do *gentleman* vitoriano, no agregado verboso a exceção do cidadão compenetrado, nas manobras da vizinha pobre a exceção da paixão romântica, nos conselhos de um parasita de fraque a exceção do homem esclarecido (SCHWARZ, 2008, p. 18).

Neste ponto, podemos decretar uma espécie de encontro entre literatura e os desajustes estruturais brasileiros, tal como analisados pelo pensamento social brasileiro. Na mesma

problemática da instauração do capitalismo nas regiões ex-coloniais, que não reproduzem a dinâmica europeia. No entanto, é evidente que os bens primários produzidos no Brasil servem à divisão internacional do trabalho, fundada na divisão entre regiões produtoras e consumidoras. O jogo entre *anomalia* e *adequação*, entre *junção* e *disjunção*, no plano material, assemelha-se ao jogo ideológico notado por Roberto Schwarz. Em *A ideologia alemã*, Marx e Engels apontam outra formulação, desta feita no plano da ideologia dos intelectuais alemães. Analisando a questão da dialética entre estrutura e superestrutura, afirma que a última só pode entrar em contradição com as relações sociais existentes se estas “se encontram em contradição com as forças de produção existentes”, mas também “pode acontecer num determinado círculo nacional de relações, pelo fato de que a contradição se instala não neste âmbito nacional, mas entre esta consciência nacional e a práxis de outras nações, isto é, entre a consciência nacional de uma nação e sua consciência universal” (1993, p. 45). Consciência “universal”, bem entendido, a consciência dos países centrais, França sobretudo.

tradição estariam conceitos como o de *senhor-cidadão*, cunhado por Florestan Fernandes em *A revolução burguesa no Brasil* (2006, p. 60), ou o de *burguês-aristocrata* (*bourgeois-gentilhomme*), por Emília Viotti da Costa (COSTA, 1999, p. 168), que tentam dar conta do estabelecimento contraditório da modernização no país em suas ocorrências políticas, econômicas, sociais. Essas leituras e conceitos nos remetem a figuras estéticas como Brás Cubas, de Machado, e Paulo Honório, de Graciliano Ramos, e a outras manifestações do que chamamos de uma forma dual de representar o país, presentes amiudadamente nas obras da literatura brasileira, cuja trajetória e bases teóricas para esta dimensão estrutural iremos acompanhar.

2.4 A literatura brasileira e a representação nacional: seus pressupostos e a forma dual

Para pensarmos a caracterização, a partir da tradição da crítica literária, do conceito de *forma dual*, faz-se mister lançar mão de alguns textos que se preocuparam, em primeiro lugar, em pensar a *forma específica* da cultura de países cuja formação permanece problemática – o Terceiro Mundo, o subdesenvolvimento – no âmbito mais geral, e da cultura brasileira, em específico. Além disso, é também possível resgatar alguns modelos de análise literária, primeiramente no âmbito metodológico, mas também outros que identificaram na literatura brasileira os impasses contrastantes da formação nacional como molas formais para a própria constituição da obra. Assim, poderemos pensar a possibilidade de identificar esta constante formal da literatura brasileira a partir de uma tradição já constituída na crítica literária, cujas questões concernentes à abordagem, interpretação e delimitação formal dos dilemas brasileiros são percebidas nas próprias obras literárias. Trata-se, pois, de construir nosso modelo e delimitar esta tradição formal. Para ilustrar a questão, faremos referência também a algumas questões presentes na literatura brasileira, a saber, o uso que esta faz de dados estéticos e formas estrangeiras, de modo a suprir as lacunas da formação nacional com símbolos próprios, em uma confluência recorrente entre a utilização daqueles dados e a projeção de uma utopia nacional de emancipação e construção civilizatória.

Um ensaio muito instigante, que não trata da forma literária em específico, mas diz respeito à nossa produção cinematográfica, possui algumas colocações de amplo interesse para este problema. Publicado primeiramente na revista *Argumento* em 1973, e posteriormente em livro de mesmo nome, “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, de Paulo Emílio Salles Gomes, formula categorias que lançam luz não apenas sobre a produção cinematográfica em nosso país, mas sobre todo nosso processo cultural, sobretudo aquele

vinculado claramente com um projeto nacional. Ao lembrar, fazendo relação direta com a teoria do subdesenvolvimento que, “[em cinema] o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado (...)” (1980, p. 85), o autor compreende que a produção cultural em países economicamente retardatários possui peculiaridades que devem ser entendidas em seus próprios termos, isto é, não como uma etapa ou má formação frente a um modelo central, mas um tipo de princípio formal que estabelece relações múltiplas entre a forma estrangeira e a prática local, restando particularidades que devem ser levadas em consideração para o correto entendimento dessa cultura, dessa “(...) incompetência criativa em copiar” (1980, p. 88).¹⁵ Segundo ainda o ensaio de Paulo Emílio, temos uma relação entre “ocupante” e “ocupado” no plano da cultura, isto é, uma relação que se estabelece entre a produção nacional pretensamente autônoma e a importação de formas advindas dos grandes centros (GOMES, 1980, p. 87-88). Diz Paulo Emílio, em passagem lapidar:

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não-ser e o ser outro (1980, p. 88).

A relação estabelecida, pois, entre essa cultura original, peculiar, não se dá em sua disparidade de realização frente ao influxo formal estrangeiro: se dá, ao contrário, em relação tensa com ele, seja, sobretudo, neste plano formal, seja mesmo nos meios de sua realização enquanto um produto cultural em um mercado interno adverso. Nesse sentido, a própria representação do país, que é o que nos interessa neste texto, não pode deixar de passar através da ótica do sistema internacional, não pode deixar, assim, de responder às demandas da modernização. As ciências sociais e a literatura, a nosso ver, dependem e guardam identidade neste pressuposto: a representação ou a análise da situação do país, embora evidentemente originais no sentido de uma nova experiência na prática literária ou científica, são tributárias de uma necessidade de integração frente ao modelo civilizacional, de uma construção nacional que, portanto, interfere na própria forma do produto cultural. As constantes apostas pela literatura nacional, “descolonização”, “poesia de exportação” ou ainda pela cura através

¹⁵ A caracterização do subdesenvolvimento não como uma etapa, mas como estado de coisas, vai na direção da abordagem clássica do subdesenvolvimento realizada por Gunder Frank. Através do esquema básico metrópole-satélite, correspondendo respectivamente aos centros mais dinâmicos da economia e às periferias que a estes centros estão relacionadas como economias subsidiárias, Gunder Frank afirma que o subdesenvolvimento “não é um estado de relações original ou tradicional; tampouco é um estágio histórico de crescimento econômico pelo qual passaram os países atualmente desenvolvidos. Ao contrário, (...) [o subdesenvolvimento é] nada menos que o desenvolvimento econômico em si mesmo, tornado ao longo dos séculos um produto necessário do processo plenamente contraditório do desenvolvimento capitalista” (1967, p. 3, tradução nossa).

da Antropofagia oswaldiana, em nossas artes, dizem respeito a este problema central de nossa cultura.

Os problemas, pois, de adaptação da forma literária às possibilidades e demandas internas, já colocam a questão primeira do pensamento brasileiro nacionalista: a necessidade de descolonizar a produção cultural, a partir da qual as respostas estéticas duais centradas nos desajustes sociais brasileiros podem tomar forma. Nesse sentido, para compreender e buscar formulações que deem conta de situar esta *forma dual* que aparece recorrentemente na literatura brasileira, a noção de “homologia” entre forma literária e estrutura social, proposta por Lucien Goldmann (1990), nos parece ser um interessante caminho de leitura. Para Goldmann, que se baseia, sobretudo, na *Teoria do romance* e em *História e consciência de classe*, de Georg Lukács, a estrutura do romance seria homóloga aos aspectos da vida social, nomeadamente da vida “na sociedade individualista nascida da produção para o mercado” (1990, p. 16), mediada não exatamente pelo romancista, mas pela *consciência possível* do grupo social, consciência que não pressupõe isonomia com a realidade, mas uma construção, uma representação que possui por base, em última instância, a relação material. A teoria de Goldmann se adapta perfeitamente ao romance europeu, sobretudo na visada proposta por Lukács na *Teoria do romance*; porém, para o caso da literatura de representação da nacionalidade brasileira, a questão do embate do indivíduo contra a sociedade reificada não parece ser o fulcro da questão, ainda que dela faça parte: a organização da sociedade brasileira não reflete, em outro meio e tempo, a constituição das sociedades europeias; antes, certos grupos sociais nos países subdesenvolvidos sofrem um embate com a própria noção de um atraso, aspecto de sua consciência possível, ou de um desvio à norma frente àqueles grandes centros, consciência esta que constitui a fonte específica da forma dual do romance e revela um tipo de problema constante – vinculado a estes grupos que constituem uma pequena elite nestes países e aos quais pertencem os intelectuais –, que é a questão obsedante do nacional. Não se trata apenas, porém, como questão principal, de identificar o grupo social que realiza a obra literária, e com isto dar cabo da análise: a solução formal encontrada nas obras literárias, centro de nosso interesse, parece encontrar correlação homóloga com uma consciência ou representação do país, em termos de um *projeto nacional* a ser encaminhado. Para esse caso da literatura brasileira, portanto, o que se dá não é exatamente uma crítica à modernização capitalista; antes, se sugere a necessidade de superação dos desníveis do progresso local, em virtude de um projeto de país pensado e repensado em distintas formas.

Para falar com a tradição da literatura brasileira que passaremos a lidar, a discrepância entre este tipo de política *nacional*, as diferentes preocupações existentes entre as literaturas

do “Primeiro Mundo” e “Terceiro Mundo”, que reparamos em relação à teoria de Goldmann, foi proposta por Fredric Jameson em termos de uma separação, na consciência social nos países desenvolvidos, entre as vidas privada e pública, entre o poético e o político (1986, p. 69). No Terceiro Mundo, estes problemas viriam de mãos dadas: Jameson fala de uma *alegoria nacional* nos textos destes países, “até mesmo, ou (...) particularmente quando suas formas desenvolvem-se de mecanismos predominantemente ocidentais de representação, como o romance” (1986, p. 69, tradução nossa). Além disso, o intelectual nessas sociedades é entendido como, de uma maneira ou de outra, “um intelectual político” (1986, p. 74). Essas questões se ligam sobremaneira ao que vimos tentando expor: *o papel político do intelectual, que se incomoda com o atraso e a desigualdade brasileira, constitui a base do ímpeto criador da forma dual no romance brasileiro*, guardando, a partir de sua consciência enquanto pertencente a um grupo social, uma relação entre esta e a estrutura romanesca, que se traduz numa forma alegórico-nacional, nos termos de Jameson, ou ainda em uma forma dual, para nos referirmos especificamente ao nosso problema. Esta noção alegórica será manifestada mais claramente nas formulações modernistas, na literatura, e, também, na tradição cinematográfica, enquanto outro gênero que incorpora a narrativa da nação. O problema, pois, da constituição de uma forma narrativa específica em países periféricos se dá de maneira muito diversa da produção hegemônica dos países centrais. Para pensar o caso do Brasil, deve-se considerar, a um só tempo, a especificidade de sua produção e de sua relação com os elementos formais externos, bem como suas diferentes formulações estéticas, que tomarão a feição da narração de nossos impasses.

Em relação direta com o pensamento social brasileiro, e sua relação obsedante, contraditória, com o elemento exógeno para a constituição de um pensamento nacional, a literatura se constitui, no Brasil, a partir de visões de fora, sejam as adotadas internamente ou mesmo por relações tutelares, como o famoso escrito de Ferdinand Denis sobre a literatura local, do qual trataremos.¹⁶ A narração nacional, pois, se dá neste entrelugar, somada às

¹⁶ Cabe pensar, a partir dessa relação tutelar, em primeiro plano, e, posteriormente, na relação de dependência frente à produção estética estrangeira, que algumas imagens, inclusive que serviram de base à elaboração de um projeto nacional brasileiro na literatura – e suas decorrentes utopias de construção nacional segundo um *novo* modelo, americano, regenerador – possuem uma dupla filiação: às necessidades locais, que respondem a demandas específicas, e à fabricação de signos para a identificação da nova terra que possuem larga penetração na história brasileira. De grande importância para a literatura brasileira é, assim, o contraste entre a visão redentora da América enquanto novo continente destinado a redimir as mazelas da velha Europa, os “motivos edênicos” (HOLANDA, 2000) que se baseavam na possibilidade de uma regeneração da civilização, e a violenta prática colonial e escravista, resguardada no domínio sobre as populações locais e na escravidão dos africanos. A natureza, o silvícola, aparecem neste tipo de representação como insígnias da possibilidade de regeneração da civilização ocidental em novo ambiente, o que não apenas ecoará, mas tomará traços mais definidos e longevos

atividades de uma elite em relação contraditória com o restante da população da qual se vê separada por um abismo mais ou menos intransponível – relação de não-reciprocidade que se dará da literatura ao cinema, da formação das narrativas nacionais à atualidade dual “pós-moderna” de nossas caóticas cidades, na qual o antigo nacional é uma miragem de certo modo fantasmática, mas sempre presente em negativo –, perfazendo uma constelação de projetos que alinhavam para o país uma história cujas contradições seriam o motor principal. Nesse sentido, como matéria literária – em relação direta com a matéria do pensamento social, do qual já tratamos – a nação aparece enquanto uma miríade de estruturas contraditórias, elementos ao mesmo tempo de unificação mítico-ideológica, de divisão social que exclui e integra, de uma unidade que se busca e se projeta como horizonte de uma nação moderna. A passagem de João Cezar de Castro Rocha, em texto que toma como mote o poema “Hino nacional”, de Carlos Drummond de Andrade, é lapidar: falando sobre o pensamento social brasileiro, que é e deve ser fonte de inspiração para olhar outras narrativas, e assim reciprocamente, diz que o Brasil se forma, nestas leituras, a partir de uma “teologia negativa”. Mais ou menos como a linguagem seria insuficiente para definir o conceito de Deus – podendo notá-lo, apenas, pelo que ele não é: imperfeito, incompleto, etc. –, o Brasil se constitui assim em uma

(...) melancólica descrição do que o país não foi – moderno, democrático, etc. –, do que deixou de ser – igualitário, iluminista, etc. –, do que ainda não é – país de primeiro mundo, potência mundial, etc. Daí sermos eternamente o ‘país do futuro’, ou seja, somos tudo aquilo que um dia *seremos* (2003, p. 23).

Aqui, percebe-se o alcance do interesse do que consideramos a *forma dual*: parte integrante do jogo cultural de edificação da nação nos seus diversos empreendimentos teóricos ou literários, ela encena uma não-constituição, uma integração que se toma por alvo, sempre freada a meio caminho. Entre a unidade nacional almejada nas narrativas fundacionais, passando por sua negação em chave melancólica no naturalismo, para o repensar de uma nova

enquanto ideologia nacional a partir da independência. Este aspecto, chamado por Marilena Chauí de “sagração da natureza” (2000, p. 58), nutre a ideologia da colonização e posteriormente a nacionalista, erigindo as matas e a uberdade natural da terra em características positivas e distintivas. Estes elementos entram como símbolos da nova civilização à medida que passam a ser incorporados continuamente entre as representações do país. Nesse sentido, a partir de um senso da natureza mais concreto, no arcadismo – ainda que dado por um critério de rusticidade que divide o intelectual entre a civilização e o primitivismo local (CANDIDO, 2007, p. 64) –, a sagração da natureza local, no romantismo, somado ainda à discussão da integração de contrastes culturais e raciais, passarão a ser ponto de recorrência da literatura brasileira, organizando um ponto de vista de construção civilizacional a partir de motivos mitificados em forma de identidade. O romance e a poesia brasileiros, a partir do momento de construção do Estado nacional e da tentativa de erigir uma literatura própria ao país, tendo como referências uma noção de caráter nacional *à la* Herder e uma imposição civilizacional à moda iluminista francesa, tentam pensar a nação a partir deste tipo de elemento distintivo.

atitude perante os retalhos locais no modernismo, o caráter de contraste, dualidade, dissonância é presente. E é mais que mero cacoete, como se verá: constitui a forma cultural da nação em negativo, em relação tensa com sua própria constituição social.

Partindo da análise destes desníveis, em texto de uma conferência, Ángel Rama trabalha com a possibilidade de cercar uma possível contribuição original para a literatura, advinda da América Latina. Seguindo uma dialética notadamente semelhante à de Antonio Candido – entre localismo e cosmopolitismo, que, de resto, será correlato a seu conceito de “transculturação” –,¹⁷ Rama nota a dualidade de culturas presentes na América Latina, tendo como ator cindido em sua produção o intelectual, membro das elites locais. Rama afirma que há

[de] um lado, uma cultura que chamaríamos de tipo tradicional, muito rica e que compreende a maior parte da população do continente. Conservam-se nela os mais puros ingredientes das diferentes culturas que constituíram o tronco latino-americano, embora ocorra também a aculturação através da inserção ibérica. (...)

A outra cultura é a que chamaríamos de tipo urbano, de tendência cosmopolita, que usa preferencialmente uma língua disciplinada pelo estudo, que aspira com maior fervor à originalidade e a novidade e que, por isto mesmo, estabelece os seus modelos a partir de exemplos estrangeiros que são repassados para um idioma diferente, ou para situações novas. Esta cultura, normalmente chamada de cultura e nada mais, desfruta de um raio de ação muito reduzido (...) (1982, p. 63-65).

A contribuição original, porém, que Rama apenas sugere, parece surgir desta relação entre o inevitável influxo estrangeiro – que é parte formadora da sociedade local, não apenas justaposição – e a base local autóctone, que nota. No caso brasileiro, no qual a cultura especificamente indígena não nos pareceu ser legada nos mesmos termos de outros países da América Latina, a relação com uma temática “popular”, significando, ao mesmo tempo, uma prática cultural desligada de maiores restrições quanto à dialética de cosmopolitismo e localismo, mas tendo como centro este último aspecto, dado que o primeiro pertenceria sobretudo às camadas letradas, com acesso mais franqueado ao saber. No fim das contas, o problema parece semelhante ao da cultura popular no Brasil, assumindo o lugar daquela autóctone notada por Rama. Este é o mesmo sentido relacional analisado por Paulo Emílio, na forma “subdesenvolvida” da produção cinematográfica; assim, o imperativo civilizacional,

¹⁷ O conceito de transculturação, na verdade, fora cunhado pelo estudioso cubano Francisco Ortiz, em seu *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), no sentido de uma “mestiçagem” cultural; algo muito próximo do “equilíbrio de antagonismos” de que falava Gilberto Freyre sobre a formação brasileira. Rama fará uso deste mesmo termo para a compreensão da produção literária latino-americana. Ver, sobre o assunto, Roberto Fernández Retamar (2004, p. 78-79), e Rama (2001).

dado nessas literaturas por uma perseguição mais ampla do nacional, se dá num espelhamento difuso, relacional porém afirmativo, nos quais os contrastes locais são evocados ora como óbices, ora como distintivos: “[a] América Latina, espelho da Europa, toma por completo esta imagem, devolvendo-a, de algum modo, em sua totalidade, para que possa se reconhecer nela” (RAMA, 1982, p. 79). A originalidade, assim, só poderia se dar completamente, como já viemos afirmando, a partir do momento em que a formação de um dado cultural se dê em correlação com uma formação, uma integração mais ampla das sociedades locais, mitigando as contradições de ordem social:

São estes movimentos [sociais] que, na própria medida em que ampliam a base popular de uma sociedade e em que se estabelecem a fecundação mútua das diferentes culturas – forçando a imbricação das elites correspondentes –, instauram a possibilidade de uma cultura original (RAMA, 1982, p. 82).

Cabe notar, entretanto, que mesmo a partir deste momento de uma integração local, o que desapareceria seria a questão imperialista, a dominação estrangeira enquanto dado político-econômico: a sociedade em contrastes, por nossa própria formação, não deixaria de se identificar ao mesmo tipo de originalidade da civilização portuguesa estabelecida nos trópicos, tal como a notou Gilberto Freyre. Assim, as dicotomias notadas neste lugar específico do (antigamente?) chamado Terceiro Mundo passariam a um novo patamar, com uma significação diversa da que vislumbramos aqui, em nossa tradição.

Em outro ensaio de Rama, podemos situar mais claramente os fundamentos da noção de *forma dual* para pensar a representação brasileira na relação problemática entre a literatura e seu sentido de intervenção no projeto de modernização nacional. No texto “Sistema social e sistema literário na América Latina”, o autor discute a necessidade de, para entender a especificidade da produção estética no subcontinente, trabalhar com instrumentos teóricos próprios, ainda que em diálogo profícuo com as contribuições externas. Assim, nota o autor que a literatura local não constitui mera réplica da produzida na Europa, ainda que não haja possibilidade de se evitar as soluções e as referências formais produzidas externamente, mas se estabelece internamente no processo social interno, que responde às condições materiais da sociedade local. Desse modo, a partir da produção literária, é possível vislumbrar como ela se integra e como representa um determinado ponto de vista local, sempre em uma relação de mão dupla com o tecido social: “[a] literatura produz um discurso sobre o mundo, porém esse discurso não passa a integrar o mundo, mas a cultura da sociedade, tornando-se parte da vasta malha simbólica mediante a qual os homens conhecem e operam sobre o mundo” (RAMA, 2008, p. 121). Assim, a tradição literária não reflete uma condição dada da sociedade, mas

constrói sobre ela um discurso, o qual passa a ser incorporado pela sociedade enquanto prática cultural, ainda que, num primeiro momento, esta prática esteja relacionada sobretudo a uma questão de formação nacional, dada sob a égide do Estado. Retomando o que havíamos dito sobre a produção literária a partir do ponto de vista do grupo social, segundo Goldmann, uma reflexão de Rama sobre este autor permite situar melhor esta questão:

De forma similar [à da literatura compor um discurso, que passa a ser incorporado pela sociedade], uma classe ou um setor social, além de viver concretamente sua situação, seus interesses, suas demandas e seus problemas, gera, a partir de tudo isso, *uma construção de tipo ideológica que, segundo Lucien Goldmann, podemos designar como uma cosmovisão. O peculiar dela é que obedece a um processo coletivo, grupal, e não meramente individual, destinado a obter um instrumento simbólico com o qual possa atuar dentro da história, impor um conjunto de valores e estabelecer uma série de interesses comuns. Essa cosmovisão é sempre um discurso coerente e não simplesmente as bases sociais, políticas ou econômicas que lhe dão nascimento. Esse discurso está marcado por uma inclinação denotativa mais pronunciada do que as construções literárias, mantendo, por essa razão, um vínculo concreto com os enfoques sociológicos ou políticos* (RAMA, 2008, p. 121, grifo nosso).

Desse modo, caracterizando nossa hipótese como *forma dual*, percebe-se que há uma relação intrínseca entre a representação que ela engendra e determinada cosmovisão, dada por um grupo social. Porém, este reconhecimento não constitui todo o trabalho, que se trata de entender como isso se dá internamente à obra de arte, a partir de sua configuração na linguagem literária. Mas, o que se pode afirmar, *a priori*, é que a representação dicotômica da sociedade brasileira constitui uma linha de força que não está dissociada de uma prática cultural, ligada tanto a influxos civilizacionais quanto a correntes de crítica a um tipo de modernização – que não deixa de ter aqueles como base, ainda que se coloque em oposição – que se constitui, portanto, em uma forma de a sociedade local construir uma imagem de si própria, em outros termos, de se instituir como uma identidade, uma particularidade, fundada na convivência e na oposição dos contrastes locais.

Nesse sentido, a *forma dual* que procuramos caracterizar pode ser localizada, num primeiro momento, nas condições de produção culturais adversas para o intelectual local. Assim como Octavio Paz dissera, que “[o] caminho para Palenque ou para Buenos Aires passava quase sempre por Paris” (PAZ, 2009, p. 129), na experiência de certo desterro frente ao meio adverso, e as relações problemáticas com o imperativo civilizacional que estava na pauta, implicando uma relação dúplice de adesão e recusa tanto em relação ao estrangeiro quanto em relação ao meio local, o primeiro fator nos parece ser esta dissonância entre a modernização em contínuo projeto e a representação do estado de coisas da sociedade local. Este tipo de relação se altera conforme a cosmovisão do grupo social em questão, o qual se

poderia notar pela formulação narrativa, esteja ela envolvida em fundar a nação, criticar a sua condição, ou propor um novo projeto – implica, pois, a intensa participação do intelectual com o jogo político, constante em nossa tradição. A partir deste dado, é possível perceber que a *forma dual* se esteia numa representação das contradições brasileiras, baseada em variados matizes de ordem composicional e de posição social do escritor, figurando uma relação mais ou menos definida com o material a ser configurado. Deste modo, ela se manifesta de variadas maneiras em nossa tradição, seja nas próprias configurações internas das obras – que são nosso objetivo fixar nos próximos capítulos –, seja em sua própria dinâmica enquanto sistema literário. No Brasil, isso se manifesta nas constantes tentativas de interpretar a nação: em seu viés unitário-mítico, tipicamente romântico, na denúncia de suas irregularidades, na adoção do ponto de vista das diferenças enquanto fator de identidade, na petição de princípios sempre posta por uma seção nacional mais autêntica. Trata-se, pois, de um verdadeiro princípio composicional e ideológico, que guia as criações locais em torno de projetos e estéticas, programas e afiliações, que devem ser levados em consideração.

Assim, a literatura brasileira possui um processo que, como vimos, é comum ao das literaturas de países periféricos, isto é, a relação com o influxo civilizacional, e a homóloga necessidade de ter em consideração os elementos estéticos externos. A partir dessa relação tensa, como notamos no ensaio de Paulo Emílio, constrói-se um discurso de longa validade, e que possui uma estrutura de duplo sinal, negativo e positivo: de um lado, a necessidade constante de afirmar a originalidade, *recusando* a importação cultural – os “mestiços neurastênicos do litoral” de Euclides, de costas voltadas ao sertanejo, o “idealismo constitucional” de Oliveira Vianna, as imprecizações contraditórias de Sílvio Romero pela marca nacional na literatura, a batalha de José de Alencar por uma língua brasileira, e muitos outros; de outro lado, a reformulação dos dados estéticos externos em resposta às demandas locais, *afirmando* a originalidade da nova civilização formada nos trópicos americanos, que terá em Oswald de Andrade a figura intelectual de maior importância. Na base deste desajuste presente, interno-externo, local-importado, a representação dos múltiplos aspectos contraditórios brasileiros tomará forma. Assim, derivado do dilema primeiro da adequação local do imperativo civilizatório, suas contradições – civilização *versus* barbárie, sertão *versus* litoral, raça superior *versus* raça inferior, etc. – passarão a ser postas enquanto um princípio composicional. Para dar vaza ao projeto nacional, a interpretação de nossas disparidades e de nossas diferenças frente ao influxo externo toma a condição de forma literária, a *forma dual*.

Na tradição moderna da crítica literária brasileira, a utilização de categorias que têm por objetivo entender como os autores representam os contrastes nacionais não é algo novo.

Primeiramente, a relação entre literatura e a representação das contradições brasileiras nos remete a Antonio Candido. Em dois ensaios presentes em *A educação pela noite*, Candido nota as questões subjacentes à produção literária em um país subdesenvolvido – “Literatura e subdesenvolvimento” –, e ainda como a forma literária estrangeira pôde ser atualizada, dadas as condições sociais locais, de modo a não figurar apenas como símbolo ideológico de dominação colonial, mas também, a partir da própria transfiguração formal da realidade, em uma possibilidade de emancipação mental e cultural frente à subsunção política – “Literatura de dois gumes”. O primeiro ensaio trata, sobretudo, das posturas dos escritores frente ao fato nacional da discrepância entre suas aspirações civilizatórias e a condição real do país, bem como das condições adversas da produção cultural em um meio no qual a absoluta maior parte da população está excluída da cultura formal, restrita às elites. Assim, da noção de país novo, que persegue a possibilidade de um “progresso futuro” de certa realização no horizonte, passa-se, sobretudo no decênio de 1930, a uma noção de atraso, de subdesenvolvimento, que coloca em xeque os projetos nacionais passados – do romantismo até certa postura eufórica do modernismo – em nome de um projeto modificador, ainda que não deixe, como notamos, de fazer referência a certa tradição de leitura do país que se ancora no passado literário e, certamente, cultural (CANDIDO, 2006a, p. 169-171). A postura dos intelectuais, nesse sentido, muda, revelando algo da crítica que o naturalismo já esboçara em suas melhores obras:

Desprovido de euforia [o ponto de vista dos intelectuais], ele é agônico e leva à decisão de lutar, pois o traumatismo causado na consciência pela verificação de quanto o atraso é catastrófico suscita reformulações políticas. O precedente gigantismo de base paisagística aparece então na sua verdadeira essência – como construção ideológica transformada em ilusão compensadora. Daí a disposição de combate que se alastra pelo continente, tornando a ideia de subdesenvolvimento uma força propulsora, que dá novo cunho ao tradicional empenho político dos nossos intelectuais (CANDIDO, 2006a, p. 171).

Este ponto de vista de combate político de nossos intelectuais, que já notamos, reformula-se a cada guinada política e modificação social, expressando como a cosmovisão das elites se altera, reproduzindo, nas obras literárias, formas de adequação ao projeto político desejado.

No segundo ensaio, nota-se, pelo panorama histórico realizado por Antonio Candido dos cronistas e historiadores coloniais, bem como sobre os poetas que, impondo formas metropolitanas para a produção literária, não deixaram todos de construir, paulatinamente, uma visão local sobre os problemas da colônia e, posteriormente, sobre o país que se formava. Deste modo, Candido, operando uma atitude de “sentimento dos contrários” (2006a, p. 198) – sobre a qual já versamos – intenta descobrir como essas obras, de caráter contraditório, se

articulam com o desenvolvimento histórico-social local, bem como formam uma leitura sobre as condições do país, a qual terá longo curso. Nesse sentido, as obras literárias – cita principalmente *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama, *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão, e *Vila Rica* (1776), de Cláudio Manuel da Costa – que, num primeiro momento apresentam a “(...) ideia conformista que a empresa colonizadora foi justa e fecunda, devendo ser aceita, louvada como uma implantação dos valores morais, religiosos e políticos que reduziam a barbárie em benefício da civilização” (2006a, p. 201), puderam, ao mesmo tempo, criar uma imagem do ambiente local e da bravura e ingenuidade natural e guerreira do índio, que serviram, posteriormente, a verdadeiros símbolos nacionais (2006a, p. 202-203) – quando da “invenção da tradição” nacional pelo romantismo. Candido afirma:

(...) as atividades e obras literárias (...) podem ser vistas de ângulos divergentes, e mesmo contrários, mas igualmente válidos. Justamente pelo fato de manter relações com a realidade social, a literatura incorpora as suas contradições à estrutura e ao significado das obras (2006a, p. 202).

Estes ensaios, nesse sentido, permitem a possibilidade, que já delineamos ao tratar de Ángel Rama, de situar a questão do intelectual e sua relação com as contradições do meio local, bem como as respostas estéticas que oferece. Deste modo, podemos pensar que a condição de diferença, dissonância, atraso ou algo semelhante notado pelo intelectual local, já tradicionalmente, segundo seu próprio estatuto social, vinculado de algum modo aos destinos nacionais, impõe uma resposta literária que deva ter em sua configuração uma representação dos variados contrastes presentes na sociedade local. *Assim, da forja da unidade, por meio de uma mitologia nacional, à sua crítica, o que não se pode perder de vista é a continuidade de uma problemática quase perene, que afeta e impulsiona a solução literária.* A recorrência e a série das soluções, nesse sentido, nos parecem unificadas pela forma dual, nunca, porém, caracterizando o mesmo tipo de respostas, mas o idêntico problema ao qual se voltam. A própria tradição crítica brasileira já tratou de dar algumas indicações sobre esta problemática contínua, constituindo não exatamente um método, mas uma inspiração de leitura relacionada, aparentemente, à própria questão de uma identidade contraditória, posta à baila pela literatura. Novamente, o primeiro leitor destas contradições, numa perspectiva crítica, é Antonio Candido.

As análises de Candido traduzem-se em uma investigação da própria contribuição original brasileira à literatura, vinculando experiência estética a experiência social, representação ficcional e análise sociológica. A título de exemplo, citemos dois de seus trabalhos, a saber, a “Dialética da Malandragem” e “De cortiço a cortiço”, ambos publicados no volume *O discurso e a cidade* (1993). Nestes ensaios, a marcha da análise trabalha a partir

de dados antitéticos, sopitados em sua relação pela noção de dialética: no caso de “Dialética da malandragem”, análise sobre *Memórias de um sargento de milícias* (1854), de Manuel Antonio de Almeida, a “dialética da ordem e da desordem” (1993, p. 39 e ss.); em “De cortiço a cortiço”, no qual trabalha com o romance capital de Aluísio Azevedo, a “dialética do espontâneo e do dirigido” (1993, p. 135 e ss.). Ambos os pares antitéticos tem como pano de fundo a noção de norma e anomia, adequação e inadequação, e se referem, em última instância, à situação relativa da sociedade brasileira no tocante ao desenvolvimento. A incompletude da ordem burguesa no Brasil, a modernização local que não resolveu as necessidades de maior integração social, possuem justamente esta dimensão de situação “fora do lugar”, para utilizar novamente a noção de Roberto Schwarz (2000a, p. 11-31). Antes, porém, de nos parecer apenas um bem sucedido modelo de análise, julgamos que a própria necessidade de considerar a literatura brasileira sob a ótica de pares antitéticos responde em última instância a dados próprios da sociedade brasileira, que oscila entre a integração e a desagregação, o atraso e o progresso vinculados à própria tradição de representação do dado local.

Dois outros modelos ainda podem ser apontados. Primeiramente, uma das ideias inspiradoras de nossa hipótese sobre a representação das contradições brasileiras, está nos ensaios de Roberto Schwarz acerca de Machado de Assis (2000a; 2000b). Nestes, a *volubilidade*, princípio formal de organização da voz narrativa em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, nos parece um dos modos em que, historicamente, segundo as diversas obras, aparecerá figurado o dilema da modernização em um país periférico. Podendo lançar mão das mais avançadas concepções teóricas e ideológicas, ao mesmo tempo em que as deprecia no seguimento da narrativa, Brás Cubas como narrador expressaria o descompasso existente entre o papel social vinculado a uma estrutura social que guarda suas raízes no passado histórico, não obstante plenamente integradas no sistema social capitalista, e a aspiração de modernidade a que pode lançar mão a seu bel prazer, desde que isto não se torne compromisso com uma mudança real nas relações entre os grupos sociais. Roberto Schwarz, a nosso ver, consegue, partindo de um dado de especificidade local, apontar esta contradição entre a continuidade das antigas estruturas sociais e os influxos civilizacionais que inevitavelmente devem reger a vida nos trópicos, segundo o modelo dos países centrais.

Destacamos, ainda, Fernando Cerisara Gil que, em *O romance da urbanização* – análise de três romances dos anos 30, *O amanuense Belmiro* (1937), *Os ratos* (1935) e *Angústia* (1936) – nota uma “dualidade formal” (1999, p. 125) que guia a narrativa, a qual teria suas bases na passagem contraditória do rural para o urbano no Brasil. Esta dualidade

formal se manifesta sobretudo na categoria temporal da narrativa, implicando uma dicotomia entre o tempo urbano, vinculado à experiência cidadina e ao moderno, e o tempo rural, sentido em outros parâmetros, mais próximos da vivência tradicional. Isto traz consequências para o andamento da narrativa, que se traduz no que o crítico chama de um tempo improdutivo (1999, p. 127); isto é, o caráter dual da experiência do tempo nessa narrativa impossibilita a formulação deste conflito no nível da intriga. Daí adviria o aspecto mais ou menos amorfo, arrastado, destes romances, o que encontraria seu esteio, para o autor, nas contradições da urbanização na sociedade brasileira (1999, p. 126-127), cujas heranças rurais ainda seriam visíveis.

Nestes três autores, percebem-se soluções diversas no plano conceitual, mas análogas para o entendimento dos contrastes brasileiros. Em nosso trabalho, como já dito, visto que as análises recairão sobre obras de três escritores diversos, que formulam respostas díspares acerca do projeto nacional, a solução encontrada foi a elaboração do conceito de *forma dual*, semelhante à de “dualismo formal”, citada acima, de Fernando Gil. O conceito de Gil se aplica, sobretudo, à categoria temporal do romance, uma das possibilidades, a nosso ver, de encontrar na configuração formal da obra literária as discontinuidades de ordem social na sociedade brasileira. Porém, não hesitaríamos em alternar o conceito de *forma dual* com o utilizado em *O romance da urbanização*, visto que abarcam a mesma sorte de questões. Nesse sentido, nossa hipótese remete a uma especulação, a partir da literatura, do significado da sucessão de projetos estéticos que visem à reflexão e à representação das dicotomias nacionais, lançando luz sobre a situação das obras e a leitura realizada por elas do país, levando em conta a tradição estabelecida sobre estas representações. Por fim, como a hipótese tem um caráter duplo – *mezzo* literária, *mezzo* sociológica – esperamos que o inquérito sobre a literatura, esboçada nos próximos capítulos, dê margem também a lançar novas questões sobre a própria formação nacional, assunto hoje deixado de lado, mas cuja resolução continua, talvez mais que nunca, urgente.

2.5 A forma dual na literatura brasileira

Caso seja levantada uma série de antecedentes da representação dos contrastes da sociedade brasileira na literatura, seríamos remetidos a manifestações literárias ainda anteriores ao processo de formação nacional brasileira. Na colônia, a estrutura dual da representação, que mantém, portanto, com manifestações posteriores, uma identidade formal, está no dilema básico do intelectual da época: uma comparação constante entre a situação real

da pátria – considerando esta como local de nascimento – e a norma da civilização ligada ao modelo europeu. Assim, seja nos sonetos de Gregório de Matos, no século XVII baiano, ou nos poemas de Cláudio Manuel da Costa, nas Minas Gerais do século XVIII, o que vemos é uma comparação interessante em que uma consciência “nativista” (2007, p. 28), para usar o termo de Antônio Candido, se coloca em diferença à norma da civilização europeia, modelo inescapável de cultura em uma colônia, o único possível em seu exíguo círculo intelectual.

Nos sonetos do trovador baiano e do poeta mineiro, as questões do viver de uma elite desterrada na colônia que, não obstante, é sua própria casa, parecem transcender sua razão histórica para encontrar o viver ressentido de nossa formação social incompleta no país em formação. Nas “Crônicas do viver baiano seiscentista”, editadas na *Obra Poética* de Gregório de Matos, o soneto inicial nos fala do plano social da época, no qual, por meio de uma poesia que quer “das culteranias / hoje o hábito enforçar” (MATOS, 1990, p. 31), estabelece uma visão ácida, de tonalidade popular, dos hábitos destas partes da colônia (MATOS, 1990, p. 33):

A cada canto um grande conselheiro,
Que nos quer governar a cabana, e vinha,
Não sabem governar sua cozinha,
E podem governar o mundo inteiro.

Em cada porta um frequentado olheiro,
Que a vida do vizinho, e da vizinha
Pesquisa, escuta, espreita, e esquadrinha,
Para a levar à Praça, e ao Terreiro.

Muitos Mulatos desavergonhados,
Trazidos pelos pés os homens nobres,
Posta nas palmas toda picardia.

Estupendas usuras nos mercados,
Todos, os que não furtam, muito pobres.
E eis aqui a cidade da Bahia.

No mesmo sentido, mas em outra dicção, o soneto de Cláudio Manuel da Costa (1996, p. 51-52):

Leia a posteridade, ó pátrio Rio,
Em meus versos teu nome celebrado;
Por que vejas uma hora despertado
O sono vil do esquecimento frio:

Não vês nas tuas margens o sombrio,
Fresco assento de um álamo copado;
Não vês ninfa cantar, pastar o gado
Na tarde clara de calmoso estio.

Turvo banhando as pálidas areias
 Nas porções do riquíssimo tesouro
 O vasto campo da ambição recreias.

Que de seus raios o Planeta louro
 Enriquecendo o influxo em tuas veias,
 Quanto em chamas fecunda, brota em ouro.

Evidentemente, não planejamos realizar uma leitura anacrônica, dizendo que seriam poesias preocupadas com um projeto nacional, como a literatura de que vamos nos ocupar. No entanto, a identidade temática e estrutural com o problema que perseguimos é evidente, uma espécie de matriz de nossa cultura – agora nacional – dividida entre a metrópole e a dissonância local da pátria, uma dialética entre afirmação e negação que marca nossa cultura e compõe parte de nossas dicotomias formais, a partir do momento em que estabelece a relação problemática que toma o externo como princípio. Uma relação, por assim dizer, não especular, dividida entre a norma e sua violação, que frutificará, depois, em nossos paradoxos sempre chamados à mente inquieta do intelectual brasileiro. Nesse sentido, a primeira relação que traçamos para a representação dicotômica do Brasil na literatura e no pensamento social é a inescapável visão a partir de fora, isto é, a necessária relação que se estabelece entre a norma civilizacional ocidental e a prática local, oposta em dilemas de incompletude, desvio, dissonância. O que, no pensamento social e na literatura após a formação do Estado nacional se traduziria na questão entre adesão ao pensamento estrangeiro e a exigência de originalidade. Em ensaio sobre Gregório de Matos, ressaltando os pendores nativistas contra Portugal – que seriam devidos a uma decadência econômica de uma família proprietária –, Adriano Espínola afirma que Gregório de Matos

(...) se apresenta como o nosso primeiro grande intérprete; o tradutor cômico-poético das mazelas particulares e sociais, da mestiçagem mística e erótica, dos desejos, tormentos e prazeres da patuléia luso-tropical. *De nossas contradições, enfim.*

(...) [É] possível acreditar que Gregório de Matos teria sido o primeiro poeta a exprimir, entre os brasileiros do século XVII, afeição à pátria, chegando a defendê-la em sua sátira. Da mesma maneira, podemos pensar que, longe disso, mostrou-se um antinativista convicto, um indivíduo que detestava o ‘Brasil empestado’ e seu ‘povo maldito’ (2003, p. 457, grifo nosso).

As contradições entre a afeição a uma materialidade existencial e a própria dicção dos contrários, barroquizante, são uma espécie de preâmbulo do chamado ‘bovarismo’ de nossas elites, a relação problemática com o externo que uma camada superior possui, quando alheia a uma vida local que não lhe corresponde e uma idêntica separação em relação à camada majoritária da população. Gregório de Matos, nativista ou não, parece inaugurar uma leitura

dicotômica do Brasil que terá largo fôlego. Aliás, a relação com o estrangeiro, seja como objeto de desejo da camada superior, seja como elemento obsedante de recusa para a emancipação mental, terá, de qualquer modo, ainda que signifiquem posturas opostas, a mesma raiz centrada no imperativo civilizatório. Não será incomum, aliás, a combinação das duas posturas no mesmo intelectual.

No circuito interno da série literária, a abordagem dos contrastes brasileiros se dá sobretudo pela questão da prioridade do nacional segundo determinada cosmovisão ou, então, relacionada a esta, por meio da postulação de uma representação de maior ou menor autenticidade. Para pensar a série literária, tendo como pano de fundo a constituição das dicotomias brasileiras enquanto forma de representação, o melhor guia se encontra no capítulo sobre “As letras e as artes”, de *Brasil: terra de contrastes*, de Roger Bastide. Seguindo o argumento do professor francês, o Brasil, dada sua extensão geográfica e diversidade social interna, se constitui em um “(...) arquipélago de ‘ilhas culturais’ dessemelhantes, embora banhadas pelas mesmas ondas e coroadas pelas mesmas estrelas” (1969, p. 209). Deste modo, a literatura acompanharia esta forma diversificada da nação, constituindo, em sua série, variadas respostas para dar conta dos contrastes locais. O romantismo, como primeiro estilo de época em consonância com a construção nacional, vista a necessidade de construir uma unidade, tenta forjar uma mitologia nacional, constituindo símbolos que permanecerão na prática cultural posterior. Sobre José de Alencar, um dos fatores principais desta unidade na diversidade na produção em prosa, Bastide afirma:

Compreendeu José de Alencar, à medida que envelhecia, que a verdadeira afirmação do Brasil era a diversidade na unidade e da unidade na diversidade. Começando, como todos os românticos, pelo indianismo, escreveu mais tarde uma sucessão de romances históricos e regionais, que formam como que o inventário literário da riqueza cultural do Brasil (1969, p. 210).

Esta figuração simultaneamente diversa, mas com foco na unidade nacional, é a estrutura básica do romance *O guarani*, a ser estudado em capítulo posterior. Nesse romance, José de Alencar parece tentar construir uma história brasileira, tendo por base a passagem da colônia ao processo de constituição de uma sociedade independente. A partir da figura do indígena Peri, Alencar constrói o arquétipo de um tipo nacional que passará a controlar o meio que lhe pertence, juntando a seu natural pendor para dominar a terra de que é senhor os requisitos civilizatórios legados pelo português, antigo dominador da terra, figurado em D. Antônio de Mariz. Ambos os personagens nos parecem se relacionar em um processo alegórico, no qual é realizada a passagem entre a estrutura colonial, sob o comando português, para outra,

propriamente nacional, na qual a figura autóctone absorve as possibilidades civilizatórias, necessárias para a construção da nova nação.

O guarani, portanto, é um romance que põe em questão a formação brasileira em seus necessários embates entre a civilização que chega de navio e a constituição local por um agente autóctone, nacional, que passa a usar a cultura a ele legada pelo colonizador, caracterizando, pois, um elemento simbólico da construção da civilização tropical. Assim, as contradições presentes entre os personagens, a hierarquia entre eles, a relação entre os elementos de cultura e de barbárie, a natureza e a construção social, figurados no cenário, são as principais realizações formais duais deste romance. Para a construção de nosso argumento, pensamos ser necessário um deslocamento de foco frente ao que a crítica costuma notar neste romance de Alencar: em vez de colocar o foco apenas na reprodução formal do indianismo do *bon sauvage*, como sói realizar as leituras recorrentes deste romance, notando em Peri apenas um ser submetido ao mando português e a seus dispositivos de domínio, pensamos ser necessário estabelecer a passagem entre a formação colonial presente na narrativa e figurada em termos de espaço, linguagem e da hierarquia dos personagens, para a constituição final do romance, onde aquelas construções são retrabalhadas no sentido de atribuir a Peri o papel central na construção da nova nação. Desse modo, é possível também perceber as diferenças entre o indianismo alencariano e as formas estrangeiras das quais se apropriou – em Cooper e Chateaubriand, sobretudo –, notando a construção de um discurso local pelo uso destas mesmas formas. Alencar, portanto, ao intentar construir um novo modelo de civilização, o faz por uma maneira que conserva a contradição premente no romance, entre colonizador e colonizado, mas elevando-a ao nível de uma construção unificada, na qual a contribuição externa permanece e é posta em novo nível pelo protagonista romanescos. A possibilidade de uma resposta local à formação nacional é, pois, o foco do trecho e da questão formal, representando as dualidades da construção brasileira, entre a civilização e suas possibilidades autóctones.

Essa unidade perde-se na medida em que o projeto de constituição de uma sociedade coesa parece deixar sua premência romântica, desenvolvendo, com base em outras questões, agora vinculadas a uma análise pretensamente mais objetiva da realidade nacional, uma necessidade de reavaliação da sociedade brasileira a partir de uma representação literária pautada por temas científicos, caso do naturalismo. Segundo a sugestão de Bastide, o naturalismo, como pretendia explicar o “(...) homem pela hereditariedade e pelo meio que o modela”, não poderia deixar de figurar em suas obras “a estrutura de arquipélago das civilizações brasileiras” (1969, p. 211). Assim, o naturalismo se faz expressar em obras como

A fome: cenas da seca no Ceará (1890), de Rodolfo Teófilo, que apresenta, já no século XIX, o drama dos retirantes nordestinos fugidos da seca, a partir de uma dicção crítica e de inspiração científica, e cujo tema será retomado posteriormente no romance da década de 1930 – ou, mais precisamente, a partir de *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida. No entanto, na obra a que nos dedicaremos, *O cortiço*, a representação brasileira parece tomar a forma de alegoria: os “arquipélagos culturais” parecem aqui atingir a diversidade social – e racial, tal qual o estilo preconizava – convivendo em espaços contíguos, porém separados pelo abismo existente entre as raças ou classes superiores e inferiores. O naturalismo parece ser uma das primeiras notas críticas à unidade nacional romântica, embora não a desconheça, erigindo como nota distintiva nacional uma dificultosa conciliação entre a necessidade civilizatória e os elementos sociais que não poderiam lhe dar sustentação. Há, pois, uma nota negativa na representação dos contrastes brasileiros, configurando uma cosmovisão que se pode aproximar em muito da representação dos contrastes brasileiros tal qual figurados no pensamento social. Aliás, as fontes inspiradoras de parte do pensamento social da passagem do século XIX para o XX, e o naturalismo literário, eram sabidamente as mesmas, como veremos.

Em *O cortiço*, portanto, a construção da forma dual está submetida a dois domínios, a saber, a aclimatação do romance naturalista ao Brasil e a continuidade do interesse pelo nacional em outro registro. Assim, os problemas próprios à estética naturalista – o determinismo, que deveria figurar como âncora “científica” na apreensão da realidade pelo narrador – recebem no contexto brasileiro outro tratamento, já que o imperativo da “hereditariedade” e do “meio” na constituição da ação dos personagens e no desenho do espaço ganham os atributos de “raça” e “ambiente tropical”, redundando nas conhecidas interpretações oitocentistas, já presentes na crítica de um Sílvio Romero, de uma depreciação do espaço e da sociedade locais em nome da exatidão da representação. Aluísio não se limita, portanto, a copiar o modelo francês: a apreensão do romance moldado por Émile Zola viria servir de instrumento para a reflexão sobre a sociedade brasileira, ainda que não haja, no naturalismo, um interesse prévio nacionalista no sentido de uma construção local autônoma, tal como no romantismo. Ao contrário, o romance naturalista aparece como uma espécie de negação dúbia de qualquer possibilidade de uma constituição coesa da sociedade brasileira, decantada no referido embate entre as raças e na corrupção do meio. O naturalismo no Brasil, porém, se foi, por um lado, a antítese do romantismo na negatividade que atribuía às possibilidades brasileiras, por outro lhe deu continuidade, ao pensar a realidade local através de alegorias que permitem uma expansão da situação narrada para uma abrangência que tem

por foco narrar os impasses formativos da nação brasileira. Localizamos estes impasses na questão da permanência da escravidão como *característica nacional*, nos termos de Joaquim Nabuco, que possibilitam o entendimento e pesagem, na estrutura do romance, dos esteios científicistas em que se escora.

A literatura brasileira continuaria trabalhando com a questão da identidade nacional na passagem do século XIX para o XX. Nesse período, viria a eclosão do regionalismo, com figuras como Coelho Neto e Simões Lopes Neto. Porém, a grande narrativa regionalista apareceria na década de 1930, já após a virada modernista de 1922. De fato, após a reavaliação estética da literatura brasileira, também se vislumbra uma nova possibilidade de representação, desta vez possibilitando uma adequação formal da linguagem literária ao interesse popular e nacional que as pesquisas do modernismo representavam. Assim, o romance de 30 encontra seu caminho já pavimentado pelas incursões modernistas, perfazendo o que Roger Bastide nota, como movimentos “ao mesmo tempo opostos e complementares” (1969, p. 213). Revelando sentidos diferentes, mas tendo como ponto de fuga pensar a nação em suas características talvez insuspeitadas – mas já estilizadas na rigidez teórico-científica do naturalismo, e expostas em dilaceramento pela pena de Euclides –, modernismo e regionalismo representam outra etapa da reflexão dicotômica da realidade brasileira, perfazendo uma busca pela autenticidade, originalidade, representatividade dos variados setores contraditórios nacionais, para a imagem do país.

O romance de 30 e o modernismo que o antecedeu seriam, a nosso ver, os momentos nos quais ocorre a consolidação da representação do Brasil através de seus contrastes. Daqui, até o grande romance de Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, a evolução formal será qualitativa, mas as portas para a pesquisa estética e para o olhar vincado pelas dicotomias nacionais já estará formado nos momentos citados. Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Oswald de Andrade, Jorge Amado lançarão, cada um a seu modo, as sementes para a consolidação das contradições como mote principal da reflexão sobre a questão nacional brasileira. Oswald, e seu romance cíclico inacabado *Marco Zero – A revolução melancólica e Chão* foram as únicas obras publicadas – nos aparece, como uma espécie de síntese deste momento, entre a linguagem modernista da geração heroica e o interesse social derivado da radicalização à esquerda, típica da década de 1930. Oswald representa as dicotomias dos núcleos mais desenvolvidos do país, centrados no espaço do Estado de São Paulo, em um momento de consolidação da tradição literária de refletir sobre a nacionalidade e sobre a história brasileira, bem como uma renovada e mais revolucionária inquirição da identidade, seguindo o rumo da modernização e urbanização que começam a dar o ar contraditório de sua

graça após a Revolução de 1930. Ainda que a crítica perceba o romance como uma espécie de síntese problemática da obra oswaldiana (CANDIDO, 2004, p. 21-26), pensamos que o ciclo *Marco Zero* retoma também algumas preocupações já propostas no modernismo, como a questão da releitura da nacionalidade em um tomalidade mais compreensiva em relação às discrepâncias nacionais, o que já estava na proposta do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, bem como recoloca o problema presente no “Manifesto Antropófago”, isto é, a possibilidade de, pela consciência da particularidade colonial brasileira no sentido da absorção da cultura ocidental, fundar-se uma nova civilização em outras bases, pelas quais o influxo modernizador fosse recolocado nos interesses da civilização brasileira; o que faz com que estética e política sejam dois elementos ligados também em Oswald de Andrade, como se vê. A releitura da história brasileira, como já esboçada na *Revista de Antropofagia* (1928-1929), será também realizada em outros termos, marcando preocupações diversas em relação ao movimento modernista.

Os romances de Oswald, portanto, nos parecem retomar, por um lado, novamente a questão nacional, agora executando o que pareceria ser uma síntese dos elementos anteriores: a visada crítica da prosa naturalista, mantida em boa parte do romance da década de 1930 brasileira, aparece aliada a uma reafirmação da condição nacional, característica do romantismo, a qual teria por fuga a reconstrução da civilização em novas bases – agora pela filiação de Oswald ao Partido Comunista. Para além, portanto, da irreverência modernista, a possibilidade de reavaliação da cultura e sociedade brasileiras, aberta pelo movimento, encontra eco tanto na literatura quanto no ensaísmo; cabe lembrar que são contemporâneos destes romances a revisão da interpretação do Brasil, realizada por intelectuais como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior. *Marco Zero*, nesse sentido, parece ser a ponte, na obra oswaldiana, entre a esteticamente radical produção literária dos anos 1920 e a radicalização política da década de 1930, lançando as bases para uma reinterpretação da cultura brasileira e de suas possibilidades civilizacionais distintas que desaguariam em sua tese *A crise da filosofia messiânica* (1950) e na série filosófica *A marcha das utopias* (1953), quando retoma definitivamente a questão da Antropofagia. A figuração alegórica dos contrastes, já realizada na poesia Pau-Brasil, pois, reencontra na Antropofagia e no combustível político do romance social que Oswald retrabalha, um teor crítico de reexame das perspectivas nacionais num viés crítico à dependência e à desigualdade social brasileiras – aspecto já desenvolvido, também, em suas peças da década de 1930, como em *O rei da vela* (1937). *Marco Zero*, pois, nos parece um momento de síntese, embora problemática, no qual a

perspectiva de representação dualista do Brasil encontra forças para a perspectiva da fundação de uma nova sociedade brasileira, que permanece, de certo modo, no horizonte.

A tradição de representação do Brasil através da forma dual, pois, nos parece consolidada já em Oswald de Andrade. Posteriormente, uma grande obra como *Grande Sertão: veredas* se reapropriaria dessa tradição, já em nível esteticamente mais alto. Em ensaio sobre este romance, “Os processos de transculturação na narrativa latino-americana”, de Ángel Rama, Guimarães Rosa é considerado como um dos fatores, na América Latina, de uma solução formal para o dilema da separação entre a cultura popular local e os influxos estéticos externos. Assim, afirma Rama

Na área lingüística brasileira, a obra monumental de João Guimarães Rosa representa a aprimorada elaboração das contribuições dialetais, elevadas a unidades de uma estruturação que é minuciosamente regida por princípios de composição artística (2001, p. 219).

Considerando esta solução encontrada por Guimarães Rosa, assim Rama a caracteriza, dentro da tradição literária latino-americana:

À suposta unidade da cultura modernizadora opõe-se, por outro lado, a pluralidade das culturas regionais, às quais pertenceram os diversos escritores do processo: isso nos dotou de uma série equivalente de soluções que, embora manifestando-se em um esquema conflituoso semelhante, também responderam às singularidades que justamente tentavam salvar. A variedade dos resultados corrobora o triunfo da luta travada, visto que nos repôs a característica variedade do mapa cultural latino-americano em um novo nível e em uma nova instância de sua incorporação à estrutura ocidental (2001, p. 226).

Trata-se, neste viés, de uma resposta estética específica ao que chamamos os contrastes brasileiros, agora elevada a uma plana mais integradora, no interesse pela contribuição popular que vem buscando soluções desde o modernismo. Assim, em consonância com Rama, as soluções estéticas, embora diversas, parecem conduzir à questão de uma necessidade de responder a uma realidade contraditória da América Latina: o próprio regionalismo, neste sentido, constituiria uma destas respostas contra a dominação, “(...) culturalmente homogeneizadora, que as urbes desencadeiam, tendo motivado no nível político e econômico tendências separatistas que foram racionalizadas em termos ideológicos no plano paralelo da cultura” (RAMA, 2001, PP. 228-229).

A caracterização, portanto, do que chamamos *forma dual*, não se prende apenas a um aspecto definido da representação literária, mas engloba vários métodos de lidar com os contrastes brasileiros, segundo cosmovisões de grupos sociais, políticas e estéticas, compondo uma gama de possibilidades que encontra sua unidade conceitual justamente pela maneira em que as dicotomias representadas assumem prioridade dentro do arranjo formal. Assim, desde a

literatura de fundação romântica, no seu intuito contraditório de mitigar as diversidades locais – conservando-a e superando-a segundo sua função simbólico-nacional – a fim de fundar uma mitologia unitária para a nação, passando pela percepção pessimista dos contrastes nacionais no naturalismo, até a plena assunção modernista com a aceitação “carnavalizada” das dissonâncias locais, a relação entre as aporias brasileiras e a busca contínua de respostas parece dar o tom. A *forma dual*, assim, espraia-se tanto numa relação de desterro intelectual, sentido especialmente nas condições de produção cultural na sociedade subdesenvolvida, até a maneira de representar – ligado também, de variadas maneiras, àquele primeiro elemento – as contradições com base nos arranjos formais, seja segundo as categorias narrativas constitutivas do texto, seja pela criação de símbolos ou alegorias; de forma geral, pela disposição da linguagem literária, na sintaxe interna da obra. Neste sentido, nossa hipótese é que a forma dual se espraia por toda a gama do tecido da representação: da formulação espacial à constituição do personagem, à constelação do trecho, o dado do tempo e do andamento, a postura e a linguagem do narrador, etc. A questão se centra, portanto, menos em uma mera notação de oposições dentro da temática, mas em uma forma de estilização de conflitos sociais e processos de integração e desagregação, particularidade e universalidade, modernização e estagnação, urbanização e espaço rural, que entram na composição da obra literária em consonância maior ou menor com a tradição ensaística social sobre o país.

3 Crítica e nacionalidade no século XIX brasileiro

3.1 O romantismo e a formação da identidade nacional

A crítica literária brasileira do período romântico e naturalista, em que pesem suas diferenças, apresenta uma certa continuidade de fundo. A presença do pensamento nacionalista é clara em ambas as manifestações, ainda que a passagem de um tipo de crítica a outra modifique suas abordagens, mas quase nunca sua preocupação de base. De Magalhães a Sílvia Romero, o problema da nacionalidade é obsedante e, a despeito das suas diferenças não apenas metodológicas ou de época de produção, a sua presença se estriba em características comuns, que dizem respeito à construção e consolidação de símbolos nacionais, o caráter nacional, a formação do meio brasileiro, a relevância das influências culturais, entre outros problemas. No entanto, podemos reduzir as diversas preocupações que se encontram nestes dois tipos de crítica a duas questões principais, estreitamente relacionadas: 1) a funcionalidade da literatura como elemento de formação nacional; 2) a necessidade de modernização do país, tendo como fatores seu caráter social e cultural, sempre tendo por alvo o tipo de civilização dos países avançados. Não é nosso intuito debater toda a crítica romântica e naturalista, mas tentaremos oferecer o panorama mais amplo possível com o intento de que se possa vislumbrar a continuidade dos aspectos apontados, em consonância com o objetivo deste trabalho. Além disso, consideramos este o momento em que se inicia uma tradição de representação do Brasil, com relação às produções estritamente literárias da época: crítica, história literária, produções poéticas e romancesas, participam conjuntamente da formação daquela tradição de representação.

Os períodos romântico e pré-romântico podem ser caracterizados como a época de definição conceitual da nacionalidade, da cultura e do caráter dos diversos povos, elementos em intricada relação, que, seja a ênfase posta em um ou outro elemento, revelam as peculiaridades das diversas concepções sobre a nação ou a unidade de determinado contingente humano. Ao romantismo, acompanhando o processo de definição dos Estados nacionais, pode ser creditado o desenvolvimento da moderna concepção de nação, ligada a um tipo de pensamento então em formação, o historicismo. As rápidas mudanças em curso no século XVIII, a aceleração da desagregação da formação social feudal, as duas Revoluções – Francesa e Industrial –, as invasões napoleônicas, são ingredientes do mesmo processo de definição e individuação nacional, decorrente da necessidade de criação de vínculos outros que não os relacionados à antiga formação social – os estamentos, a religião, etc. –, bem como

da possibilidade de vislumbrar, via essas mudanças, a noção de processo e mudança histórica; a questão do progresso, ainda enraizada na cosmovisão ocidental, decorre desta época. O historicismo, portanto, relaciona-se intimamente a uma reação às tendências homogeneizadoras da sociedade moderna em formação, seja por conta de uma irrupção nacionalista contra as invasões napoleônicas, seja em virtude de uma contraposição às ideias gerais e desenraizadas – porque supostamente universais – do racionalismo setecentista.

Karl Mannheim, em texto seminal sobre o pensamento conservador, define as bases sociais de contraposição à ideologia do esclarecimento, como uma reação à revolução burguesa e à sua pretensa universalidade. Deste modo, Mannheim afirma que “(...) é durante a ascensão ou descenso na escala social que o indivíduo adquire a visão mais clara do social e da estrutura histórica da sociedade” (1960, p. 138, tradução nossa). Nesse sentido, a ausência de uma classe média de importância na atrasada e fragmentada Alemanha da época fomentou o pensamento conservador – do qual é parte o historicismo –, junto ao fito de evitar uma revolução das camadas mais baixas. Assim, o pensamento historicista tinha como contraponto o critério de lei natural do pensamento liberal, evocando, em duas frentes, a contraposição ao pensamento burguês: de um lado, relativiza a concepção de um tipo único de civilização, aspecto tendencial da razão iluminista; de outro, enfatiza as peculiaridades de determinado contingente humano, advindas de seu passado e de sua cultura específicos. Mannheim afirma ainda que

(...) os conservadores substituíram a Razão com conceitos como História, Vida, a Nação. (...) O Estado ou a nação não devem ser entendidos como a soma de seus membros individuais, mas os indivíduos devem ser entendidos somente como partes do todo maior (cf. o conceito de espírito do povo [*folk spirit*])” (1960, p. 117-118, tradução nossa).

O conceito de espírito do povo [*Volksgeist*], ou ainda cultura dos povos [*Kultur des volkes*], usados por Herder, referiam-se à valorização de formas culturais específicas, enraizadas em um clima e em uma raça específica, como forma de pensar um nacionalismo diverso da concepção francesa de *cidadão*, isto é, uma forma que faz abstração das diversidades concretas, definindo nacionalidade apenas como a pertença a um Estado-nação (WILLIAMS, 2007, p. 185; FALBEL, 2008, p. 43). A cultura e a língua, como formas de sua expressão, são definidoras, portanto, de uma nacionalidade diversa do modelo nacional francês, enraizado nos princípios liberais pretensamente universalistas da Revolução. Deste modo, não haveria apenas uma cultura, que emanava da racionalidade burguesa homogeneizadora, mas *culturas*, no plural. Raymond Williams nos explica a concepção de cultura, para Herder:

Primeiro, foi usado para enfatizar as culturas nacionais e tradicionais, incluindo o novo conceito de cultura popular. Mais tarde, passou a ser utilizado para atacar o que era visto como caráter ‘mecânico’ da nova civilização que então emergia: tanto pelo seu racionalismo abstrato quanto pela ‘inumanidade’ do desenvolvimento industrial da época (2007, p. 120).

É clara, portanto, a valorização, neste tipo de nacionalismo, de uma raiz cultural dos povos, que deve guiar a definição de seu caráter nacional. Trata-se de uma volta ao passado, como reação às mudanças que vinham da Revolução, isto é, uma recusa da ruptura com as bases culturais antigas, como aquela propunha, o que implicava em reconhecer uma raiz identitária para além do universalismo dos novos tempos (NUNES, 2008, p. 59-60).

Interessante seria notar, ainda, que o estabelecimento de um novo tipo de base cultural para a nação, em oposição ao modelo francês, tem outras implicações sociais. Como afirma Marshall Sahlins,

[o] conceito antropológico de cultura como uma forma específica de vida emergiu assim numa região relativamente subdesenvolvida e surgiu tanto como uma expressão daquele atraso comparativo, ou de suas exigências nacionalistas, como contra as ambições hegemônicas da Europa ocidental. O que poderia significar ser alemão na ausência de um país? ‘Cultura’ definia a unidade e demarcava as fronteiras de um povo cuja integridade era politicamente equívoca (SAHLINS, 1995, p. 27).

A noção de cultura, assim entendida, tem, portanto, um nível ideológico, que sustenta algumas implicações sociais, culturais e econômicas distintas dos países avançados, dos quais emanava a nova forma de nação. Este fato, bastante significativo, tem implicações não apenas no que se refere ao caso da Alemanha, mas também no caso das colônias americanas. A coincidência entre pensamento nacional identitário e o subdesenvolvimento revela relações bastante estreitas, não apenas no período de consolidação dos Estados-nação no século XIX, mas no próprio século XX; o caso do recorrente tema identitário na literatura dos países africanos de língua portuguesa, em relação ao problema colonial, seria outro exemplo disso (SILVA, 2010).

No caso brasileiro, portanto, a ideia de raízes culturais populares será um dos motivos do pensamento nacionalista do século XIX, em suas duas dimensões, estreitamente relacionadas: 1) como modo de distinção nacional, questão essa que aliará a natureza – correlato ao *clima* do historicismo alemão – à formação racial e cultural do país; 2) como forma de pensar a fundação do Estado nacional e as possibilidades de desenvolvimento, sobretudo considerando os óbices da questão escravista – ora dissimulado, ora criticado –, da formação racial e climática, ambos alternativamente vistos como problemas ou características distintas, segundo as diversas interpretações, às vezes dúbias no mesmo autor. No entanto, a

questão das culturas populares sempre será submetida, neste período, à relação com a natureza tropical e, ainda, não tocará tanto na questão do negro, por motivos óbvios;¹⁸ este será incluído na questão nacional principalmente na crítica naturalista, sobretudo com Sílvio Romero, embora em termos problemáticos, os quais serão devidamente expostos. À ausência do contingente populacional negro como fator formador da nacionalidade brasileira, erige-se como sucedâneo o índio, com intenções não menos ideológicas, mas significativas de uma “tendência genealógica”, de encontrar as bases da nação no passado.¹⁹ A opção estética, assim, visava à construção de um mito fundacional no Brasil, cujos esquecimentos e eleições dos diversos elementos para a montagem de uma imagem nacional nos parecem significativos para desvendar as possibilidades e a cosmovisão dos intelectuais engajados no processo de formação do Estado nacional e na sua sustentação simbólica.

Podemos traçar, para a formação da ideia sobre a constituição nacional brasileira, não apenas uma ligação com o historicismo alemão, mas também com a tradição francesa. Esta não se dava meramente no plano literário, com o aproveitamento, por exemplo, dos temas indianistas de Chateaubriand; dava-se, também, no plano político e, com este, influenciando na produção literária. Este tipo de unidade entre pensamento político e literário é significativo em uma nação em formação, pois nela se encontra uma identidade entre um programa de elevação da cultura nacional e outro de constituição do novo Estado. Sendo assim, pode-se perceber não apenas o modelo historicista alemão, mas também a influência francesa em ambos os processos. Esta dimensão pode ser encontrada, sobretudo, no propalado reformador das letras pátrias, Gonçalves de Magalhães.

Seu texto “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil” (MAGALHÃES, 2006), publicado no primeiro número da revista *Niterói* (1836), apresenta diversos fatores que seriam levados adiante na crítica e na literatura oitocentista. Quase tudo que se entenderá por literatura pátria, fatores de formação do povo e mediação cultural estrangeira, já se encontra neste pequeno ensaio. No texto, aparecem lado a lado a concepção de literatura como expressão de um povo e a ideia da necessidade civilizatória, o que revela muito do intuito das letras nacionais durante os oitocentos. Assim, partindo de uma concepção cara ao historicismo alemão, diz que a literatura pode ser considerada expressão de um povo, pois “[cada povo]

¹⁸ “O (...) gigantismo de base paisagística aparece então na sua essência verdadeira – como construção ideológica transformada em ilusão compensadora” (CANDIDO, 2006a, p.171).

¹⁹ “Note-se que esse índio eponímico, esse antepassado simbólico, (...) podia ter curso livre no plano da ideologia porque a sua evocação não tocava no sistema social, que repousava sobre a exploração do escravo negro (...)” (CANDIDO, 2006a, p. 209; 211).

tem sua literatura, como cada homem o seu caráter, cada árvore o seu fruto” (2006, p. 132). Sugere, portanto, o estudo de uma possível literatura indígena que, tal como Ossian – “o bardo da Escócia” (2006, p. 152) – influenciou na poesia do norte da Europa, poderia ser frutífero para o desenvolvimento de uma literatura nacional. No texto, Magalhães cita Madame de Staël como responsável pela ideia de uma literatura vinculada ao clima e ao ambiente em que é produzido, embora nestas citações Magalhães se refira sobretudo ao que ela tem a dizer sobre a glória dos grandes homens, necessária à construção de uma história nacional: “[a] glória dos grandes homens é o patrimônio de um país livre; depois de sua morte todos participam dela” (2006, p. 138). A influência da escola histórica é clara aqui, dada a referência feita a uma continuidade das linhas nacionais em relação às bases postuladas pelos grandes homens.

Sua referência às influências estrangeiras não são tomadas por um nacionalismo que demande total autonomia da literatura nacional, como seria de crer; as influências europeias na literatura brasileira são abordadas com certa naturalidade, pois parte do pressuposto de que o desenvolvimento da civilização, dado o fato de que a literatura se escora no espírito de determinado povo, faz reconhecer as distintas literaturas em formação. Não obstante, se opõe à imitação, enfatizando a necessidade de “invenção, gênio e novidade” (2006, p. 147):

A poesia do Brasil não é uma indígena civilizada, é uma grega, vestida à francesa, e à portuguesa, e climatizada no Brasil; é uma virgem do Hélicon, que peregrinando pelo mundo, estragara seu manto, talhado pelas mãos de Homero, e sentada à sombra das palmeiras da América, se apraz com as reminiscências da pátria, cuida ouvir o doce murmúrio da Castália, e o trepido sussurro do Lodon, e do Ismeno, e toma por um rouxinol o sabiá, que gorjeia entre os galhos da laranjeira. Encantados por este nume sedutor, por esta bela estrangeira, os poetas brasileiros se deixaram levar pelos seus cânticos, e olvidaram as simples imagens, que uma natureza virgem com tanta profusão lhes oferecia (...) (MAGALHÃES, 2006, p. 146).

O tom é o mesmo que soará nos poemas nacionalistas de Gonçalves Dias e nas produções de Alencar, e revela a necessidade da criação de uma poesia original para um novo país, tema caro ao romantismo. O dilema entre a poesia influenciada pela mitologia europeia e a questão da paisagem nacional aparece como aspecto claramente direcionado à poesia de inspiração clássica, tal como a *árcade* – inspiração, aliás, à qual não escapa o próprio Magalhães: basta ver a profusão de odes pindáricas, sáficas e as constantes referências clássicas em sua produção poética. Além disso, aparece aqui outra grande linha de força do pensamento literário oitocentista: a ligação entre natureza e literatura que, desdobrada em clima ou em meio, será trabalhada ainda no naturalismo.

A nosso ver, porém, as partes mais interessantes do texto se referem ao posicionamento frente a outras civilizações, não apenas como modelo literário, mas político. Em primeiro lugar, percebemos uma postura estritamente depreciativa frente a Portugal, culpado não apenas pela escravidão espiritual no período colonial, mas também pela colonização que grandes males legou ao país livre. Comenta, portanto, sobre a colonização empreitada por

(...) homens destinados ao patíbulo; era basear uma Nação nascente sobre todos os gêneros de vícios, e crimes (...). Tais homens (os primeiros habitantes do Brasil) de seu lado para seus próprios filhos olhavam como para uma raça degenerada, inepta para tudo; fatal preconceito, que ainda hoje medra entre alguns portugueses. Quanto aos índios, esses eram perseguidos a ferro, e fogo, como se fossem animais ferozes; nem eles em outra categoria eram considerados (...) (2006, p. 139-140).

Magalhães nota, assim, uma espécie de vício de origem, imagem cara ao pensamento nacionalista romântico, e mesmo a alguns naturalistas – comum também, lembremos, à linhagem que vai de Tavares Bastos a Raymundo Faoro, no plano do pensamento social, a que identificará na colonização portuguesa a causa de problemas políticos institucionais de longa vigência no país. A colônia, fundada por criminosos e em opressão aos elementos locais, os índios, parece explicar o estado em que se encontrava o país recém-independente. A noção de um programa nacionalista de forma a superar estes problemas começa a se desenhar aqui, mas ganha contornos ainda mais nítidos:

O Brasil descoberto em 1500, jazeu três séculos esmagado debaixo da cadeira de ferro, em que se recostava um Governador colonial com todo o peso de sua insuficiência, e de sua imbecilidade. Mesquinhas intenções políticas, por não avançar outra coisa, leis absurdas, e iníquas ditavam, que o progresso da civilização e da indústria entorpeciam (2006, p. 138).

A Economia Política tem combatido vitoriosamente o erro, que desde muito lavrava na política, que um povo não pode engrandecer senão à custa de outro povo, e com o sacrifício de tudo que o rodeia. (...) O tempo sancionou essas verdades, que a história, e a memória de recentes fatos nos indicam, e o tempo, em sua marcha prosseguindo, irá mostrando aos homens qual é o destino, que a Providência tem marcado a este império da América. A Deus praza, que este perigoso fermento, que entre nós gira, este germe de discórdia, ressaibo ainda da não apurada educação, e sobretudo a escravidão, tão contrária ao desenvolvimento da indústria, e das artes, e tão perniciosa à moral, não impeçam sua marcha, e seu engrandecimento (2006, p. 141).

Estes excertos revelam bem o sentido de missão que a literatura assumiu no país que se formava. A exigência de civilização não pode se contentar apenas com os elementos naturais ou de suas civilizações pregressas; faz-se necessário, portanto, o reconhecimento – ou o estabelecimento – de um “sentido da colonização” portuguesa, que nela localizasse as falhas e os problemas que ainda imperavam no país. Neste texto, a escravidão recebe apenas esta

referência; Magalhães não desenvolve o tema da escravidão enquanto instituição, mesmo porque em seu texto prefere se alongar sobre as condições de produção da literatura em um novo país, como referências às possibilidades de seu desenvolvimento.

Porém, em outro artigo da mesma edição da revista *Niterói*, “Considerações econômicas sobre a escravatura”, redigido por Francisco de Sales Torres-Homem, companheiro de Magalhães no périplo europeu, há críticas bastante contundentes à escravidão, em termos que chegariam a lembrar o próprio libelo redigido por Joaquim Nabuco, quase cinquenta anos depois. Neste texto, Torres-Homem, da mesma maneira que Magalhães, deplora a escravidão no sentido de uma herança portuguesa deixada pela colonização, que teria, além de exterminado populações indígenas, escravizado a “raça amaldiçoada de Cham”, numa “ímoral (...) exploração do homem pelo homem” (TORRES-HOMEM, 2006, p. 35-37), herança a qual caberia, agora, ao novo país independente, rechaçar e superar. A escravidão é vista como o grande óbice para ser alcançado o “carro da civilização”, dado que ela causaria, simultaneamente, o desprezo do homem livre local pelo trabalho e ainda a decadência da agricultura (2006, p. 39-40). Cita, inclusive, o clássico de Tocqueville sobre os Estados Unidos – *A democracia na América* – revelando claramente sua ligação com o pensamento liberal, ao expor, segundo o autor francês, as diferenças entre o Sul e o Norte dos Estados Unidos, com vantagem evidente para este (2006, p. 55-57). O texto, em suma, chega a impressionar pela abrangência do seu debate, com argumentos muito semelhantes aos utilizados pelos abolicionistas, posteriormente. Aliás, mostra a mesma percepção de Nabuco sobre o inchaço dos empregos públicos, dado que a existência da instituição escravista bloquearia esforços para o desenvolvimento da livre-empresa e do trabalho livre (2006, p. 79). Assim, a denúncia se volta toda contra o colonizador, fato bastante explicável, dada o pequeno período transcorrido de formação do país independente:

Qual é a razão, por que o Brasil, que com tão largos passos há progredido na carreira da vida política, é ao mesmo tempo um dos países mais atrasados da indústria? Por que tanta diferença entre o Brasil político, e o Brasil industrial? (...)

O seu desenvolvimento industrial (...) foi retardado pelo monstruoso corpo estranho implantado no coração de sua organização social (2006, p. 78-79).

Nesse sentido percebe-se, pois, que, embora existisse uma evidente relação conflituosa dos intelectuais brasileiros da época com relação à escravidão, o tema não deixava de ser colocado. Maria Orlanda Pinassi nota que

[o] mérito da *Niterói* foi ter tocado no ponto nevrálgico da sociedade brasileira do século XIX – a mão de obra escrava – e de ter construído suas

críticas, idéias e reflexões a partir daí. Foi o ápice e o ocaso de um abolicionismo abortado, iniciado por José Bonifácio, que sucumbe pela absoluta falta de sustentação social, de agentes passíveis de sensibilização, incapazes de dar à idéia qualquer condução prática (1996, p. 114).

É interessante, portanto, como se dava a filiação dos intelectuais brasileiros à ideia civilizatória: há, ao mesmo tempo, uma consciência bastante forte do atraso do Brasil em relação a etapas de desenvolvimento já percorridas pelos países centrais, mas também um forte impulso, dado pela palavra e pela ideia de fundação de uma cultura nacional, de propugnar mudanças e o estabelecimento de uma cultura e uma sociedade nos moldes daqueles países – esta discrepância, já notada alhures, nos parece ser um dos motes de como os contrastes brasileiros se darão em sua representação pela literatura.

Voltando a Magalhães, nos parece clara neste texto, por assim dizer fundador de uma crítica literária nacionalista – não tanto pela sua precedência, mas pelo que agrega em diversos temas que seriam posteriormente retomados –, a ligação que se operava nos intelectuais da época entre literatura e o desenvolvimento de uma civilização, do estabelecimento de bases nacionais para a poesia, sem deixar de lado o aspecto material do processo.

Estas considerações parecerão talvez fora do objeto a que nos propomos; mas elas intimamente a ele se ligam, e o explicam: (...) toda a história [da literatura], como todo o drama, supõe lugar da cena, atores, paixões, um fato progressivo, que se desenvolve, que tem sua razão, como toda causa e um fim. Sem estas condições, nem há história, nem drama (2006, p. 143).

Diante do ambiente brasileiro em formação, portanto, Magalhães postula quais seriam as bases para a constituição de uma literatura nacional:

(...) que povo escravizado [refere-se à situação colonial] pode cantar com harmonia, quando o retinido das cadeias, e o ardor das feridas sua existência torturam? Que colono tão feliz, inda com o peso sobre os ombros, e curvado para a terra, a voz ergueu no meio do Universo, e gravou seu nome nas páginas da memória? *Quem, não tendo o conhecimento de sua própria existência, e só de cenas de miséria rodeado, pode soltar um riso de alegria, e exalar o pensamento de sua individualidade?* Não; as Ciências, a Poesia e as Artes, filhas da Liberdade, não são as partilhas do escravo; irmãs da glória, fogem do país amaldiçoado onde a escravidão rasteja, e só com a Liberdade habitar podem (2006, p. 143, grifo nosso).

Este trecho, importantíssimo, mostra bem o papel que a ideologia liberal desempenha em nossa intelectualidade. À necessidade de subverter os aspectos precários com os quais o intelectual preocupado com seu país se depara, coloca-se como opção o desenvolvimento da civilização com base em uma liberdade que deve caminhar para além da mera independência formal; a liberdade deve remover os antigos grilhões da escravidão colonial, e, pela

instauração de uma nova ordem no país, poder dar seguimento ao projeto de construção nacional. Apesar de Magalhães não se referir aqui à instituição escravista como o fizera anteriormente, a imagem por ele utilizada para simbolizar a colonização é bastante significativa, pois há a identificação da escravidão espiritual, que justifica o ambiente cultural precário, com a escravidão na produção de riquezas, que supõe nosso atraso material. Além desta colocação, Magalhães prossegue no diagnóstico dos problemas brasileiros:

Se em total esquecimento muitos deles existem [os poetas nacionais], provém isto em parte da língua em que escreveram que tão pouco conhecido é o idioma luso na Europa, e particularmente em França, Inglaterra e Alemanha, onde mais alto soa o brado da fama, e colossal reputação se adquire; em parte sobre nós deve recair a censura, que tão pródigos somos em louvar, e admirar os estranhos, quão mesquinhos nos mostramos para com os nossos, e deste jeito visos damos de que nada possuímos (2006, p. 143-144).

Aqui está colocada uma série de questões, que praticamente resumem e dão cabo do diagnóstico que Magalhães enfeixa sobre a literatura brasileira. Primeiramente, a questão de que a nação que colonizou o país não representaria na época a importância de outrora, se comparada a outras nações europeias; segundo, a questão da pouca inserção da literatura em nosso país, o que atrapalha na formação de um cânone nacional, importante para o estabelecimento ideológico de uma nacionalidade ímpar, diversa; terceiro, a reverência pelo estrangeiro, que não se reduz a um capricho das elites em função das grandes produções exógenas, mas em um desenraizamento da produção cultural nacional de um contingente mais amplo da população, o que permitiria o desenvolvimento mais orgânico de uma tradição literária. Ora, este fato encontra homologia clara com o processo histórico: tanto quanto nossas formas literárias, a nossa inspiração política advinha de outras plagas, e implantada em contexto precário poucos frutos haviam de dar, em seu intuito civilizatório, caso dissociada, como foi historicamente, de uma ampliação dos direitos de cidadania. O divórcio entre literatura e leitor, entre política e base social, tem a mesma raiz na continuidade do sistema colonial, que pressupõe uma dominação praticamente sem contradita entre as camadas da elite e a base da pirâmide – inteligível com a existência da escravidão, mas intrigante pela continuidade mais que centenária. A mera imputação de cópia do estrangeiro, pois, encobre outra subordinação, de maior monta, que se dá no plano social interno, bem como na forma de inserção do país na ordem capitalista moderna.

A solução encontrada por Magalhães encontra-se, pois, em “marchar”, “[marchar] para uma nação é engrandecer-se, é desenvolver todos os elementos de civilização. (...) Se o futuro só pode sair do presente, a grandeza daquele se medirá pela deste” (2006, p. 144). Para

este desenvolvimento, Magalhães postula claramente uma opção pelo modelo francês, político e literário: “Hoje o Brasil é filho da civilização francesa; e como nação é filho desta revolução famosa, que balançou todos os tronos da Europa, e repartiu com os homens a púrpura, e os cetros dos reis” (2006, p. 148). Assim, erige como símbolo da nação que nascia o imperador menino, D. Pedro II – “ao nascer pelas auras da América bafejado e pelo sol dos trópicos aquecido” –, à época com dez anos de idade, e como tutora a civilização francesa: “Assim tem sempre o Brasil medrado, olhando para a França, e nós nos lisonjeamos que ele não retrogradará, tomando esta grande mestra por guia” (2006, p. 151). A solução é perfeita, e representa o que viemos afirmando: à necessidade de criação de uma literatura nacional, segue-se a exigência de uma civilização que tenha por modelo as grandes nações europeias, em especial a França e, em apoio a este fato, deve-se erigir um símbolo nacional, no caso o imperador – o que revela bastante de nossa literatura semioficial, semiestatal, que seguirá seu curso no romantismo, à sombra do poder –, relacionado à natureza e ao clima do país.

A passagem proposta por Magalhães, bem sugestiva de nossas contradições internas, dos ideais da Revolução Francesa, essencialmente populares, para a defesa de um Estado monárquico no Brasil, é analisada por Bernardo Ricupero. A tradição liberal radical nunca será evocada – exceto no plano econômico, com as implicações que já discutimos –, mas um ecletismo, que visa conciliar a tradição anterior à revolução com os elementos da ruptura revolucionária. Deste modo, é possível conciliar a manutenção do poder econômico, escorado no político, com as novas formas de civilização que advêm da revolução burguesa (RICUPERO, 2004, p. 67). A ocorrência deste tipo de pensamento na produção brasileira é significativa frente a nossos dilemas, pois se propõe a modernização ancorada em elementos arcaicos, que deverão subsistir no desenvolvimento lógico do processo. A produção literária, neste sentido, revela a situação problemática do país, na qual, se necessário é a ele a civilização, o único meio a se vislumbrar a mudança não ocorre senão na manutenção do poder antigo, o mesmo que sustentara a escravidão criticada, no plano político, mas também no da produção econômica.

Na dificuldade, sobra pouco senão evocar as grandezas naturais que deverão dar esteio à construção da nova nação:

Nós vimos o céu, que cobre as ruínas do Capitólio, as do Coliseu, sim, ele é belo; mas oh! que o do Brasil não lhe cede em beleza! falem por nós todos os viajores, que, por estrangeiros, de suspeitos não serão tachados. Sem dúvida fazem eles justiça, e o coração do brasileiro, *não tendo muito de ensoberbar-se quanto aos produtos das humanas fadigas*, que só com o tempo se adquirem, enche-se, e palpita de satisfação (...) (MAGALHÃES, 2006, p. 154, grifo nosso).

O caráter ideológico típico de certa construção de uma identidade nacional é evidente, mas resta comentar que será a solução que dará o tom de toda a crítica e literatura nacionalista no século XIX, senão também posteriormente, seja como tema ou ponto de referência, apologético ou crítico. Além disso, a própria solução pela natureza, na falta de trabalhos de “humanas fadigas”, não é original, e se estriba em grande parte na proposição francesa que Magalhães comenta. Sobre este período, em especial o Grupo de Paris, missão diplomática e estudantil brasileira em solo francês, constituída por Magalhães, Torres-Homem e Porto Alegre, Ana Beatriz Demarchi Barel (2002) apresenta o estudo intitulado *Um romantismo a oeste*.

A autora desloca a intenção puramente nacionalista da revista *Niterói* para sua função “diplomática”, isto é, a revista serviria menos para a proposição de um novo tipo de literatura nacional, de um incentivo à produção espiritual local, ou ainda uma manifestação de existência de inteligência no país recente, que uma proposição diplomática que postula como modelo de civilização nacional a França. Nas palavras da autora,

(...) a publicação de *Niterói* em 1836, em Paris, é, menos a decisão de levar a público um texto de intenções literárias e uma demonstração de existência de vida intelectual numa monarquia nos trópicos, do que a concretização diante dos meios intelectuais e diplomáticos de um documento de caráter oficial que reforçava a adoção de parâmetros franceses de construção de saber e de fazer cultural (2002, p. 32).

Nesse sentido, o objetivo de Magalhães não seria apenas fazer uma história da literatura brasileira, como título do ensaio leva a crer, mas “evidenciar a relação nefasta do Brasil com Portugal, marcar nossa evolução e nossa adesão aos valores representados pela França” (2002, p. 44-45). Completando o raciocínio de Barel, e considerando a publicação da *Niterói* em solo francês, com as características que a autora nela nota, pode-se afirmar que

Não parece satisfatória a hipótese de que os textos tivessem sido publicados para *ser enviados* a um público consumidor no Brasil. (...) Não havia nenhum interesse numa edição [em língua] *francesa*, exatamente pela natureza da motivação do grupo em levá-la a público, do nosso ponto de vista: dar provas a um público intelectual francês – modelo criador cultural da época e o único a poder dar o aval a tudo o que se considerasse publicação intelectual de nível, então – da existência de uma *intelligentsia* brasileira promissora e que comungava dos mesmos valores dessa intelectualidade européia que a acolhia, o que para tanto implicava num documento em *língua nacional*, leia-se, português (2002, p. 56).

A tese é interessante e faz certo sentido se pensarmos nas condições peculiares da publicação de uma revista em português, com teor nacionalista, em solo francês. No entanto, pensamos que a autora não tira todas as consequências desta peculiaridade. Elas constituiriam, a nosso ver, menos uma relação subserviente à cultura ou à nação francesa, que a dilemas de fundo

material que ocasionam esta situação. Neste sentido, a publicação de uma revista de claro intuito civilizatório, que marque posição política referente ao modelo pelo qual o desenvolvimento brasileiro deveria se dar, denota uma falta de base social para que este desenvolvimento se dê de forma satisfatória, autônoma e distinta; o projeto ideológico das elites letradas brasileiras, no tocante à construção de uma produção simbólica de cunho nacional, mais do que não poder se dar sem a referência às nações-paradigma do capitalismo mundial – o que é inquestionável –, revela que há muito mais do que uma construção nacional em curso, mas a própria representação, a nível literário ou crítico, da cisão social que marcava a situação brasileira. O público a quem a revista se direcionava, portanto, não poderia ser qualquer brasileiro, senão a minúscula camada das elites que estivesse a par do debate cultural nacional e representasse diretamente a parte interessada nos destinos da nação, isto é, a parte que a geria. Sem o solo social do problema, a nosso ver, recai-se no improfícuo – e mistificador – debate sobre a referência externa ou interna,²⁰ que, se fazia sentido num contexto de construção de uma literatura autônoma, não o faz se o intuito é aclarar as circunstâncias e possibilidades da produção nacionalista brasileira em sua manifestação literária. Nesse sentido, a questão não deve se reduzir a exprobrar a referência externa, tampouco reconhecer e aceitar tacitamente o que era impossível ocorrer diferentemente, isto é, a constante “importação”, mas procurar, na produção literária, os dilemas da produção cultural num país subdesenvolvido, ainda que essa produção se mostre, malgrado nosso, sempre dependente.

Ainda, a autora mapeia a contribuição de Ferdinand Denis à constituição da literatura nacional. Esta se dá por meio, principalmente, do *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal et du Brésil* (1826), no qual o autor traça, distinguindo da produção portuguesa, a trajetória literária no Brasil, indicando que a independência literária se constrói antes mesmo da emancipação colonial do país. A análise da autora pesa os saldos positivo e negativo da contribuição de Denis, do caminho possível aberto à literatura por essa contribuição – da qual decorreria, se seguida, um reconhecimento internacional de nossa emancipação espiritual – a uma prisão temática que seria ainda criticada no próprio século XIX, principalmente por via da crítica de Sílvio Romero. Essa solidificação temática, isto é, a exaltação da natureza, do aborígene, etc., é vista como uma forma de reconhecimento brasileiro via ótica estrangeira, dado que as linhas gerais do pensamento de Denis darão o tom do que viria a seguir na

²⁰ “A senha para ingressar no cenário das nações modernas era (...) dizer o que se esperava que se dissesse” (BAREL, 2002, p. 66).

literatura local. Evidentemente, Denis não é o responsável por uma nova ideia para a construção da literatura nacional, dado que a questão local, do clima, das raças e das culturas constituintes da nação em formação, é uma fórmula cara ao movimento romântico, de maneira geral. Pensamos que a autora vê corretamente a questão, embora não esteja em seu foco localizar socialmente o processo, o que julgamos ser necessário à correta compreensão da dinâmica desta literatura. Deste modo, o que a autora leva a cabo é uma análise da adequação das formulações de Denis à literatura nacional, por meio da comparação entre os textos do literato francês e de romances brasileiros, sobretudo *Iracema* e *Inocência*, e tendo como pano de fundo a dualidade entre a contribuição estrangeira e a originalidade local.

Denis, no *Résumé*, de fato expõe algumas ideias que serão levadas adiante na produção literária e crítica de teor nacionalista. Gonçalves de Magalhães, não obstante, vê na obra de Denis sobretudo serventia “(...) para dar uma idéia a estrangeiros” (2006, p. 136) sobre a literatura nacional. Porém, a influência de Denis parece ir além de uma mera notícia da literatura brasileira para os leitores europeus, não apenas por ele ter exercido papel incentivador na formação de uma literatura caracteristicamente nacional, mas também pelo fato de várias de suas contribuições terem sido adotadas por escritores brasileiros – provavelmente o caso mais palpável seria a produção indianista de Gonçalves Dias e de José de Alencar. Nesse sentido, Maria Helena Rouanet traça a trajetória de Denis não apenas como alguém interessado nos exotismos locais, à maneira de um cronista de viagem, mas possuindo mesmo uma intenção programática de interferir na constituição literária brasileira: “ele não vai ser apenas *fonte*, mas, acima de tudo, uma *autoridade* em matéria de Brasil” (1991, p. 143). A autora reconhece que, até as *Scènes de la nature sous les tropiques* (1824) o interlocutor de Ferdinand Denis seria o europeu, interessado nos costumes americanos; a guinada, portanto, teria sido dada no *Résumé*, que tinha por foco justamente o público brasileiro.

O *Résumé*, portanto, constitui-se de uma breve trajetória da produção literária brasileira, com o intuito de demonstrar suas especificidades e, além disso, delinear um programa para a literatura nacional. Este aspecto, aliás, prevalece sobre a investigação da história da literatura, e toda a argumentação se dirige à questão da independência literária brasileira. Nesse sentido, o axioma fundamental deste texto é a muito citada passagem de que “(...) a América deve ser livre tanto na sua poesia como no seu governo” (1978, p. 36). Os dois aspectos da contribuição de Denis, portanto, pressupondo a possibilidade da independência literária brasileira, se dão na formulação, ancorada na teoria romântica, de que a natureza, o clima e a formação do povo brasileiro seriam fatores distintivos para a

construção de uma literatura e de uma civilização nos trópicos. Assim, afirma que “[nessas] belas paragens, tão favorecidas pela natureza, o pensamento deve alargar-se como o espetáculo que se lhe oferece (...)” (1978, p. 36); e “[se] os poetas dessas regiões fitarem a natureza, se se penetrarem da grandeza que ela oferece, dentro de poucos anos serão iguais a nós, talvez nossos mestres” (1978, p. 37). Sobre a questão das raças, Denis afirma:

Quer descenda do europeu, quer esteja ligado ao negro ou ao primitivo habitante da América, o brasileiro tem disposições naturais para receber impressões profundas; e para se abandonar à poesia não precisa da educação citadina; afigura-se que o gênio peculiar de tantas raças diversas nele se patenteia: sucessivamente arrebatado, como o africano; cavalheiresco, como o guerreiro das margens do Tejo; sonhador, como o americano, quer percorra as florestas primitivas, quer cultive as terras mais férteis do mundo, quer apascente seus rebanhos nas vastas pastagens, é poeta (...) (1978, p. 38).

Diz ainda que, por conta da exuberância natural, “a mente do brasileiro ganha outra energia” (1978, p. 40), distinta da europeia; “(...) desta raça sairão grandes coisas” (1978, p. 40). Como se vê, o texto tem um tom entusiástico em relação ao Brasil, fundando²¹ mesmo uma espécie de caráter nacional brasileiro, relacionado à configuração simbólica da nação. A nação é decorrente, pois, da integração racial e da exuberância natural, que constituiriam seus traços distintivos a fim de garantir um reconhecimento de pertença e de independência ao país nascente. Os diversos elementos, conjuntamente, definirão uma imagem nacional reinterpretada constantemente na história brasileira, desde este momento de formação do Estado-nação, passando pelo Segundo Império e a República, e desaguando mesmo no ufanismo autoritário da ditadura militar de 1964 e nas imagens de “Brasil grande” que se seguem constantemente aos voos da formação econômica e política brasileira. Sem forçar muito a mão, percebe-se como a imagem nacional – característica, evidentemente, não apenas brasileira –, desde suas origens, está ligada à legitimação do Estado, via conferência de vínculos que abstraem as mazelas e as desigualdades internas. No âmbito cultural, esta imagem nacional será ponto de referência constante, e não apenas na literatura; seja de maneira apologética ou crítica, a ideologia nacionalista representa uma dimensão obsessiva em nossa produção, aspecto que, pensamos, se deve à disparidade entre as consequências lógicas dessa representação dual: o *futuro* grandioso e o *presente* precário. Daí uma espécie de “eterno retorno” da preocupação com a *formação*, mesmo quando os sinais deste algo que se

²¹ Não queremos dizer com isso que Denis foi o formulador da ideologia nacionalista brasileira. Desde os *Diálogos das grandezas do Brasil*, ou mesmo da *História da América Portuguesa*, de Rocha Pita, imagens semelhantes são postas à baila. Sobre a repercussão do achamento do Brasil na ótica da cultura ocidental e sua relação com o processo colonizador, ver o livro de Sérgio Buarque de Holanda, *Visão do Paraíso* (2000).

forma desvanece, sobrando apenas a possibilidade de coletar os cacos de uma imagem fragmentada do que teria sido, um dia, o nacional.

Historiando e analisando as raízes deste aspecto da ideologia nacionalista brasileira, Marilena Chauí utiliza as categorias de mito e semióforo para indicar sua concepção das representações simbólicas da nação. A autora define mito não apenas em seu sentido etimológico, ou seja,

(...) a narração pública de feitos lendários da comunidade (isto é, no sentido grego da palavra *mythos*), mas também no sentido antropológico, no qual essa narrativa é a solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade (2000, p. 9).

Assim, a autora pode delimitar o significado do mito fundador da nação brasileira, que representa a raiz da ideologia nacionalista que tentamos elucidar. Aquele pressupõe, portanto, não apenas uma narrativa que vise uma coesão social submetida a seu sentido, mas uma noção de ligação com o passado, de um vínculo não certamente localizável em determinado tempo-espaço, mas uma ligação que se reitere, por assim dizer, automaticamente na dinâmica social. É assim que a repetição da imagem de “país do futuro” e quejandas podem ser resgatadas a partir de qualquer movimento histórico, relacionando-o diretamente, em caráter de identidade, a aquele mito:

Um mito fundador é aquele que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e idéias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo (2000, p. 9).

No mesmo sentido, semióforo é definido como “(...) um signo trazido à frente ou empunhado para indicar algo que significa outra coisa e cujo valor não é medido por sua materialidade e sim por força simbólica (...)” (2000, p. 12). Semióforos podem ser, portanto, objetos, instituições, pessoas, etc., em suma, coisas cuja utilidade é determinada não pela sua materialidade, mas pela efetividade na promoção de coesão social, por meio de agenciamento de sentido pelo sujeito que os detém, isto é, o Estado ou as camadas das elites que patrimonializam as instituições políticas. Para além, portanto, da ideologia nacionalista de base francesa, isto é, a que emana de um Estado tido como ponto de fuga da participação cidadã na política, fazendo abstração das contradições de classe, no Brasil esta ideologia obscurece ainda mais a cisão social, dado que não apenas ela é perceptivelmente evidente na prática política – “a democracia no Brasil foi sempre um lamentável mal-entendido” (HOLANDA, 2006, p. 12) –, mas, na própria constituição simbólica, a representação do popular não se dá senão como plano secundário, visto que a natureza, as riquezas, o

firmamento, ocupam prioritariamente nossa representação nacional; quando aquela camada social é evocada, se adéqua a imagem indígena à raiz original da nacionalidade, elidindo o espaço da contradição, ou ainda se recorre à bonomia do negro e à escravidão cordial, como espaço imaginário de integração de raças.

Marilena Chauí chama esta manifestação ideológica de “verdeamarelismo” – não se refere, obviamente, ao homônimo movimento artístico modernista, embora este guarde com ela relação estreita. O verdeamarelismo fora elaborado

(...) no curso dos anos pela classe dominante brasileira como imagem celebrativa do ‘país essencialmente agrário’ (...). De fato, essa imagem visava legitimar o que restara do sistema colonial e a hegemonia dos proprietários de terra durante o Império e o início da República (2000, p. 32-33).

Apesar da perda relativa de importância da agricultura exportadora, esta imagem persiste, dado que “(...) a industrialização jamais se tornou o carro-chefe da economia brasileira como economia capitalista desenvolvida e independente”. Deste modo, “[se] antes o verdeamarelismo correspondia à autoimagem celebratória dos dominantes, agora ele opera como compensação imaginária para a condição periférica e subordinada do país” (2000, p. 36). Ligados, portanto, a essa dimensão ideológica, se manifesta o mito fundador e os semióforos nacionais, insígnias da dominação autoritária exercida no plano de classes interno. À falta – ou à coerção – do trabalho de “humanas fadigas”, a ideologia nacionalista verdeamarelista aparece como sucedâneo domesticador, coligando cordialidade e violência, miscigenação e racismo, arcaísmo e modernidade. Ela se sustenta, portanto, como elemento que supre o atraso e, contraditoriamente, o institui como fator distintivo e promessa de superação. O institui, enfim, como elemento da identidade nacional. Estruturalmente, é com base nas mesmas questões de ordem material que a literatura ora absorve ora abjura o nacionalismo, sempre, porém, tendo como referência a sensação de desvio da norma moderna, de promessa não realizada.

Voltando a Denis, Rouanet localiza a representação do Brasil realizada por este no âmbito geral da visão que a Europa pôde imprimir ao Novo Mundo, isto é, uma imagem voltada não apenas à relação da diferença, mas da instauração desta via “domesticação”, o que se manifesta no *exotismo* (1991, p. 73). O exótico carrega consigo a carga ideológica colonizatória, a diferença entre civilização e barbárie, a necessidade de modernização, mas também a valorização do local como fator regenerador do velho continente corrompido – tema caro ao romantismo –, sem, no entanto, apagar a diferença entre o progresso e seu avesso. Este último aspecto se desvela facilmente na comparação entre a América setentrional

e meridional, isto é, entre as regiões que encontram seu caminho no curso da modernização e as que se esbatem contra os persistentes elementos do passado. Nestas, o exotismo medra pelo próprio atraso, e se conjugaria com este na noção de “país jovem”, “onde tudo está por fazer” (CHAUÍ, 2000, 109-111). Naquelas, ao contrário, o domínio é outro:

(...) a América do Norte tem o seu lugar em meio às nações civilizadas e acede ao universo da História; para a América tropical, ficam as narrativas de viajantes, que revelam o seu espaço – uma natureza de belezas, de riquezas e de mistérios – e que esboçam o seu tempo, percebido sob um duplo aspecto: é futuro, enquanto projeção, e é passado, enquanto memória (2000, p. 79).

À parte o evidente caráter evolucionista – próprio do sistema capitalista – e o travo etnocêntrico, o que se mostra aqui é a ligação entre a dinâmica expansionista do capital e a perpetuação da dependência. Estruturalmente, esta ideologia se articula à necessidade intrínseca de expansão do capitalismo e à forma de integração subordinada do país, que, no plano interno, se dá na divisão rígida das classes, sobretudo durante a escravidão, mas perenizada por uma forma de desenvolvimento que se alimenta da própria desigualdade que lhe serve de base (FERNANDES, 1981, p. 66-70). Como vemos, a base material precária se imiscui às representações da nação no nível do pensamento literário, e a própria fecundidade deste tipo de representação em nossa história cultural não parece indicar outra solução senão esta, a de valorizar o exótico como elemento ímpar, porém contraditoriamente como índice de barbárie. O mais interessante, no entanto, pensamos, é a passagem de um reconhecimento já notado entre ideologia nacional e dominação de classe, para o fato de que os símbolos e mitos por ela propagados – na literatura, no pensamento social, etc. – se tornam parte da própria coesão social local, tornando-se imagens e “semióforos” de reconhecimento de pertença, ainda que impliquem, paradoxalmente, um misto de recusa e adesão, que nega e ao mesmo tempo afirma a adesão à civilização. Este tipo de forma de representar os contrastes brasileiros – uma adesão imiscuída à rejeição – terá grande força em nossa produção cultural: *Os sertões*, tal como já comentado, seria talvez um exemplo clássico deste tipo de formulação.

Rouanet, nesse sentido, fala de um movimento pendular entre positividade e negatividade, aspecto do qual não passariam incólumes nossos críticos e escritores. Por vezes em ocasiões diferentes, por vezes no mesmo texto, a exaltação das condições do país e suas promessas de futuro encontram sua contraparte de negatividade na situação precária presente e na desesperança em relação à alteração do quadro. Nos oitocentos, este movimento pendular pode ser percebido claramente em Magalhães, Gonçalves Dias, Alencar, Sívio Romero e outros, dualidade que sugere a incongruência da formação nacional. Rouanet nota que sequer

Denis passou incólume em relação a este aspecto. A autora mostra que, à parte o *Résumé*, cuja feitura indicava seu direcionamento aos brasileiros, a opinião de Denis acerca do Brasil não vai totalmente de encontro à ideia que dele produziu nossa história literária. Nesse sentido, a autora afirma que “por diversas vezes, e ainda nos dias de hoje, as referências à ligação entre Denis e o Brasil têm sido arranjadas de modo a se conformarem à conveniência nacional” (1991, p. 162), e arrola uma longa série de trechos de cartas e obras de Denis que manifestavam esta discrepância (1991, p. 157-172), desde uma passagem de sua obra *Le Brésil*, a cartas em que se refere de maneira pouco lisonjeira a aspectos da vida nacional.²² A leitura de Denis feita pelos escritores brasileiros, nesse sentido, ia de encontro às necessidades de fundar uma imagem una do país, sem as contradições que, não obstante, eles não deixaram de tomar conhecimento.

Seletiva ou não, a influência e a autoridade de Denis nunca foram postas à prova pelo nosso pensamento romântico, mas não é apenas ao francês que se devem estímulos à produção literária nacional. Almeida Garrett e Alexandre Herculano também comentaram a literatura brasileira, manifestando opiniões muito semelhantes às de Denis. Em introdução ao *Parnaso lusitano* (1826), comentando os poetas árcades, Garrett afirma que “(...) as majestosas e novas cenas da natureza naquela vasta região deviam ter dado a seus poetas mais originalidade, mais diferentes imagens, expressões e estilo, do que neles aparece (...)”; e adiante, “(...) quisera eu que em vez de nos debuxar no Brasil cenas da Arcádia, quadros inteiramente europeus, pintasse os seus painéis com as cores do país onde os situou” (CÉSAR, 1978, p. 90-91). A identidade com a teorização de Denis é patente, embora não tanto quanto será a contribuição de Herculano. Este adere à imagem de “nação nova”, como presente no literato francês, em contraposição à “decrepitude” de Portugal. Em “Futuro literário de Portugal e do Brasil” (1847), artigo dedicado aos *Primeiros cantos* (1846), de Gonçalves Dias, Herculano diz que

[bem] como a infância do homem a infância das nações é vívida e esperançosa; bem como a velhice humana a velhice delas é tediosa e melancólica. Separado da mãe-pátria, menos pela série de acontecimentos inopinados, a que uma observação superficial lhe atribui a emancipação, do que pela ordem natural do progresso das sociedades, o Brasil, império vasto,

²² Em artigo sobre *Scènes de la nature sous le tropiques*, de Denis, Sainte-Beuve comenta a descrição do quilombo dos Palmares: “Os costumes africanos, a escravatura e a revolta dos escravos são pintados com as cores mais vivas, o que inspira no autor uma generosa indignação contra um tráfico altamente condenado pela consciência dos povos”. No texto de Denis, o episódio aparece, sobretudo, como crítica aos portugueses, mas a persistência desta instituição após a Independência coloca em suspenso a branda opinião de Denis sobre a contribuição do negro ao caráter nacional, sem invectivar contra a escravidão (LOBO, 1987. p. 156).

rico, destinado pela sua situação, pelo favor da natureza, que lhe fadou a opulência, a representar um grande papel na história do novo mundo, é a nação infante que sorri: Portugal é o velho aborrido e triste que se volve dolorosamente no seu leito de decrepidez (...) (CÉSAR, 1978, p. 133).

A relação com as proposições de Denis revela a identidade da base romântica destas ideias. Afora Herder, que já comentamos, o texto rememora a contribuição de Mme. de Staël, em *Da literatura*. Neste texto, a autora distingue entre a literatura do sul e a literatura do norte, “a que tem Homero como primeira fonte e a que tem Ossian como origem” (LOBO, 1987, p. 100). O essencial do texto é a conjugação entre clima e traço distintivo do “espírito nacional”: “[o] clima é certamente uma das principais razões das diferenças que existem entre as imagens que agradam no norte e as que amamos lembrar no sul” (1987, p. 101). O espírito nacional constituiria, então, um traço distintivo a ser delimitado, tendo como parâmetro a diferença do meio e dos povos: “[é] preciso procurar num povo, como num homem, seu traço característico: todos os demais são o efeito de mil acasos diferentes; mas só este constitui o seu ser” (LOBO, 1987, p. 102). É notável, pois, a fecundidade destas ideias para a literatura que acompanha a formação nacional de um país, e estas constituirão a marca da crítica e da literatura brasileira, seja diretamente ou por mediação de Garrett, Herculano e Denis. A literatura brasileira, portanto, segundo esta concepção, deve se guiar pelas peculiaridades naturais locais, clima, povo, costumes, e não bastará senão a adição do elemento científico para a teorização, em termos semelhantes, da questão da nacionalidade da literatura pela crítica naturalista.

Há uma unidade, portanto, entre a crítica e a literatura românticas e naturalistas brasileiras, baseadas que estão ambas nestes fatores constitutivos da nacionalidade. As questões do clima e da formação do povo serão a pedra de toque de todo este pensamento nacionalista, e a adoção de tais parâmetros para a produção literária oitocentista revela, em sua adaptação local, as contradições do processo de formação nacional brasileiro. Varnhagen nos parece um dos que melhor definem a questão entre formação social e formação literária. No “Ensaio histórico sobre as letras no Brasil”, que serve de introdução ao seu *Florilégio da poesia brasileira* (1850-1853), afirma que as línguas e a literatura encontram-se “sempre em harmonia com a ascendência e decadência dos estados” (1961, p. 69), e que

[os] troncos colonizadores não trazem (...) da árvore-mãe seiva poética bastante, para produzirem frutos com ajuda do clima e da terra. (...) Ao Brasil não passavam poetas; é, pois, necessário esperar que ele se civilize, e que os poetas aí nasçam e vigorem seus frutos (1961, p. 70)

Nestes trechos, a identificação entre desenvolvimento nacional e desenvolvimento literário aparece de maneira bastante clara, e constitui premissa básica para a concepção romântica da

literatura nacional. No entanto, Varnhagen, ao tratar sobre a influência popular como elemento distintivo, isto é, da contribuição que os diversos povos dariam à literatura brasileira, não esposa a visão indianista, o que se relaciona à imagem que constrói do índio em sua *História geral do Brasil* (1854-1857); Varnhagen nega a necessidade de desprezar “todos os elementos da civilização, todos os preceitos da religião, que nos transmitiram nossos pais”, daí ser “um engano” exibir patriotismo “exaltando as ações de uma caterva de canibais” (1961, p. 73). Sua opinião, contudo, não será esposada, por exemplo, por Gonçalves Dias,²³ Magalhães e José de Alencar. Nestes, a ideia de utilizar o índio como temática geralmente vem associada à intenção de considerar positivamente a contribuição do indígena à formação nacional, seja através de formas poéticas não escritas, seja por suas contribuições raciais – aspecto que terá força no naturalismo –, o que, por fim, redundava na utilização de termos de línguas indígenas e na possibilidade que a caracterização do índio abria para a idealização da natureza brasileira.

José de Alencar, de quem trataremos com mais vagar posteriormente, escreveu um plano de uma obra sobre a caracterização da literatura brasileira, que parece não ter sido dada a público na época. Este plano de trabalho constitui-se de fragmentos, obviamente destinados à elaboração posterior. Nestes, Alencar chama de “substância” da literatura a “vária feição que toma o espírito dos povos conforme a influência do clima, do solo e da raça”; e ainda, quanto ao “gênio” da literatura, isto é, a relação desta com o espírito de uma determinada formação social, Alencar diz:

Identidade de raça, mas o solo, o clima e a natureza é outro. Três elementos: americano, europeu africano; país novo que mais atrai. Influência, amálgama, ainda a fusão não se fez; está em ebulição. Virilidade do país. (...) Enfim: qual é o gênio da literatura brasileira? Confuso: o que há de ser. A natureza está mostrando – colorido e luxo à oriental; mas sem a bizzaria das formas; simplicidade majestosa; oriente, majestade fantástica; – luz límpida – colibri-flor – rios – montanhas. Não tem o nebuloso da alemã: é esplêndida e diáfana. Não tem a gravidade inglesa e o gelo: é ardente. Não tem a garridice francesa: tem o *brasileirismo*, certa graça parecida com... Certa indolência ardente. Distinção da portuguesa, européia, americana. Mais brilho, colorido. (...)

Sobre a “forma”, Alencar afirma: “[forma] clássica e romântica: mistura. O brilho geral das formas de literatura dos países civilizados, herdada da portuguesa. Os indígenas não tinham literatura para nos transmitir suas formas” (1960, p. 10). Nestes trechos, Alencar planeja uma caracterização da literatura brasileira em consonância com o estado social, ecoando aquelas

²³ Sobre as diferentes linhas de pensamento no IHGB e as discordâncias sobre os elementos constitutivos do caráter nacional, ver Marques (2010, p. 43; 95-96).

características românticas que expusemos. A nacionalidade, pois, para Alencar, encontra-se na mistura entre raças, clima, solo, que podem ser consideradas bases determinantes para a delimitação da nacionalidade, já que repercutiriam de maneira diferenciadora na formação social brasileira e, como sua continuidade causal, na produção literária.²⁴ Assim, estes fatores se aliam à questão da inovação formal, que deveria ser buscada localmente, embora com influências externas, dado que não seria possível buscar elementos tipicamente americanos no plano estético.

3.2 A crítica naturalista

Esta concepção, forjada por um dos maiores expoentes do romantismo brasileiro, será continuada no naturalismo, relevada a nova ênfase científica. A continuidade se deve, pensamos, tanto à semelhante posição destes intelectuais na estrutura social – todos os escritores em questão ou eram de “classe média”, ou funcionários públicos, ou de alguma forma dependentes ou integrados ao aparato estatal, mais ou menos ligados, portanto, a uma elite política de importância e de interesse na formação nacional –,²⁵ quanto pela continuação do problema pelo qual se debatem, isto é, a formação de uma civilização brasileira, o estabelecimento do caráter nacional, em relação intrínseca com o atraso do país, que os inquieta. A posição social aparece aqui, no entanto, menos como um impulsionador das mudanças de ordem estética e ideológica que como fator esclarecedor do compromisso de ordem política com o conjunto da nação que esta camada apresenta, compromisso que encontrou vazão tanto na literatura romântica quanto na naturalista. Neste sentido, os diferentes matizes ideológicos que reconhecemos entre, por exemplo, Alencar e Sílvio Romero, pouco significam se relacionados exclusivamente à estrutura social, mas são diferenças que se localizam no mesmo empenho do intelectual de contribuir para a modernização do país, tendo como paradigma as modernas sociedades europeias. A imagem de nação referendada pelo romantismo em quase nada mudará no naturalismo, senão apenas

²⁴ Ainda no campo romântico, poderíamos citar a concepção semelhante que apresenta da literatura brasileira o austríaco Ferdinand Wolf, em *Le Brésil littéraire*, feita sob encomenda do imperador D. Pedro II (CÉSAR, 1978, p. 141-180). Também fala da questão da integração das raças como fator distintivo de formação do caráter nacional brasileiro o texto do alemão Karl Friedrich Phillip von Martius, que vence concurso do IHGB com o tema “Como se deve escrever a história do Brasil” (MARTIUS, 1845, p. 381-403).

²⁵ Tinhorão (1966, p. 34-35) e Sodré (1992, p. 201-202) falam do naturalismo como um período de “ascensão da classe média”. Este ponto, pensamos, talvez não interfira tanto na cosmovisão destes autores sobre a questão nacional, embora possam ser significativos para uma mudança de alianças e de afinidades políticas neste período de transição da monarquia para a república.

em sua valoração, antes positiva, agora em grande parte negativa. A adequação do pensamento de Taine para a crítica literária brasileira, portanto, não significa apenas a adoção de uma metodologia moderna para a análise da sociedade e da literatura, mas de um novo meio para solucionar um velho problema; a própria transformação das categorias deterministas de análise taineanas – meio, raça, momento – para uma chave nacionalista é simbólica para esta questão.²⁶

Na crítica de inspiração naturalista, Araripe Júnior será um dos que mais bem representaram essa continuidade. Sua “Carta sobre a literatura brasílica” (1869) revela uma inspiração claramente alencariana, tanto na descrição do estado do país quanto na concepção de uma inovação formal advinda de fatores deterministas locais. Araripe afirma que “não será desprezando o que de mais belo e inspirador existem em nossos climas que havemos de sacudir com o jugo das impressões importadas do velho continente”; assim, “[a] poesia (...) não pode deixar de ceder, ou mais cedo, ou mais tarde, à influência do clima, do aspecto do país ou da índole de seus primitivos habitantes” (ARARIPE JÚNIOR, 1958, p. 25). Nestes trechos, pode-se perceber a continuidade que Araripe Júnior representa com relação à tradição romântica brasileira, já em transição para o naturalismo. Além da semelhança apontada, Araripe, ao contrário de Sílvio Romero, vê na temática indianista uma vertente de fecundo aproveitamento pelos escritores brasileiros, e cita elogiosamente José de Alencar, que nivela a Chateaubriand e Fenimore Cooper (1958, p. 30). Porém, a contribuição original de Araripe Júnior, exposta no texto “Literatura Brasileira” (1887), foi a sistematização da ideia romântica de que a literatura europeia, transposta ao Brasil, não ficaria imune às influências do meio local, aspecto que o crítico chama de “obnubilação brasílica”. Esta se constituiria, nas palavras do autor, no

(...) desbaratamento estético e moral por que passaram os portugueses e espanhóis, transpondo o oceano e procurando um novo *habitat* na América do Sul (...).

[Neste fenômeno,] (...) adelgçaram-se, atenuaram-se todas as camadas de hábitos que subordinavam o homem à civilização, abriu-se uma fenda na estratificação da natureza civilizada, para dar passagem à poderosa influência do ambiente primitivo (...) (1958, p. 497).

A obnubilação constituiria, pois, uma forma de adaptação do europeu aos trópicos, o que, em uma chave científica cara à época, significaria uma perda dos traços civilizados em virtude do

²⁶ Em passagem sobre Araripe Júnior e Sílvio Romero, Roberto Ventura afirma que “[ambos] aplicaram à literatura os princípios de Hippolyte Taine e de Herbert Spencer, acrescidos da ideologia nacionalista, em que a *nação* é concebida como o resultado da progressiva transformação das matrizes européias pela ação do meio ou da mistura de raças. Tanto um quanto o outro abraçaram a crítica nacionalista” (VENTURA, 1991. p. 37).

meio local diferenciado. Araripe diz que esta seria a forma ideal de estudar a história brasileira no século XVI, primeiro século da colonização. Depois disso, afirma, há também que se considerar os dados históricos – o “momento” taineano – que se desenvolvem a partir daquela obnubilação, revelando ligação com ela a partir da constituição de uma sociedade diferente da metrópole.

A questão da modificação da norma europeia em ambiente tropical será retomada no texto “Aluísio Azevedo, o romance no Brasil” (1888), quando afirma que a língua portuguesa brasileira, assim como o afirmara Alencar, não pode, pesadas as peculiaridades locais, assemelhar-se à matriz lusitana. O argumento faz lembrar as respostas de Alencar às polêmicas lançadas sobre a suposta incorreção do estilo nos seus romances, levadas a cabo por críticos portugueses.²⁷ Araripe diz que “(...) forças mais amplas e irresistíveis fazem com que a correção seja um fenômeno quase impossível no Brasil. E devem, certamente, existir razões de ordem climatérica e fisiológica que determinem fato tão esquisito” (1960, p. 68). No texto que dá continuidade a este artigo, “Estilo tropical”, Araripe delimita melhor o fato a que se refere, lembrando que o fenômeno da obnubilação “(...) não se eliminou de todo”:

Incorreção do estilo brasileiro ligada à contextura do espírito da *terra*! A asserção parece, à primeira vista, um dislate da ordem dos que a crítica tem vulgarizado por aí. *Contudo, eu penso que o fato é perfeitamente verdadeiro, e que a incorreção, nestas condições, converte-se numa eminente qualidade* (1960, p. 68, grifo nosso).

Atenção intermitente, clima entorpecedor, passam por fatores de formação de uma distinção anômala, embora de reconhecida recorrência nas representações nacionais: “[o] tropical não pode ser correto. A correção é o fruto da paciência e dos países frios (...)” (1960, p. 70). Ora, este tipo de representação de Araripe Júnior sobre as letras pátrias não nos lembraria outro grande artista de nossos contrastes, na tentativa de fundar uma literatura moderna por estas plagas, Oswald de Andrade? Como afirma o modernista, no manifesto pau-brasil, “[a] língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (ANDRADE, 1970, p. 6).

O tom entusiástico é incomum na feição mais conhecida do naturalismo, em que o problema da nacionalidade, filtrado pelas teorias da época, não poderia se apresentar senão com as tintas da inferioridade racial e do meio embrutecedor. No entanto, aparentemente já denotando uma visão positiva de nossa discrepância frente às civilizações europeias que seria moeda corrente no modernismo de 1922, recuperando muito do romantismo e em contradição

²⁷ Ver, neste sentido, o texto “Benção paterna” (ALENCAR, 1965, p. 498).

com a teoria mais negativista de, por exemplo, Sílvio Romero, Araripe Júnior perfaz uma imagem do Brasil enquanto território possível de construção de uma civilização, sendo que seus contrastes, anomalias e dissonâncias comporiam parte de um todo que convinha elevar a traço identitário. Quando fala da diferença entre Émile Zola e Aluísio Azevedo, considerando a diferença do meio, Araripe diz que

[a] concepção do mestre [Zola], os seus métodos de expectação, os seus processos experimentalistas, tiveram em vista uma sociedade decadente, de natural tristonha, que decresce, minguava dentro de suas próprias riquezas, perante sua antiguidade, cansada, exausta, senão condenada a perecer. No Brasil, o espetáculo seria muito outro, – o de uma sociedade que nasce, que cresce, que se aparelha, como a criança, para a luta (1960, p. 71).

Este tipo de análise, além de dar continuidade ao que já fora produzido durante o romantismo, é representativo da constituição do caráter nacional brasileiro; a imagem de país novo, a suspensão da civilização no ambiente inóspito, a mudança dos hábitos para uma forma primitiva, serão as formas encontradas pela ciência do fim do século XIX para dar conta do estado precário em que se encontra o país frente à imagem dos países civilizados. A circularidade do argumento é interessante: aspira-se chegar à civilização, mas esta é desarmada pela obnubilação, que é nosso fator distintivo; como tal, este passa a ser positivo, ainda que prescreva a fatalidade do estado de semibarbárie. Percebe-se, pois, que a intenção é ligada, novamente, à construção nacional brasileira, e partilha com os outros esforços sempre o tom contraditório, que requer o progresso para o país, mirando negativamente para o estado presente, embora este se constitua na possibilidade identitária a ser fixada pela representação literária. Esta questão da contradição encontra, pois, sua constituição não apenas no que a crítica naturalista pôde amearhar na miríade de teorias hoje desacreditadas, mas na forma de justificar a diferença frente aos países centrais por meio da valorização do próprio atraso – civilização como fato obsedante e diferença social na rabeira do progresso como aliado importante para a criação da imagem nacional. Nesse sentido, a crítica de Araripe pareceria uma espécie de antecâmara do pensamento modernista, que, no intuito de valorizar o ambiente local pela releitura da tradição nacionalista, acabaria por propor uma *brasilidade* em que a chave negativa se transforma no seu contrário pelo exercício de descobrir distinções e identidades frente à norma europeia. Alfredo Bosi nota com razão que Araripe cairia muito bem às vanguardas tropicalistas, que poderiam, além de Oswald, reivindicar a obra do crítico naturalista (BOSI, 1978, p. XVI). Os temas caros a esta produção modernista – a mistura de raças, o clima, a preguiça – poderiam facilmente se encaixar em qualquer texto de Araripe Júnior, sem que a presença da ciência da época fizesse grande falta.

Ainda, a conjugação entre nacionalismo e as teorias naturalistas encontra outra contradição na maneira de abordar a questão racial. Esta contradição será uma das questões da literatura naturalista e encontra-se não apenas na crítica, mas também nos romances. Ela se sustenta, novamente, nos contrastes da formação nacional brasileira, a conjugação e a dependência interna entre modernização e atraso. Como a literatura naturalista no Brasil, em continuidade ao romantismo, tem uma missão de contribuir para a civilização do país, o travo deixado pela contradição citada ocorreria na percepção de que faltam elementos internos que possam se encarregar de levar a cabo a questão nacional. Assim, ainda que Araripe não espouse de maneira rígida as ciências da época, sua produção não poderia deixar de apresentar esta contradição, dado que o problema não se encontra apenas na adoção de ideologias alheias, de caráter, digamos, neocolonial, mas na própria exclusão das camadas populares da prática política, ou seja, na desigualdade e na opressão de classe. Comentando a questão do desenvolvimento do país, Araripe cita a questão da imigração:

Aí vêm, em massa, os italianos. Essa gente, que tem no sangue todas as artes e nos nervos a violência de Maquiavel, – essa gente, palpitante e frenética, chega a tempo para nos ensinar a observar *com amore* as nossas próprias coisas, a nos imbuirmos delas, aparelhando as *máquinas sensacionais* com que serão projetadas sobre o mundo as idéias e os sentimentos de uma região inexplorada. Aí já estão os filhos da nova raça, e, dos cruzamentos felizes, os Bernardellis e outros, a cujo influxo de amor pela terra, pela vida brasileira, já devemos um princípio de coisas grandiosas (1960, p. 72).

Fato significativo, o texto em questão precede em menos de dois meses a abolição da escravidão,²⁸ momento em que o debate sobre a imigração estava em voga no país. Além desta questão, a ideia de que a imigração traria elementos raciais “para nos ensinar” não seria uma falha do ponto de vista nacionalista – que em outras obras românticas e naturalistas margeia a xenofobia –, mas parte constituinte de uma ideia comum à época, que tende a eliminar da imagem da nação os grupos que não condizem com o pretendido progresso. Da exaltação da mescla de raças para a injúria de classe o passo não é muito grande, o que não deixa, porém, de ser esclarecedor de como a representação nacional se estriba em contradições tanto de fundo social e ideológico, quanto numa própria tradição de representação que advém do romantismo – isso, considerando as várias trocas de sinal, de positivo para negativo e vice-versa. Encontram-se aqui, pois, a contradição entre a valorização do meio local, fundada numa imagem de distinção do país baseada na exceção à norma

²⁸ O texto é datado de 22 de março de 1888.

moderna, numa valorização do próprio atraso, com a tentativa de designar o caráter brasileiro fundado na mescla racial que tacitamente reconhece a inferioridade do local. Como ser branco parece ser não apenas questão de cor, mas de posição social, é evidente o caráter de classe da literatura brasileira oitocentista que, para postular a mudança social, tende a apagar a figura do negro e idealizar a do índio, sucedâneo da falta de elementos dinâmicos internos na construção da sociedade nacional. A contradição que notamos, entre a aspiração à civilização e a negação desta pelos elementos raciais locais, ou ainda a valorização do *status*, indicam uma preocupação constante com a representação dos contrastes brasileiros na prática literária, aspecto que guarda homologia perfeita com a questão da conjugação entre atraso e modernidade no Brasil no plano histórico-social.

O autor naturalista, no qual este aspecto talvez esteja mais bem representado, é Sílvio Romero. É bem sabida e debatida a questão sobre as contradições presentes neste autor, que se escoram de um lado em um liberalismo radical, de outro em um autoritarismo contaminado por teorias raciológicas. Sílvio Romero ora propunha medidas muito progressistas – criticava as oligarquias, a concentração da propriedade, etc. –, ora anatemizava a mistura de raças, que gerariam uma inorganicidade nacional, a ser superada pelo branqueamento e por mudanças radicais advindas de uma necessária modernização. Esta dimensão encalacrada do intelectual nacional, fatalmente contraditória, não deve advir senão da imensa disparidade nacional frente às sociedades modernas, no plano econômico e social; Sílvio Romero vive, neste sentido, em sua própria pele, os aflitivos contrastes brasileiros, que parecem sempre requerer uma nova solução. As contradições locais o levam a uma alternativa adesão ou recusa das soluções modernizadoras – sempre com vistas a como ele, da mesma maneira que outros intelectuais, dialogou com a questão da “importação” de ideias –, ou então uma ligação das medidas modernizadoras a certas camadas da população que seriam capazes de levá-las a cabo. Além disso, há que se computar a desigualdade de classes, aliada àquela disparidade econômica e identificada, à moda da época, pelas teorias raciológicas, na questão da desigualdade entre raças. A obra de Sílvio Romero talvez seja o laboratório mais completo de nossa dissonância modernizante, do compromisso e do desespero com a nação, da sintonia e do descompasso com o seu tempo. Sílvio Romero, assim como outros intelectuais que parecem ter sentido de maneira mais forte o compromisso nacional – José de Alencar, Euclides da Cunha, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Glauber Rocha e muitos outros –, encarna em sua produção as próprias contradições brasileiras.

Sílvio Romero, ao contrário de Araripe Júnior, atribuía maior valor à mestiçagem que ao meio na definição do caráter nacional. Assim, embora proponha em certas análises a

questão do meio brasileiro como embrutecedor e empecilho para a civilização, Romero julga ser necessário deslocar esta questão para a dimensão que mais bem caberia para a formação do povo brasileiro: a mistura de raças. Deste modo, embora considere, por exemplo, as análises de Buckle sobre o Brasil “(...) palavras duras, porém no fundo exatas (...)” (1960, p. 70), contraria o argumento deste de que as grandes maravilhas da natureza brasileira exerceriam fator deletério, devido à profusão de bens naturais que determinaria a mediocridade do pensamento e a falta de necessidade de trabalhar. Sílvio Romero diz que Buckle se deixa levar pelas visões construídas pelo romantismo – a exuberância da natureza, do clima, etc. – e considera que o que este faz é deslocar a análise positiva antes proposta pelos românticos no tocante ao caráter nacional para uma chave negativa:

O que se nos apresenta agora como um defeito, nossos românticos, embriagados de prodígios, sempre nos apresentavam como uma excepcional vantagem! (...)

O filósofo britânico iludiu-se com as narrações fantásticas dos viajantes, sedentos de maravilhas e despropósitos (1960, p. 85).

Aqui se apresenta o dilema de que falamos anteriormente, isto é, do constante deslocamento entre o sentido negativo ou positivo que se atribui aos fatores determinantes do caráter nacional. Este deslocamento se deve a uma resposta ao atraso, mas guarda importantes consequências no plano literário. Formalmente, a literatura brasileira nacionalista, tendo por pressuposto essa valorização ou condenação do caráter brasileiro por ela construído ou reforçado, oscila entre um e outro polo, às vezes independentemente da ênfase que indica a intenção do texto – Aluísio Azevedo seria, por exemplo, um desses casos. Assim, em Sílvio Romero vemos a valorização da mestiçagem como elemento distintivo da nação, mas ao mesmo tempo o crítico nela encontra razões para desacreditar a própria intenção modernizante que propugna – nada mais próximo, aliás, de Euclides da Cunha. Do mesmo modo, em Alencar vemos o índio, o sertanejo, o pobre em geral – mesclando representações sociais com raciais – em estreita dependência frente ao rico, ariano, empreendedor possível do progresso brasileiro à sombra do europeu, ainda que o elemento positivo, o indígena, seja o foco da representação nacional. Estes contrastes, a nosso ver, constituem o fulcro da literatura nacionalista oitocentista, aparecendo também, em outras chaves de leitura, no século XX. Trata-se, neste sentido, de uma incorporação, contraditória ou não, das discrepâncias presentes na sociedade brasileira, que mostram ora a situação de aporia do desenvolvimento brasileiro, ora o entusiasmo rumo à mudança social, ou ainda a formulação estética destas contradições de forma a revelar falhas na universalidade da norma moderna, sem a ênfase negativa mediada pela questão nacional.

Ainda dialogando com Buckle, Romero nota que o britânico é “(...) verdadeiro na pintura que faz de nosso atraso, não na determinação dos seus fatores”. Assim, estes fatores seriam, para Romero, “(...) primários ou *naturais*, secundários ou *étnicos* e terciários ou *morais*” (1960, p. 87). Os fatores residiriam, portanto, como primeira influência sobre a sociedade brasileira, no clima e nos problemas que este causa; na mistura entre raças, ou ainda na “(...) incapacidade relativa das três raças que constituíram a população do país” (1960, p. 87); nos fatores históricos como política, legislação, usos, costumes, etc. Neste percurso, Romero nos faz lembrar as teorias evolucionistas da época, que postulam o progresso da civilização desde o estado natural, de maneira linear, na passagem da natureza à constituição da nação e do Estado, mas também guardam em si certa dose da noção romântico-alemã de história. O clima constituirá geralmente em Romero aspecto menos abordado, embora não deixe de utilizá-lo como categoria de análise; afeito à questão da formação do caráter nacional, Romero utilizará principalmente o dado da mestiçagem, sendo esta para ele o apanágio por excelência da nação. Desse modo, Renato Ortiz afirma que “o mestiço é, para os pensadores do século XIX, mais do que uma realidade concreta, ele representa uma categoria através da qual se exprime uma necessidade social – a elaboração de uma identidade nacional” (ORTIZ, 2006, p. 20-21).

Neste sentido, sempre aliadas à valorização da mestiçagem como valor distintivo, não tarda a aparecer a utilização das teorias raciológicas. Esta contradição, a nosso ver, menos tem a ver com o caráter de ideologia importada, de cunho neocolonial, mas à própria funcionalidade que elas adquiriam frente ao meio local (ORTIZ, 2006, p. 30). Aqui o caráter dúbio da representação brasileira aparece com clareza, pois Romero, empenhado como era em sua missão de propugnar a mudança civilizatória através da crítica, não consegue se desvencilhar de análises que ao cabo inferiorizariam o meio local e obstarium o desenvolvimento. Mais importante que isto, contudo, está na forma como estas teorias conseguem pensar o atraso brasileiro, ainda que de maneira enviesada, propondo que esta discrepância frente à norma moderna se daria por uma inferioridade das raças tidas como constitutivas do povo brasileiro. Como a questão racial não se sustenta por si própria, mas por determinantes sociais, havendo uma complexa identificação entre exclusão social e raça, entre racismo e preconceito de classe, a ideologia que redundaria na formulação da perenidade do atraso brasileiro parece representar no plano do pensamento a profunda exclusão presente no plano material, identificando apatia com falta de cidadania, preguiça com resposta às condições marginais de trabalho que sempre foram preponderantes, inferioridade natural com exclusão deliberada da participação nos destinos do país. Sívio Romero, nesse sentido,

oscilava entre a valorização da mestiçagem e o reconhecimento da impossibilidade que esta causaria à modernização, exceto se houvesse uma integração racial por meio do “branqueamento”. A relação homóloga entre integração racial e social é clara aqui, e aparece mesmo como um movimento pendular em Romero, sempre mediado pelas respostas que a situação de atraso determina.

Deste modo, é possível encontrar em Sílvio Romero a caracterização em tom positivo da mestiçagem, e, às vezes no mesmo parágrafo, o pessimismo pelas possibilidades que esta obstruiria. Sobre o mestiço e o papel do meio brasileiro, Romero afirma:

Este é o brasileiro por excelência, é o agente em torno do qual faço mover a nossa história literária e política. E nela evidentemente influi muito mais o contato das raças do que a ação do clima. (...)

Suponhamos que, daqui a mais quatrocentos anos, as três raças primordiais de nossa população tenham-se entrelaçado completamente; que não haja mais caboclos puros, nem negros puros; que uma sabiamente dirigida corrente de imigração branca nos tenha vindo ajudar nesta obra de obliteração das raças escuras; que o brasileiro seja então bem caracterizado; qual será aí a obra da seleção *étnica* e qual a da seleção do *meio*?

Por certo a primeira será mais profunda (1978, p. 43).

Nestas passagens ocorre a identificação supracitada entre integração social, isto é, uma articulação no plano social de modo que as mudanças caracterizadas no processo econômico sejam absorvidas, minimizando as disparidades sociais, e a integração racial, que pode ser encarada como uma apologia do branqueamento. Esta relação homóloga não deixa de ser interessante – e muito sugestiva –, dada a concentração ‘racial’ da riqueza brasileira. A utilização de argumento semelhante ao utilizado por Araripe – a imigração europeia como fator positivo para a nação brasileira, no tocante à questão racial – aparece novamente aqui: desse modo, podemos interpretar que a exclusão política e econômica, estrutural no Brasil, ainda que mediada pelo uso das teorias raciológicas, aparece na literatura naturalista como uma mancha sobre o programa nacionalista, uma mácula que deve ser superada segundo sugestões políticas. O projeto de Nina Rodrigues, ao fim do século XIX, de que a legislação penal brasileira deveria possuir códigos distintos segundo as condições raciais e climáticas de cada região do país, abandonando a unidade legal do direito clássico, e sobretudo as premissas liberais de igualdade, parece ser a face mais explícita desta questão (VENTURA, 1991, p. 53).

Não obstante, não era rara em Sílvio Romero a valorização das contribuições populares em literatura, que também relaciona ao plano político. No plano literário, critica o romantismo brasileiro que, na insistência sobre a figura do indígena, teria deixado de lado a poesia popular, as lendas, os costumes, fato que o próprio Sílvio Romero tentaria discutir com

suas coletâneas de poesias e contos populares.²⁹ No plano social, lamenta a falta de participação política da população, articulando argumentos bastante avançados para a época, ainda que limitados pelas desventuras do liberalismo descompassado local. Assim, ao mesmo tempo em que reconhece que a política no Brasil é “(...) monopólio de uma classe (...)” (1978, p. 192), ou percebe a concentração da riqueza e das terras nas mãos de poucos,³⁰ não tarda a postular a desigualdade em termos raciais. Afirmando que “(...) os dois maiores fatores da igualdade entre os homens são a democracia e o mestiçamento”, refere-se a este fenômeno como ação possível para dar conta das desigualdades naturais, dado que a “distinção e desigualdade das raças humanas é um fato primordial e irreduzível (...)” (1978, p. 172-173). De qualquer modo, a percepção por Sílvio Romero de que a questão da desconjuntada modernização brasileira se dava em parte na exclusão das camadas populares já era um enorme lucro para a época, de difícil desvencilhamento frente à reprodução ideológica (SODRÉ, 1984, p. 45-74), sobretudo quando esta encontra grande adequação em relação à realidade precária de então. Não deveria ser difícil, pois, para um intelectual da época, ao vislumbrar a multidão de escravos e a camada livre pobre vivendo em condições terríveis, à parte do mundo da riqueza e dependentes das elites ou do trabalho minguado, relacionar esta visão com a questão da inferioridade racial. Nesse sentido, a questão de ser uma “ideia fora do lugar” não diz respeito apenas ao fato de que ela é importada e cumpre função abstrusa no meio local, mas à dinâmica do nosso desenvolvimento retardatário, no qual essas ideias vêm preencher funções que encontram sua própria negação na prática: como conciliar raça inferior e desenvolvimento, liberalismo e escravidão, democracia e exclusão, dinâmica econômica e concentração? (ORTIZ, 2006, p. 39). O caráter que não é bem compreendido da formulação de Roberto Schwarz, a nosso ver, não diz respeito à inadequação das ideias, mas justamente à *adequação*, isto é, cumprem funções práticas evidentes, representam ideologicamente a realidade social com grande propriedade, porém encontram, a cada passo, sua própria negação, em tom superior ao que acontecia na Europa. Em relação às ideias naturalistas na literatura, a hereditariedade também cumpria fator promotor de exclusão nas camadas baixas da sociedade europeia, mas não levavam à obstrução da solução formal (e social): basta pensar que os destinos da família narrados por Zola no ciclo dos Rougon-Macquart menos se ligam à genealogia que à história do período do Segundo Império. No Brasil, ao contrário,

²⁹ Sobre as contribuições populares, divididas pelas três raças que constituem a formação nacional segundo as conhecidas concepções, ver Romero (1985, p. 15-25).

³⁰ “(...) [A] despeito de nossa riqueza aparente, somos uma nação pobre em sua generalidade, onde a distribuição do dinheiro é viciosa, onde a posse das terras é anacrônica” (1978, p. 11).

estas ideias, quando muito, poupam apenas o branco, e descrevem um cenário tão desolador a partir delas que o empenho nacionalista se vê contraditado no primeiro momento, gerando uma *forma dual* que nem sempre encontra resolução numa síntese. A relação de origem destas ideias com os centros econômicos dinâmicos dos quais advêm e a projeção do desenvolvimento nacional com base na integração do país ao capitalismo moderno, que determina os fundamentos desta integração, ocasionam uma inadequação local frente à norma europeia, mas não uma inadequação das ideias ao meio local, o que obstruiria seu valor prático. O problema, portanto, deve ser procurado em outro lugar: a impossibilidade de desenvolvimento autônomo diz respeito às opções das elites locais por um subcapitalismo, excludente e autoritário, que se desenvolve e alimenta-se por uma perpetuação do atraso, representado formalmente, na época naturalista, na questão das raças ou do meio, uma espécie de imagem simbólica daquele dilema. Assim, trata-se de ideias de inevitável adoção, mas cuja realização é peculiarmente conflitiva, redundando na formação de uma tradição de representação dos contrastes brasileiros, passíveis de serem encontrados na crítica e na produção especificamente literária.

Nesse sentido, Antonio Candido expõe a dualidade na crítica de Sílvio Romero em relação à mestiçagem:

Ora achava o mestiçamento um bem, pois de outro modo não haveria adaptação do branco ao trópico; ora, com mais pessimismo, julgava-o um mal inevitável, quase humilhante. As mais das vezes, contudo, tomava-o como fato consumado e se alegrava com as perspectivas de branqueamento final – a teoria que foi o primeiro a expor no Brasil (2006b, p. 169).

Além desta oscilação na visão da mestiçagem, sua correlata era a oscilação entre a visão percuciente dos problemas sociais, e a solução destes via teoria raciológica. Assim, Romero pôde perceber as questões fulcrais que determinam o atraso brasileiro, representando-as sob a ótica daquelas teorias. Insistindo ainda sobre sua percepção das desigualdades brasileiras, vemos a seguinte passagem em um texto no qual critica virulentamente as oligarquias nacionais (1978, p. 201):

Nada de sério se tem tentado em parte alguma para reerguer e aviventar o povo. Nenhum desses grandes processos, desses enérgicos estímulos que fortalecem as nações têm sido postos em prática.

Percorre-se o país inteiro. Nada se encontra nele de novo, além da negrura e da desfaçatez das oligarquias...

Que novas fontes de riqueza foram criadas?

Que novas indústrias desenvolvidas?

Que novos métodos ensinados ao trabalho nacional?

Que se fez para organizar o crédito?

Que medidas se tomaram para a educação popular, no sentido de blindar o caráter da raça no caminho das fortes iniciativas, tendentes ao abandono das práticas politiqueras?

Neste discurso, que caberia sob assinatura de qualquer liberal, como Joaquim Nabuco, o ideário civilizatório aparece junto às ideologias que atribuem inferioridade racial ao povo brasileiro. Nesta mistura, não é patente um ecletismo de intelectual provinciano, muito pelo contrário, ela é representativa do sentido do desenvolvimento brasileiro, que deveria ser posto em prática pela integração das camadas populares na direção de um desenvolvimento autônomo. Desse modo, percebe-se que o engajamento de Sílvio Romero, e a sua percepção amiudadamente afiada, revelam a intenção de contribuir para o desenvolvimento do país, ainda que os dilemas de ordem econômica e social apareçam dispostos em sua formulação crítica contraditória.

3.3 A cisão social brasileira e a forma dual

O primeiro crítico, a nosso ver, que pensou de maneira mais complexa e sistemática a questão nacional foi José Veríssimo. As contradições pelas quais passa Sílvio Romero são amenizadas pela crítica de Veríssimo, que consegue pensar literatura e sociedade no Brasil de forma bem mais integrada e, além disso, com uma percepção por vezes deveras impressionante. No texto “Das condições da produção literária no Brasil” (1900), José Veríssimo liga a possibilidade de desenvolvimento artístico às determinações materiais, notando que a caracterização da literatura brasileira adviria da falta de organicidade da própria sociedade local: “uma sociedade incharacterística não pode produzir senão uma literatura incharacterística” (1977, p. 53). Nota, nesse sentido, um caráter “cortesão” ou “áulico” em nossa literatura, advindo do isolamento de escritores e do público leitor frente ao conjunto da sociedade, fato notado não apenas na colônia, mas também no Segundo Reinado e na República. Assim, cita estatisticamente os dados do analfabetismo brasileiro – provindos de pesquisa oficial realizada em 1890, que constata algo em torno de 16 ou 17% de alfabetizados – e afirma:

Assentado este fato, verifica-se que à literatura aqui falta a condição da cultura geral, ainda rudimentar e, igualmente, o leitor e consumidor dos seus produtos. (...) Falta-lhe pois, para viver a atmosfera indispensável, que são os leitores que lhe fazem, e não fica sendo senão uma literatura de poucos, interessando a poucos. Os escritores, de fato sem comunhão com o seu povo, com a sua nação, são forçados também a viver espiritualmente fora dela, no comércio quase exclusivo, não direi só da literatura, mas do mesmo pensamento, da mesma emoção alheia (1977, p. 57).

Este trecho apresenta sumo interesse para nossos fins, já que relaciona, de maneira muito interessante para a época, a questão da ausência de leitores à difícil consolidação e prática da literatura no país, sugerindo uma inorganicidade social de fundo da qual o analfabetismo seria apenas uma de suas manifestações. Veríssimo também sugere a questão do sentimento de importação presente na literatura, um sentimento de desterro que, como se verificou, é bastante comum na literatura oitocentista, e a relaciona com a falta de contato entre intelectual e público, pela ausência de relação entre escritor e seu meio social. A impressão de “emoção alheia” presente na literatura é símbolo da impossibilidade verificada de intervenção no debate público, de participação no processo de desenvolvimento das ideias, que apenas um processo social interno dinâmico poderia garantir. A percepção de Sílvio Romero em relação à exclusão dos elementos populares encontra, assim, em Veríssimo um desenvolvimento mais elaborado, mais complexo, e praticamente imune da utilização das teorias raciológicas. A “ausência de povo” em Veríssimo não se liga mormente a um problema racial ou de meio, nem a uma apatia natural do povo, mas na sugestão de um problema social de fundo mais complexo, de referência à cisão de classes interna.

No texto “O que falta a nossa literatura” (1899), afirma algo semelhante, embora com maior desenvolvimento:

Faltou [à literatura brasileira] sempre o elemento transmissor, o mediador plástico do pensamento nacional, um povo suficientemente culto para interessar-se por esse pensamento, ou, ao menos, apto a deixar-se influenciar por ele. Na constituição de uma literatura o povo tem simultaneamente um papel passivo e ativo: é dele que parte e a ele que volta a inspiração do poeta ou do pensador. Um e outro não se podem abstrair, antes fazem parte integrante dele (1977, p. 65).

Esta relação íntima entre público leitor – ou “povo” – e escritor não representa, a nosso ver, apenas uma visão romântica da literatura como expressão cultural localizada e em unidade com o todo social. Ela é, pensamos, elemento essencial para que o desenvolvimento da literatura possa se dar de maneira mais orgânica, sem o vinco social que lhe parece ser atribuído. Esta questão, referente à literatura, aparece de maneira homóloga à exclusão da grande maioria da população dos destinos da nação, da cidadania, da vida econômica. Uma expressão cultural destacada, como quase sempre foi nossa norma, do conjunto da população, não possui vida própria, ou melhor, não parece se mover por uma dinâmica que revele a fecundação entre os aspectos concretos do país e sua produção. Sem cair no exagero, que seria idealizar a participação popular nos países centrais do capitalismo, poderíamos dizer que em ambiente de exclusão substantiva, política, econômica e intelectual, a produção literária e cultural, num sentido geral, pouco pode produzir senão impacto em uma camada diminuta da

sociedade, o que não raramente configura a *impressão* de prática caprichosa, importada, destacada da vida social brasileira. Os recorrentes e atuais debates sobre a relativa pequena inserção econômico-cultural do produto intelectual – do cinema, do livro, da educação –, apenas ecoam esta questão de fundo social, polarizando as questões em seu viés político – um (neo)liberalismo que não leva em conta as deficiências do país na propugnação de uma concorrência desleal, ou então uma cultura erudita, mas não elitista, que não consegue penetrar no circuito fechado estabelecido pela mídia de massa.³¹ Estas questões, que devem ser atuais em todo o mundo, causam particular sensação desagradável no Brasil, dada a modernização manca que sempre houve por estas paragens, isto é, a coexistência das mais modernas formas de divulgação e circulação cultural com a base social mais precária, escorada pela lógica do capital. Estes foram os dilemas de muitos intelectuais brasileiros, empenhados na construção de uma sociedade nacional moderna, tendo em vista o modelo que emanava do capitalismo avançado. As contradições, assim, representadas em suas produções, são as contradições às quais puderam ser sensíveis, incorporando a dinâmica do país à sua própria forma de pensá-lo.

Do que falamos, deve-se ter em vista o amplo complexo de problemas que o intelectual brasileiro tinha a confrontar. Da propugnação nacionalista, durante o movimento romântico, à sua recorrência ao longo da história literária brasileira, o problema pode ter mudado de feição, mas não, pensamos, de causas. O nacionalismo romântico, semioficial, patrocinado pelo Estado brasileiro, não constitui de modo algum uma ideologia que deve ser descartada, dados seus intuitos de conformação e delimitação de uma simbologia nacional, já que trabalha com elementos da estrutura social brasileira, representados formalmente nas obras literárias, que perfazem uma espécie de tradição do modo de pensar o país. Nesse sentido, a questão de uma cultura dominada pelas elites brasileiras, que detém o controle ideológico e dos bens culturais no tocante à nação não encontrava, sempre, realização simplesmente apologética, ainda que a intenção possa ter sido esta. Nos romances de Alencar, de Macedo, de Aluísio Azevedo, na crítica romântica ou naturalista, ocorre a incorporação de contradições presentes na estrutura social brasileira, que se escoram no sentido de missão atribuído a esta literatura – isto é, contribuir para o desenvolvimento nacional – e na percepção da precariedade do meio local, sobre a qual ela se debruça. A literatura, neste

³¹ “O atraso incrível do Brasil, durante os últimos cinquenta anos do século passado [XIX] e outro tanto deste, é um pano de fundo sem o qual se torna incompreensível qualquer manifestação da vida nacional, incluindo sua mais fina literatura e com mais razão o tosco cinema” (GOMES, 1966, p. 8).

sentido, passa a ser aspecto representativo das precárias condições brasileiras, incorporando em suas obras a preocupação com sua superação, bem como um certo sentimento de continuidade e perenidade, que parece encontrar no plano social sua justificativa. A exclusão da maior parte da população da cidadania política, das próprias condições de exercer um papel para além de mero objeto do desenvolvimento, não poderia deixar de incomodar os intelectuais comprometidos com a construção nacional. A utilização por parte destes da ideologia nacionalista não apaga em suas produções a preocupação com o papel que o país representaria frente à norma do capitalismo moderno, e os problemas e contradições advindos deste intuito integrativo, os impasses do desenvolvimento brasileiro, aparecem em suas obras em dualidades por vezes insuperáveis, redundando em soluções formais que apontam para um não fechamento do problema, isto é, apresentam as forças em luta, mas quase nunca conseguem apontar para a solução da questão, para a superação dialética do dilema. Isso, a nosso entender, não se trata de uma falha, mas de uma resposta possível às condições dadas, a qual varia de solução formal ao longo do tempo, porém resguardando uma espécie de tradição de representação da sociedade, a que chamamos a *forma dual*.

Talvez uma das melhores definições deste sentimento de missão por parte do intelectual esteja presente em Nabuco, em passagem presente no livro *Minha formação* (1900), no qual o dilema do intelectual não se coloca diretamente frente ao problema do atraso brasileiro, mas alia-se ao sentimento da desigualdade e à simpatia pessoal pelos excluídos, símbolos do desenvolvimento brasileiro. Nesse texto, Nabuco narra sua infância em um engenho em Pernambuco, tentando aliar a questão política de sua formação como abolicionista às impressões deixadas em seu espírito pela convivência íntima com os escravos:

Nessa escravidão da infância não posso pensar sem um pesar voluntário... Tal qual o pressenti em torno de mim, ela conserva-se em minha recordação como um jugo suave, orgulho exterior do senhor, mas também orgulho íntimo do escravo, alguma coisa parecida com a dedicação do animal que nunca se altera, porque o fermento da desigualdade não pode penetrar nela (NABUCO, 1964, p. 232-233).

A passagem é verdadeiramente interessante e revela em seus dilemas a preocupação do intelectual por seu país e por seu povo, de certo modo contrariada pelo sentimento de que a camada social pela qual se inclina sequer toma conhecimento do problema que a aflige. Assim, à parte alguma idealização da escravidão e certo orgulho elitista, será este o sentimento de boa parte da produção intelectual brasileira, que percebe a necessidade de que o país deva se modernizar, sobretudo através da participação popular cidadã, como demandaria

a norma liberal do capitalismo moderno, embora contrariada pela infecundidade da luta política por meio da produção literária, referendada ainda pela permanência da ordem de coisas. A ideia liberal é contrariada amiudadamente, não encontrando sua manifestação apenas em Nabuco: basta conferir as lamentações sobre a pouca vitalidade da vida política e intelectual brasileira, geralmente atribuída à falta de interesse ou apatia do povo – encontrada em intelectuais como Alencar, Aluísio Azevedo, Sílvio Romero, entre outros – e reiterada diversas vezes no século XX, nos seus vários movimentos literários que tinham por ponto de fuga a mudança ou a crítica do *status quo*, movimentos estes de baixa inserção nos grupos sociais aos quais se dirigiam ou que poderiam representar as fontes de mudança, as camadas populares. Este dilema, entre engajamento nacionalista ou identitário com vias à modernização, e uma subjacente desesperança com a alteração da sociedade brasileira, gera aquela dualidade formal que notamos nraizada no desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo brasileiro e na sua sustentação lógica, a exclusão: “[a] escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil” (NABUCO, 1964, p. 232).

Em passagem de seu “Auto-retrato intelectual”, Celso Furtado expõe perfeitamente o que pensamos sobre o interesse e o engajamento do intelectual por seu país. Tendo por pano de fundo a ideia nacionalista de superar as dificuldades econômicas com vias a atingir o estado dos núcleos orgânicos do capitalismo, o engajamento intelectual parte de um incômodo pessoal com as estruturas presentes, que não dão conta de resolver as questões sociais de fundo que determinam a absurdidade da miséria e do atraso.

Muitas vezes me pergunto se o desejo insaciável de penetrar na realidade do próprio país não encobre outro desejo ainda mais fundamental: o de conhecer-se a si mesmo. Como superar as limitações do quadro psicológico pessoal sem penetrar nas condicionantes sociais e culturais? Até que ponto meu interesse pelo Nordeste decorre de uma simpatia profunda pelo mundo que mais conheço (o de minha infância e adolescência) ou reflete principalmente a consciência que tenho de que sou prisioneiro das estruturas sociais em que me formei, mesmo quando contra elas me revolto? Como desalienar-se sem alcançar a lucidez que nos permite ver através de todas essas estruturas, que são nosso segundo código genético? Quiçá as duas razões confluem e se reforçam mutuamente (1983, p. 38).

Tanto no pensamento social quanto na literatura, portanto, encontramos uma linha de força importantíssima, que diz respeito à superação das precariedades da formação social brasileira. Esta linha de força, como se vê, se escora não apenas num projeto político modernizador, mas também no trabalho com o sentimento de atraso e de exceção à norma capitalista que o intelectual experiencia. Nesse sentido é que pensamos todo o trabalho intelectual nacionalista ou de estabelecimento de uma identidade nacional, no sentido de dar conta das agruras da

vida social em um país atrasado. Este sentimento, independentemente se vinculado à literatura ou às ciências sociais, parte, portanto, do mesmo objeto, e suas dificuldades e êxitos terão por pano de fundo sempre uma experiência matriz, que destoa do padrão das promessas. Nosso objetivo é, então, o de procurar na forma literária as representações deste dilema, do que ele pode esclarecer em relação à forma, e do que esta pode iluminar em relação àquele. A exposição e a análise de nossos autores, assim, devem revelar o que a literatura pode contribuir para o entendimento de nossa formação nacional, bem como para situar a experiência individual e social nesta formação específica.

4 A nação sobre os ombros de José de Alencar

“a uma nação de história curta, a profundidade do tempo lendário”

Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*

Se Domingos José Gonçalves de Magalhães fora, por dez anos, no dizer de Antonio Candido, a literatura brasileira (CANDIDO, 2007, p. 375), pode-se afirmar que José de Alencar intentara recriar, de roldão, toda essa literatura. Mais: Alencar planeja construir não apenas romances ligeiros – o que também fez, aliás – mas construir uma mitologia e um imaginário para a nação nascente. Assim, os interesses de Alencar, que não se restringiam à literatura, denotam uma fidelidade e uma devoção às causas do país, construindo um modo de interpretar e representar o Brasil para seus próprios cidadãos. O interesse de Alencar de intervir nas questões relativas à língua portuguesa falada no Brasil, a disposição em opinar – muitas vezes, de maneira ofensiva ao próprio imperador D. Pedro II – nos assuntos de administração do Estado, sua própria participação na dinâmica política do Segundo Reinado, completam bem a figura de um intelectual que ousara se colocar à parte do aulicismo da literatura brasileira romântico-nacionalista, sem, no entanto, cerrar fileiras contra a ideia da criação de uma literatura local que exprimisse as possibilidades estéticas do Brasil e dos brasileiros.

Alencar foi provavelmente o elemento mais emblemático na construção de nossa imagem nacional. Sua militância na construção de uma literatura brasileira é candente, e estende-se por toda a sua obra. Pode-se dizer, pois, que a prática literária e política de Alencar se orientou em três sentidos, segundo este intuito nacionalista: a) a consolidação de uma literatura nacional, a fim de que a literatura brasileira deixe de ser mera continuação da portuguesa ou caudatária das literaturas dos grandes centros; b) a construção de uma imagem, uma identidade distintiva frente a outras nacionalidades; c) o intuito “patriótico” de interferir na formação social brasileira. Estes três aspectos, que nos interessam de perto, relacionam-se perfeitamente ao que Antonio Candido chama de caráter *interessado* de nossa literatura (CANDIDO, 2007, p. 19-20; 28-29), ou seja, sua atenção para uma dimensão não apenas estética, mas para a própria formação de uma cultura e literatura nacionais, bem como para a discussão dos problemas de formação do jovem país. Além disso, essa diversidade de ocupações e alvos do intelectual brasileiro aponta para a circunstância específica de um

intelectual em país periférico, que alia diversas preocupações, culturais, literárias, políticas, nas quais avulta o intuito patriótico (PÉCAUT, 1990, p. 11).

Dono de extensa obra, sempre orientada pela responsabilidade que se atribuía frente ao país, Alencar versou sobre temas tão díspares como a escravidão, o indígena, a constituição de uma língua e de uma literatura genuinamente brasileiras, as crises econômicas e políticas do império, e outros. Todos estes interesses estão contemplados nos seus textos literários – romance, teatro e poesia – em ensaios inseridos como prefácios ou posfácios de suas obras, nas cartas, nas polêmicas, nos escritos políticos e também nas crônicas. Assim, mesmo privilegiando as produções literárias de Alencar, em razão de sua “dupla militância” (RICUPERO, 2004, p. XX), política e cultural, não é possível isolar apenas alguma manifestação de sua obra, visto que, como em sua biografia,³² estão perfeitamente relacionadas. Alencar toma a si a difícil empresa de construir uma literatura num país de analfabetos, defender a representação popular onde cidadania era vocábulo ornamental, exercer a política onde liberalismo e conservadorismo eram na prática rótulos sem conteúdo ou base social delimitada fora dos estreitos círculos das elites. Como conservador convicto que era, Alencar não titubeou em defender a extinção gradual – pela lenta mudança dos “costumes” e da “índole” da sociedade (ALENCAR, 2009, p. 328) – da escravidão, o que gerou danos à sua imagem na própria época em que tomava a tribuna política. À parte os reparos postos pela história à imagem do político Alencar, é ele a mesma pessoa que escreve e discursa reclamando a representação das minorias nas eleições do Segundo Reinado (SANTOS, 1991, p. 27), ou que se reportaria à ausência de direitos das camadas mais pobres brasileiras, em momento no qual se debatia a reforma eleitoral (ALENCAR, 1991, p. 85), ou ainda quando da publicação dos volumes das *Cartas de Erasmo* dirigidas ao povo (ALENCAR, 2009, p. 135-136). Posicionando-se frequentemente contra a maré, tanto em sua atuação literária quanto política, Alencar, colocando a nação sobre seus ombros, não pôde deixar de sofrer com as limitações presentes na dinâmica cultural e política brasileira dos oitocentos. Machado de Assis, em texto sobre Alencar, notou a desilusão de Alencar ao final de sua vida:

³² Mário de Alencar, filho do escritor, disse que a obra política de seu pai “conjuga-se à ação viva e pessoal do autor, e sem esta não pode ser bem entendida” (ALENCAR, 1960, p. 18). Acrescente a esta declaração à autobiografia intelectual de Alencar, *Como e porque sou romancista* (1965a, p. 101-121), na qual as considerações sobre a vida política, principalmente a de seu pai, aparecem junto à sua formação especificamente artística.

Descontada a vida íntima, os seus últimos tempos foram de misantropo. Era o que ressumbrava dos escritos e do aspecto do homem. Lembram-me ainda algumas manhãs, quando ia achá-lo nas alamedas solitárias do Passeio Público, andando e meditando, e punha-me a andar com ele, e a escutar-lhe a palavra doente, sem vibração de esperanças, nem já de saudades. Sentia o pior que pode sentir o orgulho de um grande engenheiro: a indiferença pública, depois da aclamação pública (ASSIS *apud* MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 390).

Ainda notou Machado, comentando a morte do autor de *O guarani*, que seu passamento era assaz digno de comover a opinião nacional (*apud* MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 402-403). Não o foi, porém. Alencar fora vítima de uma cultura e de uma sociedade incipientes, nas quais a participação política e a vida cultural eram prerrogativas de uma pequena parcela do público, sem que as malhas do direito de cidadania e a possibilidade de tomar corpo uma cultura verdadeiramente autônoma tivesse tomado lugar. Serve, pois, ele próprio, como símbolo dos projetos falhados de nação, como tantos outros que ainda iriam tomar forma. No tocante à sua produção artística, Alencar deixara, no entanto, um vasto monumento literário que sobreleva sua memória de compromisso com a literatura brasileira e com o país. Fundara, por assim dizer, não uma história *do* Brasil, mas *para* o Brasil.

4.1 O romance e a fundação nacional: páginas de política e literatura em José de Alencar

A literatura tem grande papel na constituição da nação. Os mitos fundadores, as narrativas nacionais, no que trabalham para “imaginar” a nação, têm grande débito com a literatura, ainda que não exclusivamente com ela: divide espaço com a imprensa, os estudos em áreas de interesse da formação do país, como os problemas econômicos e de ordem social – ainda que parcos por aqui até, talvez, a criação do IHGB e a segunda metade do XIX, com os cientificistas – e outras iniciativas, sobretudo alavancadas pelo Estado (MATTOS, 2009; CARVALHO, 2005). Há que se frisar o papel de proeminência do Estado imperial em estimular uma cultura local, nacional, constitutiva do processo de construção do país, em forjar uma história, símbolos, mitos, em suma, um imaginário de identificação horizontal entre os integrantes do povo brasileiro. As diversas contribuições para a formação da nacionalidade, como as citadas, são discutidas pelo importante texto de Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas* (2008). A concepção de nação expressa por Anderson – comunidade política imaginada – diz respeito à forma pela qual as nações são estabelecidas e tomadas como uma entidade comunitária de “camaradagem horizontal”, a despeito de suas desigualdades internas, a partir da criação de uma imaginação nacional, estabelecida sob a

identidade de diversos possíveis aspectos – étnicos, linguísticos, entre outros –, primordialmente organizados e homogeneizados por meio da prática cultural, antes que efetivamente presentes na realidade. Por “prática cultural”, pode-se entender a própria imposição pelo Estado ou pelas elites de uma identidade nacional, aspecto enfatizado por Hobsbawm (2008a, p. 19-20, 93, 112-113; 2008b, p. 275-278), com o intuito de, por exemplo, preservar a unidade territorial, mas mantendo, sobretudo, uma coesão social mínima que garanta a subordinação da sociedade ao Estado, referendada por aspectos identitários específicos. Não se trata, porém, de uma comunidade *imaginária*: a dualidade verdadeiro *versus* falso não é pertinente neste caso, dado que, *toda* comunidade é imaginada³³ e, sobretudo, ela encontra sua realização prática no cotidiano das pessoas, ou seja, não se trata apenas de uma ressonância popular sobre uma imposição das elites, mas faz parte da própria maneira de agir em sociedade dentro do Estado-nação.³⁴

Anderson cita como de suma importância para a criação da nação o capitalismo editorial: a imprensa, em primeiro lugar, mais os romances. Isso não significa, porém, que ajam apenas como propagadores da ideologia nacionalista; muito mais profundamente, eles afetam a própria compreensão espaço-temporal do leitor, que identificaria, no que está retratado ou noticiado, um conjunto de fatos ou indivíduos que *partilham* com ele a mesma experiência comunitária (ou, em contraposição, que não partilham), mas que lhe são alheios, ou seja, não fazem parte de sua experiência e vivência *cotidiana*. O romance, de outra maneira, é a própria expressão da sociedade sobre a experiência da nação, pois povoado por personagens que se entrecruzam ao acaso, em circunstâncias contingentes, não obstante formando uma mesma sociedade.³⁵ Pensando por meio desta análise formal de Anderson, os romances de Balzac, nesse sentido, talvez sejam o tipo ideal da expressão da sociedade burguesa, do capitalismo e do Estado-nação, sem o apanágio de ser um romance especificamente nacionalista. No entanto, as representações nacionais e, sobretudo, nacionalistas, nos romances, como formas próprias de períodos de afirmação nacional, também são contempladas pela análise de Anderson, em duas dimensões complementares: a)

³³ “As comunidades se distinguem não por sua falsidade/autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas” (ANDERSON, 2008, p. 33).

³⁴ “As nações são, do meu ponto de vista, fenômenos duais, construídos essencialmente pelo alto, mas que, no entanto, não podem ser compreendidas sem ser analisadas de baixo, ou seja, em termos das suposições, esperanças, necessidades, aspirações e interesses das pessoas comuns, as quais não são necessariamente nacionais e menos ainda nacionalistas” (HOBSBAWM, 2008a, p. 19-20).

³⁵ “A idéia de um organismo sociológico atravessando cronologicamente um tempo vazio e homogêneo é uma analogia exata da idéia de nação, que também é concebida como uma comunidade sólida percorrendo constantemente a história, seja em sentido ascendente ou descendente” (ANDERSON, 2008, p. 56)

a possibilidade de o escritor “crioulo” (no sentido de nascido no Novo Mundo), falar pelos seus pretensos antepassados em um “ventriloquismo”, que serve à criação de um passado anterior à nação e, portanto, cria suas raízes e a justifica no plano imaginado – um “*indigenismo* autoconsciente”; b) o romance de unidade nacional, que forja o sentimento comunitário em uma sociedade extremamente fraturada – caso dos Estados Unidos, e em outra dimensão, também de nossa formação nacional. Estas questões aplicam-se ao que representarão os romances de Alencar no plano formal: representações de um “país menino”, mas que aspira ao progresso, baseado em uma unidade nacional construída no contato e na miscigenação entre colonizador e colonizado, a qual aparentemente elide as contradições e as relações de poder, ainda que estas apareçam no pano de fundo formal do romance. Diz Anderson:

[De] um lado, os estados americanos, durante muitas décadas, foram fracos, efetivamente descentralizados e bastante modestos em suas ambições pedagógicas. Por outro lado, as sociedades americanas, em que os colonos ‘brancos’ eram contrapostos aos escravos ‘negros’ e aos ‘nativos’ semi-extermados, estavam internamente divididas de uma maneira sem nenhum paralelo na Europa. Mas a criação de imagens daquela fraternidade, sem a qual não pode nascer a idéia de um fratricídio tranquilizador, aparece muito cedo, e com uma popularidade curiosamente autêntica. Esse paradoxo tem um excelente exemplo nos Estados Unidos (2008, p. 275-276).

A partir daí, Anderson citará o exemplo de Fenimore Cooper, que, guardadas as diferenças, produziu romances análogos aos que Alencar escreveria no Brasil. Há de se frisar, ainda, que Cooper, juntamente aos romances de temática indígena de Chateaubriand, foi considerado influência para o romance nacionalista de Alencar, ainda que este o negue por diversas vezes (ALENCAR, 1960, p. 116-117; COUTINHO, 1978, p. 84, 94, 100-101, 210).

Sem dúvida, o romance nacionalista de Alencar, no que tange o indianismo, foi moldado a partir de influências externas. No entanto, deve-se ligar este tipo de romance ao contexto brasileiro, de modo a não incorrer num mecanicismo de influência, típico, mas compreensível, quando se trata do romance brasileiro oitocentista. Antonio Candido fala da formação do romance brasileiro como uma dualidade entre o universal e o particular, entre o cosmopolitismo da influência e o localismo do romance (2007, 332-333). Este esquema é bastante útil para compreendermos a caracterização deste tipo de romance: se se relacionava estreitamente com as influências, o romance respondia a anseios e premências históricas locais, e reproduzia, formalmente, os conflitos e fraturas da sociedade brasileira. Se a literatura indianista de Chateaubriand foi uma fuga da sociedade capitalista nascente, que impedia um tipo de vida autêntica, retratada nos “selvagens”, em Alencar o indianismo foi uma forma de conciliar os conflitos da sociedade brasileira, na construção de um imaginário

nacional que representasse, a um tempo, a especificidade local – nossa criação identitária “negativa”, de que fala Ricupero –³⁶ e a perspectiva nacional de progresso na formação do país. Pode-se dizer, nesse sentido, que se o romance de Chateaubriand foi uma resposta aristocrática, reacionária, ao capitalismo em ascensão na Europa, aqui ele representou a espera e a perspectiva deste tipo de modo de produção e sociedade, que colocassem o país nos trilhos do progresso.³⁷ Bernardo Ricupero assim descreve este fenômeno:

Em resumo, se o romantismo europeu desconfia da civilização e protesta contra o capitalismo, o latino americano opõe-se, de maneira geral, à barbárie e é simpático ao capitalismo, ou, ao menos, às oportunidades que esse modo de produção parece oferecer ao continente (RICUPERO, op. cit. p. XXVIII).

Alencar responde em *Como e porque sou romancista* à pecha de mero imitador de romancistas estrangeiros – contra detratores como Nabuco –³⁸ com sua típica reverência às características naturais brasileiras, símbolo anterior, já preconizado por Ferdinand Denis, Garrett e Herculano, quando falam da literatura brasileira, e já desenvolvido por autores como Gonçalves de Magalhães e, principalmente, Gonçalves Dias, mas reforçado em outro sentido pela obra romanesca de nosso autor. O romancista brasileiro afirma em sua biografia intelectual que

[Disse] alguém, e repete-se por aí de oitiva que o *Guarani* é um romance ao gosto de Cooper. Se assim fosse, haveria coincidência, e nunca imitação; mas não é. (...)

Quanto à poesia americana, o modelo para mim ainda hoje é Chateaubriand; mas o mestre que eu tive foi esta esplêndida natureza que me envolve, e particularmente a magnificência dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescência, e foram o pórtico majestoso por onde minha alma penetrou no passado de sua pátria. (...) [Essa] aproximação vem da história, é fatal e não resulta de uma imitação. (...)

Se Chateaubriand e Cooper não houvessem existido, o romance americano havia de aparecer no Brasil, a seu tempo (ALENCAR, 1960, p. 116-117).

A afirmação de Alencar soa, de certo modo, como uma justificativa à pecha de imitador; no entanto, à parte a referência que evidentemente há em relação a estes autores em sua produção

³⁶ “[O] processo de formação da identidade nacional, como qualquer processo identitário, é, em grande medida, negativo; nos definimos, em boa parte, naquilo que somos diferentes dos outros” (RICUPERO, 2004, p. 15).

³⁷ A relação de Alencar com Cooper é de tipo diferente e sugere uma identidade de propósitos. No entanto, não consideramos os romances de Alencar como tributários diretos de seu ‘colega’ norte-americano, pelo mesmo motivo apresentado: ambos os autores referem-se a problemas práticos de sua sociedade, aos quais os romances esboçam resposta.

³⁸ Diz o jovem Joaquim Nabuco, em célebre polêmica com o romancista brasileiro: “[Cada] novo romance que faz sensação na Europa tem uma edição brasileira dada pelo Sr. José de Alencar, que ainda nos fala da originalidade e do ‘sabor nativo’ dos seus livros” (COUTINHO, 1978, p. 135).

e a louvação entusiástica da natureza brasileira, ele está correto: seu romance não poderia se adequar melhor à responsabilidade que se atribui à construção nacional. Sua organização interna responde aos anseios para uma nação una, fundada em um passado heroico e distinta pela sua uberdade natural, preconizando um futuro de progresso ao país. Seu indianismo, pois, não poderia ser menos primitivista: louvando o selvagem, Alencar preconiza, e todas suas preocupações vão neste sentido, o desenvolvimento capitalista, “civilizatório”,³⁹ no país.

Como obra, e obra política que é, especialmente em Alencar, o texto se coloca em determinadas relações de poder que, se ausentes da dimensão temática, se apresentam como fórmula de representação no livro. Nesse sentido, os dilemas que a sociedade brasileira encontra, nos primórdios da caracterização nacional, em consonância com a construção de uma nova sociedade, brasileira, aparecem na organização da matéria narrativa. Assim, em primeiro lugar, é mister salientar que o texto escrito, literário ou não, tinha parca recepção no país. Em 1870, cerca de 15% da população é alfabetizada (RICUPERO, 2004, p. XXXVI), sendo que, à exceção do litoral, a população dispersa pelo país ainda se apresenta em grande parte em estágio pré-moderno, em ambiente rural e de pouca possibilidade de receber a produção intelectual veiculada pelo texto escrito, que possibilitaria a consciência nacional e sua coesão. Depreende-se, pois, que a leitura era reduzida a uma elite que tinha a possibilidade de constituir-se como público para o mercado editorial e jornalístico, a qual deve coincidir com as elites econômica e política do país e seus apaniguados, dado que a oferta minguada de trabalho livre ocasionava uma dependência perversa frente aos donos do poder. Destarte, pode-se dizer, de um lado, que não há relação direta entre o romance nacional e a criação de uma consciência comunitária – que se dá muito lentamente, sendo que o romance é apenas uma parte, significativa, embora, em sua composição, de um processo mais amplo –, e, de outro, que é difícil se falar de uma nacionalidade brasileira universalizante, dadas as contingências do período. José Murilo de Carvalho afirma que pouca “ação pedagógica”, dirigida à população, foi feita no intuito de “identificar a monarquia ao imperador e este à nação”. Ainda segundo ele, a “preocupação da elite imperial com o problema da identidade nacional resumiu-se em tentar socializar e convencer setores divergentes da própria elite” (CARVALHO, 2005, p. 239-241). Esta dimensão da leitura e da

³⁹ "Romance de nossas origens, e espelhando em suas páginas o passado europeu tornado triunfante e o passado ameríndio destruído pelo colonizador, levanta perguntas e problemas que ultrapassam os limites da recreação. São problemas de grande marca: os referentes à visão de mundo do escritor brasileiro, sua língua, linguagem, e procedimento estético; à estrutura de convívio social e econômico do País, e ao nosso tipo de civilização" (IVO, 1995. p. 336).

circulação cultural no Brasil é um dos aspectos do drama maior do atraso da sociedade brasileira oitocentista. A virtual inexistência de educação primária é calcada no mais grave problema da ausência da prática de cidadania, que inibe a participação mais efetiva da população no processo decisório. Todos esses problemas, que de certo modo perduram em maneira diversa, relacionam-se à impossibilidade de gerar uma coesão social mais ou menos forte, que, gerida pelo Estado, daria margem à socialização em uma “comunidade imaginada”. Ainda na Primeira República, a pouca participação popular nas eleições, ou mesmo a “ausência de povo” na construção republicana, causava o estarecimento de setores da intelectualidade.⁴⁰ Ilmar de Mattos nota a importância do texto impresso para a manutenção do processo conservador na política, ressaltando o leitor ao qual se destinava, notadamente das elites. O projeto nacional era “[civilizar] a família patriarcal, constituir a classe senhorial e conformar os brasileiros” (MATTOS, 2005, p. 36-37).

Alencar sabia disso e não raras vezes reclamou das condições da vida intelectual no Brasil e mesmo da ausência de participação popular no processo político. Em toda a sua obra, Alencar reflete sobre o processo político no país, bem como sobre as condições precárias que enfrenta o intelectual em ambiente onde a leitura é parca e os debates sobre os destinos do país concentram-se à mão de uma minoria, normalmente em relação promíscua com as elites e conseqüentemente com o poder econômico e político. Destarte, podemos encontrar em sua obra referências a estes problemas, aspecto bastante comum em seus escritos. No romance histórico *Guerra dos mascates*, a título de exemplo, Alencar chama a opinião pública de “pasmaceira pública” (1965b, p. 129); nas *Cartas de Erasmo*, refere-se à “calma podre da opinião”, que assusta os “espíritos mais intrépidos” (2009, p. 10); e, ainda, em trecho das *Cartas de Erasmo* dirigidas ao povo, Alencar nota argutamente que a liberdade no Brasil está “na mão dos fortes e na bolsa dos ricos. Dos sobejos que eles repartem, ou das migalhas que ficam pelo chão, vivem os fracos e os pobres; por outra, a maior parte da nação” (2009, p. 135). Alencar vê, com essa afirmação, um dos maiores problemas do país em formação: a exclusão deliberada da maioria da população do processo decisório do país, vinculada à exclusão social e à ausência da noção de cidadania; é a chamada “ausência de povo”, que tanto perturbará os republicanos no ocaso do século XIX. Isso é surpreendente vindo de um

⁴⁰ Cf. Carvalho (1997, p. 68-69). Algumas crônicas de Machado de Assis do período também dão a dimensão deste problema (ASSIS, 1996. p. 47, 66-68).

conservador político como era Alencar; porém, ele reconhece o papel que o povo⁴¹ possui na constituição nacional, como fiel da balança no jogo político dominado pelas elites: Alencar vê o povo como regenerador, dada a “letargia” que critica no monarca e o patrimonialismo das elites dirigentes. Esta particularidade confirma o que José Murilo de Carvalho diz sobre o escritor, “um conservador com surtos libertários” (2009, p. XXVIII).

Sobre a questão da pequena inserção da literatura na sociedade, Alencar também teceu variadas considerações. No prefácio a *Sonhos d'ouro*, lamenta a impossibilidade, no âmbito acanhado de leitura e profissionalização do escritor nos oitocentos, de tentativas sérias no romance.⁴² Novamente nas *Cartas de Erasmo*, Alencar constata: “(...) [quando] a população jaz na indolência, ou está ainda em geral submergida na ignorância, o pensamento não pode livremente circular. Por maior força que o revista, ele não penetra jamais a flácida superfície da indiferença” (2009, p. 159). Desse modo, Alencar observa de maneira aguda parte do “vício de formação” brasileiro: “não há povo”, ou seja, existe uma camada excluída secularmente e deixada às franjas do nosso modo de produção semicolonial, que amarga a ausência de cidadania e a impossibilidade de participar da formação do país. Faltam, segundo Alencar, duas coisas: difundir a instrução⁴³ e criar uma consciência nacional,⁴⁴ demanda esta que sua obra se esforçou por atender. Ainda no prefácio a *Sonhos d'ouro*, Alencar afirma que

(...) compreendem os críticos a missão dos poetas, escritores e artistas nesse período especial e ambíguo da formação de uma nacionalidade. São estes os operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade que se vai esboçando no viver do povo (1965a, p. 497).

A despeito, pois, das limitações do meio local e das frustrações que encontrou em sua carreira, Alencar devota sua produção à causa da construção nacional, ainda que não tenha partilhado, durante quase toda a sua vida, da simpatia dos donos do poder. Este apreço de Alencar pela missão da construção nacional não deixa de ser instigante, pois ele pouco se valeu da ligação com o poder na feitura de sua obra, ao contrário, por exemplo, da posição de

⁴¹ “Dirijo-me ao povo; e por povo entendo o corpo da nação sem distinção de classes, excluídos unicamente os representantes e depositários do poder” (ALENCAR, 2009, p. 133).

⁴² “Não consta que alguém já vivesse nesta abençoada terra do produto de obras literárias. E nosso atraso provém disso mesmo, e não daquilo que se vai desacreditando de antemão. // Quando as letras forem entre nós uma profissão, talentos que hoje apenas aí buscam passatempo ao espírito, convergirão para tão nobre esfera suas poderosas faculdades. // É nesse tempo que hão de aparecer os verdadeiros intuítos literários e não hoje em dia, quando o espírito, reclamado pelas preocupações da vida positiva, mais pode, em horas minguadas, babujar na literatura” (ALENCAR, 1965a, p. 491).

⁴³ Cf. Coutinho (1978, p. 25). Marques também analisa esta questão, presente na obra *Meditação*, de Gonçalves Dias (2010, p. 202).

⁴⁴ “Sois [o povo brasileiro] uma bela estátua de varão-povo que Deus amassou dessa forte argila americana. Só vos falta a inspiração do sopro vital, *spiraculum vitae*: alma e consciência nacional; opinião” (ALENCAR, 2009, p. 166).

Gonçalves de Magalhães e seu grupo em torno do imperador. Nosso romantismo, como se sabe, no que tem de nacionalista, pode ser chamado de um romantismo semioficial, dada a sua ligação com o Estado. O IHGB, mais muita da produção romântica a partir da década de 1830, tinha ligação direta com o projeto de formação nacional intentado pelo império. A produção de Gonçalves de Magalhães foi talvez o elemento mais típico deste aspecto, representando uma primeira etapa na construção de uma literatura nacionalista. Os primeiros versos de “Saudação à pátria” representam bem este seminal momento de exaltação nacional romântica, que será continuada por José de Alencar: “Se em ti não venho achar da Europa o fausto,/pelo suor dos séculos regado,/também não achei suas misérias,/maiores que o seu brilho” (MAGALHÃES, 1985, p. 18). Este tipo de comparação entre Europa e Brasil – triste consolo para Magalhães trocar uma miséria por outra – dará muito da tônica da literatura brasileira nos oitocentos, além de ser, evidentemente, referência obsedante para os percalços da modernização do país. Alencar não agirá de outra forma, nos avanços e recuos de seu projeto nacionalista.

Nesse sentido, o cenário armado para a ficção nacional alencariana encarará, por um lado, a situação de criar uma coesão social simbólica em um país fragmentado, considerada sobretudo a instituição escravista e as questões daí decorrentes, como a ausência de uma sociedade civil atuante ou o caráter visto como amorfo do povo brasileiro, figurando uma distância social entre as classes sociais existentes e, por outro, tentará forjar uma ficção nacional que contemple uma nova linguagem literária para o país nascente. Entre os embates sociais e políticos, mais a dinâmica cultural que Alencar se esforçará para desligar do reboque do elemento estrangeiro – fator que impediria a coesão e mesmo a existência de um campo cultural verdadeiramente autônomo no país – o romance nacional alencariano aparece como uma proposta apaziguadora dos conflitos existentes, forjando uma dualização formal que, se se propõe a representar a formação de uma comunidade coesa em suas multiplicidades, não esconde as relações de poder estabelecidas, o que lançará luz, de maneira ímpar, sobre as respostas e possibilidades dadas historicamente ao problema da identidade brasileira.

A forma dual, assim, se daria em Alencar, num primeiro momento, em dois grandes domínios, aos quais importa compreender seus desenvolvimentos. A saber, a maneira pela qual articula a relação não apenas entre a importação do gênero e a relação com os modelos, mas a própria ideia cultural emancipadora, isto é, uma ideia de naturalização de modelos no campo literário, cultural, societário, para o país em formação, o qual deveria se constituir como uma nação civilizada aos moldes ocidentais, sem desprezar as suas peculiaridades – peculiaridades estas, como movimento contraditório bastante nosso, em grande parte já

propostas por estrangeiros: tutela cultural e emancipação sempre pareceram caminhar lado a lado, no movimento das ideias no Brasil. Como segundo aspecto importante, a dualização na forma de representação do índio, a qual desemboca na própria figuração do embate entre colonizador e colonizado. A figura do índio, programaticamente voltada na literatura alencariana para ser respeitada enquanto uma raiz social e cultural brasileira, é ao mesmo tempo subordinada ao colonizador e representada como um elemento que importa superar, sem o esquecimento de sua imagem, construída ideologicamente, para escorar o projeto nacional em uma nova possibilidade civilizatória emergente. A questão dos símbolos nacionais, em Alencar, seria primeiramente abordada pelo autor na crítica que realiza a Gonçalves de Magalhães. Nestas páginas, Alencar ataca a epopeia *A confederação dos tamoios*, indicando problemas que juntam a representação do indígena à política – literária e prática – da época. Trata-se, então, de uma polêmica que engloba, mas vai além, da disputa pelo gênero mais apto a representar o elemento nacional: a epopeia ou o romance.

Sabe-se que, na antiga Grécia, as epopeias revelavam uma visão de mundo específica das camadas senhoriais da Hélade, unas em sua coesão social também específica e em seu fastígio de dominação social (AUERBACH, 2009, p. 18). Nesse sentido, as narrativas homéricas possuem uma unidade de sentido que só se pode revelar em uma sociedade na qual os conflitos praticamente não se formam em suas camadas importantes, aspecto que, posteriormente, se alterará, com a sociedade moderna, a partir de uma espécie de “perda da inocência” do homem, de um “alheamento em face do mundo exterior”, como diria Lukács (2000, p. 66). As narrativas nacionais modernas, tais como *O guarani*, são frutos de outra constelação social, na qual a formação social una, indivisa, da sociedade da antiguidade, não pode mais existir. Aqui, não há mais unidade étnica, tampouco a coesão específica do grupo dominante, que possa revelar uma dedicação sem reflexão à sua terra: nas nações modernas, a literatura nacional serve ao âmbito oposto, o de *forjar* a unidade. Não obstante, ambas parecem pertencer ao domínio do mito, no sentido próprio da palavra: uma narrativa construída culturalmente, como forma de explicar ou atribuir sentido a algo. No entanto, ao contrário da clareza representacional da epopeia clássica, o mito da moderna narrativa nacional apresenta-se como um “mito fundador” (CHAUI, 2000, p. 57-58), que possui em si não apenas uma formulação tendente à atribuição do verbo ao que será nomeado e reconhecido, mas revela, em seus meandros, as contradições de uma tentativa de formação de uma coesão comunitária, que não encontra suas bases na vida social fragmentada. A narrativa nacional distancia-se, nesse sentido, do mito clássico ou da lenda, e chega mais próximo da

narrativa histórica: “transcorre de maneira muito menos uniforme, mais cheia de contradições e confusão (...)” (AUERBACH, 2006, p. 16).

Quando Alencar afirma, então, em resposta à tentativa de epopeia nacional de Gonçalves de Magalhães, *A confederação dos tamoios* (1856), que “[a] forma que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Tróia e os combates mitológicos não pode exprimir as tristes endechas do Guanabara, e as tradições selvagens da América” (ALENCAR *apud* MOREIRA; BUENO, 2007, p. XXVIII), pode-se pensar, em um primeiro momento, na tentativa de busca de uma forma literária nova para a representação do índio, tendo como horizonte a construção de uma mitologia nacional, através dos símbolos e semióforos (CHAUÍ, 2000, p. 9-12) a serem mobilizados para que seus destinatários possam, ao cabo, reconhecerem-se como membros de uma mesma comunidade.⁴⁵ Nesse sentido, a polêmica lançada por Alencar nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro* foi lida pelos seus intérpretes como uma forma de prefácio à obra posterior de Alencar, notadamente a indianista – representada pelo citado *O guarani*, mais *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874). Assim, Maria Eunice Moreira afirma que “[as] cartas de Alencar, combatendo fortemente o autor daquele que pretendia apresentar o poema nacional por excelência, parecem alicerçar as bases da futura obra do romancista, pois nela explicitam-se os fundamentos teóricos com que escreverá suas narrativas” (MOREIRA, 2007, p. VII). No mesmo sentido, José Aderaldo Castello diz que “tudo indica que as *Cartas sobre a confederação dos tamoios* foi o prefácio que ele escreveu aos seus próprios romances” (CASTELLO, 1953, p. XXIX).

Não obstante, o ponto em que Alencar se debate, principalmente, é sobre a questão da melhor representação dos temas locais, o que, em seu caso, não se restringe *apenas* ao romance como gênero, como poderia parecer à primeira vista. A necessidade de encontrar um novo gênero, que pudesse dar conta de uma nova forma de representação, é subsidiária da preocupação que Alencar revela com o símbolo nacional. Assim, diz Alencar:

[Dizem] que as nossas raças primitivas eram decaídas, que não tinham poesia nem tradições; que as línguas que falavam eram bárbaras e faltas de imagens, que os termos indígenas são mal sonantes e pouco poéticos; e concluem daqui que devemos ver a natureza do Brasil com os

⁴⁵ A passagem completa: “Escreveríamos um poema, mas não um poema épico; um verdadeiro poema nacional, onde tudo fosse novo, desde o pensamento até a forma, desde a imagem até o verso. // A forma que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Tróia e os combates mitológicos não pode exprimir as tristes endechas do Guanabara, e as tradições selvagens da América. Por ventura não haverá no caos inciado do pensamento humano uma nova forma de poesia, um novo metro de verso?” (ALENCAR *apud* MOREIRA; BUENO, 2007, p. XXVIII).

olhos do europeu, exprimi-la com a frase do homem civilizado, e senti-la como o indivíduo que vive no doce *confortable*.

Eis, meu amigo, um paradoxo em literatura, um sofisma com que nos procuramos iludir por não termos tido ainda um poeta nacional. Eu desejava que *Childe-Harold*, na sua peregrinação, tivesse sido arrojado pela tempestade numa praia do Brasil, e que, em vez de Haidéia, tivesse encontrado Lindóia ou Moema: desejava ardentemente isto, para *dar um desmentido àqueles que entendem que a nossa literatura não é bastante rica para criar ela só uma epopeia* (ALENCAR *apud* MOREIRA; BUENO, 2007, p. XXXIX, grifo nosso).

A questão para Alencar se põe, portanto, em primeiro lugar, na melhor maneira de representar os elementos locais, depreciando o atingido por Magalhães em sua epopeia:

É preciso acabar com esta questão, e dar por uma vez como ponto decidido que a *cor local*, como a entendem os mestres da arte, não existe na *Confederação dos Tamoios*; e que só contestará isso quem estiver habituado a ler *sermões*, e não poesia sublime como a que por aí existe escrita (ALENCAR *apud* MOREIRA; BUENO, 2007, p. CVII).

Assim, como modelos para a poesia americana, Alencar cita indistintamente poetas e prosadores: Byron, Gonçalves Dias (ALENCAR *apud* MOREIRA; BUENO, 2007, p. CIV), a *Nênia* de Firmino Rodrigues da Silva (ALENCAR *apud* MOREIRA; BUENO, 2007, p. XXXII) e, sobretudo, Chateaubriand (ALENCAR *apud* MOREIRA; BUENO, 2007, p. XX, XXIII, XXIX, CII-CIII, *passim*). Todo o interesse de José de Alencar, pois, volta-se para a melhor representação possível dos elementos nacionais, que pudessem configurar uma imagem da pátria em formação. Do mesmo modo, assim se justificam suas posteriores pesquisas em torno do cancionero sertanejo (ALENCAR, 1993), da língua indígena⁴⁶ e mesmo de seus planos de escrever dois grandes ensaios sobre a Língua Portuguesa do Brasil e a Literatura Brasileira, delimitando suas especificidades e os traços distintivos locais (ALENCAR, 1960, p. 8-12). Alencar não desprezaria, assim, sequer o próprio gênero épico, como se daria em sua malograda tentativa de uma epopeia nacional com *Os filhos de Tupã*. Entender a polêmica *exclusivamente*, portanto, como um apelo ao romance, deixaria seu poema épico sem razão de ser, bem como seus outros tateios com relação à construção de uma mitologia nacional: *Iracema* e *Ubirajara*, que Alencar define como “lendas”.⁴⁷ Ainda, mais

⁴⁶ Ver, sobretudo, a “Carta ao Dr. Jaguaribe” e o “Pós-escrito à segunda edição”, publicados ao cabo do volume de *Iracema* (1965b, p. 252-266).

⁴⁷ Haroldo de Campos considera que Alencar caminha “intuitivamente” em direção à rejeição do “*epos* em poesia”: um sentimento “(...) não completamente formulado em termos de programa, mas percebido fortemente em termos de rejeição de uma forma gasta”, impulso correlato à sua rejeição ao “português de Corte” como linguagem literária no Brasil (CAMPOS, 2010, p. 140).

interessante, Alencar explorará, nos poucos trechos conhecidos de *Os Filhos de Tupã*, aspectos da cultura indígena que reprovava a ausência na *Confederação dos Tamoios*.

O próprio Alencar comentaria a tentativa épica em sua “Carta ao Dr. Jaguaribe”, publicada como posfácio a *Iracema*. Em suas considerações, fica clara a busca pela melhor forma para expressar as tradições indígenas, reconstruídas sob a ótica nacionalizante. *Os Filhos de Tupã* é justificado como uma resposta à polêmica com Magalhães, resposta considerada insatisfatória pelo próprio autor: começara a redação do poema épico por se ver metido em “brios literários”, quando indagado pelos espectadores da polêmica sobre a melhor solução para a épica nacional: “sem calcular das forças mínimas para empresa tão grande, que assoberbou dois ilustres poetas, tracei o plano da obra e a comecei com tal vigor que a levei quase de um fôlego ao quarto canto” (ALENCAR, 1965b, p. 253). O motivo de seu fôlego ter arrefecido, comenta Alencar, baseia-se na representação da linguagem indígena, considerada por ele “o melhor critério para a nacionalidade da literatura” (1965b, p. 253). Desse modo, o verso heroico, “pela sua dignidade e nobreza”, não comportaria “certa flexibilidade da expressão”, a qual ele vai buscar na língua indígena, reconstruindo-a segundo seus propósitos literários (1965b, p. 254; CAMPOS, 2010, p. 134-135, 141). Percebe-se, pois que a procura de uma forma de expressão, nesse sentido, caminha ao lado do empenho nacionalista que propõe a lenda e o mito como caminhos para a construção do imaginário simbólico nacional.

A tentativa de uma épica brasileira realizada por Alencar ainda não foi, salvo engano, devidamente estudada e esclarecida. Inicialmente escrita, como afirma a biografia do romancista por Raimundo Magalhães Júnior, em 1863 (1977, p. 158), depois de dissolvida a Câmara, em Legislatura na qual tinha uma cadeira de deputado pelo Ceará, Alencar nunca daria a lume sua completude. Existem, no entanto, algumas referências da época à feitura desta obra. Machado de Assis, em texto sobre *Iracema*, fala sobre a expectativa da publicação da epopeia: “o poema de que o autor nos fala deve surgir à luz, e então veremos como a sua musa emboca a tuba épica” (ALENCAR, 1965b, p. 186), lembrando que “[as] tradições indígenas encerram motivos para epopeias e para éclogas; podem inspirar os seus Homeros e os seus Teócritos” (1965b, p. 186). Joaquim Nabuco, em sua polêmica com Alencar, cita alguns trechos do poema – divulgados no jornal *A Reforma* – para criticá-los, seja em sua semelhança com alguns versos da epopeia de Magalhães, seja por conta da inadequação deste poema às perorações de Alencar contra *A Confederação dos tamoios* (COUTINHO, 1978, p.74-76, 85; MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 161). Araripe Júnior, por sua vez, no citado perfil de José de Alencar, dá a maior descrição que conhecemos sobre as hesitações do

escritor cearense em face deste poema. Afirma sobre *Os filhos de Tupã* que a “idéia grandiosa desse projetado monumento soçobrava-lhe a alma em um pélagos insondável”:

Por vezes, ouvi-o manifestar as vacilações em que o punham os cantos inacabados, logo que os tentava corrigir; e recordo-me bem de que a dúvida principal consistia em fixar uma das duas hipóteses, – se o verso deveria soltar-se dos lábios de um bardo civilizado, ou se da boca de um tupi. (...) E esta crítica, com razão, o esbarrava; era o instintivo reconhecimento da impossibilidade de construir-se, hoje, um poema cíclico (ARARIPE JÚNIOR, 1958, p 194).

O juízo de Araripe parece corroborar o que dissemos sobre a busca de Alencar por uma forma melhor para descrever o indígena. A reflexão sobre o porquê de Alencar ter “recuado” nos indica que a polêmica sobre a *Confederação* teve dois sentidos principais, além do de uma decisão de Alencar pelo gênero romance: primeiramente, a citada busca por uma melhor maneira de representar os elementos nacionais, em contraposição ao realizado no poema de Magalhães; e, depois, a necessidade de impor seu lugar na política literária do Império, dominado, nestes assuntos, pelo grupo que gravitava ao redor do imperador (SCHWARCZ, 2012, p. 134-135). Alencar, mesmo mais ou menos distante deste grupo e, ainda, dono de uma postura de não reverência com relação a D. Pedro II, poderia ter precisado desta polêmica como uma espécie de afirmação pessoal sobre as possibilidades de novos modelos de representação para a literatura pátria. Engajamento pessoal na literatura brasileira – o que coaduna com sua postura política – e interesses de inserção no jogo literário do Segundo Reinado, pois, parecem caminhar de mãos dadas.⁴⁸

Em *Os filhos de Tupã*, o que se pode depreender, dos poucos fragmentos publicados, é um intuito de representação da cosmogonia indígena, em consonância com algumas das afirmações do autor quando da polêmica com Gonçalves de Magalhães. O interessante do texto é como Alencar interpreta a formação nacional brasileira, a partir da mitologia indígena. Tupi e Ara, filhos de Tupã, são os elementos centrais deste mito de criação. O primeiro, condenado a morrer por ter desobedecido o pai, será subjugado com toda sua descendência por Ara, “os filhos da luz”, que sugerem representar os europeus: “Então do teu sangue ao dele misturado outra vez se há de gerar o maior povo da terra; porque esse povo será o filho

⁴⁸ Afrânio Coutinho afirma, na “Nota preliminar” à publicação de *Os filhos de Tupã* na *Obra completa* de Alencar: “Ao compor o poema nacional *Os filhos de Tupã*, Alencar quis focalizar a raça primitiva do Brasil, de conformidade com a voga romântica de exaltação do indígena, suas tradições e costumes, sobretudo tendo em vista o martírio que lhe impôs o povo colonizador. O pensamento do autor estava fresco em relação ao assunto, mercê da polêmica que manteve acerca de *A Confederação dos Tamoios* de Gonçalves de Magalhães. De qualquer modo, fantasiando um tema histórico em decassílabo, Alencar, decerto, pretendeu realizar na poesia seu grande sonho de nacionalizar a literatura brasileira” (ALENCAR, 1960, p. 555).

do meu sopro e da minha luz” (1960, p. 557-558). Assim, a formação nacional teria por base, inicialmente, justamente a incorporação da “raça valente, grande e forte” dos indígenas pelos portugueses:

Onde estão estes povos primitivos?
 Que é de nossos irmãos, teus primogênitos,
 De teus filhos selvagens, minha terra?
 Extinguiram-se! Alguns dispersos vagam,
 Pelos antros se acoutam como feras,
 Escorjados, perdido o antigo lustre,
 Degêneres da pura e nobre casta.
Poucos, dos ritos pátrios negando
Abraçados à cruz, à sombra dela,
Misturaram seu sangue ao sangue estranho (ALENCAR, 1960, p. 567, grifo nosso).

Neste trecho do poema temos, em síntese, a tese de Alencar sobre a formação nacional, na qual terá esteio sua obra em prosa. A incorporação do indígena ao colonizador português, formando uma unidade de um povo pela assimilação do povo aborígine, dará o *tom de integração*, de uma *unidade na diversidade*, que marcará formalmente a obra em prosa e a visão de Alencar sobre a construção nacional. Além da integração racial, há de se perceber, dá-se a adoção dos valores cristãos europeus, que perfarão justamente um dos princípios composicionais da ficção alencariana – como em *O guarani*. Alencar, na busca pela forma ideal de compor sua ideia da formação de um novo povo, deu vazão a visões semelhantes, tanto no campo do romance como na epopeia malograda. Além, pois, de um partido tomado pelo romance, Alencar teria como meta descobrir a melhor forma possível para a representação dos elementos nacionais, com o indígena como o protagonista do sacrifício iniciático da nação brasileira.

A dualidade formal pela qual Alencar elaborará a representação desta formação se dá, portanto, num tateio constante com relação às possibilidades de representação adequada da cor local, caracterizando a disparidade e a fragmentação de uma formação nacional que deverá, ao cabo, encontrar, sua unidade. A epopeia, um entre outros gêneros tentados por Alencar – o romance histórico, o poema em prosa – para a representação nacional, não pôde ser finalizada. Poderia essa falha, pois, ser debitada nos termos da interpretação romântica da epopeia, a qual afirma seria impossível ao gênero homérico representar uma sociedade que perdera sua ingenuidade primeva, fragmentada em interesses opostos? Certo é que a proposta de recriação linguística realizada em *Iracema*, recuando para o que Haroldo de Campos chamara de “a pré-história do epos”, isto é, ao “mito de origem” (2010, p. 131), parece ser a própria tentativa, refigurada, de escrever o “verdadeiro poema nacional” (1965b, p. 253). A

nação cindida, assim, não encontraria sua unidade no poema épico, mas espreitaria a preocupação para a formação de símbolos identitários durante toda a obra indianista de Alencar. É notável, pois, como o escritor trabalha e retrabalha a relação entre colonizador e colonizado, constrói o espaço natural paradisíaco, paralelamente à procura pela melhor forma de expressão. Os temas e a maneira de representá-los, tendo sempre em mente a alteridade com os modelos externos, em resposta às próprias questões locais, ganham várias configurações ao longo da obra indianista de Alencar, sempre mantendo, contudo, a noção de que a formação nacional se daria através de seus *contrastes constitutivos* – o que é revelado na forma dual de organizar a representação nas obras.

4.2 Os sentidos da história nacional em *O guarani*: a forma dual e a conciliação

Em texto sobre a eterna promessa de formação do chamado “país do futuro”, José Murilo de Carvalho, a partir de algumas pesquisas empíricas, atesta a falta de heróis nacionais na consciência popular, e mesmo nas elites políticas (2002, p. 57). Assim, na “imaginação popular”, não haveria “pais fundadores incontestáveis da nação brasileira” (2002, p. 58), com exceção de alguns “mártires”, sobretudo a partir da propaganda republicana em torno da figura de Tiradentes, ou de políticos fortemente identificados ao ideário popular, como Getúlio Vargas. Comparando as representações sobre os mitos fundadores do Brasil e dos Estados Unidos, e os posteriores desenvolvimentos socioeconômicos dos dois países, José Murilo nota as discrepâncias existentes entre a ideologia da formação nacional brasileira e a norte-americana, bem como estas ecoam, a partir dos dados concretos, na autoimagem do brasileiro: “O paraíso brasileiro era para ser desfrutado, o americano, para ser construído; o poderoso império brasileiro é uma aspiração, o império americano foi transformado em realidade; o herói brasileiro é um mártir, os pais da pátria americana são construtores da nação” (2002, p. 62-63). Assim, afirma que o “(...) drama do país jaz neste contraste entre sonho e realidade, aspiração e realização. O paraíso é destruído e o império pacífico não se materializa” (2002, p. 68). O Brasil, neste sentido, sofreria da falta crônica de uma história grandiosa que, à ausência de repercussão quando de suas tentativas de criação por parte do Estado nacional, desde os tempos de Império, não cederia à consciência popular muitos símbolos e mitos com os quais se identificar. Alguns deles, no entanto, como a natureza, a mistura benigna de raças, o cadinho cultural, teriam, e ainda têm, vida longa. A literatura romântica, ungida primordialmente pelo interesse do Estado imperial, bem como em confluência com a política de incentivar os estudos históricos via IHGB, contribuiu em grande

parte para isso. Em *O guarani*, a ausência de uma história pátria para que os brasileiros se mirassem parece ser o intuito primordial do livro, no qual mesmo o “sacrifício” indígena, um dos elementos mais fracos politicamente dos contrastes étnicos brasileiros ao lado do negro, dada a sua repressão secular, parece compor uma narrativa de unidade étnica, que planeja forjar uma imagem de união e composição de raças, como matriz fundamental da formação do povo brasileiro.

A função dessa narrativa alencariana, nesse sentido, parece se coadunar com a necessidade de uma história pátria, que represente os elementos nacionais a serem estabelecidos simbolicamente como aspectos representativos da identidade brasileira. Éder Silveira chama a essa dimensão da obra de Alencar de “intenção historiadora” (SILVEIRA, 2009, p. 101), isto é, por um lado, fabricar uma narrativa nacional adequada à representação dos elementos pátrios – nomeadamente, a natureza e o indígena – e, por outro, ancorar os resultados da construção narrativa em documentos que confirmam a validade do que afirma, baseando-se sobretudo em cronistas e em estudos sobre a cultura e a linguagem indígenas.

A importância depositada sobre Alencar nesses elementos anteriormente expostos [natureza e indígena] ajuda a compreender seu zelo na escolha das tintas que darão forma tanto à natureza brasileira quanto à de seus habitantes. Sejam os habitantes anteriores ao contato, seja a população do Brasil colonial, seja a sociedade fluminense de sua época. Esse zelo reflete-se no texto de Alencar como uma preocupação historiadora que se manifesta como vontade de verdade, o que explica tanto o nada desprezível volume de citações de narrativas dos viajantes que podem ser perseguidas na ficção alencariana, quanto uma preocupação interpretativa que o aproxima das filosofias da história do século XVIII e do início do século XIX (SILVEIRA, 2009, p. 100).

De fato, a profusa utilização de notas de rodapé é uma constante na obra de Alencar, seja para discutir os aspectos históricos presentes, sobretudo, nas narrativas indianistas, quanto para justificar a escolha de itens lexicais, característica presente nos romances urbanos⁴⁹ e na averiguação das fontes para a exposição da linguagem indígena. *O guarani* possui mais de 50 notas de rodapé, nas quais Alencar expõe o significado de costumes e palavras de fonte aborígene, a denominação dos personagens e elementos históricos e o ambiente local; estes últimos, sempre escorados nas crônicas da colônia, como nos *Anais do Rio de Janeiro*, de Baltasar da Silva Lisboa. Esta prática será comum a toda narrativa indígena alencariana: *Iracema* conta com 128 notas de rodapé, enquanto *Ubirajara* apresenta 67; neste, porém, em

⁴⁹ Ver, nesse sentido, o “Pós-escrito” e as “Notas” ao romance *Diva*, nos quais perfaz uma discussão, respondendo a críticos, sobre a presença de galicismos em sua escrita, bem como um glossário sobre as palavras utilizadas, justificando sua pertinência à linguagem literária brasileira (ALENCAR, 1965a, p. 399-406).

sua maioria, de extensão muito maior que as presentes nos outros romances – por vezes ocupando mais de uma página, e revelando uma densidade muito maior em relação às fontes de pesquisa.⁵⁰ Essa preocupação crescente de Alencar, nos parece, se liga a essa “intenção historiadora” que visa, progressivamente, escorar os mitos e lendas indígenas, bem como os elementos da natureza nacional, aos documentos históricos existentes. Precisão histórica e liberdade de criação simbólica, em Alencar, parecem andar, pois, de mãos dadas.

As notas de rodapé, portanto, parecem configurar uma outra narrativa, paralela ao enredo dos romances. Nas palavras de Mirhiane Mendes de Abreu, seriam “(...) dois universos narrativos – o enredo e as notas –, os quais, lidos em conjunto, configuram os aspectos formadores do romance romântico brasileiro” (ABREU, 2011, p. 13). Assim, há um jogo dúplice, na constituição destas obras, entre a ‘veracidade’ e a ‘verossimilhança’, em que um narrador – o narrador “histórico” – comportaria o suporte historiográfico, enquanto o segundo se ligaria à narrativa propriamente dita – o narrador “contemplativo” (2011, p. 18). Ambos os narradores e, por conseguinte, a junção entre a narrativa e as notas, se ligariam a um mesmo planejamento, o de incutir e representar, aos olhos do público leitor, imagens e elementos que deveriam constituir os símbolos nacionais:

[A] literatura de Alencar e, por conseqüência, a nacional, se formava seguindo um plano e, ainda, uma vez que tal plano estivesse subordinado a um projeto maior, isto é, do estabelecimento de uma imagem, uma identidade pátria, o trabalho de Alencar visava a levar a ficção para a esfera do concreto, oferecendo ao público o que melhor expressasse e legitimasse as imagens instituídas pela imaginação criadora (ABREU, 2011, p. 51).

A atividade criadora, portanto, não se desvincula do propósito político de criação de uma imagem nacional. Sendo assim, a utilização das notas de rodapé visa a um controle sobre o elemento narrativo, de modo a atestar seu caráter não frívolo, ligado que estaria ao propósito maior de servir à pátria: “[na] prática, suas notas funcionarão como prova de idoneidade dos registros e argumentos para defesa da atividade criadora, além de oferecerem informações e remissões precisas aos textos considerados oficiais sobre a história do país” (ABREU, 2011, p. 84). Alencar visa estabelecer, assim, através da função da dupla narrativa, um diálogo tanto com o público afeito à narrativa propriamente dita, quanto com os elementos produtores da cultura e da literatura oitocentista, em seu interesse pelo debate das coisas nacionais. Para falar com Antonio Candido, ao “terceiro Alencar” (2007, p. 540) – o dos “adultos”, além do

⁵⁰ Algumas notas a *Ubirajara*, assim, revelariam-se quase monografias sobre os costumes indígenas. É digna de referência a nota redigida acerca da antropofagia, relativizando a “barbárie” geralmente atribuída a este costume por parte dos cronistas. Alencar nota a pertinência ritual do costume internamente à sociedade indígena, fugindo dos preconceitos etnocêntricos de repúdio a tal prática (ALENCAR, 1965b, p. 329-332).

“heróico”, dos “rapazes”, e do “gracioso”, das “mocinhas” (2007, p. 537) – poder-se-ia somar, o interesse político que resguarda o trabalho do escritor da concepção de uma narrativa gratuita: nos romances indianistas, o respeito às fontes e a construção narrativa reforçam-se mutuamente.

Abordando a narrativa romântica sob o viés de seu conceito de “controle do imaginário”,⁵¹ Luiz Costa Lima lembra que, ligado já aos influxos europeus que demandavam à literatura “o primado da ciência” e da objetividade, sobretudo quando ligada ao discurso histórico nacional, na ficcionalização de dados do passado da nação, o documento histórico ganha importância como uma forma de conferir foros de veracidade factual:

Daí o privilégio do fato, do documento, que se estendia como capaz de restituir a integralidade da vida tal como foi. Nesta sociedade secularizada, o documento era reverenciado pelo historiador.

Este domínio da história factual interferia na produção literária do século, tanto de dentro quanto de fora. De dentro da produção literária, fazendo com que o gênero dominante, o romance, antes assumisse uma linha coerente com Fielding do que com Sterne, e, assim, se mostrasse como uma sucursal da história. (Ranke conta que seu entusiasmo por Walter Scott só cessou quando descobriu que a história era ainda mais cativante). (...) A literatura, para que fosse levada a sério, precisava ser dissecada como um fato (LIMA, 2007, p. 447-448).

Evidentemente, não há como negar, a nosso ver, o primado do discurso ficcional sobre o histórico em obras como *O guarani*. O que, nos parece, figurado na obra de José de Alencar, é uma interação entre ambas, na qual as razões da política se encontram com as imposições literárias, mais livres, do discurso ficcional. Há, portanto, uma convivência tensa, na qual a ficção presente na narrativa é conferida uma legitimidade que pareceria à primeira vista ir além do meramente “possível” aristotélico, um discurso de base historiográfica, portanto, que daria guarida aos voos imaginativos da narrativa indianista. Assim, o que Costa Lima chamaria de “veto à ficção” nessas narrativas românticas, nas quais não haveria nenhum hiato entre a política e o discurso ficcional autônomo (LIMA, 2007, p. 427, 430), nos afigura como uma tensão existente entre a história forjada na narrativa literária e os usos ficcionais da

⁵¹ “Controle do imaginário”, nas palavras do próprio autor, seria um “mecanismo com que a sociedade (ocidental) opera para ajustar as obras dos que privilegiam o imaginário – seus poetas e artistas plásticos – aos valores em vigência em certo período histórico dessa sociedade” (LIMA, 2007, p. 17-18). Assim, no caso da narrativa romântica nacionalista, os valores de observação e de atenção aos documentos históricos, úteis à construção de uma história simbólica nacional, impingiriam sobre o discurso ficcional o controle sobre sua produção, no sentido de adequar ao lugar da ficção o interesse a ser necessariamente dispendido com uma exatidão factual. Nesse sentido, se encaixariam os argumentos mais ou menos “etnográficos” de Alencar em relação aos indígenas, bem como a descrição da natureza, submetidos aos documentos e à observação.

história como discurso, no qual o segundo garantiria ao primeiro foros de verdade e de interesse para a constituição da tradição pátria em um país em formação.

Em contraste, Augusto Meyer vê de uma forma diametralmente oposta o romance alencariano. Para ele, dificilmente, dados os lances folhetinescos – de resto, tão comuns em Alencar – de *O guarani*, a narrativa sequer poderia, sem mais, ser classificada como romance histórico, entendido este como uma “imitação servil da crônica histórica” (MEYER, 1964, p. 14) – o que, de fato, o romance de Alencar não era. Afirma Meyer:

A intenção de criar o romance histórico brasileiro, ao modo de Walter Scott, agiu no seu caso como simples incitamento; a intuição criadora, arrastando-o a francas liberdades, em virtude dos arroubos incontidos da sua fantasia, revelou-se mais forte que todos os seus propósitos. A documentação histórica é um estimulante como qualquer outro, em suas leituras preparatórias, e não chega a valer como estrutura dos romances. Em *O guarani*, por exemplo, só com muita complacência e repetindo sem maior exame as próprias declarações de Alencar poderíamos ver uma ficção histórica em que se refletem as relações do conquistador com o indígena, no período inicial de povoamento. (...)

[A] contradição entre os propósitos manifestados em seu programa – criar o romance brasileiro baseado em nossa história – e os meios de que se valeu na prática, tão liberais e desenvoltos às vezes, tão caprichosos, quase sempre avessos à imitação da crônica histórica (MEYER, 1964, p. 19-20).

Meyer dá seguimento ao seu raciocínio ao relacionar a história brasileira, a falta de glórias alicerçadas talvez em uma espécie de narrativa nacional oficial – propagada pelo Estado ou, mais, que faça parte de uma imaginação coletiva comunitária –, e a postura bovarista de nossas elites com relação ao conteúdo nacional e a sua anuência à influência estrangeira. A essa ausência de densidade no trato com a história local, tal qual manifestada no romance pelo emprego de símbolos nacionais em meio a uma novela de cunho quase folhetinesco,⁵² Meyer chama de “tenuidade” da consciência brasileira. Assim, o indianismo brasileiro teria seguido antes a influência externa – notadamente Chateaubriand –, sem que seja possível afirmar que a solução formal dada, via narrativa indianista, seja satisfatória para a composição de uma tradição pátria. Citando trecho de Sérgio Buarque de Holanda, em prefácio a livro de Gonçalves de Magalhães, no qual aquele afirma sobre nosso indianismo ser uma solução tão

⁵² Não vemos uma incompatibilidade entre estes lances folhetinescos e a narrativa histórica. Mesmo em uma das principais matrizes do romance histórico, Walter Scott, a onipresença de arroubos ficcionais não invalida o interesse em compor uma narrativa histórica nacional. Ver, por exemplo, as proezas do “cavaleiro deserdado” Ivanhoé na narrativa homônima de Scott, que se assemelham muitíssimo às dos heróis alencarianos (SCOTT, 1994, p. 88-144).

falsa e preconcebida quanto o medievalismo europeu (*apud* MEYER, 1964, p. 22) – porém, nota o crítico, e isso é da maior importância: seguíamos “com liberdade” –⁵³, Meyer afirma:

Tudo isso correspondia ao ‘vazio brasileiro’, à tenuidade da nossa consciência nacional, sem lastro de tradições sedimentadas, capaz de alimentar a obra literária prescindindo do arrimo de influências peregrinas. Daí o nosso verbalismo engenhoso e farfalhante, mais acentuado no Romantismo, que lhe era propício, aquela inevitável cesura entre conteúdo e forma, em que expressão quase sempre carece de uma necessidade funcional e íntima, e há talvez mais engenho e arte que poesia e verdade, ou genuína poesia (MEYER, 1964, p. 22).

Seríamos, novamente nas palavras de Sérgio Buarque de Holanda, presentes em *Raízes do Brasil*, “uns desterrados em nossa terra” (*apud* MEYER, 1964, p. 23). Deste modo:

Que é o caso literário de Alencar – no fundo, estamos diante de um verdadeiro drama, que transcende a criação literária – senão a comprovação desse mesmo ‘vazio’, da tenuidade brasileira manifestada em nosso complexo de inferioridade diante do formidável legado da cultura ocidental, em nossa pobre literatura de remediados e acomodados, de bacharéis em Coimbra e saudosistas de Paris, todos eles exilados em sua terra? Alencar, mais que um Gonçalves Dias, devia enfrentar com uma espécie de criação *ex nihilo*. Era o mesmo problema de Porto Alegre em seu grandíloquo poema; será mais tarde o problema de Mário de Andrade na rapsódia do herói sem nenhum caráter, com a diferença, todavia, de um travo consciente de autocrítica. (...)

[O esforço de Alencar, para dar conta de todos os aspectos da nacionalidade seria ainda] (...) o vazio brasileiro, a tenuidade da consciência nacional provocando entre os filhos de uma ‘terra virgem’, onde tudo é ainda conjectural, problemático e conjugado no futuro, uma crise de crescimento, uma exacerbação da vontade de afirmar-se. Tão vasto era o vazio, que pedia vontade firme, pertinácia, mas também vocação, qualidades que se interpenetram e condicionam, embora comportando uma discriminação proveitosa para a análise crítica. Instinto de nacionalidade, para empregar a expressão feliz de Machado, ainda é *somente uma tendência, vaga aspiração em busca de forma* (MEYER, 1964, p. 22-23, grifo nosso).

Pensamos que a solução não está na negação do “discurso ficcional”, tal qual expõe Luiz Costa Lima, nem na ausência de uma possibilidade de reivindicar para a narrativa nacional de Alencar um interesse histórico que praticamente inviabilizaria o projeto alencariano. Embora as razões da política e da literatura, de fato, se compenetrem – sem, no entanto, a nosso ver, comprometer o âmbito ficcional do romance indianista –, e mesmo que o romance histórico

⁵³ Afirma Sérgio Buarque de Holanda: “Pode dizer-se que foi [o indianismo] a maneira natural de traduzir em termos nossos a temática da Idade Média, característica do romantismo europeu. Ao medievalismo dos franceses e portugueses opúnhamos o nosso pré-cabralismo, aliás não menos preconcebido e falso do que aquele. Seguíamos ainda nesse ponto, *com liberdade*, os modelos do Velho Mundo. Tanto mais quanto já existia o trabalho preparatório de Chateaubriand. *E é significativo que Fenimore Cooper, tendo pretendido ser o Walter Scott da América, seguiria os mesmos roteiros praticados mais tarde pelos que, entre nós, quiseram fazer do índio o herói nacional por excelência*” (HOLANDA, 1996, p. 356, grifo nosso).

alencariano dispanda grande atenção aos lances folhetinescos à maneira capa-e-espada, fugindo de uma seriedade histórica que poderia parecer, à primeira vista, desejável à composição de uma narrativa pátria, pensamos que a solução esteja justamente na união da fabulação alencariana, profusa em seus arranjos de folhetim, e no interesse político posto na composição de uma narrativa nacional – lembrando ainda a proximidade da polêmica com Magalhães, na qual notamos a necessidade de Alencar em procurar uma forma que mais bem exprimisse a cor local. Some-se a isso a influência estrangeira: embora as pegadas estejam marcadas desde Denis, e ainda mais, identificadas na influência ímpar de Chateaubriand, a forma que o romance alencariano assume é muito própria, e responde a anseios claros das elites dirigentes locais em relação à composição dos elementos nacionais. A representação dos elementos nacionais, portanto, em Alencar, se daria em uma forma que figurasse os problemas e dilemas nacionais, inclusive nos pontos em que se considera que teria se omitido, como a escravidão. A forma que utiliza para reduzir as discrepâncias e contrastes brasileiros a uma unidade nacional, pensamos, é significativa de um interesse mais voltado às respostas internas que ao influxo estrangeiro, embora, como em toda nossa vida intelectual, este esteja fortemente presente, compondo parte importante das dicotomias formais do livro.

Em discussão sobre os “romances de fundação” da América Latina, Doris Sommer nota o interesse dos romancistas oitocentistas em inscreverem seus romances como parte da construção histórica do país, isto é, a história como ciência e a literatura como (re)construção de um passado ideal – e projetando para um futuro os sucessos da formação da pátria – parecem se equivaler no mesmo esforço nacionalista de compor uma “comunidade imaginada”. Sommer argumenta que “[para] o escritor/político oitocentista não poderia haver distinção epistemológica clara entre ciência e arte, narrativa e fato e, conseqüentemente, entre história ideal e eventos reais” (SOMMER, 1990, p. 76, tradução nossa). Talvez a identificação não fosse tão direta,⁵⁴ é inegável, porém, que representavam, a história e a literatura, nos países em formação, esforços em um mesmo sentido. Ambas, portanto, seriam narrativas dispostas a cumprir papel análogo: preencher o imaginário nacional com um passado projetado, que pudesse fornecer respostas ideológicas à formação nacional, ao mesmo tempo que interferiria sobre o presente e prefiguraria o futuro baseado nos termos buscados em tempos transactos. Nesse sentido, Sommer lembra passagem de um ensaio de Andrés Bello, escritor venezuelano, no qual este observava ser “besteira insistir em escrever história

⁵⁴ Oswaldo Orico, biógrafo de Alencar, nesse sentido, comenta o pouco caso de seus colegas da Câmara em contar entre os balcões do legislativo com um mero “conviva das musas” (ORICO, 1929, p. 147).

‘científica’ – em oposição à narrativa – nas Américas. Não que o estudo empírico e ‘filosófico’ seja inválido, mas seria inapropriado ou prematuro em um continente no qual até mesmo os dados históricos mais básicos estariam faltando” (SOMMER, 1990, p. 77, tradução nossa). Assim, Bello apoiaria, em seu ensaio, a opção da narrativa:

Quando a história de um país não existe, exceto em documentos incompletos, esparsos, em vagas tradições que devem ser compiladas e julgadas, o método narrativo é obrigatório. Deixe qualquer um que o negue citar uma história geral ou particular que não tenha começado desta maneira (BELLO *apud* SOMMER, 1990, p. 77, tradução nossa).

Deste modo, poder-se-ia imaginar se a própria narrativa não seria uma história “mais verdadeira” (SOMMER, 1990, p. 77, tradução nossa), dado que a “consciência de sua própria natureza suplementar daria uma maior liberdade para construir a história, não a despeito, mas graças a suas lacunas e ausências” (SOMMER, 1990, p. 77, tradução nossa). Nesse sentido, a “seriedade” atribuída por Alencar a suas próprias narrativas históricas, como composições e retratos de um passado histórico nacional, se justificaria, tendo sempre à mão a consciência de uma identidade de fins entre a construção histórica em sentido estrito e a narrativa literária.

Alencar, assim, tinha plena consciência ao encaixar, *a posteriori*, sua obra em um desenvolvimento histórico da sociedade brasileira. Em “Benção paterna”, prefácio a *Sonhos d’ouro*, perfaz uma periodização de sua obra, na qual ele aproxima seus romances aos períodos históricos da civilização brasileira, antes mesmo da chegada do colonizador português. A organização feita por Alencar de seus romances diz respeito a um projeto nacionalista de retratar todos os aspectos da formação nacional, o qual tentou efetivar em sua obra. A divisão tradicional entre romance indianista, regionalista e urbano na produção alencariana nada mais é que este intuito de dar conta da formação do país, criando seus mitos, sobretudo no indianismo, e testando suas possibilidades civilizatórias, como no romance urbano, sendo este uma tentativa local de reproduzir uma forma essencialmente europeia, contribuindo para o desenvolvimento local da literatura. Destarte, Alencar divide sua obra em três períodos: a) *primitivo*, contando com as “lendas e mitos da terra selvagem”, como *Iracema*; b) *histórico*, ou o “consórcio do povo invasor com a terra americana”, período que terminaria com a independência – cita os exemplos de *O Guarani* e *As minas de prata*; e c) *período de infância da literatura*, que surge da “luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira”, que exemplifica com *Diva*, *Lucíola* e outros romances de temática urbana (ALENCAR, 1965a, p. 495-496). Pode-se perceber, por sua periodização, que Alencar visou, durante sua obra, dar conta de diversos aspectos da formação nacional, desde a criação da narrativa do passado nacional, essencial para a justificção nacionalista, como em *Iracema* e

Ubirajara, até a prosa eivada de referências estrangeirizantes e de intuito civilizatório dos romances urbanos.⁵⁵ É, a nosso ver, uma obra de cunho programático, que tem por objetivo contribuir para a formação da tradição literária no país e, ainda, construir a narrativa da nação brasileira.

Nesse sentido, o romance histórico alencariano, centrado, sobretudo, em duas produções, *O guarani* e *As minas de prata*, se articula como forma de, ao mesmo tempo, prover respostas sobre o caráter brasileiro, investigando sobre suas fontes históricas dentro do plano da ficção, bem como realizar, na literatura, o mesmo trabalho empreendido pelos clássicos do gênero na Europa. Em nosso caso, o romance histórico alencariano se constrói a partir de dados documentais retirados dos cronistas coloniais, aos quais Alencar sempre fizera referência, tentando criar uma para-história de matriz literária, que se ligasse à proposta maior de construção de um imaginário nacional. A maneira com que Alencar a realiza, nesse sentido, tem uma dupla filiação, que se manifesta no nível primeiro da formulação: o influxo do tratamento garantido ao gênero em sua primeira manifestação europeia, e o sentido com que se liga a demandas nacionais, na forma de proporcionar à jovem nação um passado mítico comparável e análogo ao das civilizações centrais. Assim, a passagem da interpretação histórica europeia à representação do processo de formação nacional brasileiro, na literatura, enfrenta já de cara uma dualidade, típica do que chamamos forma dual, isto é, a tensão existente entre a radicação nacional, que demanda respostas para seus problemas próprios, e a filiação modernizante, a qual, em contradição com as bases sociais locais, gera uma resposta dúplice, que aponta, ao mesmo tempo, a um prospecto de dependência e autonomia, de colonização cultural e de emancipação mental. Julgamos que este tipo de questão não se restrinja ao romance brasileiro, como já expusemos nos capítulos anteriores: trata-se da forma própria à construção de uma cultura local em ambiente de ex-colônias, ou seja, a afirmação da alteridade, ainda que filiada à aparência do centro civilizador, a partir das lentes do colonizador. Não é este, apenas, um problema de submissão das classes intelectuais locais, em chave antinacional ou, ainda, antipatriótica; constitui, na verdade, o drama maior das desigualdades entre os Estados-nação, forjadas nos planos político, social e econômico, advindas da colonização.

⁵⁵ “A importação contínua de idéias e costumes estranhos, que dia por dia nos trazem todos os povos do mundo, devem por força de comover uma sociedade nascente, naturalmente inclinada a receber o influxo de mais adiantada civilização. (...) Os povos têm, na virilidade, um eu próprio, que resiste ao prurido de imitação” (ALENCAR, 1965a, p. 496).

O caráter do romance histórico foi definido por Georg Lukács sem estabelecer uma divisão específica entre aquele e o gênero romance, de maneira geral. O romance histórico, nesse sentido, tal como delimitado, primeiramente, por Lukács a partir das produções de Walter Scott, seria uma continuação do grande romance realista burguês do século XVIII (LUKÁCS, 2011, p. 47).⁵⁶ Lukács dá como origem das peculiaridades do romance histórico a situação social e cultural europeia na passagem do século XVIII para o XIX, na reinterpretação historicista alemã para o Iluminismo francês, na qual à unidade do gênero humano através do racionalismo universalizante seria contraposta a diferença entre as situações nacionais e culturais, no sentido da alteridade e da diferença. Esta passagem do Iluminismo francês ao historicismo estaria centrada no atraso alemão e na divisão nacional em diversos reinos, o que engendraria a necessidade de retorno à história alemã, em suas peculiaridades, para o entendimento de suas causas (2011, p. 37). Ainda, a emergência do romance histórico estaria centrada no aparecimento de uma consciência histórica, que acompanha as revoluções burguesas e a expansão napoleônica, minando o complexo de ideias que representavam a sociedade como imóvel, derivado da dinâmica estamental feudal. Trata-se, pois, do surgimento de uma percepção e experiência da história, através das quais os indivíduos poderiam apreender “(...) sua própria experiência como algo historicamente condicionado”, e ver na “(...) história algo que determina profundamente a existência cotidiana, algo que lhes diz respeito diretamente” (LUKÁCS, 2011, p. 38-40); uma “perspectiva histórica”, portanto, nas palavras de Jacques Ménéard (1972, p. 232, tradução nossa).

O romance histórico, nesse sentido, provê uma abordagem histórica, a qual teria por motivo a “precondição concreta do presente” (LUKÁCS, 2011, p. 36), isto é, determinar, a partir de uma representação voltada temporalmente ao passado, os caracteres típicos da sociedade, os quais seriam significativos ao processo social no qual o artista se inscreve. Não se trata, pois, de apenas mera projeção: mas da criação ou ressignificação dela mesma, a partir dos aspectos necessariamente importantes para a representação realista dos dados históricos. Na ficção, isto se centra na forma romanesca como a criação de elementos figurativos para o processo histórico, caracterizados no personagem típico e em sua organização interna, que colocariam em cena, “(...) por meios *fictionais*, a existência, o ser-precisamente-assim das circunstâncias e dos personagens históricas” (LUKÁCS, 2011, p. 62). Para o romance

⁵⁶ “(...) Lukács mostra que nenhum problema de estrutura ou de caracterização aparta propriamente [o romance realista burguês do século XVIII] do romance histórico” (MÉNARD, 1972, p. 230-231, tradução nossa).

histórico, esta questão volta-se a critérios nacionais, à emergência dos Estados-nação modernos. Nas palavras de Perry Anderson, o Estado-nação seria “(...) o horizonte ideal do romance histórico clássico” (2007, p. 215), isto é, teria suas bases e justificativas nos Estados modernos fundados nas revoluções burguesas europeias. Assim, o romance histórico de Walter Scott, por exemplo, teria sua justificativa na representação da

(...) história heróica da emergência da identidade nacional inglesa, tal como inicialmente tomou forma na luta dos saxões democratas contra os normandos aristocráticos na antiga Idade Média – *Ivanhoé* – e depois se aprofundou e desenvolveu no início dos períodos Tudor e Stuart da era moderna (ANDERSON, 2007, p. 209).

Lukács, por sua vez, afirma que

Scott vê e figura o complicado e tortuoso caminho que conduziu à grandeza da Inglaterra, à *formação de seu caráter nacional*. Como membro sóbrio e conservador da pequena nobreza, ele naturalmente afirma o resultado, e *a necessidade desse resultado é o fundamento sobre o qual ele se apóia*. Mas isso não esgota de modo algum a visão ficcional de mundo de Scott. Ele vê os destroços das existências aniquiladas, a destruição e o desperdício dos heróicos anseios humanos, as formações sociais arruinadas etc. que foram os pressupostos necessários para esse resultado final (LUKÁCS, 2011, p. 74, grifo nosso).

O modo pelo qual Scott figura o processo social da Inglaterra é chamado por Lukács de “caminho do meio” entre os extremos sociais, o que repercutiria na própria representação, sobretudo no plano da composição de seus personagens (2011, p. 49). David Treece aproxima esta noção de Lukács da proposta conservadora de fundação nacional da ficção alencariana, o que encontra plena ressonância no debate romântico nacionalista dos oitocentos:

A essa luz [o referido ‘caminho do meio’], a obra de Alencar pode ser vista como pertencente a uma tradição oitocentista mais abrangente de ficção histórica pós-Restauração que buscava construir um modelo nacionalista conservador de ‘comunidade imaginada’ (...), salvo do conflito e da subversão, tendo por base uma acomodação ou negociação de poder entre forças sociais antagônicas (2008, p. 231).

Essa “conciliação”, portanto, encontraria sua solução na representação da necessidade acomodatória, entre as razões políticas e da formação social, da unidade em um país fraturado, no qual importava garantir no plano das ideias uma identidade fundacional, figurada na união de raças. Nesse sentido, *O guarani* seria como um resultado estético de nossa cultura política de “conciliação”, da qual faz parte a conhecida noção de “democracia racial”, entre outras que procuram engendrar a unidade na diversidade dos contrastes. Treece (2008) estabelece, nesse sentido, uma relação entre a prática política do tempo – nomeadamente, o gabinete de Conciliação do Marquês do Paraná, alçado ao poder em 1853 – e *O guarani*: se o ministério imperial respondia às necessidades de paz política em um país recentemente abalado pelas

revoltas regenciais, *O guarani* daria esteio simbólico à formação nacional, que deve ser garantida como una, incorporando seus diversos elementos constitutivos. A forma dual, nesse primeiro momento, se manifesta na coesão buscada pelos elementos díspares, figurados nos personagens, verdadeiras alegorias desse projeto de formação. A ideia de Conciliação, defendida, durante este período, na esfera política por Alencar,⁵⁷ forma de manutenção do *status quo*, encontraria sua solução conservadora também no romance, no apagamento de potenciais vozes dissidentes, pela representação domesticada do elemento indígena. Assim, afirma Treece:

O guarani, publicado no último ano do gabinete do Marquês do Paraná, pode ser descrito como o romance clássico da Conciliação, ao reproduzir em nível mítico os elementos do pensamento alencariano que foram delineados anteriormente: a evolução de uma negociação de poder democrática e contratual entre as forças do Estado e seus sujeitos; sua execução através da atuação cultural da miscigenação e da mediação ‘política’ de uma figura moderadora, reftreando as tendências absolutistas e revolucionárias daqueles abraçados em postura de conflito; e, emergindo desse processo, o crescimento de uma nova consciência nacional, uma identidade cultural tida em comum (2008, p. 241-242).

A representação, portanto, dos contrastes brasileiros, em torno do postulado da unidade, tentará dar conta de uma necessidade propugnada no plano político, agora em sua formatação estética. A necessidade de fundar um país, portanto, aspecto da formação de um Estado nacional independente em suas primeiras décadas, encontrará na literatura uma resposta adequada. A dualidade formal, representada nesta figuração, assim, tentará engendrar uma homogeneidade simbólica, que passa a se constituir como identidade do país em formação: diverso, mas uno.

4.3 A formação de uma nova sociedade: demandas e respostas

A constelação dos personagens em *O guarani* nos aparenta um verdadeiro complexo de alegorias nacionais. A construção simbólica da nação, assim, parece se valer daquele recurso estético como forma de figurar a função, a relação e a formação de um povo brasileiro, baseado no caldeamento do índio e do branco. Nesse sentido, considerando grande parte dos estudos sobre a formação do povo brasileiro, desde Martius até, pelo menos, nos anos 1930, a análise de Gilberto Freyre, o negro, elemento essencial e constitutivo do povo

⁵⁷ “Felizmente passou esta quadra de tristes conseqüências para o país, e chegamos a uma época de adormecimento das paixões políticas, de inércia dos partidos, de calma nos espíritos, que, bem dirigida, pode ser aproveitada em grandes melhoramentos de que o país necessita, em excelentes reformas da legislação e de muitos outros ramos da administração” (ALENCAR, 1960, p. 747).

brasileiro, fica de fora do romance alencariano, ao menos enquanto presença estrita, no plano da composição dos personagens. A escravidão africana, em *O guarani*, aparece, como veremos, de forma latente, sem que haja a nomeação ou a representação de qualquer ente ficcional que figure, diretamente, esta presença. Antonio Candido já notara, em “Literatura de dois gumes”, que a evocação do índio era cômoda – à parte sua figura já construída pela tradição precedente como elemento *local* – justamente por não tocar na questão da mão de obra servil (2006a, p. 209). Às alegorias nacionais efetivamente presentes, nesse sentido, deve-se somar um elemento da representação do povo brasileiro, que se pode depreender da organização formal da totalidade da obra, através da qual será sugerida a possibilidade de leitura no sentido da identificação da escravidão enquanto sistema social sugerido no trecho.

Pensamos aqui os personagens como “alegorias”, a partir de uma sugestão do sentido atribuído a esta categoria por Walter Benjamin: dentro de um dado contexto cultural, e dentro da organização formal da obra, a alegoria se constitui como um elemento cujo sentido só é apreensível para além de sua materialidade imediata, se imersa em uma convenção e em relação com os outros elementos do texto. Nesse sentido, “[cada] personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa” (BENJAMIN, 2011, p. 186). Evidentemente, o complexo contextual do romance histórico nacionalista já se insere em uma tradição que remonta a Ferdinand Denis, ou seja, as figuras do índio e do português *enquanto elementos formativos* da população brasileira eram algo já conhecido. A alegoria entraria aqui, portanto, em dois níveis: o primeiro, especificamente dedicado à formação do povo brasileiro, travada no conúbio entre português e indígena; e, em segundo lugar, a alegoria política, que nos parece fazer referência ao plano político social da construção do Estado-nação brasileiro nos oitocentos, figurando uma hierarquia. Termo controverso, a alegoria aqui deve ser entendida menos em sua estrita fidelidade à caracterização benjaminiana – que teorizara sobre o drama trágico alemão – que a uma sugestão, baseada nesta análise realizada pelo filósofo alemão. Ismail Xavier, em posfácio a seu *Alegorias do subdesenvolvimento* (2012), discutindo as diversas concepções de alegoria, provê uma definição mais clara para o conceito, calcada em sua funcionalidade, noção, aliás, trabalhada por ele com relação ao cinema pós-64, cujos filmes fazem referência à falência do projeto nacional brasileiro (vê-se, pois, que as alegorias em *O guarani* operam justamente no polo oposto, o da fundação nacional):

(...) [a alegoria] é utilizada para caracterizar determinadas estratégias dos artistas – formas de construção e de montagem – e determinadas relações

entre obra e contexto social. A estratégia alegórica é então abordada em dois aspectos: o da descrição da textura e estrutura da obra e o da discussão da postura do artista diante da sociedade (2012, p. 445).

Nesse sentido, a construção alegórica na ficção de *O guarani* parece sugerir, internamente, os dados centrais para a caracterização da formação nacional, enquanto, ao mesmo tempo, opera como elemento significativo da posição ideológica do todo narrativo, fazendo menção à discussão e ao processo político desenhado ao longo do período de construção do Estado-nação brasileiro. Para nossos fins, é mister adiantar que as alegorias centradas na figuração dos diferentes personagens referem-se aos elementos formadores da sociedade brasileira. Assim, os contrastes que, nesta constelação alegórica, devem se unir para formar a coesão nacional, são parte constitutiva do que chamamos *forma dual*, já que ela justamente opera pela oposição básica entre os elementos díspares, os quais devem se unir no plano ficcional, de modo a figurar o caldeamento racial e o processo civilizacional formador do povo. Logo, a organização relativa e hierárquica entre os personagens e o que, cada um deles, alegoricamente representam, parece atribuir respostas à constituição nacional em formação, dando indicações sobre as respostas de um determinado ponto de vista político-ideológico às questões da constituição brasileira.

Nesse sentido, faremos a análise da constelação das alegorias baseadas nos personagens, estabelecendo as hierarquias e seu desenvolvimento ao longo do romance. Assim, cabe, primeiramente, estabelecer o papel que o índio goitacá Peri desempenha ao longo da narrativa, estabelecendo o papel dúplice entre o ícone de uma nova civilização e a filiação e continuidade das matrizes – a própria ideia de “nova civilização” já exprime o papel contraditório estabelecido entre a utopia nacional e a dependência incontornável. Posteriormente, seu par ao mesmo tempo antitético e sintético: Cecília. A filha de Dom Antônio de Mariz cumpre papel essencial em sua relação com o indígena, no tocante à figuração da nova forma social emergente. Cecília, além disso, precisa ser relacionada à sua meio-irmã Isabel, levando em conta o contraste, enfatizado pelo narrador, entre a branca e a mestiça. Cabe também entrar, assim, no que chamaremos as primitivas “cadeias de comando” dessa constelação social. A figura de Dom Antônio de Mariz, em sua relação com os demais personagens e, sobretudo, com os aventureiros, compõe, a nosso ver, uma representação da formação dos núcleos de poder e de sua organização na sociedade nacional nascente, bem como o caráter que este tipo de dominação exprime, ao mesmo tempo respondendo e propagando valores estabelecidos por grande parte da tradição de leituras do Brasil. Considerando estes personagens centrais da narrativa, outros elementos da composição de seu *plano social* virão à tona, relacionados àqueles. Como se pode perceber, o desenho dos

personagens responderá a um dos aspectos, nesta obra, do que chamamos forma dual, dado que a concepção contraditória na formação de uma nova sociedade, engendrada por atores sociais figurados nas alegorias, divididos entre a constituição de uma nova identidade e a replicação do *idêntico* em relação ao mundo “civilizado”, entre outras questões dicotômicas como sua função e sua fatura textual, darão a tônica das explicações.

A constituição do personagem indígena ao longo da tradição nacionalista da literatura brasileira representa, alegoricamente, um complexo de problemas postos pela própria constituição do povo brasileiro enquanto entidade autônoma. Nesse sentido, a figuração heroica do indígena – pré-cabralino ou em integração com o branco nos diferentes enredos – responde a uma constituição representativa não apenas de uma imagem simbólica que se gostaria de erigir para o Brasil, mas é também significativa a ponto de rememorar um processo de constituição de uma civilização diferenciada, ainda que sob o jugo colonial ou neocolonial, na formação de uma elite política autóctone e na representação da gênese de um povo, uma sociedade política autônoma. Assim, obviamente, a representação do indígena vale pelo que representa, não pelo seu valor de face: se tomarmos a representação do indígena de um ponto de vista estritamente antropológico, talvez chegássemos apenas a ver a sua figuração dada com maior rigor naturalista somente quando da literatura brasileira do período contemporâneo, em romances como *Quarup* (1967), de Antônio Callado, ou *Maíra* (1976), de Darcy Ribeiro. Mesmo nestes, a construção do personagem indígena diz respeito também a *um* dos aspectos de constituição da sociedade brasileira como um todo, a partir do momento em que se valem da figuração naturalista para expor dramas de integração e desagregação cultural, dentro do espectro político da época. No índio romântico, porém, esse valor naturalista é todo subjugado a uma construção intelectual que, se pouco de indígena apresenta, vale por indicar uma série de questões postas no debate para que a literatura possa nomear a nascente sociedade brasileira autônoma, em um jogo no qual estética e política caminham lado a lado.

Nesse sentido, colocamos de parte a análise da construção do índio como elemento simbólico nacional, o que já foi por nós comentado nas reflexões sobre a crítica-programa romântica brasileiras, e é ponto pacífico do sem número de reflexões existentes sobre a literatura indianista. O processo desta construção, sua caracterização, portanto, nos parece de maior relevância, e é por este detalhamento que imaginamos poder chegar a uma imagem mais clara do que este personagem, como alegoria, pode significar dentro da constelação geral dos personagens do romance. Primeiramente, é preciso postular duas indicações para o desenvolvimento da análise: Peri, à primeira vista, representaria uma integração subordinada

do autóctone dentro da constituição do povo brasileiro, já que sua aceitação total, por parte da “cadeia de comando” do livro, só se dá a partir de uma comparação de suas características nobres às derivadas da civilização ocidental, isto é, a noção de nobreza indígena como justificativa para uma possível incorporação à sociedade brasileira (BOSI, 2001, p. 189; SOMMER, 2004, p. 190; IVO, 1995, p. 339). Assim, a própria conversão do protagonista ao catolicismo, ao final do romance, seria um ponto importante a ser tomado em conta. Segundo: seu papel como indígena, no romance, é temperado por outras indicações que retiram daquela qualificação suas determinações de marginalidade – numa perspectiva “naturalista” sobre seu papel na sociedade, o *selvagem*, o *bárbaro*, despreparado para a civilização –, transformando-o em elemento somatório da constituição do brasileiro, na linha de Martius. Essas duas indicações, já sabidas, são interessantes e verdadeiras dentro da dinâmica formal do livro. No entanto, sem serem aprofundadas, nos parece, ficam aquém de expor um intuito alegórico que o narrador parece instilar sobre o índio.

Uma afirmação de David Treece, no tocante à utilização das figuras indígenas para a constituição de um imaginário nacional, pode servir como motivo para delinear a figura que, a nosso ver, Peri representa no romance:

A literatura indianista dos séculos dezoito e dezenove resta como monumento a uma instigante ironia: enquanto protagonista heróico de inúmeros romances, poemas, peças teatrais, pinturas e estudos etnográficos, lamentado ou celebrado, como exilado, aliado ou rebelde, o índio veio a corporificar aquele mesmo nacionalismo que se empenhava em levar a cabo sua própria aniquilação (2008, p. 14).

Haveria, portanto, um intuito de propagar valores civilizatórios na identificação entre o nacional e o indígena, no tocante à função que a imagem deste exerceria enquanto símbolo nacional. Isto posto, é possível pensarmos que, se a identificação entre o nacional – enquanto uma construção de realização da civilização ocidental – e o indígena é direta, o próprio indígena representado não poderia deixar de representar esses mesmos valores ocidentais, isto é, seu âmbito não é apenas o da passagem de uma marginalidade primeva, selvagem, para a integração junto à sociedade, por assim dizer, civilizada. Mais: seu papel dentro deste romance, *dado que central*, é a figuração de um tipo ideal de uma nova possibilidade para a organização social local, ainda que filiada às normas civilizatórias europeias. Neste entrelugar de Peri, indígena-civilizado, temos uma alegoria dúplice, que envolve, de um lado, os valores que o romance advoga para a constituição nacional e, em consonância com este, a formação de uma elite local, que representaria uma troca da “cadeia de comando”, interna ao romance, com possibilidades de ser estendida a uma alegoria do processo político brasileiro. Assim,

considerando e reiterando seu papel central na narrativa, Peri não nos parece, nas palavras de Treece, representar a “(...) identidade de *marginal* a habitar o limbo entre a civilização e a natureza” (2008, p. 256, grifo nosso); ao contrário, a marginalidade é tudo o que Peri *não representa* no romance, sendo este papel relegado aos aventureiros e aos aimorés. Peri é, portanto, nessa relação natureza-civilização, elemento *central* e determinante para a fatura, sem o qual a elevação da raça a elemento constitutivo da formação da sociedade nacional, bem como seu papel representativo de uma troca da “cadeia de comando”, permaneceria incompreensível. Sua pretensa marginalidade, portanto, não é meramente fruto da subordinação ao branco português: ela o é apenas enquanto a alegoria da hierarquia interna do romance não se dissolve, isto é, até o capítulo XI da quarta parte da obra, quando Peri e Ceci se encontram sozinhos em meio à selva. Sua centralidade, porém, é constituída paulatinamente no romance, o que relativiza o seu caráter de cão de guarda do elemento português.

A dualidade a construir a figura de Peri origina-se na qualificação dicotômica, entre “senhor” e “escravo”. Essa duplicidade, explorada ao longo do romance, dá a justificativa e a explicação central para a figuração do índio como elemento de importância na forja da unidade final do romance, quando apenas aquele primeiro elemento prevalece. Acompanhando o narrador na descrição do indígena protagonista, nos deparamos com sua primeira aparição, durante a caçada de uma onça que aquele empreendia:

Em pé, no meio do espaço que formava a grande abóbada de árvores, encostado a um velho tronco decepado pelo raio, via-se um índio na flor da idade.

Uma simples túnica de algodão, a que os indígenas chamavam aimará, apertada à cintura por uma faixa de penas escarlates, caía-lhe dos ombros até o meio da perna, e desenhava o talhe delgado e esbelto como um junco selvagem.

Sobre a altura diáfana do algodão, a sua pele, cor de cobre, brilhava com reflexos dourados; os cabelos pretos cortados rentes, a tez lisa, os olhos grandes com os cantos exteriores erguidos para a frente; a pupila negra, móbil, cintilante. A boca forte mas bem modelada e guarnecida de dentes alvos, davam ao rosto pouco oval a beleza inculta da graça, da força e da inteligência. (...) Era de alta estatura; tinha as mãos delicadas. A perna ágil e nervosa, ornada com uma axorca de frutos amarelos, apoiava-se sobre um pé pequeno, mas firme no andar e veloz na corrida. Segurava o arco e as flechas com a mão direita caída, e com a esquerda mantinha verticalmente diante de si um longo forcado de pau enegrecido pelo fogo. Perto dele estava atirada ao chão uma clavina tauxiada, uma pequena bolsa de couro que devia conter munições, e uma rica faca flamenga, cujo uso foi depois proibido em Portugal e no Brasil (ALENCAR, 1964, p. 37-38).

A descrição inicial de Peri – ainda não nomeado, exceto pela referência ao “junco selvagem”, de onde o narrador, em nota, diz ter retirado seu nome –⁵⁸ apresenta uma constante que será retomada durante todo o livro: as alusões à sua grandeza pessoal, associada aos estereótipos românticos – mãos e pés delicados em convivência com a força – e o caráter selvagem do índio, manifestado na relação com suas duas armas, o arco e a clavina. A clavina, ao chão, não parece ter serventia para o índio, que dará cabo da captura onça, ao fim da cena, sem sua ajuda.

Assim, a composição do cenário e da figura indígena, na primeira cena em que Peri é apresentado, contém a duplicidade entre a filiação à técnica selvagem e à europeia, com relativo prejuízo para esta, em ligação com a composição de um perfil heroico que perdurará ao longo do livro. O narrador, ainda, adiciona uma nota, sugerindo suas fontes para a descrição:

UM ÍNDIO. O tipo que descrevemos é inteiramente copiado das observações que se encontram em todos os cronistas. Em um ponto porém variam os escritores; uns dão aos nossos selvagens uma estatura abaixo da regular; outros uma estatura alta. Neste ponto preferi guiar-me por Gabriel Soares, que escreveu em 1580, e que nesse tempo devia conhecer a raça indígena em todo o seu vigor, e não degenerada como se tornou depois (ALENCAR, 1964, p. 276).

A utilização dessa nota, porém, vai além da já citada atenção aos cronistas como forma de justificar historicamente a escritura do romance, autenticando-o frente a uma exatidão factual, plenamente explicável em um romance que visa erigir uma memória nacional. A figura do índio deriva toda da visão europeia a ele posta pelos cronistas – a “estatura regular” do europeu, o tipo “não degenerado” racialmente etc. –, em cuja possibilidade de composição não se poderia fugir das comparações com o conhecido, isto é, com o branco. Assim, a soma dos estereótipos românticos às possibilidades efetivamente postas de representar a figura indígena se dá em uma reconstrução, com evidente valor positivo para o lado nacional, no qual o índio poderia ser considerado um “senhor selvagem” de seu ambiente e seu território: “[assim], estes dois selvagens [índio e onça] das matas do Brasil, cada um com suas armas, cada um com a consciência de sua força e de sua coragem, consideravam-se mutuamente como vítimas que iam ser imoladas” (ALENCAR, 1964, p. 40). A convivência, na mesma figura, entre a grandeza do guerreiro e a qualificação “selvagem”, restará ao longo do romance, porém em diferentes medidas de convivência: se, neste primeiro momento, a *diferença* do selvagem é minorada por sua parecença com o branco, posteriormente sua

⁵⁸ “PERI. Palavra da língua guarani que significa junco silvestre” (ALENCAR, 1964, p. 277).

identidade com o branco é relativizada pela sua posição central de mando local, de assenhoreamento total sobre o território, sem nunca, porém, abdicar da herança civilizada – antes, porém, utilizando esta para adequar-se, *a seu modo*, à nova posição.

Nesse sentido, a primeira qualificação mais clara, advinda da ideia de ressaltar a *diferença*, parte, significativamente, de quem ocupa a posição central na “cadeia de comando” da maior parte da narrativa, antes da desagregação e projeção da reconstrução final: D. Antônio de Mariz. Em conversa com Álvaro, diz o senhor português:

– É para mim uma das coisas mais admiráveis que tenho visto nesta terra, o caráter desse índio. Desde o primeiro dia que aqui entrou, salvando minha filha, a sua vida tem sido um só ato de abnegação e heroísmo. Crede-me, Álvaro, é um cavalheiro português no corpo de um selvagem! (1964, p. 53-54).

A comparação final, entre o índio e o elemento de uma instituição feudal europeia – o cavalheiro, com todas as suas conotações de nobreza e proximidade com a civilização cristã – é a medida maior, presente neste romance, da diminuição da *diferença* pela semelhança com o branco; a admiração de D. Antônio, além disso, denota a projeção dos valores postos na hierarquia dos personagens, pela adequação do índio ao processo civilizatório de matriz europeia. Ainda veremos outras projeções dentro desta mesma escala de valores feudais, que parecem compor esta primeira hierarquia do romance; no entanto, cabe afirmar que, neste momento, a *diferença* é apenas diminuída pela comparação, mas ainda não ganha foros de importância por ela mesma. Isso só ocorrerá, contraditoriamente, a partir do momento em que o índio, no epílogo, ganha foros apenas de *senhor* do meio local, mantendo, como elementos necessários para esta condição, os de extração civilizada. *Assim, perceberemos que, primeiramente, Peri é justificado em sua grandeza pela semelhança; no segundo, a diferença é que justifica a porção de grandeza.* Em outras palavras, há a manutenção dos valores civilizatórios cristãos nos dois momentos; no entanto, num primeiro momento a diferença está subordinada à semelhança ao branco, enquanto, no segundo, é a semelhança ao branco – a adesão, a conversão etc. – que nos parece subordinada à diferença, como forma de justificar a nova senhoria sobre o território. Naquele primeiro momento, porém, são mais frequentes as alusões a Peri como *escravo*, não como *senhor*, o que reitera a qualificação, feita *pelo alto*, por D. Antônio de Mariz.

A qualificação de Peri como escravo, submisso às necessidades do branco, se dá de uma maneira bastante interessante. Não nos parece, primeiramente, que a representação deste tipo de escravidão faça alguma referência à instituição da escravidão brasileira como se daria no plano histórico. A escravidão em questão se realiza na submissão e na fidelidade em

relação a Cecília (SANTIAGO, 1982, p. 106) – e, por extensão, a seu pai, D. Antônio –, alegorizando não tanto a submissão pessoal ao português quanto a uma série de valores de origem europeia, bem como aos poderes políticos que deles emanam, dentro do que chamamos de uma primitiva “cadeia de comando” do romance. Deste modo, a escravidão carrega nas tintas da vassalagem entre dois nobres, com desvantagem para o elemento autóctone. Esta instituição feudal presente nos valores iniciais propostos pelo romance recupera a vassalagem de amor das antigas canções portuguesas,⁵⁹ reiterando seu elemento feudal e mostrando a submissão presente em relação aos dois personagens principais do lado português, D. Antônio e Cecília. Novamente, vemos aqui a ressalva da diferença pela identidade com o branco, neste primeiro momento, já que a posição subalterna do indígena nesta parte do romance é evidente, de modo que sua nobreza e possibilidade de mudança pela civilização se dariam a partir do momento em que seus valores nobres sejam comparáveis aos do branco.

Desse modo, a escravidão de Peri se dá, neste momento, pela dedicação e fidelidade amorosas, na melhor tradição das canções medievais portuguesas. Esta relação está perfeitamente expressa no primeiro diálogo ocorrido entre Cecília e Peri no romance, pouco depois que o indígena voltara da caçada da onça, quando é presenteado com duas pistolas pela garota:

O rosto de Peri irradiava com o sentimento de um gozo imenso, de uma felicidade infinita; meteu as pistolas na cinta de penas e ergueu a cabeça orgulhoso, como um rei que acabasse de receber a unção de Deus.

Para ele essa menina, esse anjo louro, de olhos azuis, representava a divindade na terra; admirá-la, fazê-la sorrir, vê-la feliz, era o seu culto; culto santo e respeitoso em que o seu coração vertia os tesouros de sentimentos e poesia que transbordavam dessa natureza virgem (ALENCAR, 1964, p. 64).

No mesmo sentido, a passagem, narrada em *flashback*, quando da ocasião de Peri deixar sua tribo para ir residir à sombra de D. Antônio de Mariz, focalizada nas impressões de Cecília e no diálogo entre o senhor português, o indígena e a garota:

Ver aquela alma selvagem, livre como as aves que planavam no ar, ou como os rios que corriam na várzea; aquela natureza forte e vigorosa que fazia prodígios de força e coragem; aquela vontade indomável como a torrente que se precipita do alto da serra; prostrar-se a seus pés submissa, vencida, escrava!...

⁵⁹ Em passagem do romance, após uma primeira negação, por parte de Peri, de se converter ao catolicismo, Cecília canta uma canção portuguesa, que trata do amor de um mouro por uma cristã, na qual os tratamentos tradicionalmente medievais – “senhora”, “escravo” – das antigas trovas portuguesas são expressos (ALENCAR, 1964, p. 156).

Era preciso que não fosse mulher para não sentir o orgulho de dominar essa organização e brincar com a força, obrigando-a a curvar-se diante do seu olhar. (...)

– A senhora não quer que Peri parta, disse ela com um arzinho de rainha, e fazendo um gesto com a cabeça.

– Peri fica.

– Vede, Cecília, replicou D. Antônio rindo: ele te obedece!

Cecília sorriu. (...)

– Minha filha te agradece o sacrifício, Peri, continuou o fidalgo; mas nem ela nem eu queremos que abandone a tua tribo.

– A senhora mandou, respondeu o índio. (...)

– Mas os teus irmãos, tua mãe, tua vida livre?

– Peri é escravo da senhora (ALENCAR, 1964, p. 106-107).

Percebe-se, algo constante em todo o romance, como a utilização de determinados vocábulos incute, neste momento, a ideia de uma introjeção de valores sobre a figura do índio, de maneira a justificar sua nobreza pela semelhança com o português, que ora ocupa o topo da hierarquia: senhora, escravo, curvar, fidalgo, são vocábulos que remetem a uma dedicação que vai buscar suas raízes em uma cosmovisão medieval, compondo uma figura hierárquica que, junto à questão da distribuição dos personagens enquanto alegorias, compõe o núcleo básico da cadeia de comando e de seus subordinados. Peri, como afirma o próprio D. Antônio em passagem contígua, “(...) é um guerreiro e um chefe” (1964, p. 107), mas também é, dentro desta cosmovisão, elemento nobre mas subordinado, adequado em sua diferença à semelhança propícia para o convívio e a adoção dos ideais civilizatórios cristãos. Aliás, cabe lembrar que Peri teria identificado Cecília à “senhora dos brancos” – Maria, mãe de Jesus Cristo –, que haveria visto quando de um ataque de sua tribo goitacá aos brancos (1964, p. 98-99). Nesse sentido, cabe considerar a afirmação de Silviano Santiago – primeiramente sobre *Ubirajara*, mas pensamos que perfeitamente adequada a *O guarani*:

(...) Alencar estabelece uma *diferença* social básica entre a organização política dos selvagens e a dos portugueses, criando portanto estruturas nobres e paralelas. Ao mesmo tempo nega a diferença, postulando a *identidade* entre os dois grupos sociais, com o fim de dar estatuto feudal ao indígena que, nas sucessivas guerras da Conquista, tudo tinha perdido. (...)

[Em *O guarani*, por sua vez, a] barreira entre o mundo dos selvagens e o mundo aristocrático rui ao mero estabelecimento de uma comparação de valor europeu por aquele que mantém a chefia na região (1982, p. 102-103).

A figura alegórica dual de Peri, constituída na relação senhor-escravo, cuja preponderância de termos irá se modificando ao longo do romance, é assim enquadrada em outra disposição igualmente dicotômica, a relação senhor-vassalo proposta na hierarquia

existente entre as figuras. Desse modo, ligada à cadeia de comando feudal, encabeçada por D. Antônio, se constitui uma oposição, por um lado, complementar – ao se igualar a condição de senhor de ambos os personagens, D. Antônio e Peri – e, de outro, antitética, a disposição senhor-vassalo, ou senhora-escravo. É notável, além disso, como em todo o romance, exceto no epílogo, a escolha lexical do narrador corrobora sua disposição hierárquica, seja na composição do espaço, seja no preenchimento das outras lacunas da hierarquia. Desse modo, vemos, no início do romance, a descrição do rio Paquequer:

É o Paquequer: saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente, vai depois se espreguiçar na várzea e embeber no Paraíba, que rola majestosamente em seu vasto leito.

Dir-se-ia que *vassalo e tributário* desse *rei* das águas, o pequeno rio, ativo e sobranceiro contra os rochedos, curva-se humildemente aos pés do *suserano*. Perde então a beleza selvática; suas ondas são calmas e serenas como as de um lago, e não se revoltam contra os barcos e as canoas que resvalam sobre elas: *escravo submisso*, sofre o látigo do *senhor*.

Não é neste lugar que ele deve ser visto; sim três ou quatro léguas acima de sua foz, onde livre ainda, como o filho indômito desta pátria da liberdade.

Aí o Paquequer lança-se rápido sobre o seu leito, e atravessa as florestas como o tapir, espumando, deixando o pelo esparsos pelas pontas de rochedo e enchendo a solidão com o estampido de sua carreira. De repente, falta-lhe o espaço, fuge-lhe a terra; o soberbo rio recua um momento para concentrar as suas forças e precipita-se de um só arremesso, como o tigre sobre a presa (1964, p. 27, grifo nosso).

Neste trecho, a dualidade da descrição do espaço aparenta um microcosmo do próprio desenrolar da narrativa. No segundo parágrafo, estão as escolhas lexicais que expõem o posterior estabelecimento de uma hierarquia sobre o conjunto dos personagens: vassalo, tributário, suserano, escravo submisso, senhor.⁶⁰ Nos outros três, especialmente no terceiro e quarto, a descrição do Paquequer remonta à concepção europeia sobre a terra nova americana, a qual, no entanto, serve contraditoriamente à exaltação do local pelo discurso nacional: “filho indômito desta pátria da liberdade”, o rio é, tal como o índio, soberbo, igualável ao tapir, à serpente e ao tigre. Ora, nos parece que reside, nesta pequena passagem do início do romance, uma espécie de comentário latente sobre o próprio desenrolar da narrativa: há uma hierarquia inicial, porém, a liberdade e a força locais retomam seus direitos, embora em junção ao elemento externo, seja por via da incorporação inicial em sua cadeia de comando, seja por referendar a necessidade de se fundir a ele como prerrogativa para a liberdade final: a junção

⁶⁰ “Na descrição do Paquequer a voz do narrador já abrirea frestas nas quais se haviam insinuado referências temporais que evocavam um momento da história da vida dos homens em sociedade – a época medieval” (DE MARCO, 1993, p. 28).

do Paquequer e do Paraíba e a solução final do romance, a fuga de Peri e Ceci remontando o mito, da cosmogonia indígena, de Tamandaré.

A própria descrição da alcova de Cecília dá a medida da conciliação final, da dualidade de elementos que deverá se unificar para compor a mitologia nacional. A circunstância da composição deste cenário, levando em conta o personagem com a qual o indígena formará o par simbólico da nacionalidade, reitera a possibilidade de o narrador, já no primeiro capítulo, delinear o desenrolar da narrativa, centrada posteriormente nas alterações hierárquicas entre os personagens.

Com efeito, nada mais loução do que essa alcova, em que os brocatéis de seda se confundiam com as *lindas peças de nossas aves*, enlaçadas em grinaldas e festões pela orla do teto e pela cúpula do cortinado de um leito colocado sobre um tapete de *peles de animais selvagens*.

A um canto, pendia da parede um crucifixo em alabastro, aos pés do qual havia um escabelo de madeira dourada.

Pouco distante, sobre uma cômoda, via-se uma dessas guitarras espanholas que os ciganos introduziram no Brasil quando expulsos de Portugal e uma coleção de curiosidades minerais de cores mimosas e formas esquisitas.

Junto à janela havia um traste que à primeira vista não se podia definir; era uma espécie de leito ou sofá de palha matizada de várias cores e entremeada de *penas negras e escarlates*.

Uma *garça real* empalhada prestes a desatar o vôo segurava com o bico a cortina de tafetá azul que ela abria com a ponta de suas asas brancas e, caindo sobre a porta, vedava esse ninho de inocência aos olhos profanos (1964, p. 29, grifo nosso).

A deliberada confusão de elementos de variada origem, configurando o conúbio entre natureza e civilização, corrobora o anteriormente exposto, sobre a questão de o narrador ter indicado, em sua descrição do cenário, não só a organização formal à qual os personagens se disporão hierarquicamente, mas também, em uma espécie de trabalho metafórico, o destino da narrativa segundo a alteração da hierarquia, com a mensagem mítica final de conúbio entre a natureza e os valores indígenas. Conúbio esse, como já dito, que terá como elemento central a figura do indígena Peri, com a incorporação necessária de elementos ocidentais para a construção da nova pátria.

A composição do espaço, levando em consideração a cosmovisão incutida pela incorporação, à terra inculca, dos valores e valores portugueses, ainda está presente na descrição do solar de D. Antônio de Mariz:

No ano da graça de 1604, o lugar que acabamos de descrever estava deserto e inculca; a cidade do Rio de Janeiro tinha-se fundado havia menos de meio século, e a civilização não tivera tempo de penetrar o interior.

Entretanto, via-se à margem direita do rio uma casa larga e espaçosa, construída sobre uma eminência e protegida de todos os lados por uma muralha de rocha cortada a pique. (...)

A sala principal, o que chamamos ordinariamente sala da frente, respirava um certo luxo que parecia impossível existir nessa época em um deserto, como era então aquele sítio. (...)

Sobre a porta do centro desenhava-se um brasão d'armas em campo de cinco vieiros de ouro, riscados em cruz entre quatro rosas de prata sobre palas e faixas. No escudo, formado por uma brica de prata, orlada de vermelho, via-se um elmo também de prata, paquife de ouro e de azul, e por timbre um meio leão de azul com um vieiro de ouro sobre a cabeça (1964, p. 28).

O ambiente, bem chamado por Alfredo Bosi de “um castelo feudal no trópico” (2001, p. 187), repõe a dualidade, ao mesmo tempo em que preconiza, por sua vez, a conciliação final do romance. O “castelo” feudal se constrói, mas suas muralhas de pedra são elementos ao mesmo tempo naturais e talhados pelo trabalho civilizatório: a organização do ambiente novo lá estava, mas só pode ser utilizada a contento pelo trabalho português, a partir do momento em que as incorpora ao plano da construção da casa. Em configuração oposta, mas complementar, o narrador também fala, como lembra Valéria De Marco (1993, p. 28), do desenho da vegetação brasileira, com “(...) arcarias de verdura, e (...) capitéis formados pelos leques das palmeiras” (ALENCAR, 1964, p. 27). Percebe-se, portanto, como a própria descrição do espaço, além de já estipular para o romance a organização hierárquica⁶¹ presente na primeira parte da narrativa, joga com uma dualidade que se quer una, uma conciliação final que só mostrará sua face a partir da desagregação da primitiva cadeia de comando do romance.

Para terminar de compor a hierarquia entre os personagens, deve ser reiterada a nomeação de cunho feudal para o restante destes elementos. Assim, se D. Antônio de Mariz era um fidalgo, havia seu homem de confiança na figura do “escudeiro” Aires Gomes (1964, p. 46), seu casamento com a “dama paulista” D. Lauriana (1964, p. 32), bem como o trato cavalheiresco com as figuras de D. Álvaro de Sá e D. Diogo (1964, p. 47-48, 49-50). Estes personagens compõem, à roda de D. Antônio de Mariz, a cadeia de comando primitiva do romance; os restantes, à parte a figura dúplice de Peri, já apresentada, são os índios “vassalos”⁶² ou bárbaros selvagens, os aimorés, representados como uma “(...) raça de quadrúmanos indígenas do Novo Mundo” (1964, p. 209). Há, ainda, outros elementos

⁶¹ “[O] leitor acompanha um processo de apropriação do espaço que contribui para a configuração de uma hierarquia entre seus diversos planos e ocupantes” (DE MARCO, 1993, p. 30-31).

⁶² Fala D. Antônio de Mariz: “[Para mim,] os índios quando nos atacam, são inimigos que devemos combater; quando nos respeitam, são vassalos de uma terra que conquistamos; mas são homens!”

marginais, mas que vivem, como servos, à sombra de D. Antônio de Mariz: os aventureiros. Sobre eles, diz o narrador:

[eram] homens ousados, destemidos, reunindo ao mesmo tempo aos recursos do homem civilizado a astúcia e a agilidade do índio de quem haviam aprendido; era uma espécie de guerrilheiros, soldados e selvagens ao mesmo tempo (1964, p. 31).

A descrição destas figuras marginais pelo narrador impõe, por um lado, uma semelhança com as crônicas sobre os bandeirantes, tal como lidas pela tradição da historiografia brasileira⁶³ – cabe lembrar que o narrador chama suas expedições, justamente, de “bandeiras” (1964, p. 33). Assim, entre civilizados e selvagens, os aventureiros, junto aos aimorés autóctones, constituem a camada marginal do livro, à qual será destinada, em alguns de seus personagens, reunidos em torno de Loredano, o papel de vilões da narrativa. Porém, à parte sua parcela civilizada, os aventureiros aparecem, quando da descrição do cenário, como os habitantes de uma moradia, cujo nome é o *único* vocábulo que contraria a filiação feudal nas descrições do início do romance. Se a casa de D. Antônio “(...) fazia as vezes de um castelo feudal na Idade Média” (1964, p. 31), o fundo, “(...) inteiramente separado do resto da habitação por uma cerca, era tomado por dois grandes armazéns ou *senzalas*, que serviam de morada a aventureiros e acostados” (1964, p. 28, grifo nosso). De fato, ao contrário de Treece, que vê a figuração da escravidão na doce servidão de Peri,⁶⁴ pensamos que, na verdade, o elemento marginal que melhor representa esta relação no romance está representado nos aventureiros e em sua interação com a cadeia de comando da narrativa. É notável como este vocábulo, único que não rememora a tradição medieval, mas uma instituição mais presente no tempo do escritor Alencar que no tempo da narrativa – o processo escravagista como tal terá sua força posteriormente ao período referido no livro, início do XVII (ORTIZ, 1988, p. 263) – perfaz uma projeção que quebra momentaneamente a placidez da terminologia feudal e seu tempo

⁶³ Capistrano de Abreu assim define as bandeiras: “Bandeiras eram partidas de homens empregados em prender e escravizar o gentio indígena. O nome provém talvez do costume tupiniquim, referido por Anchieta, de levantar-se uma bandeira em sinal de guerra. Dirigia a expedição um chefe supremo, com os mais amplos poderes, senhor da vida e morte de seus subordinados. Abaixo dele com certa graduação marchavam pessoas que concorria para as despesas ou davam gente” (2000, p. 128). Alencar, em nota ao romance, por sua vez, carrega nas tintas da filiação dos costumes coloniais brasileiros à Idade Média: “AVENTUREIROS. O costume que tinham os capitães daquele tempo de manterem uma banda de aventureiros às suas ordens, é referido por todos os cronistas. Esse costume tinha o quer que seja dos usos da Média Idade, e a necessidade o fez reviver em nosso país onde faltavam tropas regulares para as conquistas e explorações” (1964, p. 276).

⁶⁴ “Essa nova figura, o escravo ideal, epitomizado pelo herói guarani Peri, de Alencar, sugere que o indianismo desse período estava vinculado ideologicamente à necessidade da classe dominante no Brasil imperial de perpetuar e racionalizar sua exploração extremamente liberal da mão-de-obra africana. De fato (...), existem paralelos notáveis entre essas representações do auto-sacrifício e servilismo voluntário indígenas e as reflexões explícitas do próprio Alencar sobre a relação senhor-escravo contemporânea em sua obra para o teatro durante os mesmos anos” (TREECE, 2008, p. 31-32).

mítico, incitando uma projeção ao presente, para a representação de uma forma social histórica que o romance não trata de maneira direta.

A relação dos aventureiros com D. Antônio de Mariz se dá, em parte, pela mesma filiação aos valores feudais presentes em toda a narrativa. Assim, por exemplo, cada aventureiro que chegasse ao solar e quisesse fazer parte do grupo chefiado pelo fidalgo português, teria de passar por uma cerimônia, um juramento de lealdade em relação ao senhor: “Lei, estatuto, regimento, disciplina ou como melhor nome haja, a que se sujeita todo aquele que entrar à soldada na banda do Sr. Cavalheiro D. Antônio de Mariz, fidalgo cota d’armas, do tronco dos Marizes em linha reta” (1964, p. 102), como diz o escudeiro Aires Gomes. Sobre D. Antônio e sua dominação sobre os aventureiros, o narrador afirma: “O fidalgo os recebia como um rico-homem que devia proteção e asilo aos vassallos; socorria-os em todas as suas necessidades, e era estimado e respeitado por todos que vinham, confiados na sua vizinhança, estabelecer-se por esses lugares” (1964, p. 31). A composição da relação entre a cadeia de comando e os aventureiros, assim, aponta à filiação feudal, mas também a uma dominação justa, cujo acolhimento não deixa de mostrar uma espécie de metáfora do domínio exclusivo do senhor fazendeiro brasileiro sobre suas terras, inclusive no tocante à aplicação da justiça e à ausência dos centros do poder político:

Pela força da necessidade, pois, o fidalgo se havia constituído senhor de barão e cutelo, de alta e baixa justiça dentro de seus domínios; devemos porém declarar que rara vez se tornara precisa a aplicação dessa lei rigorosa; a severidade tinha apenas o efeito salutar de conservar a ordem, a disciplina e a harmonia (1964, p. 32).

Essa “dominação cordial” do senhor é reiterada por Alencar em outras obras, tais como as *Novas Cartas Políticas de Erasmo* – que defende, em muitas passagens, a tutela do senhor sobre o escravo como forma de encaminhar este último à “civilização” (ALENCAR, 2009) –, posteriormente publicadas, ou em sua obra teatral, *O demônio familiar* (1857), apresentada no mesmo ano que *O guarani* viera à lume. Nesta peça, a emancipação do moleque Pedro é representada como um castigo do senhor ao escravo, retirando deste sua proteção (ALENCAR, 1960, p. 136) – algo semelhante ao domínio de D. Antônio sobre seus aventureiros. Quando do levante fracassado de Loredano contra o senhor, a posição de humildade demonstrada pelos aventureiros anteriormente rebeldes, ao final arrependidos, expõe bem esta questão: “Os aventureiros que chegavam guiados por Aires Gomes apoderaram-se de Loredano e foram ajoelhar-se confusos e envergonhados aos pés de D. Antônio de Mariz, pedindo-lhe o perdão de sua falta” (1964, p. 235). Estamos no mesmo argumento conservador sobre a escravidão, presente também em *As vítimas-algozes* (1869),

de Joaquim Manoel de Macedo e, mais modernamente, na interpretação sobre nossa formação social presente em *Casa grande & senzala*, de Gilberto Freyre. Desse modo, caso possa ser notada uma sugestão no tocante à questão servil, ela está, no romance, presente sobretudo em relação aos aventureiros, não a Peri. Neste, sua figuração contraditória nos parece uma ponte para outros argumentos que, embora também de fundo conservador, nos remetem mais ao campo da política e da formação do Estado nacional.⁶⁵

Nesse sentido, a composição da constelação alegórica dos personagens, dispostos hierarquicamente, nesta primeira parte do romance, tem dois lados igualmente importantes. Em primeiro lugar, a relação entre Peri e D. Antônio, na qual o indígena aparece, dubiamente, como senhor-escravo enquadrado, neste primeiro momento, na posição subalterna – embora comparativamente se assemelhe ao cotejamento entre senhor português / chefe goitacá –, a qual só será dissolvida na parte final do romance. Assim, as duas alegorias mais importantes – indígena como representante das características nacionais, e o português guardião dos valores europeus –, nesta primeira parte do romance, nos parecem derivadas da figuração de duas forças concorrentes, embora complementares, como se dará com a emancipação final e a projeção da formação da nova civilização. Em segundo lugar, no restante da construção hierárquica, a articulação dos valores conservadores com relação à questão servil, como presentes na relação com os aventureiros, e aos indígenas que rejeitam a posição de vassalagem, os aimorés. A cadeia de comando se constitui, portanto, com os elementos representantes dos valores civilizatórios portugueses, no topo – D. Antônio e seus correlatos D. Álvaro, D. Diogo, Aires Gomes, etc. –, e, fechando a hierarquia alegórica, os marginais ao sistema – aimorés e aventureiros – compondo a base. O próprio fosso existente, representado no romance com referência aos valores feudais, entre o topo e a base desta pirâmide social, nos parece estar em homologia estrita com a organização da sociedade brasileira, ainda que não replique, com figurações diretas – a ausência do escravo africano, por exemplo –, a mesma disposição existente no plano histórico. A homologia se dá, antes, com base na representação de um estamento dominante, calcada em valores feudais, cristãos ou civilizatórios, e de uma camada marginal, aventureiros e aimorés, sem qualquer tipo de possibilidade de ascensão ou lugar na nova sociedade que emerge. Peri, assim, se apresenta como um elemento volante, ao mesmo tempo subordinado e comparável à estatura do senhor

⁶⁵ Na leitura de Renato Ortiz sobre *O guarani*, o antropólogo lembra a identificação, na Europa do século XIX, entre classe trabalhadora – potencialmente subversiva – e classes perigosas, daí o barbarismo. Assim: “O sagrado domesticado de Peri é, portanto, superior, isto é, mais confiável, do que o *lado negro* de um branco como Loredano (1988, p. 266, grifo nosso).”

feudal dentro de sua própria sociedade indígena, à disposição para encarnar um papel na transição da cadeia de comando. A realização desta passagem se dará nas últimas páginas do romance, quando há um deslocamento da armação anteriormente disposta para outra, na qual, embora não haja nenhuma rejeição aos valores externos, estes se dão carregados por outro agente, o que altera o panorama deste romance de fundação.

4.4 O mito da fundação: mudanças e permanências

O elemento que opera a transição na cadeia de comando do romance, com Peri, é Cecília. A filha de D. Antônio de Mariz é o personagem pela qual a submissão inicial de Peri ocorre, nos termos já expostos. Porém, além de representar o elemento europeu na formação da nova sociedade, a garota tem uma particularidade que escapou a muitos leitores de *O guarani*: ela tem por mãe-pátria o solo brasileiro. Embora nascesse na cidade do Rio de Janeiro, não nos sertões brasileiros (ALENCAR, 1964, p. 269), Cecília não carregava com ela o fardo de subordinação direta ao poder português, tal como o pai fidalgo. Como D. Pedro II, que nascera de pai e linhagem portugueses, mas, no dizer de Gonçalves de Magalhães, “fora ao nascer pelas auras da América bafejado, e pelo sol dos trópicos aquecido” (2006, p. 151), Cecília vive no romance a passagem de uma filiação ao elemento paterno, ao reconhecimento de novos elementos que devem orientar a formação da nova sociedade; por “pai”, neste caso, entenda-se a filiação alegórica entre Portugal e D. Antônio. Cecília nos parece a representação de uma classe dominante local, que se “nacionaliza” a partir do momento em que a cadeia de comando primitiva é desmontada, isto é, homologicamente, a queda do domínio político português e a morte, *pelo fogo*, de D. Antônio.

A passagem de “Cecília para Ceci” – este último nome, atribuído por Peri – se dá claramente entre a parte do romance onde a cadeia de comando ainda está armada e o epílogo, quando é desmontada em analogia direta com o plano mitológico indígena. Nesse sentido, a consciência de si da heroína e a visão que possui dos elementos ao seu redor, incluindo Peri, contrastam fortemente entre um e outro movimento do romance, indicando, de maneira clara, as diferenças entre a filiação anterior e o novo projeto civilizatório. Na descrição de seu sonho, logo no início do romance, a linguagem do narrador e a imagem construída dão a dimensão tanto da relação de superioridade hierárquica que possuía, primitivamente, sobre Peri, quanto de sua consciência com relação a si própria:

Ela sonhava que uma das nuvens brancas que passavam pelo céu anilado, roçando a ponta dos rochedos, se abria de repente, e um homem vinha cair a seus pés tímido e suplicante.

Sonhava que corava; e um rubor vivo acendia o rosado de suas faces; mas a pouco e pouco esse casto enleio ia se desvanecendo, e acabava num gracioso sorriso que sua alma vinha pousar nos lábios.

Com o seio palpitante, toda trêmula e ao mesmo tempo contente e feliz, abria os olhos; mas voltava-os com desgosto, porque, em vez do lindo cavalheiro que ela sonhara, via a seus pés um selvagem.

Tinha então, sempre em sonho, um desses assomos de cólera de rainha ofendida, que fazia arquear as sobranceiras louras e bater sobre a relva a ponta de um pezinho de menina.

Mas o escravo suplicante erguia os olhos tão magoados, tão cheios de preces mudas e de resignação, que ela sentia um quer que seja de inexprimível, e ficava triste, triste, até que fugia e ia chorar (1964, p. 42).

O clima construído pela linguagem do narrador, a reiteração do “sonho” e o ambiente diáfano proposto – as nuvens, o azul –, se conjugam com a qualificação de “menina”, “pezinho”, na construção de um elemento do par erótico, cuja primeira manifestação só pode se dar no plano de seu pensamento. Ainda, nota-se a filiação aos termos do elemento hierárquico anteriormente descrito, a rainha e o escravo, bem como a qualificação por “selvagem” do intruso de seu sonho. Desse modo, é construída uma primeira imagem de Cecília, ainda completamente enquadrada dentro do plano primitivo da hierarquia do romance, cujo ideal, portanto, nunca poderia ser o de um selvagem para compor sua contraparte masculina, mas um “lindo cavalheiro”. A descrição, presa ao universo juvenil de Cecília, parece representar a própria juventude de uma consciência local que não se encara como tal, pois filiada ainda ao pai português e à sua ordem de valores. Essa analogia com a dinâmica política, porém, só pode ser entrevista com a descrição presente no epílogo do romance, já depois da destruição do solar de D. Antônio e com a morte de toda a cadeia de comando da hierarquia primeva do romance.

No último capítulo do romance, a mudança de atitude de Ceci com relação a Peri encontra-se configurada em vários aspectos, compreendendo desde a descrição do cenário natural, distante do casario medieval de D. Antônio, até uma nova configuração do erotismo, tal como posta pelo narrador. A própria mudança no caráter de Ceci encontra respaldo, portanto, na alteração dos elementos que primitivamente organizavam a hierarquia do romance:

Toda a sua vida estava mudada; a desgraça tinha operado essa *revolução repentina*, e um outro sentimento ainda confuso ia talvez completar a transformação misteriosa da *mulher*.

Em torno dela tudo se ressentia dessa mudança; as cores tinham tons harmoniosos, o ar perfumes inebriantes, a luz reflexos aveludados, que os seus sentidos não conheciam.

Uma flor que antes era para ela apenas uma bela forma, parecia-lhe agora uma criatura que sentia e palpitava; a brisa que outrora passava como um simples bafejo das auras, murmurava ao seu ouvido nesse momento melodias inefáveis, notas místicas que ressoavam em seu coração (1964, p. 260, grifo nosso).

A alteração na percepção da garota sobre os elementos naturais que a circundam se complementa com a nova qualificação de “mulher” em transformação; do mesmo modo, se inicialmente a tranquilidade diáfana do sonho era o ambiente para sua percepção do mundo, agora já se pode falar em “sentidos”; a flor, que outrora era apenas forma, é agora uma criatura palpitante – uma clara metáfora da transformação operada na heroína. As qualificações do narrador, somadas à descrição das percepções de Ceci, nesse sentido, marcam o ponto de guinada no romance, após a derrocada da sociedade dos Mariz:

Ela mesma não saberia explicar as emoções que sentia; sua alma inocente e ignorante tinha-se iluminado com uma súbita revelação; *novos horizontes se abriam aos sonhos castos do seu pensamento.*

Volvendo ao passado admirava-se de sua existência, como os olhos se deslumbram com a claridade depois de um sono profundo; não se reconhecia na imagem que fora outrora, na menina isenta e travessa (1964, p. 260, grifo nosso).

Na continuação da cena, sua atenção se volta a Peri, que a acompanhava:

Contemplando essa cabeça adormecida, a menina admirou-se da beleza inculca dos traços, da correção das linhas do perfil altivo, da expressão de força e inteligência que animava aquele busto selvagem, moldado pela natureza.

Como é que até então ela não tinha percebido naquele aspecto senão um rosto amigo? Como seus olhos tinham passado sem ver sobre essas feições talhadas com tanta energia? É que a revelação física que acabava de iluminar o seu olhar, não era senão o resultado dessa outra revelação moral que esclarecera o seu espírito; dantes via com os olhos do corpo, agora via com os olhos da alma.

Peri, que durante um ano não fora para ela senão um amigo dedicado, aparecia-lhe de repente como um *herói*; no seio de sua família estimava-o, no meio dessa solidão admirava-o.

Como os quadros dos grandes pintores que precisam de luz, de um fundo brilhante, e de uma moldura simples, para mostrarem a perfeição de seu colorido e a pureza de suas linhas, *o selvagem precisava do deserto para revelar-se em todo o esplendor de sua beleza primitiva.*

No meio de homens civilizados, era um índio ignorante, nascido de uma raça bárbara, a quem a civilização repelia e marcava o lugar de cativo. Embora para Cecília e D. Antônio fosse um amigo, era apenas um amigo escravo.

Aqui, porém, todas as distinções desapareciam; o filho das matas, voltando ao seio de sua mãe, recobrava a liberdade; era o rei do deserto, o senhor das florestas, dominando pelo direito da força e da coragem.

As altas montanhas, as nuvens, as catadupas, os grandes rios, as árvores seculares, serviam de *trono*, de *dossel*, de *manto* e *etro* a esse *monarca* das selvas cercado de toda a *majestade* e de todo o *esplendor da natureza*.

Que efusão de reconhecimento e de admiração não havia no olhar de Cecília! Era nesse momento que ela compreendia toda a abnegação do culto santo e respeitoso que o índio lhe votava! (1964, p. 261-262, grifo nosso).

Nesta passagem, a transição operada em Ceci se espalha para Peri, seguindo a junção entre o olhar do narrador e da heroína: se no início era primitivo, de raça bárbara e escrava, em seu meio transforma-se em senhor, monarca, majestade. Nota-se, assim, a mudança referida anteriormente: ainda que a linguagem europeia e seus termos permaneçam – reino, senhor, trono, manto, dossel, etro – elas não operam exatamente como forma de equiparar o índio, *diferente*, pela sua *semelhança*, ao português; agora, sua *semelhança* é que justificará sua posição enquanto senhor indígena, local, do seu meio – ficando, assim, o elemento local com preponderância, na ausência de um elemento hierarquicamente superior, D. Antônio, que emita a comparação. Dessa forma, compõe-se a figura contraditória de Peri: ainda que seja clara a intenção do narrador de deslocar o foco do primitivo escravo para o senhor que já se entrevia anteriormente na comparação vocalizada por D. Antônio, ele não abdica dos valores portugueses, como forma de encaminhar a construção do novo país. Nesse sentido, Peri é uma espécie de bárbaro que pode empreender a civilização, desde que herde os valores antigos. Estes, porém, agora não servem para justificar sua *subordinação*, mas para aventar sua possibilidade de *dominação*, “pelo direito da força e da coragem”.

Nos parece, portanto, que há um excesso na ênfase do “sacrifício” indígena, no dizer de Alfredo Bosi (2001, p. 189-190), como fator de construção nacional, ao menos no caso de *O guarani*. O índio tão pouco indígena, construído pela ficção, ainda que guarde os valores portugueses como insígnia da potência de construção nacional, é o caráter sobre o qual o mito incide. Se é construído por valores outros, isso, sem deixar de ser deplorável para nossa autoimagem, é um símbolo maior da ausência de possibilidades, no projeto de nossas elites, de uma construção nacional autônoma, dentro dos preceitos da civilização ocidental. É, além disso, a possibilidade posta, a seu tempo, de uma construção nacional; ora, hoje ainda não nos batemos a favor da “modernização”, recuperando um projeto nacional cujas bases, dadas desde pelo menos o século passado, parecem solapadas pelo avanço do capitalismo mundializado? A questão posta, nesse sentido, pelo sacrifício de Peri, nos parece não ceder tanto a uma depreciação de sua figura, mesmo porque criada numa representação idealizada; veja, por contraste, a representação dos aimorés, não menos figurativamente realizados, mas em chave negativa, como os que rejeitam os valores civilizatórios. A ênfase do romance está,

pois, numa troca da cadeia de comando, da externalidade metropolitana para a elite dependente, contraditoriamente nacional e subordinada, cuja possibilidade de ditar os rumos da nação nos parece ter sido aferida positivamente ao longo da tradição da política brasileira. Não se trata, pois, de mera capitulação; mas de uma constante de nosso pensamento e de nossa prática política que encontra, até hoje, valores positivos na construção nacional. A forma pela qual, hoje, essa construção pode se dar de maneira satisfatória, permanece sem resposta, mas *O guarani* a responde, a nosso ver, ficcionalmente, desde meados do século XIX, dando margem a suas várias constituições ao longo da prática intelectual e política brasileira. No caso de *Iracema*, por exemplo, onde seria muito mais evidente a questão do sacrifício, os valores indígenas perdidos tentam, formalmente, ser recuperados pela linguagem do romance. A própria morte da heroína e o nascimento do ente típico de uma interpretação do Brasil clássica – Moacir, o filho da dor, junção de duas de nossas “três raças tristes” – revelam, de maneira mais crua, ainda que no plano do mito em cariz poético, a necessidade da formação nacional sem o descarte do elemento local – não apenas o índio, mas o projeto de formação de uma sociedade autônoma. Se essa formação se dá de maneira contraditória, reativando a necessidade de encará-la como uma forma de *dualidade* interna e externa ao plano constitutivo da nova civilização, não é exatamente algo a ser invectivado, ao contrário: deve ser reconhecido, reconstituído como um precedente importante para a futura série de leituras do Brasil, na literatura como no pensamento social. Como afirma Renato Janine Ribeiro, em leitura de *Iracema*:

O propósito de Alencar está em encontrar nossas raízes, descartando o que delas escapa, mas sem pôr em cheque um povo ou outro. (...) Buscar as raízes é, para Alencar, pluralizar a origem, assumindo o elemento ameríndio, mas, já pelo projeto, isso implica não repudiar a invasão do continente (2005, p. 407).

Na sequência desta descoberta de Peri por Ceci, o reconhecimento do domínio do local, o espaço do romance, como a relação entre os personagens, sofre a transformação frente ao que fora narrado na primeira parte do romance. Esta questão se dá pela mobilização do mito de Tamandaré, definido por Alencar, em nota ao romance, como o “Noé indígena” (1964, p. 280). O mito assume uma função que corrobora as contradições apontadas na figuração dual dos personagens: o narrador não expõe o mito judaico-cristão, mas o mito indígena que deve dar a tonalidade local necessária para o estabelecimento da nova nação. O mito guia, assim, a ascensão de Peri e Ceci a fundadores da nova raça, devendo povoar a terra a partir do momento em que desçam da palmeira-jangada no episódio final do romance. Porém, em consonância com o que já foi exposto sobre o papel de Peri na troca da cadeia de

comando, o mito não vale apenas por si, mas enquanto representa, localmente, a ideia ocidental de purificação; no caso de *O guarani*, a purificação de uma nova civilização que deve se moldar pelo que as sociedades civilizadas representam. Nomear o mito de Tamandaré como “Noé indígena” é o retrato ideal desta dualidade da construção que Alencar intenta, ao utilizar o elemento local enquanto fundador, mas apenas a partir do momento em que esse elemento possa dar continuidade à tradição ocidental. Uma troca da cadeia de comando a figurar a dependência, portanto.

Assim, desde que Ceci decide ficar na selva com Peri – símbolo da escolha da nova civilização – a representação da fundação tem início, e a tonalidade contida dá lugar ao plano da mitologia evocatória da mudança e da purificação. Completando a modificação de Ceci, o narrador afirma:

Ela pertencia, pois, mais ao deserto que à cidade; era mais uma virgem brasileira do que uma menina cortesã; seus hábitos e seus gostos prendiam-se mais às pompas singelas da natureza do que às festas e galas da arte e da civilização.

[Cecília diz:] – (...) Viveremos juntos como ontem, como hoje, como amanhã. Tu cuidas?... Eu também sou filha desta terra; também me criei no seio desta natureza. Amo este belo país!... (1964, p. 269-270).

Não à toa, pouco após essa passagem, a tempestade que dará o final do romance se avizinha, configurando um novo espaço, no qual o rio Paquequer, outrora contido dentro das rédeas de seu curso – com todas as devidas metáforas ao imaginário feudal –, transbordará, rompendo os liames da antiga subordinação, simbolizando a emergência do novo país:

Com efeito, uma montanha branca, fosforescente, assomou entre as arcarias gigantescas formadas pela floresta, e atirou-se sobre o leito do rio, mugindo como o oceano quando açouta os rochedos com suas vagas.

A torrente passou, rápida, veloz, vencendo na carreira o tapir das selvas ou a ema do deserto; seu dorso enorme se estorcia e enrolava pelos troncos diluvianos das grandes árvores, que estremeciam com o embate hercúleo. (...)

Tudo era água e céu.

A inundação tinha coberto as margens do rio até onde a vista podia alcançar; as grandes massas d’água que o temporal durante uma noite inteira vertera sobre as cabeceiras dos afluentes do Paraíba, desceram das serranias, e de torrente em torrente, haviam formado essa tromba gigantesca que se abatera sobre a várzea (1964, p. 272-273).

A rememora o dos termos utilizados desde o começo da narrativa – arcarias, tapir, deserto – agora são superados pelo novo que se gesta pelo dilúvio. Desse modo, a troca na cadeia de comando   operada, dando início   narrativa mítica de Tamandaré, narrada pela alegoria local, Peri. A supera o do elemento feudal, que perfazia a ordena o hierárquica, bem como a

inundação do deserto selvagem, indicam uma superação dupla, em que os elementos contraditórios a formar a nação devem se originar não de um ou outro polo, mas de ambos: valores ocidentais e atores locais. Peri é, agora, em sua condição de índio cristianizado, o guardião da possibilidade de criação, da fecundação da nova ordem, em suas permanências e suas alterações. É ele, aliás, quem, a partir de um lance heroico, retira a palmeira sobre a qual ele e Ceci estavam ilhados, e a utiliza como uma espécie de jangada, que seguirá o curso da água, agora indômita:

Fez-se no semblante da virgem um ninho de castos rubores e lânguidos sorrisos: os lábios abriram como as asas purpúreas de um beijo soltando o vôo.

A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia...

E sumiu-se no horizonte... (1964, p. 276)

A projeção em que o romance termina, é a própria projeção da formação: a construção nacional que ela sugere, ainda incompleta, deve se dar nos planos de uma aliança entre o elemento local e a inspiração externa, única possível, no entender da obra, de dar conta de criar uma nova nação. Assim, forja-se a conciliação, referendada na integração das duas alegorias que representam os elementos locais, seja na que faz referência ao passado heroico, seja na que é a guardiã, dentro de sua própria caracterização, dos valores civilizatórios. Peri e Ceci, ao final do livro, portanto, indicam a projeção de uma nação mestiça, em seu caráter fisionômico e em sua constituição política. No dizer de Valéria De Marco, define-se “(...) uma aliança política necessária” (1993, p. 70). A conciliação política entre as classes dirigentes, da qual David Treece vê *O guarani* como representante estético, se refere, agora, não apenas ao momento político no qual Alencar vivera, mas a um tipo de acomodação de interesses, do qual as classes dominantes brasileiras nunca se afastaram: seu caráter de articulação elitista, frente à massa dos marginais do processo, bem como sua articulação cosmopolita com os centros do poder, parece encontrar sua homologia nesta obra. Ainda que não se refira apenas aos problemas de prática econômica ou política, seu horizonte *cultural* permanece o mesmo. Como pensar alternativas, frente à intensa separação entre elite e povo, dado ainda a dependência intrínseca entre um projeto nacional e a dominação externa? A alegoria de Peri, agente local e senhor da nova cadeia de comando, é a representação por excelência dessa dinâmica; um personagem vinculado ao chão pátrio, embora liberado para a assunção ao controle devido à adequação frente às possibilidades civilizatórias garantidas desde fora. A contradição do nacionalismo de Alencar, como a de outros de nossos romancistas e pensadores, encontra aí seu ponto nevrálgico, que se espalha em consequências por outros

espaços da trama narrativa: como conciliar marginais, elementos fora da ordem, às novas possibilidades civilizatórias? Ou, trazendo a questão para o plano histórico de Alencar, como quando pensara a escravidão: como incluir a massa escrava, caso a escravidão fosse abolida? A superação do nosso “antigo regime” terá se realizado, de maneira satisfatória? As transições históricas no Brasil, seu caráter de *mudança na permanência*, parecem encontrar uma homologia interessante com a troca da cadeia de comando em *O guarani*. Alencar diagnostica, assim, contraditoriamente, as possibilidades da fundação de uma nação pela via conservadora.⁶⁶

4.5 Alencar descolonizado: as respostas estéticas locais frente à forma literária estrangeira

No plano da releitura que Alencar opera em seu romance, frente aos seus modelos literários – refiro-me a Fenimore Cooper e a François-René de Chateaubriand – é possível perceber mais algumas sugestões que ajudam a corroborar e complementar nossa análise. Alencar se utiliza não só de algumas ideias presentes nos romances daqueles escritores, mas apropria-se de alguns motivos, da articulação de personagens, de uma linguagem que saberá reescrever para seus fins específicos. Nesse ponto, fica clara a genialidade de Alencar, relativa a seu momento de constituição de uma tradição romanesca no Brasil. Antes, portanto, como priorizara Roberto Schwarz, de deplorar algumas questões de incoerência entre a forma importada e sua adaptação local, no que tange ao romance *Senhora* – a saber, a incoerência entre o plano afrancesado dos protagonistas e o estilo desataviado de representação dos personagens de segunda plana, à moda de um olhar mais ou menos crítico e tipicamente realista de retratar a comédia brasileira (SCHWARZ, 2000a, p. 60-79) –, cabe, pensamos, estabelecer onde está a *força* da reapropriação desta tradição externa, não no plano de uma influência servil, mas fecundante para o estabelecimento de respostas às quais a ficção brasileira se empenharia.

⁶⁶ Desse modo, não cremos ser possível entender *O guarani* à maneira que o faz Silvano Santiago, ao ligar à questão da “chefia” portuguesa em sua justificação feudalizante, centrada em D. Antônio de Mariz, uma crítica ao “estamento burocrático” brasileiro (1982, p. 113-115). Para corroborar sua tese, cita um trecho das *Cartas de Erasmo*, muito posteriores, porém, ao texto do romance e também ao período no qual o próprio Alencar elogiava o momento político da conciliação em suas crônicas. Nos parece, antes, uma apologia do próprio estamento, visto que há, no enredo, considerando seu epílogo como o momento da troca da cadeia de comando, uma clara apologia a uma nova classe local, que mantenha unidas a questão nacional e o vínculo dependente. Não há crítica, pois; há projeção e elogio.

A representação do indígena, em José de Alencar, remete a algumas questões que transcendem a leitura típica do “bom selvagem”, de corte iluminista, ou mesmo a projeção utópica dos tempos perdidos do passado colocada por um inimigo da Revolução, como Chateaubriand. Deste modo, o indígena em Alencar serve a um papel fundador de uma nacionalidade, no qual sua figura é submetida a um projeto nacional que se põe em perspectiva. Este projeto, antes de se ligar a uma daquelas questões postas pelo pensamento político-filosófico e pela literatura pré-romântica francesa, supõe uma filiação à modernização, na qual os atores locais, figurados no indígena e em Ceci, desempenhariam um papel que tivesse os modelos europeus civilizatórios como horizonte, em uma construção cujas contradições aparecem ao longo do romance, entre a exaltação nacional e a necessidade local de advogar valores que, ainda que contrários às possibilidades da construção nacional autônoma, são representantes de uma forma de pensar o país e suas possibilidades de formação. Desse modo, o indígena em Alencar, ao contrário do homem natural figurado nos textos de Rousseau, por exemplo, é um elemento civilizatório, cujas marcas senhoriais garantidas pela adesão às demandas externas lhe possibilitam atuar como agente fundacional mítico da nação brasileira. A passagem de Valéria De Marco caracteriza perfeitamente os atributos conferidos ao indígena na ficção alencariana:

Peri não pode ser considerado como reverência aos cânones românticos do bom selvagem ou do cultivo do exótico e da cor local. Alencar apropria-se desses caminhos abertos pelo romantismo de maneira muito particular, pois trabalha no sentido de demarcar a participação do nativo na construção dos valores que desejava ver como constitutivos do país. Por isso, é preciso forjar a imagem do índio como homem sábio, inteligente e virtuoso para afirmá-lo como companheiro indispensável ao branco que quer fixar-se à terra e colonizá-la (1993, p. 70).

De Chateaubriand, nesse sentido, Alencar recupera, à primeira vista, pouco mais que sua linguagem, já que a ordenação dos fatores nos romances de ambos dá um sentido diametralmente oposto às fábulas. Assim, não é sem razão uma possível comparação entre a linguagem do narrador e do indígena em *O guarani* e *Iracema*, por exemplo, à utilizada pelo escritor francês em *Os Natchez* (1826). Não raras vezes, aliás, Alencar elogia a linguagem poética de Chateaubriand, com maior destaque na polêmica que manteve com Porto-Alegre e outros, sobre *A Confederação dos tamoios*. São frequentes as passagens que rememoram o “vigor de linguagem” (ALENCAR *apud* MOREIRA; BUENO, 2007, p. XXIII) do autor d’*Os Natchez*, geralmente relativas, para causar um efeito de contraste, às críticas que faz à epopeia de Gonçalves de Magalhães. Do mesmo modo, em seus livros indianistas – sobretudo em *Iracema* –, há passagens nas quais a proximidade entre a linguagem do narrador dos *Natchez*

e o da lenda brasileira são muito evidentes, como nas recorrentes comparações poéticas, utilizadas ao longo dos textos. No entanto, o central na relação entre os dois autores está na questão de como representam a natureza e o personagem aborígine, que assumem formas completamente opostas. Enquanto no romance de Chateaubriand o foco parece residir em uma pureza pré-civilizatória, como contraste aos tempos de convulsão social aos quais se opunha, Alencar parece justamente preconizar o oposto, sobre a necessidade de construção de uma civilização, afastando o que identifica como selvageria ou barbárie, embora preconizando atores locais como guardiães dos valores civilizatórios.

Nesse sentido, é útil comparar como Alencar reorganizou os elementos formais derivados de Chateaubriand em sua obra, atribuindo-lhes funções diversas dentro da trama. Em Chateaubriand, percebe-se, claramente, os motivos pré-capitalistas que o narrador dispõe, de modo a poder contrastar a vida nas Américas com a vida nas civilizações centrais, que despreza. Assim, vemos René recomendar a Celuta, sua amante indígena, que não instrua a filha “em arte alguma da Europa (...)” (CHATEAUBRIAND, 1989, p. 184). Ou, de outro modo, percebemos o narrador tecer considerações sobre a fundação de uma nova civilização, que não dependa da matéria impura europeia para sua formação:

O eterno revelou ao seu Filho bem-amado seus planos sobre a América; ele preparava para o gênero humano, nesta parte do mundo, uma renovação da existência. O homem, iluminando-se com luzes sempre crescentes e jamais perdidas, deveria reencontrar essa sublimidade primeira, de onde o pecado original o havia feito descer; sublimidade de que o espírito humano se havia tornado novamente capaz, em virtude da redenção de Cristo (1989, p. 39).

Ainda, como último exemplo, vemos o indígena Chactas, em sua peregrinação pelas terras francesas na Europa, narrando suas impressões sobre a civilização, em um movimento que lembra muito fortemente algumas passagens do ensaio de Montaigne sobre “Os canibais”, ou mesmo os discursos de Rousseau sobre “A origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens” e o “Discurso sobre as ciências e as artes”:

As artes não fazem, pois, nada para a felicidade da vida e é lá, portanto, o único ponto, onde pareceis tirar vantagem sobre nós. Esta manhã fui testemunha dum espetáculo execrável, que, sozinho, decidiria a questão em favor de minhas florestas. Acabo de bater à porta do rico e à do pobre; os escravos do rico me enxotaram; o pobre, o próprio pobre, nada mais é que um escravo.

Até agora tive a simplicidade de acreditar que ainda não vira a tua nação; minha última jornada deu-me outras idéias. Começo a entrever que essa mescla odiosa de classe e de fortuna, de opulência extrema e de privações excessivas, de crime impune e de inocência sacrificada, forma na Europa o que se chama sociedade. Entre nós não se dá isso: se entras nas

cabanas dos iroqueses, não verás grandes nem pequenos, ricos nem pobres; em toda a parte o repouso do coração, e a liberdade do homem (1989, p. 61).

Em Alencar, ao contrário da apologia da vida natural existente em Chateaubriand, o romance se organiza em outros dados. À sociedade existente, na primeira parte de *O guarani*, o narrador atribui uma organização de cunho feudal que, longe de representar o avesso da civilização europeia moderna, quer mesmo engendrar um passado necessário para a América, num jogo dual de criar uma civilização nova nos trópicos, por meio da filiação aos valores das metrópoles. Assim, o sistema feudal que sustenta a hierarquia entre os personagens na primitiva organização da cadeia de comando do livro não se liga a uma questão de volta a um passado como recusa do presente; antes, tenta ligar os nós entre a nova construção e a antiga, nomeando a nova vida a ser criada nas Américas a uma fase *precedente e procedente* da Europa, como forma mesmo de criar um tempo transacto para a necessária construção posterior, que manterá os velhos valores, embora em outro patamar – com o agente local no comando. A conversão de Peri, assim, longe de preconizar a decadência, como a filiação europeia fatal aos olhos do narrador em Chateaubriand, garante à nova civilização os recursos necessários para sua construção, na qual os moldes do passado serão mantidos em nova formulação. Daí a necessária alegria da companheira de Peri, ao epílogo do livro, ao lhe contar sobre a conversão: “(...) és cristão, Peri?... exclamou a menina, cujos olhos brilharam com uma alegria inefável” (1964, p. 258). As artes e os costumes europeus, na fábula alencariana, ganham um necessário sentido civilizatório, antes que elementos a reprovar serem incorporados pelo indígena. Desse modo, esse movimento de Alencar não se trata de uma questão meramente servil, ao derrogar as possibilidades indígenas frente às imposições do colonizador; a representação do indígena em Alencar é um *suporte* alegórico necessário para fundar a civilização nos trópicos, não um elemento a ser figurado e projetado como um “homem natural” utópico, tal como em Chateaubriand. Nas duas projeções do indígena, a visão conservadora se revela em matizes opostos, mas cujo sentido, na construção brasileira, parece ser o de atribuir um sentido à nossa história, sentido já realizado em outras plagas, sem dúvida *a única possibilidade*, dentro da constelação ideológica e da cosmovisão da época, de *criar* uma tradição e uma história *locais*. Nesse sentido, sobre a organização feudal do romance e a composição dos episódios, diz Silviano Santiago:

O que queremos salientar é que, diante da matéria anárquica que é o Brasil e os brasileiros, diante da matéria amorfa, Alencar ‘adivinhou’ o passado brasileiro através de uma *forma* literária, onde deixou explícito o discurso do chefe, empresário no Novo Mundo. E é por isso que o seu romance é histórico, o seu indígena é selvagem, e o conflito não é mero

imprevisto, tomado de empréstimo a romances de cavalaria (ainda que sua ‘técnica’ ficcional o possa ter sido) (1982, p. 112).

Desse modo, a organização do romance alencariano, longe de derrogar *certa fase* de formação da civilização burguesa, pretende justamente impulsioná-la, dando margem a outras possibilidades civilizacionais, contraditoriamente, porém, dentro das mesmas perspectivas do progresso que seu mestre francês despreza. Alencar, assim, institui para a narrativa não uma destruição conservadora das estruturas da sociedade, tal como Chateaubriand frente à revolução burguesa, mas pretende moldar novas relações de comando, dentro de modelos que façam referência àqueles já conhecidos. O ato de *nomear*, que Alencar realiza em *O guarani*, se apropria dos signos já existentes – feudais, religiosos, etc. –, não sem, no entanto, preconizar novos atores nas figurações alegóricas. Estamos longe, portanto – muito longe – do “mundo sem culpa” notado por Antonio Candido (1993, p. 47) em *Memórias de um sargento de milícias*, cuja derrisão propriamente nacional parece condescendente com a quebra da ordem local, frente aos modelos civilizatórios ideais; o campo da “desordem”, para falar com o crítico. A “repressão mutiladora da personalidade” (1993, p. 49-50), que Antonio Candido vê como esquemas de organização da representação dos personagens e do entretcho no romance oitocentista, notadamente em Alencar, é a forma que o narrador de *O guarani* encontra para organizar os padrões de uma nova sociedade, cuja fundação nacional – e é nesse aspecto que deve recair a ênfase da diferença com relação ao “mundo sem culpa” – necessitava de uma ordem que lhe desse sustento, estrutura, aparas. Nem visão propriamente colonizada, nem uma tolerância sobre o desvio: a *organização* e a *filiação* são as palavras de ordem do romance propriamente nacionalista, em sua contradição mais gritante e profundamente significativa.

Em relação a Cooper, notadamente em *O último dos Moicanos* (1826), a representação de duas civilizações nascentes – a norte-americana e a brasileira –, sobre a ótica de seus escritores, guardam algumas semelhanças estruturais, que revelam particularidades sobre a construção de um caráter nacional e a autoimagem de ambos os países. No romance de Cooper, além da presença do colonizador nas figuras de Heyward e Munro – major e chefe da missão inglesa, respectivamente –, há a figuração do indígena Uncas que aparece como o elemento propriamente autóctone do romance, embora, claramente, não ocupe papel central como Peri. Uncas, bem como seu pai, Chingachgook, são os aliados dos ingleses, em contraposição aos Hurons, aliados dos franceses e representados com tintas carregadas sobre seu barbarismo – algo semelhante à relação goitacá *versus* aimorés do romance brasileiro. O que é importante e correlato entre os dois romances, no entanto, são as representações das

duas filhas de Munro, Alice, a garota branca, e Cora, filha do colonizador com uma indígena; ainda, há que se considerar o destino destes personagens, bem como o de Uncas, no trecho do romance. Assim, estabelece-se uma quase identidade entre Peri-Uncas, bem como entre Cecília-Alice e Isabel-Cora.

Enquanto romances de fundação, tanto *O guarani* quanto *O último dos Moicanos* apresentam prospectos e uma idealização da colonização dos países enquanto raízes para a nova construção civilizacional; a forte presença da religiosidade, por exemplo, é um desses fatores, bem como uma rígida hierarquia entre os personagens. A representação das duas garotas merece uma análise mais detida, como forma de pensar a significativa reorganização que Alencar opera na figuração dos personagens, como elementos necessários para a fundação nacional. Primeiramente, se estabelece uma dualidade entre as duas personagens, Alice e Cora, bem como entre a “loura” e a “morena” (ALENCAR, 1964, p. 41) do romance alencariano. Assim, são descritas as duas personagens femininas do romance de Cooper:

Uma [Alice], e ela era a mais jovem em sua aparência, embora ambas o fossem, oferecia vislumbres de sua aparência ofuscante, cabelo dourado e olhos azuis brilhantes, enquanto ingenuamente recebia o ar da manhã a soprar de lado o verde véu que descia de sua viseira. O rubor, que ainda se movia acima dos pinheiros no céu ocidental, não era mais brilhante nem delicado do que a flor de suas maçãs do rosto, nem foi o raiar do dia mais animado que o sorriso que a juventude lhe agraciara (...). A outra [Cora] (...), escondia seus encantos dos olhares dos soldados com um cuidado que aparentava ser mais próprio à experiência de quatro ou cinco anos adicionais. Era visível, no entanto, que sua feição, embora moldada com as mesmas soberbas proporções, das quais nenhuma das graças foram perdidas pelo vestido de viagem que usava, era assaz mais completa e mais madura do que o de sua companheira. (...)

As tranças desta dama eram de um negro brilhante, como a plumagem do corvo. Sua tez não era marrom, mas aparentava ser carregada com a cor do rico sangue, que parecia pronto para arrebentar suas amarras. Ainda assim, não havia rudeza ou necessidade de ocultar a fisionomia, primorosamente comum e digna, e infinitamente bela (1932, p. 16-17, tradução nossa).

De modo semelhante, as descrições do narrador de *O guarani*, relativas a Cecília e Isabel, rememoram este tipo de dualidade entre as personagens femininas:

No pequeno jardim da casa do Paquequer, uma linda moça [Cecília] se embalançava indolentemente numa rede de palha presa aos ramos de uma acácia silvestre, que estremecendo deixava cair algumas de suas flores miúdas e perfumadas.

Os grandes olhos azuis, meio cerrados, às vezes se abriam languidamente como para se embeberem de luz, e abaixavam de novo as pálpebras rosadas.

Os lábios vermelhos e úmidos pareciam uma flor da gardênia dos nossos campos, orvalhada pelo sereno da noite; o hálito doce e ligeiro exalava-se formando um sorriso. Sua tez, alva e pura como um froco de algodão, tingia-se nas faces de uns longes cor-de-rosa, que iam, desmaiando, morrer no colo de linhas suaves e delicadas.

O seu traje era do gosto mais mimoso e mais original que é possível conceber; mistura de luxo e de simplicidade. (...)

Os longos cabelos louros, enrolados negligentemente em ricas tranças, descobriam a fronte alva, e caíam em volta do pescoço presos por uma presilha finíssima de fios de palha cor de ouro, feita com uma arte e perfeição admiráveis. (...)

[Isabel] Era um tipo inteiramente diferente do de Cecília; era o tipo brasileiro em toda a sua graça e formosura, com o encantador contraste de languidez e malícia, de indolência e vivacidade.

Os olhos grandes e negros, o rosto moreno e rosado, cabelos pretos, lábios desdenhosos, sorriso provocador, davam a este rosto um poder de sedução irresistível (1964, p. 41-43).

À languidez de Alice e Cecília, são opostas, de um lado, a maturidade e a segurança de Cora e, de outro, os atributos físicos e morais “brasileiros” de Isabel. Evidentemente, as personagens não desempenham o mesmo papel em ambos os romances, caso se considerem suas personalidades. Cora atua no romance como uma espécie de apoio moral a Alice – mais nova e mais frágil –, e não se envolve em questões amorosas ou de disputa de preferências de qualquer personagem masculino; Isabel, ao contrário, era apaixonada pelo português Álvaro, que por sua vez dedicava-se a merecer a mão de Cecília em casamento.

No entanto, dado o caráter mais ou menos marginal de Cora e de Uncas – a mestiça e o índio *delaware*, construídos em tom positivo durante todo o romance –, é possível dizer que a formação de um par romântico seria um desfecho possível, embora colocasse em risco a formação de uma sociedade puritana nascente: como admitir um indígena, dada a rigidez racial e social existente na construção dos Estados Unidos? A estética respondeu a seu modo à profunda clivagem racial existente no país da América do Norte, ao eliminar Uncas e Cora ao cabo da fábula: como não eram personagens constituídas em tom de negatividade, e morreram em plena disputa com os Hurons, aliados dos franceses, pode-se perceber certo tom de “sacrifício necessário” (SOMMER, 2004, p. 74) de ambos. Sobram Heyward e Alice, que poderão, ambos brancos, dar continuidade à construção nacional norte-americana. Agora, percebe-se o que entende Benedict Anderson por “fratricídio tranquilizador” (2008, p. 276) em Fenimore Cooper; os indígenas permanecem disponíveis para o sacrifício em nome do colonizador, sem qualquer papel possível dentro da nova sociedade, exceto o de certo tom de gratidão ou de reconhecimento. Não obstante, o romancista consegue um certo tom crítico, que expõe a contradição maior do romance: ao mesmo tempo em que corrobora as diferenças

raciais, tenta relativizá-las pela voz de Hawk-Eye, um branco que vivia junto aos indígenas Uncas e Chingachgook. Após a morte de Uncas e Cora, Munro dialoga com Hawk-Eye:

– Diga a estas crianças e gentis mulheres que um homem de coração partido e fracassado lhes agradece. Diga a eles que o Ser que todos adoramos, sob diferentes nomes, estará atento à sua caridade; e que não deve estar distante o tempo quando estaremos reunidos em volta do trono sem distinção de sexo, classificação ou cor. (...)

– Dizer isso a eles [, fala Hawk-Eye,], seria dizê-los que as neves não vêm no inverno, ou que o sol brilha mais ferozmente quando as árvores estão despojadas de suas folhas (1932, p. 369, tradução nossa).

É nesse sentido que Lukács elogia o romance histórico de Cooper, a profunda contradição histórica da formação colonial norte-americana: “Cooper figura a violenta tragédia histórica daqueles primeiros colonizadores que, para preservar sua liberdade, emigraram da Inglaterra, mas na América, por sua própria ação, destruíram essa mesma liberdade” (2011, p. 86).

Em *Alencar*, o par Cecília-Isabel apresenta outra figuração. Apesar de o destino individual de ambas ser o mesmo em relação à dualidade das personagens em *O último dos moicanos* – Ceci sobrevive e Isabel morre –, a solução que a constituição destas personagens sugere, bem como outros elementos do trecho, afora a morte ao final, compõem um sentido diferente em relação ao par Alice-Cora. Isabel, nem branca, nem indígena, possui, para usar um termo de Darcy Ribeiro, uma *ninguendade* (2006, p. 118), cuja solução seria apenas se assumir enquanto uma nova etnia; porém, rejeita a sua condição de mestiça, inveja a cor branca, ao mesmo tempo que despreza Peri. Isabel parece alegorizar, neste sentido, uma postura de rejeição de sua própria origem: no romance, por exemplo, o único a atribuir uma identidade e um lugar específico a Isabel é o próprio narrador, ao chamá-la de “tipo brasileiro”. Assim, vemos Isabel falar a Álvaro, sobre como se via e compreendia sua relação com os brancos e os indígenas: “Filha de duas raças inimigas devia amar a ambas; entretanto minha mãe desgraçada fez-me odiar a uma, o desdém com que me tratam fez-me desprezar a outra” (1964, p. 145). Assim, dois trechos sobre sua relação com Peri dão a dimensão desta ausência de identidade em Isabel:

Em Isabel o índio fizera a mesma impressão que lhe causava sempre a presença de um homem daquela cor; lembrara-se de sua mãe infeliz, da raça de que provinha, e da causa do desdém com que era geralmente tratada (1964, p. 101).

O índio e a moça se odiavam desde o primeiro dia em que se tinham visto; em Isabel era o ódio de uma raça que a rebaixava a seus próprios olhos; em Peri era essa repugnância natural que sente o homem por aqueles em quem reconhece um inimigo (1964, p. 244-245).

Do mesmo modo, num diálogo com Cecília, Isabel afirma seus desejos:

– (...) Eu encomendei um fio de pérolas para ti. Devem ir-te bem as pérolas, com as tuas faces cor de jambo! Sabes que eu tenho inveja do teu moreninho, prima?

– E eu daria a minha vida para ter a tua alvura, Cecília (1964, p. 46).

A postura de autorrejeição, a simpatia pela cor branca e o ódio ao indígena, que a fazia recordar de sua condição, parecem ser os efeitos de uma postura marginal dentro da constelação dos personagens do romance, com efeito alegórico de representação sobre a posição subalterna do mestiço na sociedade brasileira – filha bastarda de D. Antônio de Mariz, Isabel ainda disputava com Cecília as atenções do português Álvaro. Isabel se encontra, portanto, dentro da hierarquia do romance de Alencar, como uma espécie de agregada, cujas atenções a ela dispensadas pela família não se distanciavam da tolerância, a não ser para encontrar a hostilidade, como a de Dona Lauriana, mulher de D. Antônio; ao contrário de Peri, pois, que embora também sofresse com a postura de alguns membros do solar feudal, era caracterizado comparativamente a um *senhor*, dentro de sua etnia. Isabel, desse modo, tem sua posição indefinida e flutuante no romance, servindo, por um lado, para caracterizar o tipo mestiço local e, por outro, para demonstrar a impossibilidade deste, *nas condições de autonegação*, para a continuidade do processo civilizatório.

A morte de Isabel, portanto, não parece ser um sacrifício do mesmo tipo do de Cora. Sua adoração ao branco, não apenas a de Cecília, mas também a Álvaro, com a correlata depreciação que fazia de si própria, parecem não a qualificar, ao final, para uma solução de permanência dentro da nova sociedade. Assim, mesmo que o romance termine *projetando* a união das raças, advogando a mestiçagem para a fundação de uma nova elite local, Isabel dela não poderia fazer parte, devido à rejeição que expõe com relação à própria condição, de resto, devidamente justificada ao longo do livro pelo narrador. Trata-se mesmo de uma função marginal, que a colônia não teria podido encaminhar para uma solução de reconhecimento da identidade, gerando um não lugar, nem selvagem, nem branca: uma dependente, à parte do funcionamento deste microcosmo brasileiro alegorizado no romance. A dualidade a que o narrador expõe as duas garotas, nesse sentido, reconfigura a possível sugestão advinda do livro de Fenimore Cooper, trazendo para o plano brasileiro as questões sobre raça e formação cultural, diversas das verificadas nos nascentes Estados Unidos. Uma questão de identidade, pois, que se resolve pela via da autonegação, tentando dar conta do fenômeno da mestiçagem antes da troca da cadeia de comando interna, com as devidas referências a uma leitura da sociedade local pelo autor. Cabe lembrar que ele, em plano de um ensaio nunca publicado, definira o caráter da literatura local pelo “amalgama” entre os “três elementos”, “americano, europeu, africano”, cuja fusão ainda “não se fez; está em ebulição” (1960, p. 10).

Isabel morre, dessa maneira, próximo ao final do romance, no capítulo “Noiva” (1964, p. 243-247), no qual se suicida ao lado de Álvaro, já morto em combate contra os aimorés. Desse modo, realiza-se uma espécie de conúbio terminal entre português e brasileira, marcando a derrocada desta possibilidade de continuidade civilizacional sob a égide do português, o que será, ainda, reafirmado pela explosão final do solar feudal de D. Antônio. Desse modo, ao par final, Peri e Ceci, se opõe o casal correlato da mestiça com o colonizador, cuja realização, caso ocorresse, marcaria uma continuidade com os atores que visam ser substituídos na troca da cadeia de comando. Novamente, aqui, a representação da hierarquia social, sustentada na organização das personagens alegóricas, faz as vezes de uma interpretação da sociedade brasileira, a qual deverá ser reorganizada por outros fatores, projetando a troca da chefia para a construção da nova civilização. Ainda, há de se notar a interpretação de Renato Ortiz: Isabel aparece representada como uma mulher sensual, diferente, portanto, da placidez etérea de Cecília, que só será abalada ao final do romance, no contato com as matas brasileiras e na nova percepção sobre Peri. Ortiz relaciona o destino de Isabel à forte repressão, pelos valores religiosos, impostos à representação das personagens em *O guarani*, bem como a manutenção, ao final, dos ideários cristãos e portugueses para a criação do novo país; a sensualidade, deste modo, está restrita à selvagem que serve de acompanhante de Peri durante seu cativeiro junto aos aimorés, e à própria Isabel:

A paixão, a sensualidade, o sexo transformam-se em características do ‘outro lado’, isto é, do sagrado selvagem, (...) difícil de ser dominado, de ser ou eliminado ou canalizado como sagrado domesticado. (...)

Num país de negros, índios e mulatos, onde os exus estão soltos, a vigilância deve ser redobrada, pois a alvura e a virgindade não são simplesmente ideais de uma Idade Média que não possuímos, mas, para o autor, a condição necessária para nos libertarmos da barbárie. A virgindade de Maria e Ceci expressa a potencialidade de se construir nesse país uma civilização, cujo referencial é indubitavelmente o mundo europeu (1988, p. 269).

Assim, afora a “alvura” que o antropólogo nota como valor de virtude no romance – que vimos não ser tão rígida com relação à formação nacional pelo ideário do autor – é possível que a morte de Isabel seja também uma forma de repressão dos elementos não desejáveis à construção civilizacional: a carnalidade, associada à autorrejeição de sua condição, não parecem os requisitos necessários à projeção pretendida. Talvez, se Isabel reconhecesse os valores brancos e cristãos que Peri passa a advogar ao final, sem a sua autorrejeição reiterada ao longo do romance, que rebaixa a necessidade autônoma de formação, fosse um possível elemento constitutivo da nação. Como isso não ocorre, a construção extremamente contraditória do romance elege duas “raças puras” – indígena e branca, desde que nascidas

nos trópicos – para a projeção final, em que à grandiosidade dedicada ao ator local se contrapõe uma sujeição aos valores dos quais passará a ser o necessário portador autóctone.

4.6 A leitura conservadora da nação cindida: Alencar como antecipador

Alegoria política da conciliação, como alegoria da formação racial local pela via da mestiçagem, *O guarani* constitui-se como um romance extremamente contraditório, marcando os impasses do pensamento conservador sobre a questão da nacionalidade. Assim, à elevação do ator local à posição de comando da nova sociedade, opõe-se sua necessária vinculação aos valores civilizacionais europeus, mantendo a comparação hierárquica e a repressão religiosa como arma para uma construção ideal. Do mesmo modo, compõem-se, ao longo do romance, as raízes desses valores, que separam, rigidamente e hierarquicamente, as personagens entre o núcleo dos que possuem acesso ao comando, e os restantes, tratados como a *massa* marginal de aventureiros e selvagens. Ao mesmo tempo, pois, que projeta uma nova civilização, opõe os atores locais em construções duais que parecem representar, pela via alegórica, as possíveis ideias conservadoras para a construção da nova sociedade. Peri, por sua vez, é uma figuração contraditória por si própria: o trecho lhe atribui o papel de chefia, ao final, ao custo do abandono de qualquer marca selvagem, exceto a origem, que poderia desestabilizar a posterior projeção. A dualidade ainda se encontra entre as personagens femininas, reafirmando as escolhas relativas à formação: a brasileira aferrada aos valores portugueses em sua placidez quase santificada se opõe claramente à mestiça sensual, que deve ser limada por sua liberdade em relação às sensações corporais, e pelo amor subalterno ao português, correlato à sua própria depreciação.

O romance, nesse sentido, compõe-se nesta figuração contraditória, que visa selecionar o que serve e o que deve ser descartado para a formação nacional. A cada elemento que cabe esvaziar de função para a projeção final, elege-se um valor ou um ator para portar as demandas para a nova construção, cuja filiação dúplice parece ser uma alegoria da dupla articulação, local-europeia, eternamente pensada por nossos escritores e pensadores da formação nacional. Alencar, nesse sentido, antecipa em muito as leituras que serão realizadas pela via conservadora brasileira, que aceitam a mestiçagem, com a ressalva de que deva ser saneada por uma adesão aos valores civilizatórios, de molde europeu, ou ao comando baseado nestes valores. As bases desta leitura estão, como exposto, já delineadas em Martius, mas seguirão com desníveis (e mesmo contradições internas) em Sílvia Romero, Oliveira Vianna e, principalmente, Gilberto Freyre.

Assim, é possível encontrar relações entre a mestiçagem, advogada por Gilberto Freyre em *Casa grande & senzala*, no sentido de uma “democratização” social (1990, p. L), e a projeção da mestiçagem ao final de *O guarani*. No entanto, a mestiçagem no romance exclui o negro como fator formativo; nesse sentido, a comparação possível com *Casa grande* parece residir não somente na relação de mestiçagem, também estudada por Gilberto Freyre entre português e indígena, mas na sugestão de um domínio senhorial justo, quase afetivo, sobre seus dominados, no qual o pensador pernambucano enfatiza a “doçura nas relações” entre o senhor e o escravo doméstico (1990, p. 352) – em oposição à maior coerção quanto ao escravo do eito. Além destas sugestões já delineadas nesta análise, talvez seja necessário citar – além das já referidas *Cartas contra a abolição* e a peça *O demônio familiar – O tronco do ipê* (1871), único romance de Alencar no qual um negro escravo cumpre papel significativo no decorrer da trama. Sugestivamente, aliás, o escravo presente no romance, Benedito, é o guardião do segredo sobre a morte do pai do protagonista Mário: sua função, durante todo o romance, é mostrar a adoração que possuía ao filho de seu dono morto, aguardando a possibilidade de revelar a Mário a verdade sobre sua condição social – uma fidelidade quase canina, dedicada em reconhecimento afetivo ao senhor. Nesse sentido, em escrito sobre José de Alencar, afirma Gilberto Freyre sobre as possíveis sugestões do romancista em relação a sua obra:

Ao escrever, ainda adolescente, em língua inglesa, a tese universitária sobre a sociedade patriarcal brasileira no meado do século XIX, em que procurei sugerir que o escravo no Brasil de então era tratado melhor pelo senhor rural que o operário de fábrica na Europa da mesma época, *creio ter, inconscientemente, seguido sugestões de um Alencar lido com entusiasmo e até fervor na meninice* (1961, p. 127, grifo nosso).

Percebe-se, pois, a caracterização estreita entre o sentido patriarcal/feudal de nossa formação, que Alencar representa, com o entendimento do pensamento conservador de Gilberto Freyre. A própria comparação, aliás, entre os escravos brasileiros com o operário europeu é quase um rifão conservador utilizado no Império e revitalizado por Freyre, em sua leitura da formação brasileira sob o domínio do senhor escravocrata.

No mesmo texto, comenta Gilberto Freyre o aspecto mais central à reflexão aqui desenvolvida, isto é, como Alencar constrói, de maneira dicotômica, a necessidade de advogar o elemento local, com a necessária referência aos valores portugueses – ideia central em sua teoria do lusotropicalismo:

Na literatura de José de Alencar pode-se acentuar um tropicalismo que torna seus romances e alguns de seus outros escritos literários atraente

objeto de estudo para qualquer tentativa de interpretação da cultura brasileira como aspecto da civilização que vem sendo denominada lusotropical (...).

Alencar não só produziu sua obra de romancista, contista e cronista empenhado em ser quanto possível brasileiro – e não colonialmente português ou subeuropeu – à sombra do sistema patriarcal brasileiro (que alcançou ainda em sua maturidade), como revelou-se, em várias de suas páginas, um tropicalista que, para afirmar-se tropical, não precisou de repudiar sistematicamente na herança lusitana do Brasil senão o que essa herança lhe pareceu importar de imposição aos brasileiros, pelos escritores portugueses mais acadêmicos, de uma condição colonial ou subportuguesa, por ele julgada intolerável do ponto de vista da expressão literária ou da linguagem. Em essência, porém, foi um legítimo lusotropical (1961, p. 112).

Nesse sentido, o próprio Gilberto Freyre percebe em Alencar um precursor, dividido entre a criação de uma cultura nacional e os valores portugueses que lhe devem colocar moldes; nas palavras do pernambucano, as “relações de valores europeus com os tropicais: o sentido que se pode hoje afirmar ser característico de toda uma vasta, embora dispersa, cultura lusotropical” (1961, p. 133). Assim, Alencar se inscreve, por um lado, na tradição conservadora de interpretação do Brasil, antecipando em grande parte os argumentos utilizados posteriormente para entender nossa formação a um tempo aristocrática, patriarcal e – sem a anuência dessas interpretações –, diga-se, profundamente desigual; por outro, Alencar filia-se também às interpretações, de qualquer matiz ideológico ou político discerníveis, de caracterização dicotômica da sociedade brasileira, acompanhando, de maneira homóloga, as desigualdades formativas do país. Nesse sentido, essas interpretações, assim como a representação ficcional de Alencar, assentam-se na caracterização de nossas disparidades sociais, raciais, civilizatórias, que, ao longo do tempo, ganham foros de *identidade nacional*, um modo de nos entendermos por meio, justamente, de nossas contradições, dicotomias e desníveis.

A *forma dual*, na maneira de entender a sociedade brasileira ganha em Alencar, assim, uma estilização ficcional que ampliará suas margens para outras contribuições posteriores, seja no pensamento social, seja na literatura. O romantismo brasileiro em José de Alencar obtém, então, uma contribuição decisiva para o processo de constituição de uma *tradição* de representação do Brasil, a qual terá vida longa, mesmo após sua consolidação mais visível no modernismo. Cabe frisar, porém, que a maneira com que Alencar combina, em *O guarani*, a questão de uma projetada autonomia nacional com a manutenção dos valores europeus, não é meramente uma questão de subserviência aos padrões estrangeiros ou qualquer tipo de visão colonizatória sobre o Brasil: a experiência deste tipo de contradição é a única possibilidade posta ao autor conservador para advogar a construção nacional. Nesse sentido, Alencar não apenas cria, ao mesmo tempo retomando um tipo de desconforto existente em nossos literatos

desde a colônia, um modo de encarar o Brasil como um agregado de raças e de disposições para a atuação política; mas também fundamenta e dá maior consistência ao indianismo romântico que permanecerá, enquanto ferramenta para a difusão de uma identidade ao país nascente, como tradição que dará frutos mais tardios, já no século XX, tanto no modernismo literário quanto na reviravolta trazida por ensaios como o de Sérgio Buarque de Holanda em sua tentativa de pensar uma revolução “nossa”, calcada na democracia liberal ocidental; ou em Gilberto Freyre e sua visão conservadora sobre nossa formação; ou mesmo em Caio Prado Júnior, que, pelo viés crítico, tentará dar conta de uma formação que não pôde se dar autonomamente, senão como uma quase feitoria colonial, dedicada à exportação de nossos exóticos produtos no mercado internacional.

O indianismo contraditório de Alencar merece, portanto, uma apreciação mais detida, do que a que apenas enfatiza uma dominação colonial presente na manutenção do ideário português em Peri. Vivemos, pois, na contradição. E é esse misto de dúvida e identidade que deve fecundar nossas possibilidades de uma nova organização societária, e não as certezas advindas de outras plagas, às quais já soam os sinais de alerta. A caracterização “antropofágica”, realizada por intelectuais tão diversos como Afonso Arinos de Melo Franco – que pensa a influência da representação europeia do indígena brasileiro em *O índio brasileiro e a revolução francesa*, na propagação do ideário revolucionário iluminista por meio de uma inspiração nossa, do nosso indígena, sobre a caracterização do “homem natural” – ou Oswald de Andrade, analisado adiante, como uma forma de descolonização e admissão crítica das raízes civilizatórias, de modo a proporcionar uma emancipação intelectual e social em nossa cultura – muito antes do tão europeizado quanto complexo Jorge Luis Borges, mas seguindo os passos do “Instinto de nacionalidade” de nosso Machado de Assis –, deve ser tomada como exemplo das possibilidades brasileiras, desprezadas na mesma medida em que se apresentam como essenciais, realizáveis, potenciais.

5 Aluísio Azevedo e *O cortiço*: a escravidão enquanto característica nacional

Joaquim Nabuco, em 1900, escrevera em *Minha formação* que a “escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil” (1964, p. 232). Porém, ao contrário de suas palavras no célebre *O abolicionismo*, publicado dezessete anos antes, Nabuco prefere, no tom em geral sentimental e memorialístico daquele texto, nessa passagem, enfatizar as contribuições que a escravidão trouxera para a vida brasileira, à parte os males que a instituição causara e causaria para a formação social posterior do país, mais bem explicitados no seu livro de 1883. Completa, assim, aquela passagem, enfatizando a profundidade dessas contribuições, que vão além de uma pura negatividade ou pura positividade, o que nos traduz uma espécie de perplexidade diante da instituição escravista: como se opor a sua barbárie, sem apagar as relações existentes – familiares, patriarcais, por vezes, como frisara Gilberto Freyre sobre os escravos domésticos – entre senhor e escravo, dominador e dominado? Nabuco afirma, portanto, que a escravidão

(...) espalhou por nossas vastas solidões uma grande suavidade; seu contato foi a primeira forma que recebeu a natureza virgem do país, e foi a que ele guardou; ela povoou-o, como se fosse uma religião natural e viva, com os seus mitos, suas lendas, seus encantamentos; insuflou-lhe sua alma infantil, suas tristezas sem pesar, suas lágrimas sem amargor, seu silêncio sem concentração, suas alegrias sem causa, sua felicidade sem dia seguinte... É ela o suspiro indefinível que exalam ao luar as nossas noites do Norte (1964, p. 232).

A formação do povo brasileiro, assim, carregaria essa marca de origem, em suas possibilidades de forjar uma civilização nova, mas também em suas tintas de desigualdade e exclusão social brutais. Nabuco, como Gilberto Freyre o faria no século XX, traça nessas memórias – e em especial no capítulo “Massangana” –, em linhas quase líricas, o passado de um branco de posses no Brasil oitocentista, relevando até certo ponto as brutalidades do passado escravista brasileiro, mas de uma forma compreensiva, nunca apologética, da instituição.

Aluísio Azevedo, em *O cortiço*, nos parece, deu seguimento à tradição de reflexão sobre a formação social brasileira. Diferentemente de José de Alencar, Aluísio, filho da pequena burguesia maranhense, não trabalha pela criação de uma representação da nação em formação de modo a armar um imaginário de mitos nacionais; ao contrário, desde seu primeiro romance naturalista, *O mulato*, de 1881, Aluísio se volta à oposição contra a escravidão e a decadente política imperial, reverberando muito do tom cientificista do final do

século XIX, também presente em seus contemporâneos Sílvio Romero, Araripe Júnior, Tobias Barreto, entre outros. Republicano, Aluísio viu no naturalismo a possibilidade de repensar a nacionalidade e suas questões, alterando o sinal presente no romantismo nacionalista. O naturalismo de Aluísio Azevedo serve, assim, a fazer um balanço da formação nacional brasileira, a partir de um tempo e lugar específicos: o Rio de Janeiro das últimas décadas do Segundo Reinado. Distante apenas dois anos da Abolição, a publicação de *O cortiço* põe à baila o período imediatamente anterior à emancipação dos escravos, representando uma situação social que não perdera a atualidade depois do acontecimento histórico-político. *O cortiço*, com sua população provinda da arraia-miúda da época, em pleno crescimento da urbe, compõe um panorama que dificilmente teria perdido a atualidade em dois anos, e ainda mais dificilmente poderia apagar suas marcas no desenvolvimento posterior do Brasil.

A militância literária de Aluísio Azevedo teve algo em comum, contudo, com a de José de Alencar: ambos reconheceram o valor praticamente nulo da escrita e vida intelectual em um país de analfabetos. Aliás, esse reconhecimento, aliado a decepções com o rumo da política republicana após a Proclamação, foram os tributos pagos a seu interesse em intervir literariamente sobre o processo de construção nacional. Aluísio, assim, afirmara que “(...) infelizmente a vida literária de hoje no Brasil é uma cousa tão hipotética como a vida elegante na costa d’África” (1961, p. 73); e, não raro, conciliava suas frustrações literárias às frustrações políticas, como na crônica “Literatura nacional”, publicada no jornal *O combate*, em 1892:

(...) pus-me então a cismar no estado e no destino desta pobre terra em que vegetamos, acabrunhados pela peste, pelo calor, pela infernal carestia de vida, ameaçados a todos os instantes pela guerra civil... Pobre República viúva! Pobre noiva a quem arrancaram o esposo ainda na lua-de-mel, para entregá-la à prostituição, para entregá-la à torpe sensualidade da maruja! Ah! maldito Floriano! Maldita raça de traidores!

E de todos esses negros pensamentos ficou-me no espírito uma surda amargura, uma funda e dura tristeza, um vago desejo de desertar desta infeliz pátria, correndo à procura de um lugar onde se respire um ar menos assassino, onde a vida não seja tão amarga e tão tenebrosa, onde se não vejam cair tantas vítimas da peste e onde se não encontrem pelas praias cadáveres boiando misteriosamente. E uma dor imensa, terrível, sem esperanças de remédio, apoderou-se de mim e fez-me amaldiçoar a hora em que vim ao mundo (1961, p. 84).

A aporia brasileira, aos olhos de Aluísio Azevedo, nesse sentido, juntava às suas frustrações como escritor as decepções do cidadão empenhado, para o qual a batalha literária, já nos seus tempos de Maranhão, onde publicara *O mulato*, parecia ser um fim em si, desde que colaborasse para o progresso social, à maneira da época. Aluísio assim seria um precursor do

que Nicolau Sevcenko chamaria de “literatura como missão”, já que, pelo menos a partir da década de 1870, “[o] engajamento se torna a condição ética do homem de letras” (SEVCENKO, 2003, p. 97). Aliás, Sevcenko ainda nos oferece a chave para entender a postura engajada dos intelectuais do período: ao falar sobre a instrumentalização da criação intelectual para a intervenção política, o historiador nota que este é um fenômeno “constante em sociedades arcaicas, assinaladas por elevadas taxas de analfabetismo e que passam por um processo vertiginoso de transformações estruturais” (2003, p. 100). Não é de surpreender, portanto, que ao ímpeto criador e político sobrevenha a decepção, tão forte e tão decisiva quanto o primeiro. Aluísio, aliás, deixaria a literatura quando fora aprovado em concurso para o cargo de cônsul, período do qual apenas legaria manuscrito um texto histórico sobre a sociedade japonesa.⁶⁷

O cortiço, à primeira vista, parece um romance que apenas repõe, no plano brasileiro, questões já colocadas por Émile Zola sobre o romance experimental e a moda cientificista da época. No entanto, a obra, à parte a cisão do universo representado, apresenta também uma clivagem entre suas intenções naturalistas e a sua realização enquanto forma literária. Desse modo, o panorama da sociedade brasileira em *O cortiço* é plenamente separável dos preconceitos científicos, o que não quer dizer que estes não importem na fatura da obra. A verdade é que o romance de Aluísio, ao representar as camadas populares brasileiras do final do século XIX, valendo-se dos métodos científicos em voga, produz uma representação da sociedade brasileira mais profunda que qualquer *parti pris* pelo naturalismo ou pelo darwinismo social poderia corroborar. O romance, aliás, propõe uma cisão entre povo e elites, centrada na questão da moradia e da impossibilidade posta para a camada mais pauperizada de atingir a ascensão social. Se isto se traduz, na obra, em raça ou em clima, não se apresenta, contudo, como fator determinante; o interesse, como veremos, se localiza num arranjo no qual o abismo entre proprietário e trabalhador – e os refulhos sociais – dá a tônica de uma espécie de aporia na crença relativa à construção nacional, à qual talvez não seja adequado o verbo ‘prever’, mas plenamente cabível a noção de *percepção*, *experiência*, com relação às possibilidades de desenvolvimento da nação brasileira.

⁶⁷ Este texto seria publicado em livro apenas em 1984, fruto de pesquisa de Luiz Dantas. Voltaremos a nos referir a esta obra no decorrer deste capítulo. Ver Azevedo (1984).

5.1 Os limites do romance experimental

O cortiço sempre fora considerado pela crítica como o romance naturalista brasileiro mais bem realizado. No entanto, nos parece que a filiação à escola não esgota as possibilidades de entender a forma do romance enquanto um painel social que diagnostica e projeta elementos sobre a sociedade brasileira, que, à parte os preconceitos de moda, o coloca com destaque na literatura nacional como um romance que pode ser equiparado, sem rebuços, às melhores contribuições do pensamento social. Cabe lembrar que Gilberto Freyre, em *Sobrados e mucambos*, fizera o elogio de *O mulato* e de *O cortiço* justamente nestes termos:

Aluísio Azevedo deixou-nos em romance – verdadeiro ‘documento humano’ recortado da vida provinciana do seu tempo, segundo a técnica realista que foi um dos primeiros a seguir entre nós – metuculoso retrato de bacharel mulato educado na Europa (2000, p. 620).

De um desses meios [Freyre refere-se aos ambientes nos quais o mulato em ascensão social teria crescido quando jovem – mucambos, cortiços, etc.] – o cortiço – deixou Aluísio Azevedo no seu *O cortiço* um retrato disfarçado em romance que é menos ficção literária que documentação sociológica de uma fase e de um aspecto característicos da formação brasileira (2000, p. 635).

As afirmações não são fortuitas e, embora reconheçamos os limites de se alcunhar uma obra literária enquanto documento, não podemos deixar de lado a ideia de que o romance brasileiro, em muitas de suas formulações, foi um meio de reflexão sobre a questão nacional, de intervenção e diagnóstico que as ciências locais, pouco desenvolvidas ou inexistentes, não teriam condições para auferir.

Assim, *O cortiço* nos parece, mais que uma mera documentação da vida nas camadas pauperizadas da sociedade carioca, um romance que se pretende ensaio, já que as linhas gerais de seu entrecho funcionam menos como uma narração do destino de um herói, do que em função de movimentar grupos sociais e representar suas barreiras e possibilidades enquanto contribuições para a formação social brasileira. Como afirmara Candido, lembrando que a literatura no Brasil teria sido “o fenômeno central da vida do espírito” (2000, p. 119), cabe lembrar que ela

(...) contribuiu com eficácia maior do que se supõe para formar uma consciência nacional e pesquisar a vida e os problemas brasileiros. Pois ela foi menos um empecilho à formação do espírito científico e técnico (sem condições para desenvolver-se) do que um paliativo à sua fraqueza. Basta refletir sobre o papel importantíssimo do romance oitocentista como exploração e revelação do Brasil aos brasileiros (2000, p. 121).

Desse modo, e considerando que, ao menos em intenção, o romance naturalista se arvora em uma contribuição “científica”, pode-se perceber a dimensão que um texto que explora a

dinâmica social em seu entrecho, perfazendo uma obra na qual não há um protagonista eleito como condutor do desenvolvimento interno – a saída da crítica para isso foi, lembremos, transformar o protagonista em um “personagem coletivo”, o próprio cortiço (LINS, 1963, p. 214) –, implica para a compreensão da sociedade brasileira. Na falta de uma tradição de pensamento estabelecida, o romance, e em especial o romance ligado à reflexão sobre o nacional, toma a dianteira, atinando com questões impossibilitadas de serem exploradas por outra forma. Compõe-se, pois, uma *representação*, uma imagem estética do Brasil, que terá largas afinidades com o pensamento social posterior.

No entanto, apesar de ser um romance naturalista de primeira plana, algo que o Brasil não teve em abundância, a tradição crítica é quase unânime em negar a adequação desta obra às postulações de Émile Zola. Não obstante, no romance abundam referências ao determinismo racial e mesológico, ao “determinismo absoluto para todos os fenômenos humanos”, como afirma o romancista francês no ensaio “O romance experimental” (ZOLA, 1982, p. 41). Essa aparente contradição parece ser conciliada quando se nota que, à parte as digressões ou marcas do narrador – curtas, mas frequentes ao longo do romance e escoradas em descrições e comparações – sobre a questão do determinismo, esta serve apenas como um apoio para a representação de um dado social, não como um fim em si. Nesse sentido, Sérgio Milliet lembra que Aluísio Azevedo não seguiu à risca os preceitos naturalistas – assim como Zola, frisa o crítico (1973, p. 9). No mesmo tom seguem Lúcia Miguel-Pereira (1950, p. 150) e Álvaro Lins; sobre os escritores naturalistas, Lins afirma que “[nos] melhores deles, o temperamento artístico ultrapassava os limites contidos nas fórmulas puramente cerebrais. Salvavam-se com essa aparente traição” (1963, p. 205). A única discordância, aparentemente, estaria com Nelson Werneck Sodré, que afirma serem romances como *O cortiço*, *A fome*, de Rodolfo Teófilo e *Bom crioulo* (1895), de Adolpho Caminha, “inequivocadamente naturalistas: não se afirmaram pelo esquecimento dos cânones da escola, mas pelo respeito a esses cânones” (1992, p. 222). Não obstante, ao fim de seu ensaio, Sodré lembra que “(...) o naturalismo brasileiro é tanto mais falso quanto mais se esforça por aproximar-se da receita externa, e tanto mais válido quanto se atém às influências peculiares ao meio nacional. Salva-se, assim, na medida em que não é naturalismo” (1992, p. 269). A contradição é patente, mas significativa: é possível, nos grandes romances brasileiros naturalistas – entre os quais *O cortiço* toma significativa dianteira, a par, talvez, de *Bom crioulo* –, separar a realização efetiva das digressões ou marcas narrativas que apenas pagam tributo à estética teorizada por Zola. Parece-nos, desse modo, que as referidas marcas narrativas de *O cortiço* possam ser efetivamente separadas das questões do desenvolvimento do entrecho, entrando, porém, como

muleta teórica que sustenta a representação, na medida em que um dado do processo social atua como elemento definidor da nacionalidade – seja este dado centrado no meio ou na hereditariedade, traduzido no Brasil, frise-se, como *índice de nossa questão escravista*, enquanto *raça*.

Nessa conta, por exemplo, a par das marcas citadas, entram também as comparações com o animal, que são frequentes ao longo do romance. No entanto, cabe perceber como, efetivamente, *todas* as comparações e digressões do narrador funcionam como amparo a questões de fundo que guiam o entrecho. Vemos, pois, ao longo do romance, que o ex-marido português de Bertoleza morrera “estrompado como uma besta” (2005b, p. 441); ou que João Romão trabalha com Bertoleza “como uma junta de bois” (2005b, p. 444); ainda, que os moradores do cortiço parecem “multiplicar-se como larvas no esterco” (2005b, p. 452). Assim seguem-se as comparações ao longo de toda a narrativa. Note-se, novamente, que as comparações aparecem como índice da filiação naturalista, sem que as linhas gerais do entrecho sejam comprometidas por isso. Do mesmo modo, o “sol orgulhoso e selvagem” (2005b, p. 497) que desafia o português Jerônimo em sua chegada ao Brasil; a fascinação do mesmo personagem por Rita Baiana – cuja sensualidade tropical não deixa de lembrar a romântica Isabel, de *O guarani* –, “a luz ardente do meio-dia; ela era o calor vermelho das sextas da fazenda; era o aroma quente dos trevos e das baunilhas, que o atordoara nas matas brasileiras” (2005b, p. 498); ainda, quando da queda de Jerônimo pela mulata, “cedendo às imposições mesológicas” (2005b, p. 578). Desse modo, parece ser criado um discurso dúplice do narrador, cuja interferência explicativa e comparativa entra apenas como forma de guiar a leitura do romance para o crédito do elemento naturalista.

Outra hipótese merece ser lançada, ainda, no que se refere à dívida que o romance naturalista, em especial *O cortiço*, tem com o discurso romântico. Na passagem completa citada acima, referente ao fascínio despertado em Jerônimo por Rita Baiana, nota-se um discurso do narrador sobre o meio brasileiro, cujas características, embora em sinal negativo – uma natureza traiçoeira, regateira – lembram em muito as descrições hiperbólicas de um Alencar:

Naquela mulata estava o grande mistério, a síntese das impressões que ele recebeu chegando aqui: ela era a luz ardente do meio-dia; ela era o calor vermelho das sextas da fazenda; era o aroma quente dos trevos e das baunilhas, que o atordoara nas matas brasileiras; era a palmeira virginal e esquiva que se não torce a nenhuma outra planta; era o veneno e era o açúcar gostoso; era o sapoti mais doce que o mel e era a castanha do caju, que abre feridas com seu azeite de fogo; ela era a cobra verde e traiçoeira, a lagarta viscosa, a muriçoca doida, que esvoaçava havia muito tempo em torno do corpo dele, assanhando-lhe os desejos, acordando-lhe as fibras

embambedas pela saudade da terra, picando-lhe as artérias, para lhe cuspir dentro do sangue uma centelha daquele amor setentrional, uma nota daquela música feita de gemidos de prazer, uma larva daquela nuvem de cantáridas que zumbiam em torno da Rita Baiana e espalhavam-se pelo ar numa fosforescência afrodisíaca (2005b, p. 498).

Ora, não parece haver aí mais que simplesmente uma notação naturalista, uma característica descritiva do ambiente tropical posta, pelo menos, desde o romantismo? É visível a inversão da perspectiva frente à positividade garantida à natureza pelo romantismo; porém, como a natureza não aparece nada mais, nada menos, como elemento distintivo, o qual importava superar pela civilização – como vimos em *O guarani* – é possível dizer que a mesma, no romance naturalista, aparece enquanto um dado da particularidade local, que se coloca como, agora no sentido naturalista, justificativa para a ação dos personagens. A nosso ver, portanto, a presença da natureza em *O cortiço*, serve tanto para marcar este dado particular quanto para guiar o leitor à hipótese determinista, o que não implica, porém, em dizer que o conjunto do trecho esteja submetido a este dado.⁶⁸

A questão naturalista mais interessante, e que merece maior referência, como dissemos, se relaciona à questão racial. Em um país que acabara de abolir o cativo, e em um romance cuja ação se passa nos anos imediatamente anteriores à emancipação do escravo, este dado merece uma atenção especial. Sabemos que, na teoria naturalista, a hereditariedade seria um dos fios de análise do romancista experimental. Zola afirma, em “O romance experimental”, “(...) que a questão da hereditariedade tem uma grande influência nas manifestações intelectuais e passionais do homem” (1982, p. 42). Desse modo, a composição da obra-magna de Zola, o ciclo *Les Rougon Macquart: histoire naturelle et sociale d’une famille sous le Second Empire* acompanha, através de vinte romances, o desenvolvimento de uma família sob o Segundo Império de Napoleão III, no qual a hereditariedade seria o fio de ligação dos variados enredos destes romances. Deste modo, à maneira da *Comédia humana* de Balzac, os personagens retornariam em certos romances, o que compõe um panorama unificado, concomitantemente, pela pertença à mesma família e ao mesmo tempo histórico representado. Em cada romance do ciclo, assim, apresentam-se as figuras da família a serem trabalhadas, e sua continuidade, garantida por aqueles elementos citados, transparece progressivamente ao longo da obra. Porém, assim como em *O cortiço*, a questão determinista

⁶⁸ Jean-Yves Mérian dissera algo semelhante com referência à presença da natureza em *O mulato*: “O cenário em que se desenrola a ação é, em grandes linhas, exato. Mas Aluísio Azevedo deixa frequentemente transparecer seus sentimentos, impregnados por um lirismo romântico, quando descreve a natureza, principalmente a floresta tropical. Ele deixa-se seduzir pela beleza e pela magnificência das paisagens” (2013, p. 257).

mais evidenciada – isto é, quando explicitada pela voz do narrador ou pela fala de algum personagem – entra como suporte da hipótese, da tese do romance, sendo possível perscrutar outras significações sobre a representação, portanto, ainda que se considerem essas notações como parte integrante do estilo de época naturalista.

Em *L'assommoir* (1876), de Zola, por exemplo, as referências à família de Gervaise, mulher vinda da província e que será a protagonista do romance referido, aparecem para justificar o alcoolismo da personagem: Gervaise, que decairá pela bebida e pela miséria, lembra que “em outros tempos bebia licor de anis, em Plassans” (1916, 48, tradução nossa); ou também as lembranças sobre seu pai, Macquart, voltando embriagado para casa e espancando sua mãe (1916, p. 46). Ainda, quando da briga de Étienne com seu rival Chaval, no romance *Germinal* (1885), o narrador assume a explicação de sua fúria:

Uma voz abominável, nele, o ensurdecia. Ela crescia de suas entranhas, batia em sua cabeça a golpes de martelo, uma brusca loucura de morte, uma necessidade de provar o sangue. Jamais a crise lhe ocorrera assim. Porém, não estava ébrio. E ele lutava contra o mal hereditário, com o desesperado tremor de um furioso passional, que debate à beira da violação (1995, p. 368, tradução nossa).

Étienne, cabe lembrar, é um dos filhos da lavadeira Gervaise, de *L'assommoir*. Desse modo, Zola perfaz a ligação entre seus romances, colocando à prova a hereditariedade e suas consequências, enquanto experimentador; como afirma no prefácio a *L'assommoir*: “[é] a moral em ação, simplesmente” (1916, p. VI). Algo de acordo com o que diria em “O romance experimental”, de que os romancistas seriam “moralistas experimentadores”, já que seu papel seria o de demonstrar, de modo científico e objetivo, como “uma paixão se comporta num meio social” para uma correção *a posteriori* (1982, p. 48).

Um estudioso de Zola, do porte de Lukács, deplorava a teoria do romance experimental, sobretudo a questão da naturalização das contradições sociais que estariam presentes em seus romances. Em ensaio sobre o autor francês, Lukács afirma que “[o] ‘espírito científico’ de Zola o conduziu a uma assimilação mecânica entre a sociedade e o organismo”, “(...) [rejeitando] a dialética de Balzac, o visionário e veemente desmascaramento das contradições do capitalismo, como anticientíficos, como românticos”, e colocando em seu lugar o “método ‘científico’” (1967, p. 93, tradução nossa). Lukács, apesar disso, ainda afirma que Zola não fora

(...) jamais um apologista da ordem social capitalista. Ao contrário, ele travou um combate corajoso, inicialmente limitado ao domínio literário, depois abertamente político, contra a evolução reacionária do capitalismo francês (1967, p. 92, tradução nossa).

Com o tempo, porém, algumas leituras relevam o combate político que Lukács travara em suas análises literárias – o que, seguramente, o levava a criticar estes pontos em Zola – e passam a olhar para o entrecho dos romances, à parte o material “científico” que Zola se esmerava em apontar, dentro dos romances ou em seus ensaios. Duas contribuições brasileiras ao estudo de Zola se dão nesse sentido, uma de Antonio Candido, que estuda principalmente os símbolos do romance *L’assommoir*, através dos jogos linguísticos que Zola utiliza na obra (CANDIDO, 1993, p. 58-66);⁶⁹ e outra de Salete de Almeida Cara, que analisa a obra do autor francês, em especial *La débâcle*, na qual é narrada a guerra franco-prussiana e a repressão à Comuna de Paris, mostrando onde, de fato, poderia ocorrer uma espécie de capitulação do autor ao mau realismo, submetido a preconceitos de ordem nacionalista e apologéticos da época – “realismo fraco”, como ela afirma (2009, p. 41, 55) –, o que, segundo a autora, não perpassa todo o ciclo *Les Rougon-Macquart* (2009, p. 13-20). Nesse sentido, afirma a autora, sobre a obra de Zola:

Não tenho dúvidas de que a exposição muito explícita do projeto desse romance [fala do romance de Zola de maneira geral], tributário dos avanços das ciências biológicas, foi tomado excessivamente ao pé da letra, pondo muitas vezes a perder a dimensão mais viva das narrativas efetivamente realizadas (2009, p. 22).

Assim, seria “um contrassenso imaginar que Zola apenas aplique modelos científicos para descrever condutas, fazendo depender daqueles as verdades dessas” (2009, p. 114). Afirma, por fim, que, apesar das declarações de Zola, por vezes embutidas no próprio romance, a forma literária da maior parte dos livros pertencentes ao ciclo *Les Rougon-Macquart*, vai no sentido de uma crítica, ao “(...) mostrar o processo do anonimato e da abstração poderosa do mundo das mercadorias em seu momento de formação” (2009, p. 30); o que bate de frente com as afirmações clássicas de Lukács, em “Narrar ou descrever?”, por exemplo (1968, p. 47-99). Desse modo, o mesmo processo que Lukács deplora em Zola ou em John dos Passos, a descrição não participativa, objetificando o real em nome de um pretense olhar externo sobre a realidade, é aqui reavaliado positivamente como uma forma possível de resposta àquelas questões, sem as negatividades apontadas na crítica de Lukács, que pareceria desaguar fatalmente na discussão literária e política do realismo socialista da época – daí a valorização de Balzac, em detrimento de Zola.

⁶⁹ Cabe lembrar que a questão simbólica, em Zola, já fora indicada, como uma espécie de compensação literária “lírica”, “subjetiva”, ao método científico “decadente”, pelo próprio Lukács (1999, p. 112-113).

Dessa maneira, a utilização do método “científico” naturalista não operaria como determinação mais saliente da forma da obra, sendo possível perceber, mais profundamente, outras questões formais na qual o realismo se transforma e adquire novas possibilidades de representação. Isso não significa, porém, que as notadas incursões justificativas sobre a questão da hereditariedade, como característica naturalista superficial, possam equivaler à postura externa do narrador, agora entendida positivamente. No entanto, pode-se pensar o alcance crítico do romance naturalista sem se atribuir um peso demasiado ao seu valor de face, atribuição a qual desprezaria questões da organização formal do romance por um ofuscamento pelo método “científico”. Do mesmo modo nos afigura o romance de Aluísio Azevedo: Antonio Candido, em “De cortiço a cortiço” (1993, p. 123-152) recoloca o romance em termos outros, que não apenas os vinculados à depreciação do elemento local pelo naturalismo metódico *à la* Zola – algo que existe na obra, mas deve ser posto em outro patamar de análise. Nesse estudo, questões próprias à sociedade da época são representadas no romance: a herança da escravidão com a parca existência do trabalho livre, o racismo solidificado na visão da sociedade desigual, etc.

Assim, é facilmente imaginável a diferença existente entre o romance naturalista francês e sua manifestação brasileira: a aplicação da *hereditariedade*, no romance francês, transforma-se em *raça*, e isso em um momento histórico no qual a discussão sobre as possibilidades de construção da nação brasileira, centradas na definição de um “caráter nacional”, era extremamente importante; lembremos a distância de dois anos entre a publicação do romance e da Abolição. Além disso, cabe lembrar que o escritor brasileiro não possuía os mesmos dilemas de um autor francês: se a Zola coube realizar o painel de uma época, aos escritores brasileiros cabia discutir a *nação* e seu caráter, a “autodefinição nacional” (CANDIDO, 1993, p. 152; CARA, 2009, p. 64). Desse modo, como afirma Thomas Skidmore, a discussão sobre a questão da raça toma grande importância no período de iminência e após a abolição da instituição escravista no Brasil. As modulações deste debate, que começam pelo menos a partir das contribuições da Escola do Recife – ainda que já pontuassem desde a Independência as preocupações com a escravidão, e mesmo com a formação da raça brasileira, como em *Martius* ou no romance alencariano – variam ao longo do tempo, processo no qual o termo toma diferentes sentidos, positivos ou negativos, mas sempre espelhando determinantes sociais do período, no qual a herança escravocrata seria o fulcro das deficiências apresentadas no desenvolvimento do país.

Em seu estudo *Preto no branco*, Thomas Skidmore perfaz um histórico deste debate, e sugere, justamente, que o problema da escravidão foi o mote central para a ocorrência deste tipo de reflexão sobre a raça. Diz Skidmore, portanto, que

[antes] do clímax da abolição da escravidão no Brasil, em 1888, a maior parte da sua elite pouca atenção dava ao problema da raça em si, bem como à relação entre as características raciais do país e seu desenvolvimento futuro. A preocupação com o assunto, embora esteja claramente no cerne do muito que se debateu sobre a Abolição e de mais reformas desde 1850, os nacionais, outrossim, raras vezes se referiam diretamente à raça como fenômeno social. Preferiam comodamente concentrar-se na reforma pura e simples das instituições e da lei. Mas subconscientemente a preocupação existia e, naturalmente, reforçava essa dedicação à reforma da lei. O próprio retardamento da Abolição, que é de 1888, e a República, que é do ano seguinte, confirmava a crença geral de que só mudanças de ordem institucional seriam capazes de pôr o Brasil no caminho do progresso (1989, p. 12).

Desse modo, apesar do parco debate antes da questão da Abolição, sendo as medidas legais, discutidas no âmbito das elites, postas como panaceia para as deficiências locais – lembrar a ideia posterior de “idealismo constitucional”, de Oliveira Vianna, que se referia justamente a esse desprezo da constituição republicana pela “realidade” local –, a questão sempre importara ao intelectual preocupado com os destinos do país. Moldados e ofuscados pela Europa, uma nação com um contingente negro considerável destoava de qualquer prognóstico possível de progresso na época, tempos de neocolonialismo europeu em África e de discussões sobre o darwinismo social e das teorias de Lombroso e Gobineau. Assim, seja no pensamento social e político brasileiro, seja no romance naturalista, montou-se o campo para o debate sobre o caráter nacional, no qual avultava a questão da raça como elemento determinante.

O uso das teorias estrangeiras, contudo, não era meramente imitativo, como pode parecer à primeira vista. Não se fez, seja em Sílvio Romero, Nina Rodrigues, Euclides da Cunha ou Oliveira Vianna, entre outros, uso ingênuo dessas teorias: todas elas passavam pelo crivo da mediação nacional, antes de serem postas à baila. Mais ou menos diretamente, portanto, as teorias estrangeiras apareciam como suporte importantíssimo, mas não univocamente, enquanto mero transplante ideológico. Lilian Moritz Schwarcz, em *O espetáculo das raças*, sugere exatamente esta questão:

O que se pode dizer é que as elites intelectuais locais não só consumiram esse tipo de literatura, como a adotaram de forma original. Diferentes eram os modelos, diversas as decorrências teóricas. Em meio a um contexto caracterizado pelo enfraquecimento e final da escravidão, e pela realização de um novo projeto político para o país, as teorias raciais se apresentavam enquanto modelo teórico viável na justificação do complicado

jogo de interesses que se montava. Para além dos problemas mais prementes relativos à substituição da mão-de-obra ou mesmo à conservação de uma hierarquia social bastante rígida, parecia ser preciso estabelecer critérios diferenciados de cidadania (1993, p. 17-18).

A escravidão, portanto, e seus efeitos posteriores, marcam o cerne da discussão. Quando Joaquim Nabuco dissera, em *O abolicionismo*, que o trabalho dos abolicionistas estaria somente completo com um “programa sério de reformas” (2000, p. 170) – educação, imigração, reforma agrária etc. – que colocaria fim às heranças da escravidão no país, ele aludia justamente às questões que, posteriormente, foram discutidas sob o crivo da raça e da possibilidade civilizacional brasileira a partir de um caráter nacional que não correspondia aos modelos de progresso europeus, referendados pelas teorias em voga. Assim, a questão da raça pertencia ao domínio da integração do contingente egresso da escravidão à condição de cidadão, cuja relação com a formação de um caráter nacional, para uma nação aspirante ao progresso é óbvia: “[o] problema racial é, portanto, a linguagem pela qual se torna possível apreender as desigualdades observadas, ou mesmo uma certa singularidade nacional” (SCHWARCZ, 1993, p. 239, grifo nosso). É de se notar a atualidade dessa questão, que, aliás, permanece sem resolução.

Os romances naturalistas – assim como os românticos, participantes da discussão sobre a definição nacional – integraram este debate, e o aspiraram fazer em pé de igualdade. Schwarcz nos lembra dos exemplos de Horácio de Carvalho, Raul Pompéia, Júlio Ribeiro e Afrânio Peixoto que fizeram menção, no discurso do narrador ou através de alguma personagem, à discussão destas ideias (1993, p. 32). Porém, a nosso ver, Aluísio Azevedo foi o primeiro a colocar, no centro do entrecho, o debate das questões raciais, com *O mulato*. O romancista maranhense, desde este romance, já discutia as questões de integração, preconceito racial, escravidão e a saída republicana para a crise do Império, elegendo como seu protagonista um mulato portador da ciência europeia e da filosofia positivista, uma espécie de porta-voz das reformas requeridas. *O mulato* é uma espécie de obra de transição entre a linguagem romântica e a naturalista (MÉRIAN, 2013, p. 262), na qual certos traços e sobretudo alguns dos tipos apresentados – como o padre Diogo, por exemplo – têm alguma semelhança com a obra de Eça de Queirós, principalmente *O crime do padre amaro* (1875) e *O primo Basílio* (1878). A narrativa se dá em torno de Raimundo, mulato, ex-escravo alforriado no nascimento, cuja educação, com a morte do pai, se deu toda na Europa. Desse modo, o próprio personagem não conhece suas origens, que lhe serão reveladas apenas quando da sua volta ao Maranhão, por intermédio de seu tio Manuel Pescada, na ocasião em

que pedia a mão da prima Ana Rosa em casamento. A descrição de Raimundo dá a dimensão e o feitiço da personagem na obra:

Raimundo tinha vinte e seis anos e seria um tipo acabado de brasileiro se não foram os grandes olhos azuis, que puxara do pai. Cabelos muito pretos, lustrosos e crespos; tez morena e amulatada, mas fina; dentes claros que reluziam sob a negrura do bigode; estatura alta e elegante; pescoço largo, nariz direito e fronte espaçosa. A parte mais característica da sua fisionomia era os olhos – grandes, ramalhudos, cheios de sombras azuis; pestanas eriçadas e negras, pálpebras de um roxo vaporoso e úmido; as sobrancelhas, muito desenhadas no rosto, como a nanquim faziam sobressair a frescura da epiderme, que, no lugar da barba raspada, lembrava os tons suaves e transparentes de uma aquarela sobre papel de arroz.

Tinha os gestos bem educados, sóbrios, despidos de pretensão, falava em voz baixa, distintamente sem armar ao efeito; vestia-se com seriedade e bom gosto; amava as artes, as ciências, a literatura e, um pouco menos, a política (AZEVEDO, 2005a, p. 289).

A descrição dá a medida da tonalidade romântica da obra e, mais importante, da ambiguidade da narrativa no tocante ao debate sobre identidade nacional. Essa ambiguidade se centra na construção de um personagem mulato – que será a mola mestra da narrativa – educado na Europa, republicano, liberal e, com mais ímpeto ao saber de seu nascimento, abolicionista. Seria, portanto, por um lado, uma forma de demonstrar que o problema nacional brasileiro não é o mestiço, mas as determinações externas a ele, como o preconceito de cor, arraigado na provinciana São Luís do Maranhão e amparado pela instituição escravocrata; por outro, e mais interessante, a questão do negro em si não é debatida, o que leva a crer que o mestiço seria um personagem ideal para aferir o caráter nacional, pois já seria um negro que teria passado pelo processo de *embranquecimento*, pela mestiçagem. Afirma Jean-Yves Mérian que

[o] romance não se interessa realmente pela verdadeira situação dos negros, nem estuda a condição do negro ou a contribuição do sincretismo na coexistência entre as sociedades de origem européia e as sociedades de origem africana. Os próprios conceitos de ‘negritude’ ou de civilização africana eram noções insuspeitas em Aluísio Azevedo, assim como nos abolicionistas em geral, influenciados pelas idéias racistas vindas da Europa (2013, p. 279).

O próprio fato de Raimundo ignorar ao início sua condição de mulato reforça a ambiguidade: seria a tese central do livro criar a ideia de que a raça, enquanto construção social, não

importa, ou mesmo que o processo de mestiçagem apaga os traços de uma raça submetida ao cativeiro?⁷⁰ Desse modo, nota Mérian que

O romancista aceita, como já vimos, o princípio da desigualdade entre as raças, mas vê na mestiçagem – e o caráter exemplar desse personagem é prova disso – um dos remédios contra a tara que representava a raça negra no Brasil. O mulato, símbolo do embranquecimento progressivo, é o homem que coloca o princípio necessário à evolução da sociedade brasileira em direção a uma etapa mais avançada de civilização (2013, p. 293).

Podemos entrever já neste primeiro grande romance de Aluísio Azevedo que a utilização das categorias naturalistas não é o ponto central; o importante está no arranjo dado a estas características como suportes da tese da obra, na qual seu valor de face é submetido à representação de um dado que o autor se esmera em construir; no caso, o debate sobre mestiçagem e identidade nacional. Aqui, portanto, é possível perceber os limites deste debate sobre o “preconceito de cor”. Essa ambiguidade, no entanto, é característica da época: bastaria lembrar a dubiedade das contribuições da crítica científicista de então, como em Sílvio Romero, já referida. Ainda, pode-se dizer que esta ambiguidade é central para o intelectual brasileiro, o que leva a uma cisão de sua própria consciência, que transparece na obra; o misto entre aproximação e afastamento da voz narrativa com relação às classes populares representadas em *O cortiço* nasce deste mesmo dilema do intelectual a favor do progresso, mas que não consegue enxergar meios para levá-lo a cabo, por conta da questão racial brasileira. *A escravidão, portanto, projeta suas sombras sobre a obra de Aluísio desde O mulato.*

5.2 O Brasil e a escravidão: os sentidos do trabalho em *O cortiço*

Em *O cortiço*, a questão da contradição do intelectual da época será dada em um patamar acima do que em *O mulato*. O grande romance naturalista de Aluísio conjugará a discussão sobre as possibilidades de progresso brasileiras a arranjos formais que vão além da apresentação quase explícita da questão em *O mulato*: o narrador está mais ausente da narrativa – o que não quer dizer completamente neutro em relação ao narrado –, a gama de

⁷⁰ Cabe lembrar, também, um aspecto frequentemente negligenciado nas análises de *O mulato*. O pai de Raimundo, na obra, era um português traficante de escravos; isso remete à ideia, já corrente desde os debates pós-independência, de que o português seria o culpado pelo infortúnio do Brasil, por ter introduzido a instituição escravista, e, por extensão, o de Raimundo, na obra, legando a ele, através da relação com a escrava Domingas, o sangue negro que não deveria, segundo as concepções da época, figurar nas representações do caráter nacional brasileiro. Voltaremos à questão das personagens portuguesas em Aluísio posteriormente.

personagens se diversifica e se divide segundo o espaço que ocupam. Criam-se, então, dois mundos em contraposição, com seus moradores típicos e seus valores que guiarão o saldo final da obra. Assim, aquela posição problemática do intelectual da época, já notada como determinante para a estrutura de *O mulato*, aparecerá aqui em formas mais complexas, e constituirá o cerne para a dualidade formal da obra. Sérgio Milliet afirma a propósito de *O cortiço*:

(...) quis Aluísio apresentar em um só quadro a vida cotidiana da alta sociedade e da camada popular. Para maior realce de ambas, *colocou um tanto arbitrariamente lado a lado*, como vizinhos, os principais protagonistas do romance, o milionário Miranda, enriquecido no comércio atacadista e feito barão da Coroa de Portugal e o vendeiro João Romão, dono do cortiço, antigo caixeiro que aos poucos se alça na escala social. Os demais personagens de alguma importância serão, em obediência a seu plano, o mulato Firmo, capadócio e capoeira; a mulata Rita Baiana, dengosa sedutora de portugueses; o cavaqueiro Jerônimo, que se ‘abrasileira’ como a maioria de seus compatriotas, amolecendo sua ambição de fortuna na pinga e na mancebia; Pombinha, menina do cortiço, com carreira feita na prostituição; e mais toda uma corja de malandros (1973, p. 10, grifo nosso).

O painel social, portanto, que o romance representa, possui um claro vinco entre o externo e o interno ao cortiço, ou melhor, entre os que, externamente, especulam com ele de modo a enriquecer, e os que, internamente, são fadados ao fracasso, ao expediente ou à corrupção pura e simples para sobreviver. Cabe notar, como veremos, que as oscilações entre esses dois polos são fortes, e que o externo age à moda do interno no seu intuito de exploração, assim como o interno, em alguns de seus elementos, paga à ordem externa tributo para sua subsistência: a dedicação ao trabalho, cujas figurações são constantes na obra. Não há, nesse panorama, uma divisão maniqueísta como, por exemplo, Aluísio imprimira em *O mulato*. Neste, mais claramente, percebemos o mulato Raimundo, o protagonista da trama, como vítima do meio provinciano maranhense, entre os preconceitos da igreja, da burguesia local – em especial o elemento português, ligado ao comércio, algo que nos traz de volta a *O cortiço* –, fazendo com que as qualidades daquele contrastem de maneira fortíssima com o polo negativo da trama. Em *O cortiço*, a animalidade, o vício e a corrupção se espalham por toda a trama dos personagens, *sem eleições claras* para a criação de uma simpatia entre personagem e narratário, isto é, *o narrador não propõe ao narratário qualquer ente como privilegiado ou mensageiro de uma tese ou ideia-fim para o romance*.

Além disso, cabe notar que Sérgio Milliet, ao afirmar a composição espacial “arbitrária” do romance, nos oferece a chave para ler *O cortiço* como uma alegoria do Brasil. Essa possibilidade de leitura foi lançada por Antonio Candido em seu estudo “De cortiço a cortiço” (1993, p. 123-152), no qual analisa o romance de Aluísio Azevedo partindo da ideia

de que este se constitui enquanto confluência de um “texto primeiro” e um “texto segundo”, isto é, *O cortiço* faz menção a processos e cenas presentes em romances de Émile Zola, mas constitui uma obra sensivelmente diversa, dadas as mediações e necessidades locais. “De cortiço a cortiço” retoma a maior parte de seu argumento de um estudo anterior, “A passagem do dois ao três”,⁷¹ uma leitura de *O cortiço* cujo título se refere ao estudo de Affonso Romano de Sant’Anna sobre o romance, constituindo uma resposta a este texto.⁷² O estudo de Antonio Candido articula uma leitura cerrada de *O cortiço* a um panorama ideológico da época de composição do romance, mostrando como estas questões se entrelaçam em sua estrutura. Trata-se de um estudo, portanto, extremamente complexo e, salvo engano, pouco se avançou em relação a ele até hoje. Para repensá-lo, dentro de nossos propósitos, no entanto, avaliamos ser produtiva a consideração de alguns pontos presentes na “polêmica” – se se pode chamar assim – entre Affonso Romano de Sant’Anna e Antonio Candido como um todo, de modo a melhor entender o processo de construção do romance e como ele articula a questão das dualidades brasileiras em sua forma. Evidentemente, a análise de Candido se nos apresenta mais adequada para nossos fins, porém, alguns pontos merecem reparo, fato que os textos de Sant’Anna, em especial o publicado em resposta a “A passagem do dois ao três”, podem sugerir.

A leitura de Candido, dessa maneira, propõe uma interpretação de *O cortiço* tentando ir além das categorias aparentes que parecem guiar a representação do universo social do romance, isto é, o cientificismo oitocentista aplicado à literatura. Assim, a nosso ver, são dois os pontos principais do estudo. Primeiramente, em contraposição a Lukács, Candido repensa a função da “sociologia burguesa” do final dos oitocentos, mostrando que o determinismo se apresenta na obra de maneira mais ou menos seletiva, ou seja, não se aplica a todos os personagens da mesma maneira. Essa diferença, portanto, na aplicação do determinismo, põe em suspenso as categorias aparentes que ordenam a hierarquia e a disposição das personagens no romance, de modo a repensar suas possibilidades de aplicação e sua *real* importância dentro da representação da sociedade brasileira da época. Em segundo lugar, Candido, em “De cortiço a cortiço”, propõe uma leitura alegórica do espaço do romance – relativa, evidentemente, também à disposição dos personagens –, sugerindo que a ideia motriz do

⁷¹ As duas versões deste estudo estão publicadas na coletânea *Textos de intervenção* (CANDIDO, 2002, p. 51-76).

⁷² Há dois textos de Affonso Romano de Sant’Anna sobre o romance: o inicial está em *Análise estrutural de romances brasileiros* (1979, p. 99-117), e a resposta ao estudo de Candido consta em *Por um novo conceito de literatura brasileira* (1977, p. 213-235)

romance seria a disposição de uma “alegoria nacional”, ou seja, os ambientes representados tendem a substituir esteticamente alguns aspectos nacionais de importância para o pensamento sobre o Brasil nos oitocentos. Esses dois pontos, pensamos, são intrinsecamente ligados, pois a utilização diferencial da caracterização determinista se liga aos espaços em que o aparato científico explora suas possibilidades dentro da narrativa. Desse modo, o fator que os unificaria seria, primeiramente, a necessária reflexão sobre a questão nacional que se impunha ao intelectual da época, vazada, em segundo e mais importante lugar, pela questão racial, que se punha em ligação intrínseca com o interesse pelo entendimento da posição e das possibilidades do país. Em suma, lembrando Nabuco, trata-se de entender o país e a escravidão que o caracterizava frente aos olhos das elites nos primeiros anos da República.

Em um primeiro momento, pois, Antonio Candido, a partir de um dito popular presente em *Cultura e opulência do Brasil* (1711), de André João Antonil (João Antônio Andreoni), em capítulo relativo à descrição sobre a relação entre os senhores e seus escravos, referenda a representação do trabalho como elemento central para a categorização dos personagens no romance. Apresenta, assim, o rifão da época que afirmava serem necessários ao escravo três pês: pau, pão e pano, isto é, castigo, alimento e vestimenta. Em Antonil, o trecho aparece dessa maneira:

O que pertence ao sustento, vestido e moderação do trabalho, claro está, que se lhes [aos escravos] não deve negar, porque a quem o serve deve o senhor, de justiça, dar suficiente alimento, mezinhas na doença e modo com que decentemente se cubra e vista, como pede o estatuto de servo, e não aparecendo quase nu pelas ruas; e deve também moderar o serviço de sorte que não seja superior às forças dos que trabalham, se quer que possam aturar. *No Brasil, costumam dizer que para o escravo são necessários três PPP, a saber, pau, pão e pano.* E, posto que comecem mal, principiando pelo castigo que é o pau, contudo, prouvera a Deus que tão abundante fosse o comer e o vestir como muitas vezes é o castigo, dado por qualquer causa pouco provada, ou levantada; e com instrumentos de muito rigor, ainda quando os crimes são certos, de que se não usa nem com os brutos animais, fazendo algum senhor mais caso de um cavalo que de meia dúzia de escravos, pois o cavalo é servido e tem quem lhe busque capim, tem pano para o suor, e sela e freio dourado (1982, p. 90-91, grifo nosso).

À exposição da brutalidade da relação entre senhor e escravo no século XVIII, vem substituí-la, ao final do século XIX, um dito correlato, que equipara e rebaixa português e negro à categoria do animal. Assim, diz Candido que os três pês, referentes, no contexto original setecentista, apenas ao escravo, desdobram-se também para outros dois elementos: “No fim do século XIX era corrente no Rio de Janeiro, como dito humorístico, uma variante (...): ‘Para português, negro e burro, três pês: pão para comer, pano para vestir, pau para trabalhar’” (1993, p. 128). Essa disposição dos pês entre escravo, português e burro, para além da óbvia

equiparação entre homem e animal – que é um elemento geral para as personagens no romance, cabe frisar – também se relaciona à questão do trabalho, já que o enunciador oculto deste dito seria implicitamente identificável no homem das elites brasileiras: branco, rico e ocioso, ou, talvez, dependente. Assim, o dito encerraria uma “ilusão do brasileiro livre daquele tempo (...)” (1993, p. 129).

Com essa categorização, fica clara outra afirmação importante de Antonio Candido acerca do romance, a de que a obra não contém um sentido de denúncia da exploração social ou da desigualdade, mas “nacionalismo e xenofobia, ataque ao *abuso* do imigrante ‘que vem tirar o nosso sangue’” (1993, p. 131). Daí, portanto,

(...) a presença duma espécie de luta de raças e nacionalidades, num romance que não questiona os fundamentos da ordem. O roubo e a exploração desalmada de João Romão são expostos como comportamento-padrão do português forasteiro, ganhador de fortuna à custa do natural da terra, denotando da parte do romancista uma curiosa visão popular e ressentida de freguês endividado de empório (1993, p. 131).

A afirmação é certa, mas imaginamos que há outras possibilidades de ler a composição das personagens do romance, em especial a oposição central, entre João Romão e os habitantes do cortiço, ou seja, entre o capitalista em ascensão e o cadinho de raças interno ao cortiço. De fato, era corrente à época a identificação do português com o explorador, em especial dentro do circuito dos jacobinos – movimento político de republicanos exaltados, todos florianistas, do qual fazia parte o romancista Raul Pompéia. Os jacobinos foram assim denominados pouco depois da época em que o romance fora publicado, mas é muito possível que ideias semelhantes já corresse antes que o grupo como tal fosse nomeado. Isso porque a defesa nacionalista exercida pelos jacobinos identificava no elemento português no Brasil a continuidade da dominação colonial sobre o país, na qual não pequena parte passava pela própria escravidão.

Raul Pompéia, em seus escritos políticos, a partir de uma perspectiva republicana e nacionalista, identificava os grandes inimigos da pátria em dois elementos complementares: “a Monarquia e o escravocrata, herdeiros do colonialismo português” (COUTINHO, 1982, p. 14). No mesmo sentido, Araripe Júnior assim se refere ao nacionalismo de Pompéia, no qual o fervor nativista se mescla à oposição às antigas elites políticas do país:

Raul Pompéia entende que a nossa evolução política tem sido muito morosa e que as vitórias do nacionalismo, em parte obscuras e um tanto abstratas, não nos premuniram ainda da ascendência estrangeira. O espírito colonial, a cada derrota, muda de acampamento, mascarando as suas operações, e no fim é sempre ele que recolhe os despojos e pelas finanças mantém em estado de sítio as consciências (1982, p. 25-26).

Para Raul Pompéia – e para Aluísio Azevedo, pensamos – a questão da aversão ao elemento português vem da leitura histórica realizada por um abolicionista e republicano contra o Império, cuja presença, entre a classe dominante, do português, era notável. Assim, tratava-se menos de xenofobia pura e simples que uma disputa política, na qual o nacionalismo republicano de certa maneira emulava o nacionalismo liberal do início do Império – basta ver como Torres-Homem, por exemplo, deplorava a herança escravocrata portuguesa (2006, p. 35-37). É o que Pompéia afirma em artigo de fevereiro de 1893, ano da Revolta da Armada, na qual os jacobinos identificariam os portugueses como seus artífices ocultos:

Dois únicos partidos em guerra de morte, invadem hoje o campo político. Complicado de incidentes mínimos de personalidades, só entre dois adversários se trava realmente o conflito da política brasileira – o partido da emancipação e o partido da colônia (1982, p. 292).

No “partido da colônia” estaria o imperador D. Pedro, “o derradeiro” (1982, p. 292), que, segundo afirmava Pompéia, com seu “abolicionismo platônico”, dominava a classe dos agricultores, favorecendo a entrada do estrangeiro do “comércio e da indústria”, o qual “(...) sem zelos de pátria, seria pelo trono, por amor do monopólio das especulações mercantis, assim como o fazendeiro era pelo trono, por amor da manutenção do trabalho servil” (1982, p. 293). Abolicionismo, nacionalismo e republicanismo, portanto, conviviam em Raul Pompéia, como síntese do pensamento depois denominado jacobino, o que o fazia desprezar o estrangeiro – sobretudo o português e seus titereiros de Londres: devia-se, pois, “emancipar o Brasil da tutela financeira, industrial e comercial dos portugueses” (1982, p. 294).⁷³

A aversão ao português, portanto, tal como presente no ideário jacobino de Raul Pompéia e em Aluísio Azevedo, servia a uma posição política dentro do processo brasileiro de proclamação e consolidação da chamada República Velha. Deste modo, a representação do português, seja neste pensamento político, seja na literatura, aparenta um teor de xenofobia, que é, porém, plenamente explicável dentro de um condicionamento político específico que em nada devia aos primeiros momentos de constituição do Estado nacional brasileiro. Uma passagem do artigo de Pompéia “A colonização” serve à discussão:

Colonizado por uma raça cuja opressão se exercia mais pela corrupção do que pela força, mais pela manha gananciosa com que explorava os naturais do que pela brutalidade com que os combatia, mais

⁷³ Gilberto Freyre comenta que, próximo ao fim do reinado de Pedro II, “toda a força do Império estava passando de novo a mãos de portugueses, agora sob a forma de trapicheiros e de outras figuras de comerciantes, das quais dependia grande parte da agora só aparentemente soberana nobreza agrária. Dos lojistas de fazendas, poucos eram os brasileiros; das casas de ferragens e miudezas e dos armazéns de recolher carne-seca e até dos de açúcar – a aristocracia do comércio – feita uma exceção ou outra, os donos eram portugueses” (2000, p. 294).

pela astúcia que ilude do que pela violência que revolta; privado em grande parte de concurso do caráter indígena, altivo e indomável, para a formação do tipo étnico do brasileiro pelo afastamento do índio espoliado pelo português; mesclado depois pelo africano, rico de seiva e de sentimentos, mas embrutecido pela ignorância e pelo cativo e salientando-se pela submissão e pela generosidade afetiva com que se dedicava àqueles que mais o martirizavam, o apego com que dava o melhor da vida por quem lhe azorragava as carnes, o Brasil havia de produzir naturalmente uma raça sentimental e submissa, confiante e crédula, fácil de sacrificar-se por outrem, ao primeiro apelo pérfido à sua generosidade, preferindo submeter-se a odiar, pronta a ceder o último direito à primeira carícia mentirosa (1982, p. 324).

Não é preciso muito esforço para reconhecer, assim, nestas palavras de Pompéia, a constituição viciada do Estado nacional ibérico, centralista, patrimonialista e escravocrata, que rememora as ideias de um Tavares Bastos ou o ensaísmo de formação do Brasil de um Sérgio Buarque de Holanda; o que se punha em questão era, pois, a possibilidade, ao tom da época, de constituição de um caráter nacional que abrisse ocasiões para a emancipação nacional e a formação de um país autônomo. Antes que mera xenofobia, portanto, era um movimento político específico inserido na dinâmica da Primeira República, no qual os intelectuais se posicionaram.

Em Aluísio Azevedo, a questão permanece em pé semelhante. Já em *O mulato* era evidente a associação que fazia entre o português e a escravidão, isto é, entre o estrangeiro comerciante, dominador, e as deficiências do Brasil – e da província maranhense, em específico – de sua época. Mérian afirma que,

[no] romance, Aluísio Azevedo acusa várias vezes o colonialismo português, cujos efeitos se prolongam até sua época, já que o sistema político por ele instaurado (política, economia, sociedade) não mudou fundamentalmente com a Independência, principalmente numa província como o Maranhão. Ele aparece como um precursor de Manuel Bomfim (2013, p. 293).

Não se deve perder de vista que o desafortunado Raimundo, modelo de um caráter nacional brasileiro – mestiço, republicano e positivista – era filho de um português traficante de escravos. A fatia de racismo que cabe a essa visão paga seu tributo à época, mas é interessante notar que a construção do personagem Raimundo e de seu pai parecem servir a uma espécie de alegoria política daqueles tempos, em que o ascendente lusitano mina as bases de uma constituição nacional que possa ser levada a cabo. Assim, lê-se em *O mulato*, após a passagem em que Manuel Pescada nega a mão de Ana Rosa a Raimundo, por este ser mulato:

E na brancura daquele caráter imaculado brotou, esfervilhando logo uma ninhada de vermes destruidores, onde vinham o ódio, a vingança, a vergonha, o ressentimento, a inveja, a tristeza e a maldade. E no círculo de seu nojo, implacável e extenso, *entrava o seu país, e quem este primeiro povoou, e quem então e agora o governava, e seu pai*, que o fizera nascer

escravo, e sua mãe, que colaborara nesse crime (AZEVEDO, 2005a, p. 422-423, grifo nosso).

É evidente, aqui, tanto a associação alegórica de Raimundo como protótipo ideal para a constituição do caráter nacional mestiço brasileiro – a “brancura” do caráter do bacharel mulato –, bem como, e mais determinante para este argumento, a questão do português como artífice da miséria nacional, por conta da introdução do elemento servil na colonização. É bem de se notar como política, teoria científica e caráter nacional são elementos que interagem no ideário da época, o qual repercute na produção literária. Não será demais lembrar que em sua derradeira obra, *O Japão*, o argumento da reconstrução histórica do país oriental se dá nos mesmos termos, no qual o elemento estrangeiro é o desestabilizador do caráter nacional autêntico, único possível suporte para a fundação de uma nação.⁷⁴ Aliás, coincidência ou não, o primeiro contato do Japão com o Ocidente se dera pelo empreendimento das navegações portuguesas, no século XVI (AZEVEDO, 1984, p. 85).

Talvez outra passagem de Antonil, do mesmo capítulo do trecho anteriormente citado, seja interessante para repensar o papel dúplice prestado pela representação do português, em oposição ao *povo* brasileiro figurado no cortiço. Diz Antonil que “[os] escravos são as mãos e os pés do senhor do engenho, porque sem eles no Brasil não é possível fazer, conservar e aumentar fazenda, nem ter engenho corrente” (1982, p. 89). Ora, mesmo que, diferentemente do senhor de engenho retratado por Antonil, João Romão, em *O cortiço*, efetivamente trabalhe – e é caricaturizado justamente a partir de seu denodo em enriquecer –, cabe lembrar que sua riqueza não surge sem o auxílio da escrava, amancebada com o português desde o começo do romance, Bertoleza. E o mesmo pode-se dizer dos habitantes do cortiço, cujos alugueis e compras a retalho na venda de Romão o alçam à riqueza. Em um pequeno artigo, republicado na coletânea *O touro negro*, intitulado “Casa de Cômodos”, Aluísio Azevedo estabelece um esboço do que viria a ser seu principal personagem português de *O cortiço*:

Há no Rio de Janeiro, entre os que não trabalham e conseguem sem base pecuniária fazer pecúlio e até enriquecer, um tipo digno de estudo – é o ‘dono de casa de cômodos’; mais curioso e mais completo no gênero que o ‘dono da casa de jogo’, pois este ao menos representa o capital da sua banca, suscetível de *ir à glória*, ao passo que o outro nenhum capital representa, nem arrisca, ficando, além de tudo, isento da pecha de mal procedido.

Quase sempre forasteiro, exercia dantes um ofício na pátria que deixou para vir tentar fortuna no Brasil; mas, percebendo que aqui a

⁷⁴ “É com efeito durante aquela extensão pacífica que atingiram a sua mais linda plenitude as artes e as indústrias japonesas, caindo depois vertiginosamente com a revolução e ameaçando hoje em dia desaparecerem para sempre, estioladas de todo pela macaqueação da arte europeia e do industrialismo cosmopolita e banal” (AZEVEDO, 1984, p. 89).

especulação velhaca produz muito mais do que o trabalho honesto, tratou logo de esconder as ferramentas do ofício e de fariscar os meios de, sem nada fazer, fazer dinheiro (1961, p. 36, grifo do autor).

A questão, portanto, embora envolvesse, de fato, nacionalismo e xenofobia, não se restringia a estes, já que a *exploração* engendrada pelo português também aparece figurada no universo de representação da questão em *O cortiço*. Desse modo, ainda que não dê para se afirmar, como veremos, que há uma estrita *denúncia social* no romance, também pensamos ser demasiado ler a questão apenas como uma representação do enriquecimento de um português, pintado pelo ressentimento de um natural – o freguês “endividado de empório”, nas palavras de Antonio Candido. Entram aqui questões relativas a como era entendida a questão do caráter nacional no romance, bem como uma reflexão sobre as possibilidades da nação brasileira, colocada agora na encruzilhada republicana. Questões políticas e ideológicas, próprias da época, portanto, interferindo na configuração do romance. Novamente, a questão central, aqui, reside na categoria *trabalho*, dentro do romance.

Referindo-se a essa categoria, que também é central a seu estudo, Antonio Candido, considerando a discussão sobre o brasileiro das elites da época, afirma:

N’*O cortiço*, João Romão não se distingue inicialmente pelos hábitos da escrava Bertoleza; mas é o princípio construtor e animador da morada coletiva, de cuja exploração dura vai tirando os meios que o elevam no fim do livro ao andar da burguesia, pronto para ser Comendador ou Visconde. Ri melhor quem ri por último. Quem ri por último no livro é ele, sobre as vidas destroçadas dos outros, queimados como lenha para a acumulação brutal do seu dinheiro. O brasileiro livre que riu dele pela piada e o dichote fica, como se dizia no tempo, ‘a ver navios’, porque em geral tendia à boa vida e, nessa sociedade que fingia prolongar as *ordens* tradicionais, o trabalho era o ovo de Colombo que permitia ascender e desvendar cada vez mais a sua verdadeira divisão em classes econômicas (1993, p. 130).

Ora, se se considerar que o trabalho era o “ovo de Colombo” na sociedade brasileira do XIX, como outros habitantes do cortiço – ou mesmo Miranda – poderiam ser explicados em sua relação com a ascensão social? É o que nos lembra Affonso Romano de Sant’Anna, no texto em resposta a “A passagem do dois ao três”:

Com efeito, há uma harmonia na observação de que só se enriquecem aqueles que além do trabalho praticam a desonestidade, donde trabalho só não dá riqueza a ninguém. Estão aí Miranda e Romão. Pois os demais figurantes principais do livro trabalham arduamente, e nem por isto sobem na vida acintosamente. Aliás, com Jerônimo sucede algo que comprova a ineficiência do trabalho como elemento mediador, pois nele o elemento mediador é a natureza & o meio. Não havia melhor trabalhador que ele nas pedreiras de Romão, e, no entanto... Não era branco, português e trabalhador? (SANT’ANNA, 1977, p. 234)

É possível, portanto, perceber que o trabalho *em si* não opera a distinção entre Romão e os outros moradores do cortiço, o que, na concepção de Sant'Anna, traria novamente a discussão para os elementos da escola naturalista no romance. Mantendo certa distância necessária dessa afirmação, a questão não nos parece centrar nos aspectos próprios da escola naturalista, os quais servem, de qualquer maneira, de escoras à representação da dualidade brasileira da época, mas à representação necessária, à oposição, entre português e brasileiro, que no final das contas amplia-se na *distância abissal entre elites e povo*, forjada pela escravidão e cujo mote nos parece uma chave para entender as decorrências desta dicotomia ao longo do romance.

Assim, cabe lembrar que, à parte as três figuras centrais nas quais são representadas o português no romance – João Romão, Miranda e Jerônimo – ainda há outros habitantes do cortiço que devem também entrar na conta, o que relativizaria, aliás, a mera questão do trabalho *em si* como “ovo de Colombo” para o enriquecimento em terras brasileiras. A disposição das personagens, nesse sentido, é construída em total sincronia com a disposição espacial do romance, o que coloca em relevo a separação existente entre as categorias sociais que nele figuram. Assim, se João Romão pertence à venda – o ambiente primevo em que ele pode acumular riqueza –, Miranda pertence ao sobrado e Jerônimo ao cortiço. Trata-se, deste modo, de uma configuração espacial em três partes, cujos personagens principais são os portugueses que dariam o resumo do enredo: João Romão, que trabalha e enriquece; Miranda, português já estabelecido a cujo nível o primeiro se alçará; e Jerônimo, primeiramente trabalhador, depois desleixado português abasileirado, que encontra somente a ruína em perspectiva. Os caixeiros de João Romão, Domingos e Manuel (2005b, p. 517), mais os outros portugueses do cortiço, Leandra “Machona”, Leocádia, Isabel, mãe de Pombinha (2005b, p. 464), são outros tantos lusitanos, que mesmo como personagens secundários, compõem o ambiente de “massas” do cortiço, isto é, a representação dos grupos em *O cortiço*. Assim, mesmo tendo importância secundária ante os outros três portugueses, mais importantes para o desenvolvimento do entrecho, aqueles personagens perfazem a característica maior do romance – e de Aluísio Azevedo (MIGUEL-PEREIRA, 1950, p. 148-149) –, que é a pintura das multidões, a qual reforçaria a função do espaço do cortiço como um cadinho de raças, que serviria como retrato do povo brasileiro. Cabe lembrar que no cortiço há também brasileiros brancos, negros e mulatos, além de imigrantes italianos, que aparecem segundo as necessidades de descrever a movimentação dos grupos, sugerindo uma formação “mestiça” para a população brasileira (AZEVEDO, 2005b, p. 467).

Ligada a todos esses personagens, com poucas exceções, a ideia do trabalho está presente. Desse modo, a apresentação da maior parte dos personagens secundários da narrativa, justamente, se dá em momento em que estão todos a trabalho; no caso, as lavadeiras. Assim são apresentadas Leandra, Augusta Carne-Mole, Leocádia, a “Bruxa” Paula, Marciana e sua filha Florinda, Isabel e Albino (2005b, p. 463-466). A partir das descrições das lavadeiras, são apresentadas suas respectivas famílias, como o marido de Augusta, o mulato Alexandre, soldado de polícia cujo convívio, tanto com a miséria do cortiço quanto com a prostituta Léonie – madrinha de sua filha Juju – não deixaria nada a dever à oscilação entre “ordem e desordem” do major Vidigal, de *Memórias de um sargento de milícias*. Neste mesmo capítulo, de modo a apresentar a descrição de conjunto das personagens, as sugestões de movimento e de início de atividade pela manhã complementam a questão da *figuração do trabalho*:

Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas. (...)

A roupa lavada, que ficara de véspera nos coradouros, umedecia o ar e punha-lhe um farto acre de sabão ordinário. As pedras do chão, esbranquiçadas no lugar da lavagem e em alguns pontos azuladas pelo anil, mostravam uma palidez grisalha e triste, feita de acumulações de espumas secas. (...)

Da porta da venda que dava para o cortiço iam e vinham como formigas, fazendo compras. (...)

O padeiro entrou na estalagem, com a sua grande cesta à cabeça e o seu banco de pau fechado debaixo do braço, e foi estacionar em meio do pátio, à espera dos fregueses, pousando a canastra sobre o cavalete que ele armou prontamente (...) Uma vaca, seguida por um bezerro amordaçado, tilintando tristemente o seu chocalho, de porta em porta, guiada por um homem carregado de vasilhame de folha.

O zunzum chegava ao seu apogeu. A fábrica de massas italianas, ali mesmo da vizinhança, começou a trabalhar, engrossando o barulho com o seu arfar monótono de máquina a vapor. (...) Algumas lavadeiras enchem já as suas tinas; outras estendiam nos coradouros a roupa que ficara de molho. Principiava o trabalho. Rompiam das gargantas os fados portugueses e as modinhas brasileiras. Um carroção de lixo entrou com grande barulho de rodas na pedra, seguido de uma algazarra medonha algaraviada pelo carroceiro contra o burro (2005b, p. 462).

Como se vê, já na primeira descrição da população do cortiço – um verdadeiro panorama – a figuração das personagens está ligada à figuração do trabalho. A própria apresentação, portanto, dos personagens que povoam a obra, já se dá em estrita relação com o mundo do trabalho, que aparecerá de forma constante. Como, portanto, sustentar a informação de que o trabalho constituiria o diferencial implícito para a caracterização social dos personagens no romance? Se o trabalho realmente operasse essa distinção, seria necessário deixar de lado os

episódios ou alusões ao trabalho no romance para se centrar *apenas* nas descrições das atitudes perante o trabalho que possui João Romão, todas voltadas à acumulação – algo depreciado na própria caricaturização deste personagem. Ou, então, obviamente, considerar que não é qualquer trabalho que pode realizar a distinção sugerida. Deve-se buscar, porém, para esta questão, não a resposta mais óbvia, que parece mais um artifício necessário que uma imposição de fato ao trecho, que seria o problema do *meio*, isto é, o cortiço como definidor do futuro sombrio das personagens pobres.

É de se notar, nesse sentido, a profunda diferença entre os sentidos do trabalho, atribuídos no romance a João Romão e aos habitantes do cortiço. Não há, em absoluto, uma oposição claramente construída entre positividade ou negatividade. Antes, a negatividade atinge João Romão, enquanto, para os habitantes do cortiço, o trabalho assume ora sua função regeneradora – o que não é inexistente no romance, ao contrário da ideia de que o trabalho no romance degradaria a todos, como o animal –, ora sua faceta degradante. Assim, se é clara a negatividade construída pela voz narrativa em relação a João Romão, não é facilmente redutível a apenas uma faceta o trabalho dos habitantes pobres. Já no início do romance, João Romão tem sua caricatura delineada:

João Romão foi, dos treze aos vinte e cinco anos, empregado de um vendeiro que enriqueceu entre as quatro paredes de uma suja e obscura taverna nos refolhos do bairro do Botafogo; e tanto economizou do pouco que ganhara nessa dúzia de anos, que, ao retirar-se o patrão para a terra, lhe deixou, em pagamento de ordenados vencidos, nem só a venda com o que estava dentro, como ainda um conto e quinhentos em dinheiro.

Proprietário e estabelecido por sua conta, o rapaz atirou-se à labutação ainda com mais ardor, possuindo-se de tal delírio de enriquecer, que afrontava resignado as mais duras privações. Dormia sobre o balcão da própria venda, em cima de uma esteira, fazendo travesseiro de um saco de estopa cheio de palha. (...)

Sempre em mangas de camisa, sem domingo nem dia santo, não perdendo nunca a ocasião de assenhorear-se do alheio, deixando de pagar todas as vezes que podia e nunca deixando de receber, *enganando* os fregueses, *roubando* nos pesos e nas medidas, comprando por dez réis de mel coado o que os escravos furtavam da casa dos seus senhores, apertando cada vez mais as próprias despesas, empilhando privações sobre privações, trabalhando e mais a amiga como uma junta de bois, João Romão veio afinal a comprar uma boa parte da bela pedreira, que ele, todos os dias, ao cair da tarde, assentado um instante à porta da venda, *contemplava de longe com um resignado olhar de cobiça*. (2005b, p. 441, p. 444, grifo nosso).

Some-se a essa caracterização de João Romão, possuído pelo “delírio de enriquecer”, a circunstância de que mentira à sua companheira Bertoleza – escrava –, que “mourejava a valer” (2005b, p 443), sobre sua alforria, embolsando as economias da mulher, bem como consegue construir os primeiros cômodos de seu cortiço à base de roubos e desvios de

material de obras das redondezas: “Que milagres de esperteza e de economia não realizou ele nessa construção!” (2005b, p. 443).

O trabalho, no entanto, para os personagens da arraia-miúda, não aparece com a pintura claramente caricatural e crítica, tal qual atribuída a João Romão. O exemplo mais óbvio é o de outro personagem central do romance: Jerônimo. As referências ao trabalho desempenhado por este personagem são claramente positivas, o que se altera ao longo do romance, quando de sua decadência pessoal. Porém, fica claro, dentro do contexto do romance, que o trabalho *em si*, quando relacionado a Jerônimo e outros, não desempenha o papel de degradação que seria possível perceber à primeira vista. Após a negociação de Jerônimo com João Romão, este decide contratá-lo para trabalhar na pedreira, visto que “(...) não podia, por economia, dispensar um homem daqueles” (2005b, p. 476). Assim narra o romance a modificação no trabalho da pedreira, por obra de Jerônimo:

Tomou conta da direção de todo o serviço, e em boa hora o fez, porque dia a dia a sua influência se foi sentindo no progresso do trabalho. Com o seu exemplo os companheiros tornavam-se igualmente sérios e zelosos. Ele não admitia relaxamentos, nem podia consentir que um preguiçoso se demorasse ali tomando o lugar de quem precisava ganhar o pão. E alterou o pessoal da pedreira, despediu alguns trabalhadores, admitiu novos, aumentou o ordenado dos que ficaram, estabelecendo-lhes novas obrigações e reformando tudo para melhor. No fim de dois meses já o vendeiro esfregava as mãos de contente e via, radiante, quanto lucrara com a aquisição de Jerônimo; tanto assim que estava disposto a aumentar-lhe o ordenado para conservá-lo em sua companhia. ‘Valia a pena! Aquele homem era um achado precioso! (...)’ E começou a distingui-lo e respeitá-lo como não fazia a ninguém (2005b, p. 479-480).

Ainda sobre Jerônimo e seus hábitos, é dito:

Jerônimo acordava todos os dias às quatro horas da manhã, fazia antes dos outros a sua lavagem à bica do pátio, socava-se depois com uma boa palangana de caldo de unto, acompanhada de um pão de quatro; e, em mangas de camisa de riscado, a cabeça ao vento, os grossos pés sem meias metidos em um formidável par de chinelos de couro cru, seguia para a pedreira.

A sua picareta era para os companheiros o toque de reunir. Aquela ferramenta movida por um pulso de Hércules valia bem os clarins de um regimento tocando alvorada. Ao seu retinir vibrante surgiam do caos opalino das neblinas vultos de cor de cinza, que lá iam, como sombras, galgando a montanha, para cavar o pão-nosso de cada dia (2005b, p. 480).

Nesse trecho, como se vê, seria impossível descrever de uma concepção positiva do trabalho. A disciplina de Jerônimo, por ele seguida e imposta aos outros trabalhadores, não nos parece que degrada o homem à condição do escravo. Há outras questões, a nosso ver, que passam pela categoria trabalho, mas nela não se reduzem, mesmo para operar a distinção entre português e brasileiro. Cabe lembrar que é apenas a partir do momento em que Jerônimo se

‘abrasileira’ que sua caracterização será pintada como negativa, o que não se dá, contudo, sem muitos meios-tons, os quais darão toda a tônica da representação do povo brasileiro ao longo do romance.

Considerando o último personagem português de importância no romance, Miranda, o argumento sobre a questão do trabalho poderá ser mais bem ilustrado. Isso porque Miranda, também vindo da “pátria” como Jerônimo e João Romão, não constrói sua fortuna pelas próprias mãos, como o faz João Romão, por exemplo. Aliás, daí a rivalidade entre os dois portugueses, e é significativo que para Miranda não esteja em consideração que a fortuna amealhada por Romão tenha sido, em grande parte, fruto da exploração e do roubo puro e simples. Pode-se pensar também, para o caso de Miranda, que a hipótese de que o *meio*, como característica do determinismo naturalista, em *O cortiço*, não seja realmente absoluto, pois que não há vitória de sua parte sem que se considere de onde vem sua fortuna e como sua aliança com Romão, ao final do romance, se concretiza. Miranda, apesar de conquistar o título de Barão – Barão do Freixal (2005b, p. 525) – sempre invejara a fortuna de João Romão, dado que este conseguira acumular sem ser dependente da fortuna da esposa:

Feliz e esperto era o João Romão! esse, sim, senhor! Para esse é que havia de ser a vida!... Filho da mãe, que estava hoje tão livre e desembaraçado como no dia em que chegou da terra sem um vintém de seu! esse, sim, que era moço e podia ainda gozar muito, porque quando mesmo viesse a casar e a mulher lhe saísse uma outra Estela era só mandá-la para o diabo com um pontapé! Podia fazê-lo! Para esse é que era o Brasil! (2005b, p. 454)

Como se sabe, a fortuna de Miranda foi fruto do dote de sua esposa Estela, o qual constitui seu capital. Ora, se se considerar a tríade João Romão-Jerônimo-Miranda, não é possível afirmar que Miranda possa ter conquistado qualquer riqueza sob as imposições do trabalho, o que distinguiria os portugueses em relação aos brasileiros, segundo a análise de Candido. Diferentemente dos outros dois, Miranda consegue apenas manter sua casa de comércio contando com o capital advindo de seu casamento – com uma *brasileira*, frise-se.

Dona Estela era uma mulherzinha levada da breca: achava-se casada havia treze anos e durante esse tempo dera ao marido toda sorte de desgostos. Ainda antes de terminar o segundo ano de matrimônio, o Miranda pilhou-a em flagrante delito de adultério; ficou furioso e o seu primeiro impulso foi mandá-la para o diabo junto com o cúmplice; mas a casa comercial garantia-se com o dote que ela trouxera, uns oitenta contos em prédios e ações da dívida pública, de que se utilizava o desgraçado tanto quanto lhe permitia o regime dotal. (...) Prezava, acima de tudo, a sua posição social e tremia só com a ideia de ver-se novamente pobre, sem recursos e sem coragem para recomeçar a vida, depois de se haver habituado a umas tantas regalias e afeito à hombridade de português rico que já não tem pátria na Europa (2005b, p. 445).

O trabalho seria, de fato, o “ovo de Colombo”, pois? Se pensarmos que, de todos os personagens portugueses, os dois “vitoriosos” seriam Romão e Miranda, o primeiro um explorador frequentemente desprezado pelas sugestões da voz narrativa, e o outro dependente das misérias matrimoniais para a manutenção de seu *status*, o perdedor, seria, de fato, Jerônimo, que “cedera ao meio”? O romance se apresenta assim como uma proposta ambígua de interpretação do país, em que a aversão ao português, o desprezo ao trabalho manual – e a figuração negativa do povo brasileiro, por fim – não se apresentam de maneira absoluta, havendo certas nuances que devem ser consideradas para uma melhor situação de sua representação da nacionalidade e de seu caráter problemático, que colocam questões sobre o país, mais do que as respondem: a contradição que a forma dual nos propõe.

O passo necessário, insistimos, deve ser localizado na relação entre elites e povo, que deve ser pensada enquanto uma consciência possível do intelectual comprometido, à sua maneira, com o país. Podemos, assim, colocar em suspensão a questão de uma simples xenofobia em relação ao português – o que não acontece com Jerônimo, como vimos –, a figuração do trabalho como diferencial do português em relação ao brasileiro, bem como os problemas sempre notados a favor ou contra a importância decisiva da ideia naturalista no romance. Uma possível chave para esta questão pode ser notada no trecho que descreve a situação de Jerônimo, quando de seus primeiros anos no Brasil:

Jerônimo viera da terra, com uma mulher e uma filhinha ainda pequena, tentar a vida no Brasil, na qualidade de colono de um fazendeiro, em cuja fazenda mourejou durante dois anos, sem nunca levantar a cabeça, e de onde afinal se retirou de mãos vazias e uma grande birra pela lavoura brasileira. *Para continuar a servir na roça tinha que sujeitar-se a emparelhar com negros escravos e viver com eles no mesmo meio degradante, encurralado, como uma besta, sem aspirações, nem futuro, trabalhando eternamente para outro.*

Não quis. Resolveu abandonar de vez semelhante estupor de vida e atirar-se para a corte, onde, diziam-lhe patrícios, todo o homem bem disposto encontrava furo. E, com efeito, mal chegou, devorado de necessidade e privações, meteu-se a quebrar pedra em uma pedreira, mediante um miserável salário. A sua existência continuava dura e precária; a mulher já então lavava e engomava, mas com pequena freguesia e mal paga. O que os dois faziam chegava-lhes apenas para não morrer de fome e pagar o quarto da estalagem (2005b, p. 479, grifo nosso).

Tal descrição dos primeiros anos de Jerônimo no Brasil, seguida de um período em que as privações lhe incomodavam, parece ser a chave para o entendimento da situação central do romance. O racismo da primeira fala do narrador – que não faz mais que reafirmar a já conhecida degradação da pessoa sob o regime da escravidão – parece apontar para a centralidade de uma representação na qual, embora elementos do naturalismo e da oposição

ao português sejam evidentes, o problema não se centra apenas em nacionalidades ou em critérios da sociologia do século XIX; ao contrário, havia, ainda que obscurecida por uma contradição gritante, a representação da discrepância entre povo e elites no Brasil; afinal, sujeitar-se à lavoura brasileira poderia não ser interessante, mas tampouco, como se vê no romance, sujeitar-se ao vendeiro que fazia uso de seu conterrâneo para aprimorar o lucro de sua pedreira. Troca-se de senhor, mas não de situação: a lavoura, a escravidão, ou a “situação colonial” – no tom de Raul Pompéia –, permanecem.

Em relação aos personagens secundários – portugueses, brasileiros, italianos – a representação do trabalho em chave positiva ou negativa também não aparece de maneira clara ao longo do romance. No entanto, há algumas possibilidades de interpretação que, julgamos, estende a história de Jerônimo aos outros personagens do cortiço: a oscilação, dada na biografia daquele personagem, entre uma negatividade e uma positividade, que encontra resposta pela forma de integração das personagens ao longo do romance. Isso quer dizer que não há efetivamente um juízo de valor *definitivo* conferido pelo narrador às ações dos personagens, o que equivale a dizer que, embora a neutralidade não seja algo efetivo no romance, aparentemente há uma hesitação contraditória na representação do povo, que deve ser levada em conta. Assim, pode ser lido em uma passagem do romance o contraste entre o trabalho presente no cortiço e o ócio do sobrado:

[As] lavadeiras não se calavam, sempre a esfregar, e a bater, e a torcer camisas e ceroulas, esfogueadas já pelo exercício. Ao passo que, em torno da sua tagarelice, o cortiço se embandeirava todo de roupa molhada, de onde o sol tirava cintilações de prata.

Estavam em dezembro e o dia era ardente. A grama dos coradouros tinha reflexos esmeraldinos; as paredes que davam frente ao Nascente, caiadinhos de novo, reverberavam iluminadas, ofuscando a vista. Em uma das janelas da sala de jantar do Miranda, Dona Estela e Zulmira, ambas vestidas de claro e ambas a limarem as unhas, conversavam em voz surda, indiferentes à agitação que ia lá embaixo, muito esquecidas na sua tranqüilidade de entes felizes (2005b, p. 468).

Lembremos que, no romance, a venda e o sobrado, embora diversos, são espaços nos quais atuam os personagens que vivem em função dos explorados; no caso, o cortiço representa este papel. Ora, como vimos nos trechos referentes a Jerônimo e a Estela, há algo muito diverso entre ambos, para o qual o narrador atribui valores diferentes: ao trabalho do primeiro, contrasta a ociosidade da segunda – a mulher “levada da breca” – que, não obstante, garante o empreendimento do marido. Não nos parece, assim, haver uma constatação do trabalho em si como distintivo entre as classes representadas nos personagens: se no cortiço a miséria impera, no sobrado a própria se dá em outros matizes, porém, entre eles, não está o trabalho,

que, em certas circunstâncias, o narrador valoriza. Nesse sentido, se a distinção se colocasse entre os portugueses que trabalham e outros que não o fazem, a análise deixaria de contemplar boa parte do painel social representado no romance, como mostrado anteriormente, e no qual há uma cisão entre classes – ainda que o romance não a identifique nestes termos – que não permite a comparação direta entre o português proprietário e o pobre trabalhador. E, tampouco, há possibilidade de afirmar claramente o privilégio de qualquer um deles.

A ambiguidade sobre o trabalho aparece em alguns pontos centrais, porém, através deles, não é possível aferir a posição *específica* do narrador acerca da questão. Assim, se há alguma matéria de distinção, não nos parece que seja operada por meio da mentalidade do integrante das elites, que desprezaria o trabalho, alçando o português que – mesmo desprezado no romance – atingiria a posição de mando e de domínio. O problema, assim, nos parece que está menos em um diagnóstico a partir da classe senhorial da época que em uma efetiva ambiguidade, também significativa, na representação da cisão social entre as elites e a arraia-miúda. No trecho que segue, esta dualidade, a que nos referimos, já pode ser percebida, sobretudo em contraste com as passagens anteriormente apresentadas. Após o início da aliança entre João Romão e Miranda, do sobrado fita-se o cortiço e o movimento de seus moradores:

E lá em cima, numa das janelas do Miranda, João Romão, vestido de casimira clara, uma gravata à moda, já familiarizado com a roupa e com a gente fina, conversava com Zulmira que, ao lado dele, sorrindo de olhos baixos, atirava migalhas de pão para as galinhas do cortiço; ao passo que o vendeiro lançava para baixo olhares de desprezo sobre aquela gentalha sensual, que o enriquecera, e que continuava a mourejar estupidamente, de sol a sol, sem outro ideal senão comer, dormir e procriar (2005b, p. 571).

Neste ponto, é de se notar a confusão que a voz narrativa causa na impressão do leitor. Há, aqui, ao menos, três âmbitos diferentes que merecem ser citados. Primeiro, a ação simbólica da filha de Miranda, que atira *migalhas* aos *animais* do cortiço; segundo, João Romão, que fita os *habitantes que o enriqueceram* – pelos métodos já citados – com sobranceria, algo justificável ante a nova condição a que almeja, com o título nobiliárquico e Zulmira, assim como antes não sentira qualquer pudor para se alçar a essa condição de riqueza juntando-se com Bertoleza; por último, a confusão da voz narrativa, quase um discurso indireto livre, na qual é impossível distinguir se é o narrador ou o pensamento de João Romão que realiza a reflexão sobre a condição da “gentalha miserável” do cortiço, que não teria qualquer outro ideal senão “comer, dormir e procriar” – diga-se, ainda, que estes comentários aparecem após a indicação do olhar *superior* de João Romão. Assim, pensamos que não seria absurdo supor que, embora não haja indicação concreta sobre a superioridade dos habitantes do cortiço –

justamente *por meio do trabalho* –, também seria demais supor que a superioridade do português se daria, mesmo que à revelia do narrador, pela mesma condição do trabalho; ao contrário, como sugerimos, é mais frequente no romance a noção positiva de trabalho para o habitante do cortiço que para o vendeiro aspirante a barão ou para o comerciante lusitano Miranda que faz sua fortuna pela mulher brasileira, a “levada da breca”.

Não queremos dizer com isso que o narrador – e Aluísio Azevedo, de maneira geral – não lance mão de teorias racistas para a composição da obra. No entanto, parece que a superação destas não se dá apenas pela identificação de um preconceito elitista contra o trabalho manual, o qual não é avaliado de maneira unívoca no romance. Ao contrário, como dissemos, ainda que não se possa afirmar absolutamente que o narrador se posta ao lado dos moradores do romance, o que nos pareceria duvidoso, pensamos também que a representação do português proprietário, como já comentamos, não justifica sua ascensão apenas pela realização do trabalho, um diferencial, em tese, frente ao representante do poder que escreveria o romance. O problema se afigura mais complexo: o trabalho, enquanto forjador da diferença social, não se sustenta simplesmente porque suas representações são bem marcadas: negativa, no caso do português – à exceção de Jerônimo – e dúbia, inconclusa, em relação à massa ignara do cortiço. A cisão social, assim, nos parece estar em contradição mais ou menos semelhante à que notamos em José de Alencar: *aqui, o elemento nacional não é alçado à categoria positiva, no sentido de uma ficção fundacional que retrate o maniqueísmo entre povo e elites – com vantagem para o primeiro –, mas, de maneira conexa, em uma representação dúbia que não pode deixar de colocar em suspensão a própria condição do povo: seria ele um ente propício ao progresso ou não, ou então em quais condições ele o seria?* Pensamos que as sugestões que apresentamos relativas ao romance *O mulato* podem auxiliar nesta indagação, além de que, no próprio *O cortiço*, o racismo científico opera de maneira acessória, como muleta da cisão social que o narrador não pode, por conta das próprias imposições e limitações da época, identificar da maneira que a sociologia ou o ensaísmo passariam a solidificar enquanto um problema de *desigualdade* social ou de *status* apenas a partir do século XX. *Desse modo, nos parece que a relação bloqueada entre a massa do cortiço e as elites, no tocante à acumulação econômica e ao acesso ao poder, devem ser procuradas em outros âmbitos que não apenas o do trabalho, o que nos coloca uma dúvida sobre a real filiação empática do narrador: estaria ele ao lado do trabalhador, ainda que negro ou mestiço, ou a favor do português, mesmo que desonesto e explorador sem freios?* Cabe lembrar que Aluísio perfaz a mesma operação formal do narrador de Zola em *Germinal*: não está univocamente ao lado do povo, que não sabe ou não pode tocar a greve,

mesmo por conta das taras hereditárias do líder Étienne; porém, descreve cruamente o papel do gerente Hannebeau como uma pessoa fraca, um marido traído, cuja posição só pode ser sustentada à custa das vidas gastadas nos veios das minas do norte da França.⁷⁵ A complexa situação brasileira, mais a tentativa do naturalismo de identificar a miséria humana sem distinção evidente de classe, parecem colocar uma cortina de fumaça sobre os próprios sentidos formais do romance, que, assim, não encontra qualquer afirmação, senão uma descrença geral no que poderia ser chamado “a sociedade brasileira” e sua aptidão para o “progresso”.

Porém, não é demais lembrar a ambiguidade que *O cortiço* possui com relação à representação das camadas sociais inferiores. Ainda, como é possível depreender de *O mulato* e das passagens de *O cortiço* citadas anteriormente, não é possível afirmar que a representação do povo se justifique enquanto *negativa* apenas por conta do trabalho; ora, se levarmos em conta as posições ideológicas do próprio autor, republicanas, abolicionistas e positivistas, veremos que a ideia de trabalho não era a mesma do que, por exemplo, um senhor de engenho ou um representante da oligarquia rural.⁷⁶ Desse modo, embora haja passagens que possam evocar uma positividade do trabalho, sobretudo em contraste com os portugueses proprietários, a representação dos mais pobres não exclui certa tonalidade cética, talvez agressiva, o que não deixa de ser significativo em um contexto de escravidão. Assim, próxima à célebre passagem do início do capítulo 3, na qual o narrador descreve o despertar dos habitantes do cortiço, há um trecho significativo, de como pode ser entendida a representação do povo no romance:

Sentia-se naquela fermentação sanguínea, naquela gula viçosa de plantas rasteiras que mergulhavam os pés vigorosos na lama preta e nutriente da vida, o prazer animal de existir, a triunfante satisfação de respirar sobre a terra (2005b, p. 462).

A uma leitura rígida, talvez anacrônica, seria possível entender a passagem como uma redução do viver das camadas mais baixas da população ao estado animalesco, ou do ser vivo

⁷⁵ Ver, por exemplo, a descrição do narrador sobre Hennebeau em *Germinal*, que, entre outros motivos, toma seu emprego como administrador das minas no norte da França como uma forma de reeducar sua esposa frente às traições a que era submetido. É inevitável a comparação com Miranda, no caso de *O cortiço* (ZOLA, 1995, p. 184-185)

⁷⁶ No estudo que realiza sobre Aluísio Azevedo, Jean-Yves Mérian retrata um artista preocupado com as condições de progresso no país, que, para a nova elite urbana que crescia no ocaso do Império, implicava em negar muitas das prerrogativas da elite escravagista anterior – estamos no mesmo campo de preocupações que movimentava a Escola do Recife de 1870. Mesmo que não estivessem isentos ao que chamaríamos hoje de *discriminação*, sobretudo em relação ao negro, a relação não se dá da mesma forma observada em um oligarca rural. Ver, principalmente, Mérian (2013, p. 142-160).

inconsciente de si que apenas retiraria a satisfação do simples fato de existir – a planta, os pés na lama, o prazer animal. Isso seria decisivo para se pensar uma representação puramente negativa da população do cortiço, o que, como vimos, não parece ser tão absoluta assim – mesmo porque a *animalização* é comum a todos e, ainda que atinja com especial brutalidade a arraia-miúda, João Romão parece concentrar em si a maior parte do desprezo conferido pela voz narrativa. A cessão à estética naturalista é evidente aqui, mas apenas faz parte da construção ambígua do narrador, o qual, na falta de respostas acessíveis à solução do projeto nacional, não deixa de hesitar em depositar nos moradores do cortiço certa vantagem frente ao explorador português. Em *O mulato* a solução fora o culto mestiço, intelectualizado e europeizado – uma espécie de Peri que estudara em Coimbra, trocando o batismo cristão pelo anel de bacharel. Na falta de um personagem exemplar, e tentando dar conta de um problema que aparenta ser mais amplo que a mera identificação de atores ideais, já que em *O cortiço* a cisão social aparece em primeiro plano, o narrador hesita em firmar o pé em qualquer personagem como porta-voz ou empreendedor da mudança requerida. A semelhança com as gritantes contradições de Sílvio Romero acerca do mestiço resultam da mesma problemática da dúvida sobre a possibilidade de construção nacional.

No entanto, se se fizer um esforço para compreender, na representação das personagens populares no romance, para além da cessão à estética naturalista, os alvos desta representação, para onde a *forma dual* aponta, podemos ter uma surpresa interessante, na qual o romantismo inconsciente da personagem ideal de *O mulato* é superado pela tentativa de acesso mais consequente às possibilidades *reais* – digamos – de participação e importância do povo brasileiro na construção da emancipação nacional, que sabemos estar em foco constante na cultura brasileira. Parece que estamos, com diferenças evidentes de linguagem e de construção estética, é claro, no mesmo campo da consciência bruta de um Fabiano de *Vidas Secas* (1938), ou dos personagens populares representados no Cinema Novo, seja no documentário, seja na ficção. Ora, não é possível afastar do tempo a necessidade de se compreender – e escorar essa compreensão – nos oitocentos, da teoria neocolonialista europeia. Porém, a tentativa de acesso ao que Octavio Ianni chama, em curto mas belo trabalho da década de 1960, de “consciência ingênua” do “homem simples” (1968, p. 113-117), parece ser homóloga: o “prazer animal de existir” não seria correlato à representação de uma consciência que não pode ou não consegue transgredir seus próprios limites, para além do mero cálculo imediato, da subsistência pura e simples, aspectos esses que retornarão com certa frequência ao longo da literatura e da cultura brasileiras? O acesso a esse homem parece bloqueado por uma cisão social tão agressiva que a mera comunicação entre os extremos está

de antemão impedida: em *O cortiço*, isso parece se dar na representação espacial na qual estão distribuídos os personagens em extremos próximos, mas que não se tocam – o sobrado e o cortiço, a venda do português que explora e acumula e a massa amorfa dos habitantes – e na hesitação do narrador entre a negatividade e a positividade na representação das camadas populares – e do próprio país. No caso de nosso estudo, a *forma dual*, a contradição que se apresenta ao longo desta literatura que não consegue dar cabo de medir as possibilidades do país, já que elas não passam, e não são possíveis de passar, por uma consciência das camadas mais pobres, que estão excluídas das questões de poder e de participação política efetiva em nome de seus interesses. Saímos, no naturalismo, da idealização fundacional romântica, para a quase-negação da construção nacional, se se espera que ela possa ser escorada em uma população que não responde, pelas próprias condições precárias, às necessidades colocadas pelas elites para a emancipação. A cosmovisão do intelectual brasileiro, sua má-consciência tão recorrente ao longo de nossa tradição, já está presente em Aluísio. Se na década de 1930 o chamado “autoritarismo instrumental” dará o ar de sua graça no pensamento social; ou se na literatura a representação do povo se dá de maneira a recuperar e a tentar sondar a “consciência ingênua” do homem – como não lembrar da muda humilhação de Fabiano, de *Vidas Secas*, ante o patrão, ou a submissão frente ao “governo” representado no Soldado Amarelo? –; ou ainda nas tentativas de desmascarar o processo político guiado pelas elites em *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, no qual o povo aparece, novamente, enquanto massa manobrada por interesses inacessíveis; a raiz já pode, pensamos, ser encontrada no naturalismo, no qual a cisão social e sua aporia para o projeto nacional já estão dadas, cedendo, como é natural, às possibilidades de representação da época – os travos racistas.

Essa ambiguidade, portanto, não é única ao longo da literatura, ou da cultura brasileira de um modo geral. O problema central da *escravidão* parece ser a chave de acesso – mais, portanto, que a correlata situação do trabalho como operador das distâncias sociais em *O cortiço*. A “característica nacional do Brasil”, a escravidão, nos parece ser o ponto em que as dualidades formais se escoram, seja no tocante à representação ambígua encaminhada pelo narrador, seja na própria disposição estrutural das categorias de espaço e personagens. Ambos os âmbitos estão, evidentemente, ligados, e a construção do romance, tendo por foco o inquérito sobre as possibilidades do país, parece ter sempre no horizonte o problema a superar, cuja reflexão se apresenta como aporia. Desse modo, não é de se estranhar, pela constelação apresentada em *O cortiço*, que as avaliações sobre a voz narrativa, no tocante à empatia ou aversão construídas em relação às camadas populares oscilem ao longo da tradição crítica. Se Candido encontra racismo e mentalidade das elites na representação do povo,

Álvaro Lins encontra o fio do romance justamente no ponto em que viemos insistindo, no qual a escravidão parece ser o elemento de primeira plana:

Volta Aluísio Azevedo ao problema da escravidão [depois de *O mulato*] por intermédio de Bertoleza. *Todo o enredo do romance nesse sentido vai constituir um novo protesto contra a escravidão*. Torna muito ostensiva e muito cruel a miséria de Bertoleza para fazê-la mais convincente e mais sentimental. Teria o romancista pensado em representar João Romão e Bertoleza como personagens simbólicos? De qualquer forma, devemos notar que se desenvolve entre ambos aquela mesma situação que a propaganda abolicionista apontava, por toda a parte, como uma justificação dos seus fins. O português que constrói a fortuna e o sucesso sobre o *trabalho do negro impossibilitado de qualquer ascensão* – eis uma realidade que é romanesca e histórica, ao mesmo tempo. Dois destinos diferentes erguidos sobre dois estados psicológicos também diferentes: a ambição do homem branco e a passividade do homem negro (1963, p. 215, grifo nosso).

Pensamos que a representação da escravidão, no entanto, não esteja apenas em Bertoleza, mas espreada por toda a narrativa na própria condição da sociedade representada, cujas marcas mais fortes – no sentido lato do termo *escravidão*, usado por Nabuco – aparecem na dualidade formal da obra, a ambiguidade narrativa e a disposição estrutural de espaço e personagens. Em Álvaro Lins, a partir daquele achado, a consequência é a opinião do crítico pela representação *positiva* dos personagens populares:

Mas não só neste ponto *O cortiço* constitui um livro representativo do Segundo Reinado brasileiro. Ao lado da classe popular dos cortiços, Aluísio Azevedo representa a classe burguesa dos sobrados. *A simpatia com que descreve a gente dos cortiços e a antipatia com que expõe a gente dos sobrados* – revelam o romancista de espírito popular animado de prevenções contra a burguesia. Sobre o comerciante Miranda e sua família faz pesar, por exemplo, as situações mais detestáveis e tristes: o egoísmo, o impudor, a infelicidade. É uma família de doentes maiores dentro do conforto da burguesia, *em contraste com a saúde moral dos pobres-diabos do cortiço dentro das condições miseráveis de uma absoluta pobreza* (1963, p. 215, grifo nosso).

Vê-se que a ideia da empatia do narrador com as classes populares, em Álvaro Lins, parte do reconhecimento de um contraste no romance, que adviria da caracterização negativa do português, cuja consequência seria a positividade no tratamento dos personagens pobres.⁷⁷ Não pensamos que a questão seja assim tão unívoca, embora o raciocínio do crítico não possa ser imputado como erro: é plenamente justificável a avaliação se se partir da representação

⁷⁷ Pardal Mallet, em crítica jornalística da época, chegara a falar em “propaganda socialista” na obra, ao narrar “a tristeza e a injustiça dessa condição de galé, imposta ao proletário (...)” (MALLETT, 2005, p. 89). O juízo parece excessivo, mas a dimensão da representação da miséria não pode ser, de fato, apenas ressaltada pelo pendor naturalista, senão como uma necessidade de pensar o país e suas contradições.

dos personagens portugueses, e mesmo escorado em algumas cenas, nas quais a valorização do trabalho simples é oposto ao ócio da classe endinheirada, como vimos.

É importante notar, ainda, que o crítico frisa a “saúde moral” dos habitantes, *apesar* das condições miseráveis, o que é interessante para nossos fins. Isso porque a ambiguidade presente na caracterização dos moradores do cortiço parte justamente de uma oposição entre o mau-caratismo dos portugueses – que consideram o Brasil “uma cavalgada carregada de dinheiro, cujas rédeas um homem fino empolgava facilmente” (2005b, p. 453) – e a consequente necessidade de, justamente, encontrar um amparo no qual a empatia do narrador (e do narratário) cairia. Isso não acontece em *O cortiço* como ocorrera com *O mulato*, sobretudo por conta dos laivos românticos do último romance, mais favoráveis a um maniqueísmo. Em *O cortiço*, o povo é desenhado em traços dicotômicos, entre a repulsa e a adesão, sendo esta dualidade, a nosso ver, sintoma da cosmovisão de um intelectual típico da época, que não encontra possibilidades de atribuir a qualquer dos atores do romance responsabilidades no projeto nacional, impulso latente almejado na obra. Nesse sentido, a construção da dualidade, embora se escore em uma dicotomia de fundo alegórico – que aponta para o Brasil, de maneira geral (SCHWARZ, 1999, p. 43) – não prevê uma resolução simples, um sentido sobre a questão brasileira que possa ser facilmente esclarecido. Estamos, mais do que nas águas da impassibilidade típica do narrador naturalista, na estilização de uma aporia de fundo, que retorna constantemente na literatura brasileira e que reside na perene retomada dos problemas sobre a construção nacional.

5.3 O cortiço, o sobrado e seus viventes: alegoria do Brasil

Ao escrever sobre *O cortiço*, Sérgio Milliet dissera que este possui uma estruturação espacial “arbitrária”, ao colocar lado a lado o sobrado e o cortiço, como partes significativas para a composição do panorama social da obra (1973, p. 10). Esta composição “arbitrária”, na verdade, não está distante de uma possível ancoragem na realidade brasileira, cujos espaços entre “ordem e desordem”, espaço da “civilização” e espaço da “barbárie”, do pobre e do rico não possuem delimitações definidas, convivendo com frequência e dividindo, literalmente, o mesmo terreno. Em *Sobrados e mucambos*, de Gilberto Freyre, por exemplo, são notados os contrastes que havia nesse primeiro período de intensa urbanização da sociedade brasileira – “intensa”, guardadas as devidas proporções, devido à mudança mais acelerada com relação ao passado rural e senhorial da vida na fazenda –, notadamente em uma cidade como o Rio de Janeiro: “Estabeleceram-se desde então *contrastes violentos de espaço dentro da área urbana*

e suburbana (...)”, notando a alternância dos espaços do rico e do pobre; se, antes, os morros contavam com aristocráticas chácaras, depois estes começam a ser tomados pelos barracos dos pobres (FREYRE, 2000, p. 262, grifos nossos). Candido nota, no mesmo sentido, que, diferentemente da Paris de Zola, na qual não há um convívio espacial entre as diferentes classes, o Brasil, em um primitivismo econômico, ainda acolhia esse convívio:

[Por] isso foi possível associar à vida do trabalhador a presença direta do explorador econômico, que no livro de Zola [*L'assommoir*] aparece vagamente sob a forma do senhorio cobrando aluguéis nos momentos difíceis, mas que n’*O cortiço* se torna o eixo da narrativa. A originalidade do romance de Aluísio está nesta coexistência íntima do explorado e do explorador, tornada logicamente possível pela própria natureza elementar da acumulação num país que economicamente ainda era semicolonial. Na França o processo econômico já tinha posto o capitalista longe do trabalhador; mas aqui eles ainda estavam ligados, a começar pelo regime da escravidão, que acarretava não apenas contacto, mas exploração direta e predatória do trabalho muscular (1993, p. 126-127).

Difícil não identificar nesta circunstância o caso contemporâneo das metrópoles brasileiras, em que este convívio ainda se mantém; no século XIX, esta questão chamaria talvez ainda mais atenção, devido à urbanização crescente aos fins do período escravocrata, que juntava, nas cidades, o mucambo do ex-escravo e seus descendentes e o sobrado herdeiro da casa-grande senhorial. Uma *cidade partida*, pois, não obstante promíscua na convivência de suas contradições.

Porém, ainda que escorado na realidade, na composição literária esta proximidade adquire conotação importante, que importa para a estrutura do romance. Os diferentes espaços, lado a lado, compõem o panorama social do romance, no qual os personagens seguem as delimitações da sociedade brasileira: a cisão social entre as classes mais baixas e as mais altas, caracterizadas ainda pela distinção de cor. Ora, em *O cortiço*, notamos que há muitos negros no cortiço, mas nenhum no sobrado, à exceção das mucamas; e, quando João Romão constrói um sobrado para rivalizar ao do Miranda, seu cálculo constante era justamente livrar-se da amásia Bertoleza, com a qual já não dividia leito (2005b, p. 565, 599-600). Excluía a negra que explorara por anos, em virtude do novo espaço que deveria acolher a futura esposa, Zulmira, filha de Miranda. O sobrado e a ascensão social estão bloqueados para os pobres, sobretudo para os negros, o que reforça a dualidade estanque entre sobrado e cortiço na configuração da obra. No entanto, há de se notar um aspecto tão importante quanto significativo para o diagnóstico que o romance intenta realizar: mesmo que em espaços distintos, a “ordem e a desordem”, a civilização e a barbárie estão plantadas em ambos os

ambientes, o que reforça a forma dual do romance: lembremos dos métodos de acumulação de João Romão, por exemplo. Voltaremos a este ponto.

A leitura de Antonio Candido, que nomeia a dualidade espacial do romance enquanto *alegoria* nos parece incontornável. É evidente, no romance, que essa composição “arbitrária”, como dissera Sérgio Milliet, ainda que esteja colada aos dados históricos, se apresenta enquanto um dado de análise para a reflexão do Brasil como um todo; nesse aspecto, estamos ainda no plano do romantismo de um *O guarani*, porém, agora, com outra indicação na questão da mimese: de um mito fundador a uma narrativa que aspira a documento, tal como o naturalismo preconizava. Investindo nessa composição as questões políticas do final do Império e do cativo, temos uma reflexão sobre o país que transcende a mera representação da situação de urbanização do Rio de Janeiro, ou o inquérito sobre as classes populares brasileiras. Estamos, assim, diante da dinâmica mesma do processo social que é representado no romance pelo arranjo de suas categorias narrativas, espaço, personagem e entrecho. Candido afirma, assim, que

[o] leitor d’*O cortiço* fica duvidando se ele é um romance naturalista verdadeiro, que não deseja ir além da realidade observável, ou se é nutrido por uma espécie de realismo alegórico, segundo o qual as descrições da vida cotidiana contêm implicitamente um outro plano de significado. (...)

O cortiço de Botafogo, estendendo-se rumo à pedreira (que ainda lá está, no fundo da rua Marechal Niemeyer, explorada a dinamite como no tempo de Jerônimo), é uma habitação coletiva que penetrou em todas as imaginações e sempre tirou o seu prestígio do fato de parecer uma imagem poderosa e direta da realidade. Mas em outro nível, não será também antinaturalisticamente uma alegoria do Brasil, com a sua mistura de raças, o choque entre elas, a natureza fascinadora e difícil, o capitalista estrangeiro postado na entrada, vigiando, extorquindo, mandando, desprezando e participando? (1993, p. 136-147)

A passagem é autoexplicativa, mas é preciso notar que essa alegoria não se restringe aos aspectos da dualidade de espaço mais importante do romance: o cortiço e o sobrado (e a venda, como uma mediação entre a pobreza do primeiro e a ascensão-alvo de João Romão ao segundo). É de se notar que a questão se espraia para outros ambientes menos mencionados ao longo do romance, mas que constituem verdadeiras possibilidades para o seu entendimento mais profundo.

Nesse sentido, a análise de Paulo Franchetti, que intenta ir além da alegoria nacional no romance, não nos parece realmente se contrapor à leitura de Antonio Candido, mas enriquecê-la com dados outros que a reforçam. Assim, ainda que se considerem outros âmbitos mais secundários – quanto aos personagens e aos espaços –, a ideia de alegoria não parece perder a sua força, antes reforça-se por outros níveis que não puderam ser

contemplados no breve ensaio de Antonio Candido. Franchetti lembra do caso dos italianos que aparecem episodicamente ao longo do romance, e da existência do cortiço Cabeça-de-Gato, que estariam, em sua opinião, fora do âmbito da análise de Candido. Assim, afirma:

[A] aceitar a pertinência da leitura alegórica do nacional, não parece razoável aplicá-la a somente parte da história. Seria preciso ao menos incluir nela o ‘Cabeça-de-Gato’, para onde, como Candido reconhece, ‘os moradores inadaptados [ao cortiço remodelado de Romão] são expulsos ou se expulsam, indo continuar o ritmo da desordem’. Qual deles [cortiços] seria o Brasil? Ou haveria dois Brasis? E qual seria o sentido da reforma do cortiço-Brasil do português Romão? Seria uma proposta de reconstrução nacional, teria algo a ver com a passagem do Império à República? (2012, p. 38).

Ora, a existência de aspectos não contemplados na análise proposta por Candido não retiraria o sentido principal de seu achado, o que é fulcral na leitura. Afirmar que se trataria de uma “insistência em que o imperativo da literatura brasileira [seja] a representação do país como um todo (...)” (FRANCHETTI, 2012, p. 39) seria negar uma constante reconhecida na literatura e na cultura brasileira de um modo geral, que é justamente o fato de que o país enquanto um *todo* ocupa a reflexão social e a pesquisa estética, com foco no projeto nacional. Assim, embora concordemos que haja possibilidade de reparos à leitura alegórica do cortiço, não encontramos quaisquer motivos com esteio na leitura do romance que coloquem óbices à análise. O cortiço, de fato, se apresenta como “um Brasil em miniatura” (CANDIDO, 1993, p. 137), já que todos os indícios – da composição do espaço à escolha dos personagens, da representação da natureza à ambiguidade central da obra – se apresentam intrinsecamente ligados a uma imagem globalizante da nação, o que, aliás, o enquadra na série literária e na tradição do pensamento brasileiro de maneira geral.

É importante lembrar, ainda, que *O cortiço* faria parte de um ciclo chamado “Brasileiros antigos e modernos”, que deveria se compor de cinco romances, através dos quais o Brasil dos oitocentos seria representado. Este projeto fora publicado cinco anos antes da publicação de *O cortiço*, período que pode ter representado a desistência de tal empreitada. Porém, alguns aspectos planejados, tanto para o primeiro quanto para os outros romances foram mantidos em *O cortiço*, que parece ter concentrado em si a própria representação da vida nacional que seria diluída em cinco obras. No jornal *A semana* de 31 de outubro de 1885,

aparecera a notícia da ideia de Aluísio, sob a assinatura de A. R. (“a redação”, provavelmente o próprio Aluísio):⁷⁸

A obra que preocupa agora o espírito do nosso romancista e que será talvez o seu trabalho de maior fôlego tem por título ‘Brasileiros Antigos e Modernos’ e consta de cinco livros (...), a saber:

1º - O cortiço; 2º - A família brasileira; 3º - O felizardo; 4º - A loureira; 5º - A bola preta.

Esta obra, unida por uma teia geral que a atravessa, desde o primeiro até o último livro, representará, todavia, cinco romances, perfeitamente completos, cada um dos quais poderá ser lido em separado.

A ação principia, no tempo da Independência e acabará, segundo espera o autor, pelos meados do ano que vem, ou talvez do imediato, isto é: começa em 1820 e acaba em 1887.

Aluísio conta que estes dois anos ainda não vividos lhe fornecerão uma cena política de que ele precisa para fecho do seu trabalho. Tenciona pintar cinco épocas distintas, durante as quais o Brasil vai-se transformando até chegar – ou a um completo desmoronamento político e social, ou a uma completa regeneração de costumes, imposta pela revolução (*apud* MENEZES, 1958, p. 211-212).

Ainda, alguns personagens que aparecerão em *O cortiço* são citados no texto: o “tipo do vendeiro, amancebado com a preta”; o “tipo do capadócio”; a “menina do cortiço”; entre outros (1958, p. 212, grifo do autor). Vê-se que, se se falar em possibilidades de leitura do romance enquanto um painel nacional, não apenas a própria estrutura da obra, mas também os planos do autor – além da conhecida recorrência desta questão ao longo da literatura brasileira – corroboram uma leitura alegórica do romance, que parece ter, de fato, a questão nacional em perspectiva para a construção da obra.

A análise alegórica do romance, assim, nos parece realmente o melhor caminho para entendermos como nele aparece a *forma dual*. Assim, além do aspecto espacial, no qual também entram os personagens, aqui citado em passagem de Antonio Candido, pensamos que o movimento do trecho, também notado pelo crítico, deve ser integrado como uma marca de alegoria. Referimo-nos à “dialética do espontâneo e do dirigido”, redução conceitual que Candido aplica à narração do processo de ascensão de João Romão, de uma exploração brutal, bárbara e aberta, a outra racional, já integrada mais plenamente à superfície da dinâmica capitalista, despida de seu cariz precário e afeita ao esbulho legalizado. Candido:

⁷⁸ Este artigo aparece citado integralmente na biografia *Aluísio Azevedo: uma vida de romance*, de Raimundo de Meneses (1958). É possível consultar o original na hemeroteca eletrônica da Biblioteca Nacional, em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=383422&pasta=ano>>. Acesso em: 17/10/2013.

Esquemmatizando, teríamos que o cortiço velho, chamado Carapicus, era um aglomerado de aparência espontânea, que todavia continha em gérmen o elemento racional e dirigido do projeto. A partir dele há um desdobramento, do qual surge o cortiço novo chamado Vila São Romão, limpo e ordenado como um triunfo do dirigido; e há um reforço do cortiço rival, o Cabeça-de-Gato, que mantém a espontaneidade caótica sobre a qual atuou no outro cortiço, como força racionalizadora, o projeto de acumulação monetária do português. Mas o triunfo desse projeto é o sobrado que João Romão constrói para si ao mesmo tempo que reforma o cortiço, marcando sua entrada nas classes superiores e desbancando o sobrado do vizinho Miranda, com cuja filha acaba por casar (1993, p. 136).

No entanto, Candido, como dissemos, identifica uma questão ideológica para pensar a distinção de João Romão – o acesso ao “dirigido” –, centrada na categoria trabalho, e como os brasileiros da época, e pretensamente o autor, o identificavam como degradante. Não nos parece ser assim, apesar de a “dialética do espontâneo e do dirigido” ser um conceito sem reparos para a caracterização do movimento do entrecho. Isso porque a vitória de Romão – e a “queda” de Jerônimo, como contraponto – não nos parece ser tão absoluta; e aí está a ambiguidade, que o próprio crítico reconhece:

No Brasil, quero dizer, n’*O cortiço*, o mestiço é capitoso, sensual, irrequieto, fermento de dissolução que justifica todas as transgressões e constitui em face do europeu um perigo e uma tentação. Por isso, não espanta que João Romão encarasse e manipulasse essa massa inquietadora com o desprezo utilitarista dos homens superiores de outra cepa. Por que então apresentá-lo de maneira tão acerba? Por que mostrar nele um explorador abjeto, se a sua matéria-prima era uma caterva desprezível? Esta contradição do livro é a própria contradição do Naturalismo; é a manifestação em Aluísio da ambivalência de sua geração (1993, p. 139-140).

A questão aqui, a nosso ver, não está no diagnóstico da contradição, com a qual concordamos. A ambiguidade, pensamos, centra-se mesmo na representação da própria classe popular, que não aparece univocamente enquanto negativa. A equalização com a condição animal, típica do naturalismo, já que serve a todos, não bastaria para depreciar apenas o brasileiro pobre. Lembremos de Estela, e que a fortuna dela é a base da fortuna de Miranda – que é achacado pela mulher constantemente. A chave nos parece estar nos personagens mais representativos da alegoria, os casais João Romão-Bertoleza e Jerônimo-Rita Baiana.

Seria, assim, de se pensar, à primeira vista, se não haveria um espelhamento na estruturação da alegoria. Não é possível afirmar isso, porém, já que Bertoleza não pertence definitivamente ao núcleo do acumulador, descartada que é por Romão após o enriquecimento deste; assim como ele descartaria qualquer habitante do cortiço. Além disso, isso implicaria em desprezar o sobrado de Miranda, cujo papel de uma classe dominante moralmente decadente já delimitamos. João Romão é o fio que liga o cortiço ao sobrado (ao qual ascende, no final do romance), perfazendo pela exploração o movimento entre o trabalho e o roubo até

a ascensão notabilizada e ao *status* social superior a ser referendado pelo título nobiliárquico que almeja. Assim, parafraseando Antonio Candido, João Romão teria *vencido* o meio – a natureza brasileira, as imposições deterministas – enquanto Jerônimo haveria *cedido*, decaindo socialmente ao se engraçar por Rita e adquirir hábitos brasileiros (1993, p. 140-142). Cabe, assim, analisarmos no romance o trajeto de Bertoleza e do casal formado no cortiço entre o cavouqueiro português e a lavadeira brasileira.

Bertoleza, como sabemos, desempenha no romance o papel de amásia e escrava de João Romão. Este, que mentira alforriá-la para apossar-se de suas economias e de sua mão-de-obra, aproveita-se de seu trabalho enquanto é necessário, isto é, até galgar os últimos degraus da própria ascensão, quando pode construir um sobrado para si e almejar o título de nobreza. Assim, Bertoleza, ao longo do romance, passa de seu papel triplo de “caixeiro, criada e amante” (2005b, p. 443) de João Romão ao papel de escolhido, a partir do momento em que Romão pode dela se desfazer. Isso, como dito pelo narrador, fazia com que ela se sentisse “envergonhada de si própria, amaldiçoando-se por ser o que era, triste de sentir-se a mancha negra, a indecorosa nódoa daquela prosperidade brilhante e clara” (2005b, p. 600); aqui, usando a imagem da nódoa em oposição ao brilho, o narrador delimita os espaços dos atores na sociedade escravista oitocentista. Reforça este aspecto na continuação da descrição da situação de Bertoleza:

E, no entanto, adorava o amigo, tinha por ele o fanatismo irracional das caboclas do Amazonas pelo branco a que se escravizam, dessas que morrem de ciúmes, mas que também são capazes de matar-se para poupar ao seu ídolo a vergonha de seu amor. *O que custava àquele homem consentir que ela, uma vez por outra, se chegasse para junto dele? Todo o dono, nos momentos de bom humor, afaga o seu cão... Mas qual!* o destino de Bertoleza fazia-se cada vez mais estreito e mais sombrio; pouco a pouco deixara totalmente de ser a amante do vendeiro, *para ficar sendo só uma sua escrava* (2005b, p. 600, grifo nosso).

Neste trecho, a degradação do humano rebaixado ao estado de coisa, de instrumento, é facilmente identificável com as notas naturalistas já por nós conhecidas – além de um traço romântico, de submissão da “cabocla” nacional ao estrangeiro, lembrando *Iracema*. Porém, a presença de indícios do discurso indireto livre, da consciência da condição inferior que Bertoleza, enquanto instrumento de seu amo-amásio, representa, coloca o discurso da narrativa em suspenso, induzindo o narratário a desprezar não a condição da negra – “inferior”, segundo os parâmetros oitocentistas calcados na escravidão – mas o explorador, a figura lusitana de João Romão.

Para dirimir qualquer dúvida de que a consciência da personagem importe no resultado do romance, talvez seja interessante pinçar sua fala direta, fora do discurso indireto

do narrador. Aliás, a nosso ver, Bertoleza é a personagem que se apresenta mais consciente enquanto instrumento de acumulação do proprietário ao longo do romance, o que contradiz praticamente toda a recepção crítica do romance; comparável a ela, talvez apenas Rita Baiana, sobre a qual discorreremos. No momento mesmo em que Romão e Botelho – o parasita da família de Miranda – acertavam os detalhes do casamento do vendeiro com Zulmira, Bertoleza entra de supetão, repondo o mesmo sentido que aparecera, anteriormente, por meio da voz do narrador. Algumas falas da personagem, em discussão com Romão, são suficientes para colocar em suspenso toda a sua interpretação pela tradição crítica:

– Você está muito enganado, seu João, se cuida que se casa e me atira à toa! exclamou ela. Sou negra, sim, mas tenho sentimentos! Quem me comeu a carne tem de roer-me os ossos! Então há de uma criatura ver entrar ano e sair ano, a puxar pelo corpo todo o santo dia que deus manda ao mundo, desde pela manhãzinha até pelas tantas da noite, para ao depois ser jogada no meio da rua, como galinha podre?! Não! Não há de ser assim, seu João! (...)

– Mas afinal que diabos queres tu?!

– Ora essa! Quero ficar a seu lado! Quero desfrutar o que nós dois ganhamos juntos! quero a minha parte no que fizemos com o nosso trabalho! quero o meu regalo, como você quer o seu!

– Mas não vês que isso é um disparate?... Tu não te conheces?... Eu te estimo, filha; mas por ti farei o que for bem entendido e não loucuras! Descansa que nada há de te faltar!... Tinha graça, com efeito, que ficássemos vivendo juntos!... Não sei como não me propões casamento!

– Ah! agora eu não me enxergo! agora eu não presto para nada! Porém, quando você precisou de mim não lhe ficava mal servir-se de meu corpo e agüentar a sua casa com o meu trabalho! Então a negra servia para um tudo; agora não presta para mais nada, e atira-se com ela no monturo do cisco! Não! assim também Deus não manda! Pois se aos cães velhos não se enxotam, por que me hão de pôr fora desta casa, em que meti muito suor do meu rosto?... Quer casar, espere então que eu feche primeiro os olhos; não seja ingrato! (2005b, p. 621-622)

Diante da consciência de Bertoleza de sua situação social, sem falsas submissões, representando uma caracterização objetiva do que a escravidão pode operar em uma sociedade, não pensamos ser possível qualificar toda a representação da arraia-miúda do romance como uma massa ignara e desprezível, mas antes uma explicável inferioridade social dada pelo *status* que o tempo lhe concedia. Bertoleza fala muito pouco ao longo do romance, sendo descrita apenas pela voz narrativa; porém, quando o narrador cede a voz ao personagem, a caracterização de uma consciência de exploração objetiva é bastante clara. Não nos parece, assim, que as camadas subalternas no romance sejam univocamente desprezadas, mas participam do contraste com as atitudes negativamente caracterizadas do vendeiro, impondo outras dimensões ao romance. Mesmo que *se reconheça* inferior, como é óbvio nos

trechos, estamos diante de uma representação que intenta colocar os limites de emancipação do pobre – e do negro – na sociedade da época, cujo acesso ao poder e à acumulação pareciam bloqueados.

A condição de animal, besta de carga, ao longo de todo o romance a Bertoleza imputada, permanece, portanto, em suspensão, o que se confirmará com o ato final – *dela e, note-se, do romance*. Na cena final, após Romão acertar com Botelho os detalhes para tirar a quitandeira do caminho de seu casamento, o que realiza devolvendo Bertoleza aos herdeiros de seu proprietário – lembremos que Romão havia mentido sobre sua alforria –, são conjugados o ato derradeiro da negra e a aparição de um grupo de abolicionistas, o que confere um teor crítico por um meio quase teatral ao romance. O episódio se dá quando da chegada do herdeiro, mais dois urbanos, para reaver a propriedade sobre a escrava:

Atravessaram o armazém, depois de um pequeno corredor que dava para um pátio calçado, e chegaram finalmente à cozinha. Bertoleza, que havia já feito subir o jantar dos caixeiros, estava de cócoras, no chão, escamando peixe, para a ceia do seu homem, quando viu parar defronte dela aquele grupo sinistro.

Reconheceu logo o filho mais velho do seu *primitivo senhor*, e um calefrio percorreu-lhe o corpo. Num relance de grande perigo compreendeu a situação; *adivinhou tudo com a lucidez de quem se vê perdido para sempre*: adivinhou que tinha sido enganada; que a sua carta de alforria era uma mentira, e que o seu amante, não tendo coragem para matá-la, restituía-lhe ao cativoiro. (...)

Os policiais, vendo que ela se não despachava, desembainharam os sabres. Bertoleza então, erguendo-se com ímpeto de anta bravaria, recuou de um salto, e antes que alguém conseguisse alcançá-la, já de um só golpe certo e fundo rasgara o ventre de lado a lado.

E depois emborcou para a frente, rugindo e esfocinhando moribunda numa lameira de sangue. (...)

Nesse momento parava à porta da rua uma carruagem. Era uma comissão de abolicionistas que vinham, de casaca, trazer-lhe [a João Romão] respeitosamente o diploma de sócio benemérito (2005b, p. 632-633, grifo nosso).

Esta tétrica cena final tem um arranjo que, a nosso ver, resume grande parte das questões da obra. Em primeiro lugar, mostra a servidão de Bertoleza: ela tinha um *primitivo senhor* antes de João Romão, que não deixara de dela se servir como uma escrava, assim como dos habitantes do cortiço de maneira geral. Ainda, mostra a possibilidade de rebeldia de Bertoleza, que prefere o suicídio a voltar ao cativoiro: que poderia fazer o elo mais fraco diante da instituição? Por último, a chegada dos abolicionistas coloca, de maneira sarcástica, a impossibilidade do movimento político – tocado majoritariamente por brancos – em sanar as questões referentes à profunda ferida causada pela escravidão: a cisão social aqui é óbvia, e o

acesso dessa vanguarda política do Segundo Reinado às reais necessidades das camadas sociais forjadas pela escravidão fica em suspenso.⁷⁹ O mesmo valeria, em nossa opinião, ao intelectual preocupado com a formação nacional. Como conciliar a crença de que o caráter nacional possível no Brasil está no povo, sendo que este mesmo povo é por ele desprezado devido a uma série de fatores, nos quais entram, sobretudo, a desconfiança com a possibilidade das camadas populares em servirem à ordem burguesa em construção? O teor naturalista serve de amparo a esta visão, mas sua relação de fundo parece estar mais em uma impossibilidade de acesso a este povo brasileiro, que fica à margem das possibilidades colocadas no plano da ordem. A construção nacional, nesse sentido, ficaria em um limbo no qual a contradição entre a consciência de se cercar um caráter nacional possível, centrado na população que conjugaria as três raças formadoras, e a ideia da impossibilidade desta mesma camada se alçar às formas burguesas de vida, daria o tom geral. É, como em *O guarani*, a forma dual em atuação. No plano da “barbárie”, ainda que nela resida o verdadeiro caráter nacional, já que o português colonizador seria um empecilho, não há possibilidade de esteio para a construção do país, embora não possa ser descartada como única saída para o país. Assim, Bertoleza, a personagem popular do romance mais próxima ao núcleo da acumulação, aparece como a súpula das possibilidades pensadas no romance para a representação das perspectivas brasileiras. A contradição entre o desprezo conferido ao ator local, e a consciência de que nele reside a (im)possibilidade de fundação de algo novo, é o tom geral da narrativa. Não há, portanto, como já intentamos demonstrar, univocidade na representação das camadas populares, ao contrário da dos portugueses proprietários, o que ressalta o tom nacionalista e ambivalente da obra, perdida entre o modelo civilizatório e a descrença geral centrada no atraso. É o dilema de Euclides e de Sarmiento: no plano da barbárie pode estar a

⁷⁹ Cabe lembrar, nesta altura, célebre interpretação de Octavio Ianni sobre o abolicionismo: “Enfim, se o abolicionismo foi um fenômeno político aparentemente orientado em benefício dos cativos, e apesar das manifestações exteriores nessa direção, ele foi essencialmente um movimento organizado e liderado pelos cidadãos livres, brancos, mulatos ou negros. No contexto histórico-econômico em que se manifestou, precisa ser considerado um fenômeno ‘branco’, em nome do negro. Lutando pela abolição do trabalho escravizado, os brancos lutavam em benefício dos seus próprios interesses, conforme estavam consubstanciados ou poderiam objetivar-se num sistema econômico-social fundado no trabalho livre. Por isso é que o abolicionismo foi uma revolução ‘branca’, isto é, um movimento político que não se orientava no sentido de transformar, como se afirmava, o escravo em cidadão, mas transfigurar o trabalho escravo em trabalho livre” (1962, p. 235). É de se notar que, para além de o estado de cidadania permanecer como horizonte para muitas camadas da sociedade brasileira, a relação havida entre intelectual e o povo ao qual se arvora representar permanece cindida, um ventriloquismo de interesses que não encontra equação dentro de resoluções práticas, o que interfere nas representações brasileiras na literatura: um regionalismo à parte dos centros, um povo deslocado da vida cidadã, uma desigualdade brutal que corta os caminhos de uma fecundação mútua baseada na política, etc.

“rocha viva da nacionalidade”, porém, a questão seria como integrar esta camada avessa ao que se chamava progresso.

No caso de Jerônimo e Rita Baiana, a contradição parece também representada, embora com outras tintas, diferentemente da tragédia de Bertoleza. No início do romance, o par apresenta-se como antitético: à conhecida devoção ao trabalho de Jerônimo se opõe a tibieza de Rita Baiana – que não é geral entre os habitantes do cortiço – com relação à disciplina cotidiana da prática do labor. Assim, se Jerônimo se apresenta, no início, como o operário-modelo da pedreira de Romão, Rita Baiana prefere dedicar ao trabalho apenas o tempo necessário à subsistência, para além da qual ela abdicaria da atividade em nome do ócio. A conversa entre Rita e os habitantes do cortiço, quando do reaparecimento da mulata, assim ilustra:

Por onde andara aquele diabo, que não aparecia para mais de três meses?

– Ora, nem me fales, coração! Sabe? pagode de roça! Que hei de fazer? É a minha cachaça velha!... (2005b, p. 483)

Rita Baiana representaria, *à la Iracema*, a sedução dos trópicos ante o adventício, o que, na narrativa naturalista, ganha tons dúbios, entre decadência e ascensão, para os quais há o contraste entre Rita e Piedade, mulher de Jerônimo. Sobre Rita:

No seu *farto cabelo, crespo e reluzente*, puxado sobre a nuca, havia um molho de manjeriço e um pedaço de baunilha espetado por um gancho. E toda ela respirava o asseio das brasileiras e um odor sensual de trevos e plantas aromáticas. Irrequieta, sacoteando o atrevido e rijo quadril baiano, *respondia para a direita e para a esquerda*, pondo à mostra um *fio de dentes claros e brilhantes* que enriqueciam a sua fisionomia com um realce fascinador (2005b, p. 483, grifo nosso).

Piedade, em contraste:

(...) teria trinta anos, boa estatura, carne ampla e rija, *cabelos fortes de um castanho fulvo, dentes pouco alvos e perfeitos*, cara cheia, fisionomia aberta; *um todo de bonomia toleirona*, desabotoando-lhe pelos olhos e pela boca numa simpática expressão de honestidade simples e natural (2005b, p. 477, grifo nosso).

A diferença é sensível e aparenta ser intencional: a vantagem estaria com a irrequieta Rita ou com a toleirona Piedade? Os dentes, os cabelos, tudo aponta para a vantagem da brasileira frente à portuguesa, evocando elementos outros como a natureza brasileira e sua distinção frente o adventício. Ainda, é de se notar das primeiras diferenças que Jerônimo aponta entre Rita e a esposa portuguesa:

Uma outra noite a coisa ainda foi pior. Piedade, certa de que o marido não se chegava, foi ter com ele; Jerônimo fingiu-se indisposto, negou-se, e terminou por dizer-lhe, repelindo-a brandamente:

– Não queria te falar, mas... sabes? deves tomar banho todos os dias e... mudar de roupa... Isto aqui não é como lá! Isto aqui sua-se muito! É preciso trazer o corpo sempre lavado, que ao senão, cheira-se mal!... Tem paciência! (2005b, p. 513)

O contraste entre Piedade e Rita revela a preferência não apenas de Jerônimo, que se vai transformar ao longo do romance, mas também, de certo modo, do narrador. Entre as falas de Piedade e as descrições de Rita Baiana oferecidas pelo narrador, o contraste é absoluto, terminando, nessa discussão entre Jerônimo e Piedade, na diferença de asseio entre as duas mulheres, na qual a brasileira teria vantagens por estar de acordo com sua terra, em oposição à portuguesa.

Os contrastes entre português e brasileiro ainda estão na própria mudança de Jerônimo. Novamente, são evocados elementos de referência ao que se imagina sobre as características brasileiras, como uma ressonância romântica em pleno naturalismo; cabe lembrar, porém, que mesmo para outros intelectuais, como Araripe Júnior, a natureza brasileira mantinha seus toques românticos na representação da ideia de Brasil. A mudança de Jerônimo está esboçada pelo narrador em duas longas passagens:

Passaram-se semanas. Jerônimo tomava agora, todas as manhãs, uma xícara de café bem grosso, à moda da Ritinha e tragava dois dedos de parati ‘pra cortar a friagem’.

Uma transformação, lenta e profunda, operava-se nele, dia a dia, hora a hora, reviscerando-lhe o corpo e alando-lhe os sentidos, num trabalho misterioso e surdo de crisálida. A sua energia afrouxava lentamente: fazia-se contemplativo e amoroso. A vida americana e a natureza do Brasil patenteavam-lhe agora aspectos imprevisos e sedutores que o comoviam; esquecia-se dos seus primitivos sonhos de ambição, para idealizar felicidades novas, picantes e violentas; tornava-se liberal, imprevidente e franco, mais amigo de gastar que de guardar; adquiria desejos, tomava gosto aos prazeres, e volvia-se preguiçoso resignando-se, vencido, às imposições do sol e do calor, muralha de fogo com que o espírito eternamente revoltado do último tamoio entrincheirou a pátria contra os conquistadores aventureiros.

E assim, pouco a pouco, se foram reformando todos os seus hábitos singelos de aldeão português: e Jerônimo abrasileirou-se. (...)

E o curioso é que, quanto mais ele ia caindo nos usos e costumes brasileiros, tanto mais os seus sentidos se apuravam, posto que em detrimento das suas forças físicas. Tinha agora o ouvido menos grosseiro para a música, compreendia até as intenções poéticas dos sertanejos, quando cantam à viola os seus amores infelizes; seus olhos, dantes só voltados para a esperança de tornar à terra, agora, como os olhos de um marujo, que se habituaram aos largos horizontes de céu e mar, já se não revoltavam com a turbulenta luz, selvagem e alegre do Brasil, e abriam-se

amplamente defronte dos maravilhosos despenhadeiros ilimitados e das cordilheiras sem fim, donde, de espaço a espaço, surge um monarca gigante, que o sol veste de ouro e ricas pedrarias refulgentes e as nuvens tocam de alvos turbantes de cambraia, num luxo oriental de arábicos príncipes voluptuosos (2005b, p. 511-512, grifo nosso).

A guitarra! [Rita] substituiu-a ela pelo violão baiano, e deu-lhe a ele uma rede, um cachimbo, e embebedou-lhe os sonhos de amante prostrado com as suas cantigas do Norte, tristes, deleitosas, em que há caboclinhos curupiras, que no sertão vêm pitar à beira das estradas em noites de lua clara, e querem que todo o viajante que vai passando lhes ceda fumo e cachaça, sem o que, ai deles! o curupira transforma-os em bicho do mato. E deu-lhe do seu comer da Bahia, temperado com fogo azeite-de-dendê, cor de brasa, deu-lhe das suas muquecas escandescentes, de fazer chorar, habituou-lhe a carne ao cheiro sensual daquele seu corpo de cobra, lavado três vezes ao dia e três vezes perfumado com ervas aromáticas.

O português abraçou-se para sempre; fez-se preguiçoso, amigo das extravagâncias e dos abusos, luxurioso e ciumento; fora-se-lhe de vez o espírito da economia e da ordem; perdeu a esperança de enriquecer, e deu-se todo, todo inteiro, à felicidade de possuir a mulata e ser possuído só por ele, só ela, e mais ninguém (2005b, p. 601, grifo nosso).

Destacam-se nos trechos idênticas referências à natureza brasileira e à mulata dela representante, que fazem lembrar as ideias fundadoras da natureza tropical presentes na carta de Pero Vaz de Caminha – Jerônimo, aliás, deixa-se ficar, assim como os degredados da expedição de Cabral (CASTRO, 1987, p. 97). Estas mesmas ideias, recuperadas pelo romantismo, aqui ecoam e mostram o *misto de decadência e adaptação, entre positiva e negativa*, de Jerônimo. Assim, mesmo que tenha se feito amigo dos prazeres, as mudanças referentes à sensibilidade de Jerônimo soam, pela voz narrativa, como positivas; ao mesmo tempo, a perda da esperança de enriquecer, que o movia anteriormente e o fizera deixar o trabalho na fazenda – ao lado dos escravos – para tentar a vida na cidade, se apresenta como sua queda, sua derrota frente ao meio brasileiro. A mistura entre positividade, ancorada nos elementos distintivos brasileiros, dos quais o intelectual não poderia abrir mão, e negatividade, amparada nos vícios do povo brasileiro que ecoavam então na produção local de final de século, dão o sintoma de uma situação social específica, na qual o elemento local não podia competir em igualdade de forças com o estrangeiro imigrante. Este estrangeiro, que à teoria naturalista veria o imigrante como detentor de vantagens que o colocariam à frente do mestiço brasileiro, no entanto, não parece estar diretamente ligado ao “português que trabalha e vence o meio”, como se faria crer: a diferença entre João Romão e Jerônimo, ou entre Miranda e Jerônimo, está em que dois detêm propriedades, enquanto o trabalhador, perdido na tênue inserção em um trabalho livre exíguo, tenderia a permanecer em sua tradicional posição subalterna, algo que herda desde a mão de obra cativa, isto é, da própria estrutura escravocrata. Se fosse a mera oposição entre brasileiro e “raças puras”, ou nacionais e

estrangeiros, como se nos dá pensar, os italianos residentes no cortiço deveriam ter outro papel no romance que não continuarem a morar no mesmo meio “degradante”.

Estamos, novamente, nos limites que a escravidão opõe às possibilidades brasileiras, tentando ler pela refração do naturalismo como o intelectual pôde representar a sociedade de sua época. *A contradição é evidente, pois, na representação das camadas populares: o intelectual volta-se sobre as características distintivas brasileiras, como forma de oposição ao colonizador, porém os mantenedores destas características, ligados ao meio local, não poderiam dar vazão às possibilidades de construção nacional.* A aporia de um Sívio Romero, suas constantes contradições, é evocada novamente aqui, em sua forma ficcional. Percebe-se, portanto, que a passagem do espontâneo ao dirigido não se dá por simples vitória de João Romão sobre o meio brasileiro, mas na discrepância, no plano da narrativa, que há entre a posição do vendeiro e a dos trabalhadores, em especial, Jerônimo. Este personagem talvez tenha sido o único trabalhador que tivera sua experiência devocional ao ofício bem retratada durante o romance: não obstante, é ele mesmo que sofrerá a decadência social, a par da sua revitalização pelo “meio” brasileiro. A separação entre elites e povo está colocada em sua forma mais explícita, embora recriada no plano da ficção: o misto de rejeição e aproximação do narrador nos parece representar, justamente, a dubiedade brasileira em relação ao próprio país, perdido entre a consciência do atraso e o compromisso com a pátria. Como diz Candido, sobre o intelectual, ele

(...) aceitava e rejeitava sua terra, dela se orgulhava e se envergonhava, nela confiava e dela desesperava, oscilando entre o otimismo idiota das visões oficiais e o sombrio pessimismo devido à consciência do atraso. Sob este aspecto o Naturalismo foi um momento exemplar, porque viveu a contradição entre a grandiloquência das aspirações liberais e o fatalismo de teorias então recentes e triunfantes, com base aparentemente científica, que pareciam dar um cunho de inexorável inferioridade às nossas diferenças com relação às culturas matrizes (1993, p. 139).

Assim, a diferença crucial, a nosso ver, não estaria tanto na oposição entre brasileiro e português do que na entre proprietário e trabalhador: nisso reside nossa discrepância com relação a algumas leituras anteriores, visto que a contradição existente no plano da voz narrativa, como na questão do trabalho, a oscilação entre uma positividade e uma negatividade, não escolhe alvos, o que ressalva a contribuição determinista, percebendo-a como um amparo para a representação da cisão social. Assim, o que ocorre é uma explicação *pelos vias do naturalismo* para uma desigualdade de fato e de ordem, na qual os resultados do sistema escravocrata produzem uma diferença rigorosa entre proprietário e não proprietário, jogando a massa que pertence à última categoria ao estado de perdedores do momento. Não

poderia haver maior movimento agônico para o intelectual da época, entre rejeitar e eleger como mudança justamente o ator que despreza. A dualidade aqui é óbvia, e dá a medida de como ocorre a passagem do “espontâneo ao dirigido” no romance, com a acumulação do núcleo proprietário e a queda do povo em uma miséria ainda mais abjeta que a anterior.

Assim, quando se dá a passagem de João Romão de mero vendeiro, sonegador das diferenças de preço e ladrão de materiais de construção para um grande capitalista, temos a medida do movimento do capital em um país periférico. À acumulação fundada, desse modo, no esbulho, se opõe, embora em sentido complementar, o trabalho sem futuro e os flertes com a miséria, que parece inescapável. O movimento entre espontâneo e dirigido, portanto, revela o que se diz do movimento do capital no Brasil, em interpretações como a de Francisco de Oliveira (2008): como o avanço se alimenta do atraso, fomentando desigualdades sociais que permanecem sem remissão. A alegoria do Brasil, centrada no cortiço e no explorador estrangeiro, assim, aparece como complemento da dialética entre espontâneo e dirigido a partir do momento em que o detentor da propriedade, que faz sua riqueza à custa dos expedientes previstos na ordem e dos a ela escapos, o faz com base em um movimento da narrativa que evoca o diagnóstico econômico, já previsto nas constantes interpretações sobre a dualidade brasileira: os núcleos “avançados” e “atrasados” se afastam, não obstante permaneçam na, e pertençam à mesma dinâmica. Na narrativa, isto se dá pelo desenvolvimento do empreendimento de João Romão, de “Estalagem” a “Avenida”, e na exclusão dos mais miseráveis para o cortiço Cabeça-de-Gato, repositório da miséria anterior:

[o Cabeça-de-Gato,] à proporção que o São Romão se engrandecia, mais e mais ia-se rebaixando acanhado, fazendo-se cada vez mais torpe, mais abjeto, mais cortiço, vivendo satisfeito do lixo e da salsugem que o outro rejeitava, como se todo o seu ideal fosse conservar inalterável, para sempre, o verdadeiro tipo da estalagem fluminense, a legítima, a legendária; aquela em que há um samba e um rolo por noite; aquela em que se matam homens sem a polícia descobrir os assassinos; viveiro de larvas sensuais em que irmãos dormem misturados com as irmãs na mesma lama; paraíso de vermes; brejo de lodo quente e fumegante, donde brota a vida brutalmente, como de uma podridão (2005b, p. 628).

O Cabeça-de-Gato, que também deve ser incluído na alegoria do Brasil que *O cortiço* sugere, seria assim o campo dos desvalidos, a sobra maior que resta sob a mesa da acumulação periférica. À medida que a estalagem de João Romão progride, seus antigos inquilinos ficam impossibilitados de continuar a morar em um cortiço que “aristocratizava-se” (2005b, p. 625).

O romance não deixa por menos e capta um importante movimento, sempre lembrado nas leituras sobre o Brasil: o convívio íntimo entre “ordem e desordem”, norma e anomia, que rege a sociabilidade nos trópicos. O conceito, aliás, de “dialética da ordem e da desordem” foi

proposto pelo próprio Antonio Candido, em análise sobre *Memórias de um sargento de milícias* (1993, p. 39 e ss.); conceito, aliás, que pensamos ter validade que supera sua origem estética, oriundo, ainda, da leitura do primeiro livro reconhecido por representar as camadas populares brasileiras. Em *O cortiço*, nesse sentido, essa dialética opera a todo o momento: seja na discrepância entre a atitude de Alexandre em relação a seu trabalho, tão apegado às formas da polícia, mas tão conivente a ponto de atribuir a uma prostituta francesa a guarda de sua filha; ou ainda considerando as atitudes de João Romão, entre a acumulação legalizada e o roubo; ou Firmo, capoeira a serviço de chefes políticos. Enfim, seja no plano do “espontâneo” ou do “dirigido”, a convivência entre ambas as formas de atuação no romance são aparentes e representadas com o teor que o naturalismo impõe para as manter na sua coerência interna: são depreciadas, em sua maior parte, como uma espécie de desvio frente à norma, imputadas ao meio e à arraia-miúda que se vale dos expedientes necessários para sobreviver. Assim, quando narra a diferença entre os cortiços, diz a voz narrativa:

[Como] a casa comercial de João Romão, prosperava igualmente sua avenida. Já lá não se admitia assim qualquer pé-rapado: para entrar era preciso carta de fiança e uma recomendação especial. Os preços dos cômodos subiam, e muitos dos antigos hóspedes, italianos principalmente, iam, por economia, desertando para o ‘Cabeça-de-Gato’ e sendo substituídos por gente mais limpa. Decrescia também o número das lavadeiras, e a maior parte das casinhas eram ocupadas agora por pequenas famílias de operários, artistas e praticantes de secretaria. O cortiço aristocratizava-se (2005b, p. 625).

Logo, se havia algo de comum entre os habitantes do cortiço e o plano externo, seriam estas semelhanças também baseadas não apenas na equalização animal, mas também no expediente que ambos utilizavam para sobreviver ou acumular. Com a diferença básica, contudo: os proprietários poderiam utilizá-la para auferir ganhos, prosperar, ao contrário dos primitivos moradores do cortiço ou congêneres.

Desse modo, a “ordem e a desordem” são comuns aos elementos que vivem tanto no plano interno quanto no plano externo ao cortiço, centro da alegoria. Se considerarmos, por exemplo, Firmo, primeiro companheiro de Rita Baiana no romance, temos a medida de como a atuação da ordem e da desordem pode atuar no romance:

Nascera no Rio de Janeiro, na corte; militara dos doze aos vinte anos em diversas maltas de capoeiras; chegara a decidir eleições nos tempos do voto indireto. Deixou nome em várias freguesias e mereceu abraços, presentes e palavras de gratidão de alguns importantes chefes de partido. Chamava a isso a sua época de paixão política; mas depois desgostou-se com o sistema de governo e renunciou às lutas eleitorais, pois não conseguira nunca o lugar de contínuo numa repartição pública – o seu ideal! – Setenta mil-réis mensais: trabalho das nove às três (2005b, p. 488).

Afora o dado sabidamente histórico sobre as disputas políticas, o movimento dos personagens no romance, em grande parte, oscila entre o plano legal e o ilegal, sendo que as diferenças entre tais personagens se ancoram na possibilidade ou não de acumular com base neste jogo. Firmo desistira de ajudar em campanhas políticas por não ter conseguido seu emprego em uma repartição pública; acaba no Cabeça-de-Gato, antes de ser assassinado por Jerônimo, por conta de Rita Baiana. A própria existência do Cabeça-de-Gato, rebotalho em relação ao principal cortiço do romance, se dá nestes termos:

Agora, na mesma rua, germinava outro cortiço ali perto, o ‘Cabeça-de-Gato’. Figurava como seu dono um português que também tinha venda, mas o legítimo proprietário era um abastado conselheiro, homem de gravata lavada, a quem não convinha, por decoro social, aparecer em semelhante gênero de especulações (2005b, p. 558).

O “homem de gravata lavada”, especulador oculto do cortiço, parece ser a típica mola oculta do avanço que se alimenta do atraso brasileiro. Cortiço que recebe os desclassificados sociais expelidos pela estalagem primitiva, o ‘Cabeça-de-Gato’, que sequer é descrito detidamente ao longo do romance, apenas amiudadamente mencionado, parece sugerir a invisibilidade a que são relegados os habitantes que não podem conseguir qualquer tipo de ascensão na pirâmide social interna do romance.

Assim, o que distingue, de fato, os personagens em relação à alegoria presente no romance, é a sua posição social dentro do espaço romanescos, que definiria, também, certos lugares demarcados na sociedade brasileira, entre os quais não haveria possibilidades de ascensão para os perdedores, e cujo topo parece assegurado pela posse da propriedade, que se multiplica e se modifica com a exploração. A passagem do espontâneo ao dirigido, portanto, demarca, para além da ascensão de Romão, também a decadência dos outros personagens, que são tragados para outros espaços nos quais ainda caberia sua miséria. É de se notar, portanto, que a ascensão no romance se dá com a contrapartida da exploração, que o avanço se multiplica por meio do atraso social de quem já aparece, de antemão, excluído no sistema social alegórico do romance. Caberia, assim, talvez falar em uma *dialética do interno e do externo*: no plano interno, os perdedores dentro do sistema da escravidão permaneceriam no âmbito prejudicado, com tendências a decair ainda mais a partir do momento em que os personagens do plano externo comecem a acumular e alterar as regras do jogo. Não há mobilidade social no romance, portanto, a não ser no plano *externo*; e a única que acontece no plano *interno* apenas confirma a regra: Pombinha, a menina do cortiço, acaba prostituta de luxo, ajudada pela cocote Léonie (2005b, p. 625-627). Assim, o plano alegórico do romance não abarca apenas a dualidade espacial e a questão de como estes diferentes meios

interagem entre si, com as vantagens decorrentes para o externo: a alegoria é uma forma de a própria contradição brasileira ser filtrada pela forma literária, na qual as dicotomias construídas revelam uma desigualdade de fundo que não parece ter remissão à vista.

Ainda, é necessário dizer que a dialética do externo e do interno, que parece rematar a alegoria do Brasil, tende a se dar com uma questão importante, que terá repercussões para o entendimento posterior da sociedade brasileira. Lembrando que a *ordem e a desordem* estão presentes nos dois planos do romance, mas de cujas vantagens apenas o proprietário poderia lançar mão, é necessário pensar que há uma espécie de construção de uma ordem à parte dentro da comunidade interna, que revela uma forma de organização social que se dá em tensa relação com o plano externo. Assim, se no plano externo, a convivência entre ordem e desordem – o roubo e a acumulação referendada pelas normas sociais – existe, a latência de uma normalidade social centrada nas leis e no acesso ao poder parece garantir o bom andamento das coisas, no caso, dos negócios aos quais o proprietário se dedica; lembremos do caso do proprietário do Cabeça-de-Gato e da própria ascensão de João Romão, imunes a qualquer constrangimento do plano da ordem, viciado pela desordem. Para os personagens do plano interno, ao contrário, a situação institucional, o plano da regulação típico da ordem, teria pouco uso, visto que ele próprio referendaria os constrangimentos da escravidão, desenhando, por fim, o quadro de imobilidade social presente no romance – quadro este que não deixa de lembrar, aliás, a hierarquia estanque presente em *O guarani*. É necessário, então, para estes personagens, criarem uma ordem interna, em cujas regras incidirá, novamente, a contradição pela qual o intelectual da época representa o povo. Assim, se no plano externo a competição sem freios – típica da ordem capitalista, mas potencializada por sua situação periférica – ocorre, destacando os vencedores e os perdedores do momento, no plano interno forja-se uma solidariedade que coloca em suspenso, inclusive, as rivalidades nacionais existentes entre os diversos atores. Logo, uma *ordem interna* que se opõe à *ordem externa*, fazendo frente aos constrangimentos que esta lhe impõe.

Essa questão é bastante visível na organização da vida comunitária do cortiço, que se coloca frontalmente avessa à competição do plano externo, como a rivalidade primitiva entre João Romão e Miranda. Essa organização comunitária, assim, oscila entre um valor positivo sugerido pelo narrador, e uma negatividade, também por ele conferida, já que estes elementos estariam de antemão fora de quaisquer possibilidades de atingir a norma externa, do progresso, da civilização. É de se notar, portanto, a relação de solidariedade dos personagens do plano interno, que se coloca em contradição ao plano externo. Logo no início do romance,

é de se notar esta ideia em uma das personagens mais representativas, Rita Baiana, evocando o contraste com a avareza de João Romão:

Defronte da porta de Rita tinham vindo postar-se diversos moradores do cortiço, jornaleiros de baixo salário, pobre gente miserável, que mal podia matar a fome com o que ganhava. Ainda assim não havia entre eles um só triste. A mulata convidou-os logo a comer um bocado e beber um trago. A proposta foi aceita alegremente.

E a casa dela nunca se esvaziava (2005b, p. 492).

Cacoete de representação idealizada do povo ou não, o que o romance apresenta é, em trechos como esse, verdadeira inspiração popular, ao valorizar e representar positivamente os hábitos da camada mais pobre da população – lembremos que Lúcia Miguel-Pereira e Álvaro Lins destacam este caráter popular do romancista (MIGUEL-PEREIRA, 1950, p. 150; LINS, 1963, p. 215). A positividade sugerida nesta passagem se dá, sobretudo, em oposição ao plano externo, no qual não há cooperação, senão competição, o que parece ser anatemizado pelo narrador pela forma como se dão as descrições dos personagens deste plano. A conformação comunitária dos entes do plano interno também se opõe ao plano externo em suas formas que constringeriam, dentro das próprias instituições deste plano, o pleno acesso daqueles à sociedade como um todo.

Isso é visível na tentativa de invasão da polícia ao cortiço, que cessa a briga entre Jerônimo e Firmo por conta de Rita Baiana, juntando portugueses e brasileiros pobres na defesa do território comum:

De cada casulo espipavam homens armados de pau, achas de lenha, varais de ferro. Um empenho coletivo os agitava agora, a todos, numa solidariedade briosa, como se fossem desonrados para sempre se a polícia entrasse ali pela primeira vez. Enquanto se tratava de uma simples luta entre dois rivais, estava direito! ‘Jogassem lá as cristas, que o mais homem ficaria com a mulher!’ mas agora tratava-se de defender a estalagem, *a comuna, onde cada um tinha a zelar por alguém ou alguma coisa querida.*

– Não entra! Não entra!

E berros atrojados respondiam às pranchadas, que lá fora se repetiam ferozes.

A polícia era o terror daquela gente, porque, sempre que penetrava em qualquer estalagem, havia grande estropício; à capa de evitar e punir o jogo e a bebedeira, os urbanos invadiam os quartos, quebravam o que lá estava, punham tudo em polvorosa. Era uma questão de ódio velho (2005b, p. 540, grifo nosso).

A passagem mostra bem a oposição entre o âmbito externo e o interno, ou a oposição da ordem interna aos agentes que servem àquela. A oposição entre Estado e população marginalizada, aqui, mostra-se em sua representação mais evidente, que seguirá ao longo da conformação imagética da sociedade brasileira, na qual uma imensa massa de excluídos, já

não participante das vantagens da civilização, tem como único contato com a ordem externa a violência policial. Os garantidores, portanto, da ordem oriunda da escravidão, que zelam a propriedade de Romão e Miranda, são os mesmos que policiam as atividades populares que crescem à sombra do poder e da cidadania que não compartilham. Duas ordens diversas, portanto, sendo que a desordem lança sobre ambas seus traços, criando dois sistemas excludentes, mais ou menos impermeáveis, com a vantagem social garantida apenas para o polo proprietário.⁸⁰ A negatividade, em contradição com a positividade já apontada, aparece nas referências do narrador à passividade e conformação do povo, indiferente a qualquer outra possibilidade senão “comer, dormir e procriar” (2005b, p. 571). É a mesma contradição que já apontamos na representação realizada sobre a classe popular brasileira, o misto de aversão e aproximação, que caracteriza o narrador e o próprio intelectual da época.

A alegoria do Brasil se apresenta, assim, no romance, compondo uma diversidade de elementos que se referem às contradições da sociabilidade brasileira: a ordem e a desordem, o avanço que se alimenta do setor precário, a dualidade de espaços evocando a disparidade social, entre outros. São elementos que conformam o que chamamos forma dual do romance. Assim, a representação da sociedade brasileira parece necessitar, para sua correta interpretação estética, desta disposição em dicotomias, ao longo do romance, de modo a dar conta das discrepâncias existentes na sociedade. O projeto nacional, uno, porém contraditório, de Alencar, se estilhaça na miríade de elementos sociais que o naturalismo de Aluísio Azevedo tenta abarcar, sugerindo uma preocupação com as possibilidades brasileiras de adentrar o carro do progresso. Essas limitações, como dissemos, nos parecem estar centradas nos elementos constritores advindos da escravidão: a parca mobilidade social, barrada que está para os pobres, a ausência de possibilidade de acesso aos núcleos econômicos e de poder, tudo parece confirmar uma representação das questões que emergem com a instituição escravocrata, evocando novamente a persistência que a escravidão terá enquanto característica nacional – lembrando o Nabuco de “Massangana”. Que essa interpretação se dê pelas lentes racistas conferidas pela teoria neocolonialista, que tem suas ressonâncias no naturalismo, pouco importa; *o esforço feito para a interpretação do Brasil no naturalismo continua o empreendimento romântico no sentido de pensar possibilidades de saída para o país, para*

⁸⁰ Há também, evidentemente, a competição interna ao próprio núcleo popular. Ela está centrada na disputa entre os moradores do São Romão e do Cabeça-de-Gato. Nesse caso, contudo, a disputa se dá entre duas “comunas” diversas, e não entre a ordem socialmente reconhecida e a ordem construída à parte pelos moradores do cortiço. Aqui, a rivalidade se pinta de outras cores: “havia um só partido que ia ser atacado pelo partido contrário” (2005b, p. 591 e ss.)

longe da dependência e garantidas no caráter nacional que o intelectual da época, e desde o romantismo, encontra na indefinição da mistura das raças, cultura e em uma sociabilidade que se quer diversa. Porém, não era possível ao homem da época transcender seu próprio tempo: o racismo serve de amparo à representação da precariedade do setor popular, que permanece inacessível e incompreensível para o olhar treinado a mirar a Europa. *Nossa contradição básica de país colonial permanece, portanto, gerando resultados ambivalentes na representação literária.*

Assim, a forma dual ainda se manifesta em outra questão, com a qual abrimos o capítulo e que viemos retomando ao longo da análise: o misto de afirmação e rejeição na representação das camadas populares. A princípio, pensamos a espécie de nostalgia mostrada no texto de Joaquim Nabuco, prócere abolicionista que, no entanto, não deixa de reconhecer aspectos que a escravidão solidificou no tecido social brasileiro e que dificilmente irão se apagar. O Brasil, já nascido na narrativa da utopia, da “visão do paraíso”, não pode abdicar facilmente das representações que dele se faz ao longo do tempo: uma delas é a ideia de miscigenação. A mistura cultural e racial brasileira oscila entre a denegação e a afirmação em seus vários registros, desde as denúncias de racismo até a afirmação de singularidade. No entanto, o que importa é de fato o reconhecimento de que nos registros dúbios há algo que resta, que é a situação da população brasileira, sempre retomada ao longo de uma certa tradição intelectual brasileira. Entre o pensamento social e a literatura, nossa representação de nós mesmos se escora nesta dualidade sem síntese, ou síntese problemática, na qual avulta a heterogeneidade constitutiva e – ora, pensemos – nossa singularidade. Entre a tragédia da instituição escravocrata, Nabuco pôde encontrar resquícios culturais que nos moldam e nos moldarão, dando o complemento pessoal ao manifesto d’*O abolicionismo*. Em Aluísio, a questão é diversa, mas mantém a mesma estrutura: um intelectual de seu tempo não poderia abdicar da concepção de que o caráter nacional estaria, de fato, presente em certa representação do povo, e de que dele dependia para a emancipação de fato e fundação de um país civilizado. No entanto, também não poderia desprezar os diagnósticos negativos, que avultavam nas teorias neocoloniais que fizeram a cabeça dos intelectuais da época – comparável a Aluísio na ficção, apenas Sílvio Romero seria um intelectual cujas contradições pareciam tão cruciantes.

Em *O cortiço*, portanto, Aluísio Azevedo criou um caleidoscópio alegórico da situação social brasileira, a qual encontrou na representação do povo na literatura, aquilo que Lúcia Miguel-Pereira chamou o “espetáculo das massas” (1950, p. 153). Para este povo e para este país as respostas não foram unívocas, como talvez nunca o foram sem qualquer redução

significativa. A contradição, a dualidade e a incerteza frente às possibilidades dão o tom de toda a questão local. Da positividade do romantismo, do romance de fundação que mirava uma nação una, a partir de suas próprias contradições, deságua o romance naturalista explodindo a fábula inicial em uma série de pequenos personagens que se querem representativos do problema maior. O naturalismo brasileiro, assim, retomando a lição de Zola, pensa o social com a mediação do problema nacional que nunca esteve fora de foco. Se não há, como em *O guarani*, qualquer indicação de uma possibilidade emancipatória, deve-se dizer que Aluísio não pôde enxergar além de seu tempo, e sua estética não permitia as liberdades românticas. No entanto, *O cortiço* prenuncia, por seu espírito tipicamente popular – no século XIX, talvez apenas ombreado por *Memórias de um sargento de milícias* e pela genialidade irônica de tope de Machado de Assis – o que seria feito a partir do que chamamos pré-modernismo, com as figuras incontornáveis de Lima Barreto e Euclides da Cunha, e com o próprio modernismo, no qual o impulso romântico se ombreia à pesquisa popular.

5.4 Ressonâncias oitocentistas na literatura “pré-modernista”

O modernismo brasileiro foi considerado uma espécie de revolução estética, que colocaria a seus pés grande parte da literatura anterior, feita tábua rasa. Tanto que pudemos, desse modo, falar em uma espécie de “pré-modernismo”, um limbo estético diverso pensado a partir da categoria que surgiria a partir de 1922. Uma categorização *a posteriori*, portanto. Não pensamos ser assim, porém, no tocante à ruptura mencionada. O modernismo retomará grande parte das preocupações do romantismo e do naturalismo, centradas, respectivamente, no interesse pela representação da singularidade nacional e no interesse pelo popular, recolocando os primitivos sinais positivos e negativos em outro patamar. Assim, se desdobrarão novas utopias e novas possibilidades de representação da nacionalidade na literatura brasileira, que irão refazer o antigo trajeto dentro de outros parâmetros, tanto na literatura quanto no pensamento social do período. Como a ficção social modernista será nosso próximo tema, pensamos ser necessário ainda perfilar alguns casos que darão continuidade à forma dual naturalista durante este período das primeiras décadas do século XX, que se convencionou chamar de pré-modernista. Assim, pensamos, construir-se-á não apenas uma ponte, mas mesmo a noção de que as contradições presentes no naturalismo oitocentista não morrem com *O cortiço*, mantendo leituras que terão largo fôlego ao longo da tradição brasileira. Assim, o naturalismo de Aluísio Azevedo ainda tem uma sobrevida importante, que vai desaguar, de certo modo, na pesquisa das fontes nacionais presentes no

modernismo, retomando o fio de ligação sobre a reflexão nacional, recorrente em nossa literatura. Como afirma Alfredo Bosi, em seu pequeno livro sobre o pré-modernismo,

O fato é que essa nova consciência das fontes nacionais, já deslumbrada e lírica nos escritores românticos, passa agora por uma fase de expansão mas também de revisão crítica, cuja nota dominante parece às vezes um amoroso ressentimento, mascarado de pessimismo. De qualquer forma, trata-se de um prelúdio inequívoco do Modernismo ([s.d.], p. 13).

Assim, instaura-se uma ligação entre os anos finais do XIX e as primeiras manifestações do século XX, na qual as características dos movimentos anteriores tomarão outra formulação, mantendo certas teses e preceitos deles herdados. Duas obras publicadas em 1902 mantêm a mesma representação dúplice sobre as camadas populares e o caráter nacional presentes em *O cortiço: Os sertões*, de Euclides da Cunha, e *Canaã*, de Graça Aranha, marcam a manutenção de certo ponto de vista sobre as possibilidades brasileiras que se remetem aos problemas discutidos no naturalismo.

Em *Canaã*, o debate sobre as possibilidades brasileiras se dá menos no entreccho que no diálogo entre os dois protagonistas, Milkau e Lentz, alemães que vêm ao Brasil na onda de imigrações nos anos finais do século passado. Colonos, Milkau e Lentz tentam se estabelecer em uma pequena propriedade no Estado do Espírito Santo, no qual a ação do romance se desenvolve. O romance narra a colonização estrangeira na região brasileira, numa intersecção de duas sociabilidades distintas, mais ou menos integradas à sua nova vida. Com elementos de romance de tese, *Canaã* propõe justamente, em suas páginas centrais, o inquérito sobre a possibilidade de fundação civilizacional nos trópicos, a partir de uma integração ou de um domínio imperialista sobre o novo território. A contradição presente na avaliação do Brasil enquanto possibilidade civilizacional, presente em *O cortiço* na representação das classes populares, toma a voz dos dois protagonistas, com opiniões inversas, nas quais se apresentam os polos da contradição referida. Em suma, Milkau defenderia a utopia de uma nova forma social no Novo Mundo, advogando o meio brasileiro e a integração racial; Lentz, o domínio, o poder sobre as raças inferiores. Ambas as opiniões, como se vê, se ressentem da leitura ambígua que o intelectual do tempo produzia para seu próprio país. Milkau, assim,

(...) entrevia num horizonte iluminado, surgindo, docemente, uma nova raça, que seria a incógnita feliz do amor de todas as outras, que repovoaria o mundo e sobre a qual se fundaria a cidade aberta e universal, onde a luz não se apague, a escravidão não se conheça, onde a vida fácil, risonha, perfumada, seja um perpétuo deslumbramento de liberdade e de amor (ARANHA, 2002, p. 101).

Lentz, ao contrário,

(...) via por toda parte o homem branco apossando-se resolutamente da terra e expulsando definitivamente o homem moreno que ali se gerara; E Lentz sorria com orgulho na perspectiva da vitória e do domínio de sua raça (ARANHA, 2002, p. 101).

Trata-se de uma solução mais esquemática, na qual o trecho parece ser subordinado à tese e ao diálogo entre os dois protagonistas. A solução formal encontrada no romance naturalista é diversa da do romance de tese de Graça Aranha, e talvez por isso mais complexa, já que os índices do narrador aparecem geralmente nos registros típicos da escola literária, mais que na formulação do próprio enredo guiado para a tese explícita, como em *Canaã*. Assim, Graça Aranha resolve em dois personagens o que a voz narrativa de *O cortiço* sugeria pela ambiguidade. Porém, a contradição, de mesmo molde, é comum a ambos os romances.

Quanto a *Os sertões*, cujas características já descrevemos em capítulo anterior, a contradição guia a denúncia social da situação ocorrida no sertão baiano, na qual os fiéis sob a liderança de Antônio Conselheiro fecharam uma frente de resistência contra o governo da Primeira República, que utilizava-se, para a repressão dos canudenses, do argumento de que se tratava de uma resistência monarquista. Há na prosa barroca de Euclides da Cunha ao menos dois elementos que nos remetem à representação das camadas populares em *O cortiço*: em primeiro lugar, o misto de reconhecimento do sertanejo enquanto “rocha viva da nossa raça” em contraposição à sua depreciação por conta de critérios sociológicos que já estavam presentes de modo latente na prosa literária naturalista, e explicitamente na produção estética e ensaística da passagem do século XIX para o XX; em segundo lugar, a semelhança formal existente entre a internalidade e a externalidade notadas em *O cortiço*, isto é, a possibilidade ou impossibilidade de ascensão social e mesmo a mera fruição dos proveitos da cidadania – a exclusão e a inclusão, o acesso e a inacessibilidade, pois. Assim, Euclides representa, em seu misto de estudo naturalista e ensaio nacional, a clivagem existente entre os dois Brasis, o do sertão e o do litoral, oscilando, em sua abordagem, entre a valorização do tipo local isolado e a civilização republicana voltada para a Europa. Os dois aspectos interagem, dado que a oscilação sobre o julgamento cientificista, à moda da época, do sertanejo, se completa com a descrição da “terra”, do meio territorial, geográfico, no qual este tipo social se forjou em contraposição à vida litorânea.

Não deixa de ser interessante a semelhança entre a organização social específica dos sertanejos e a formação de uma solidariedade interna entre os habitantes do cortiço, ambas as organizações opostas à ordem *externa*, do Estado e da economia geradora de miséria: “[o] abandono em que jazeram [os sertanejos] teve função benéfica. Libertou-os da adaptação penosíssima a um estádio social superior, e, simultaneamente, evitou que descambassem para

as aberrações e vícios dos meios adiantados” (2003, p. 103). Assim, há uma distância social entre a sociedade que se forma neste meio, Canudos, a “Tróia de taipa”, e a civilização citadina, litorânea, de costas ao que ocorreria no interior. O assalto das expedições contra Canudos e a resistência da cidade, narradas por Euclides no capítulo “A luta”, não deixam dúvidas sobre a identidade que há entre as várias representações do Brasil que pintam dois mundos separados, de maneiras múltiplas, sendo que um deles permanece à margem do Estado e da integração nacional. Para um intelectual do século XIX, isso seria impensável; o dilema de Aluísio e Euclides, assim, se assemelha quando percebem que o caráter nacional não poderia deixar de residir nas camadas populares, embora seu isolamento frente à civilização e as cicatrizes deixadas por séculos de escravidão e abandono do povo os fizessem interpretar essas ocorrências díspares como caracteres inatos, herdados, destas populações. O romance urbano e o estudo de Euclides, assim, mostram-se quase complementares, idênticos em sua formulação dicotômica a no diagnóstico sobre o Brasil que oferecem.

Ainda há um detalhe: a era dos cortiços no Rio de Janeiro, as moradias coletivas típicas da passagem do século XIX para o XX, tem o seu auge neste período, decaindo a partir do começo do século com as reformas “modernizadoras”, à europeia, do prefeito Pereira Passos, que deslocam as classes populares do centro da cidade para os morros e em direção às bordas da cidade (RIBEIRO, 2001, p. 141). Os mesmos moradores, portanto, que habitavam os cortiços, são expulsos de suas moradias, tal como no romance, formando a nova maneira de habitar que ambientará boa parte da ficção literária e cinematográfica do século XX (e XXI): a favela. A dualidade de espaços se reproduz, com novos espaços demarcados para a integração e a exclusão. Por ironia, a nomenclatura, justamente, de “favela”, advém de uma planta homônima que dava o nome a um dos morros de Canudos, e “(...) passou a nomear o morro do Rio de Janeiro para onde vieram os soldados que haviam combatido os seguidores de Antonio Conselheiro” (LIMA, 2011, p. 78). *O encontro entre as dualidades brasileiras segue seu curso jogando com as ironias da história.*

6 Oswald de Andrade: um antropófago lê a história brasileira

Oswald de Andrade pode ser considerado uma espécie de porta de entrada para o que se escreve e se escreveu sobre o Brasil. Sua obra, de difícil caracterização, espalha-se da poesia à filosofia, passando pelo teatro, romance e crítica literária, além de ter sido, ao lado de Mário de Andrade, um intelectual que soube refletir sobre seu próprio lugar no movimento de ideias brasileiro. Além disso, em cada um dos gêneros literários a que se dedicou, também não há facilidade em encontrar um ponto de ligação. Por exemplo, é difícil encontrar continuidade entre as peças passadistas escritas com Guilherme de Almeida na segunda década do século XX e os experimentos realizados em suas três peças dos anos de militância política. O mesmo pode-se dizer com relação à poesia e, mais claramente, ao romance. Essa dispersão de produções dá margem a variadas “entradas” em sua obra, quer resalte-se seu labor estético, quer coloque-se em primeiro plano seu empenho intelectual em participar e intervir na história brasileira. A disposição de mudança, deixando muitas vezes suas obras em projeto inconcluso, já valeria por uma alegoria do próprio processo de desenvolvimento brasileiro, perdido entre o messianismo e o fardo colonial do qual não se livra com facilidade.

As obras de Oswald de Andrade, assim, nos parecem verdadeiros aportes estéticos abertos a repensar a história do Brasil, o que não se dá, contudo, sem referência à própria época na qual vivera, às contingências do tempo que se sentem mascaradas a cada passo de suas criações. Dentro dessa variedade de produções, portanto, que compõem, ao lado das interpretações do Brasil, uma verdadeira *visão estética* da realidade brasileira, alguns traços permanecem intocados, ligados à produção mais consequente do autor, isto é, tendo por baliza o engajamento modernista. Assim, depois das peças com Guilherme de Almeida e de um romance como *Alma*⁸¹ (1922), que se incluem na obra do autor como espécies de mostra das suas possibilidades criativas, sem maiores intenções programáticas às suas costas, toda a obra de Oswald parece ter um intuito construtivo, no qual o pensar sobre o nacional dilui-se em variadas propostas: da criação de uma linguagem nacional nova no romance ao engajamento político, englobando toda uma reflexão entre séria e cômica, comovida e sarcástica, na qual o país é colocado e refratado de diversos ângulos diferentes, sempre, porém, permanecendo como foco principal. Ao lado do Brasil, a intenção construtora – a “volúpia do zero”, como afirma Décio Pignatari (1964, p. 41) – da linguagem em Oswald também é constante em toda

⁸¹ Publicado inicialmente como *Os condenados*, nome que referirá, posteriormente, toda a *Trilogia do exílio*, composta do romance citado, mais *A estrela de absinto* (1927) e *A escada* (1934).

a sua obra, mesmo em romances como os da série *Os condenados*, ou ainda nos que possuem a tonalidade social do romance cíclico inacabado *Marco Zero*; por linguagem, aqui, entenda-se não apenas a língua portuguesa em sua utilização estética específica, mas os experimentos para a composição de suas obras, nos três gêneros literários a que se dedica, a saber, o teatro, o romance e a poesia.

Esses dois aspectos parecem, na verdade, ser apenas um: a reconstrução da história do Brasil, a visão lançada sobre ela, com os pés fortemente fincados no momento em que escreve, parece se aliar à revisão da linguagem em uma interação que, se nem sempre gerou frutos agradáveis ao paladar, sempre constituiu-se como desafio perturbador à crítica e à tentativa de integração de sua obra multifacetada. Não obstante, a visão estética pela qual Oswald de Andrade lê o Brasil não deixa de estar vinculada a questões do seu tempo e da estrutura de suas influências, o que não aparece numa visada mais ligeira lançada à obra. Oswald comenta em suas memórias que suas grandes referências literárias, no Brasil, foram Euclides da Cunha e Machado de Assis (ANDRADE, 1974, p. 66); um e outro, evidentemente, não podem ser localizados de maneira fácil na barafunda literária oswaldiana. O fundamento histórico, por sua vez, não se configura apenas como o nomeado em suas obras – isto é, a história lida e citada e as referências ao presente –, mas sim enquanto forma, dentro das perspectivas possíveis à época, inclusive no que tange a aspectos já abertos pelas leituras do Brasil. Sempre, porém, tentando abrir um caminho literário e estético novo, uma espécie de revolução permanente na própria obra na qual figura. Entre “palhaço da burguesia” e pretense “casaca de ferro da revolução proletária” (ANDRADE, 1978, p. 131- 133), aqueles aspectos inventivos e localizados, consoantes ou não a certa tradição, perpassam a obra oswaldiana, cujo engajamento mais evidente se deu pela visão do Brasil que conseguiu pôr de pé.

A referida visão, como discutiremos, esteia-se justamente no que chamamos forma dual, aspecto que liga e aponta novos caminhos para sua diversa construção ao longo da imensa série de leituras do país. A cisão social, estilizada no modernismo, levará às últimas consequências o que já vinha sendo trabalhado pela nossa tradição literária, lançando novas bases para a representação do país, que frutificam ainda hoje. Como problema irresolvido, permanece uma construção nacional aberta às seguidas utopias. Elas, as utopias – ou distopias – foram a base de nossa inteligência desde a construção do Estado nacional. Da construção alegórica de José de Alencar, até a fragmentariedade de Oswald de Andrade, o pensamento nacional se arvora em utopias, soluções políticas, possibilidades de uma nova civilização,

adequação à Europa, etc. Daí talvez porque Gilberto Freyre pôde fazer a relação entre a literatura de José de Alencar e a dos modernistas brasileiros:

Pois a verdade é que o autor de *Til* [José de Alencar] a quase todos nós, brasileiros que temos procurado reinterpretar o Brasil, nestes últimos trinta anos, influenciou deste ou daquele modo. Ele foi para alguns de nós uma espécie de avô distante: desses de quem certos jovens se sentem mais próximos do que dos próprios pais. Mário de Andrade, Roquette, Manuel Bandeira, Gastão Cruis, o próprio Oswald de Andrade de *Pau Brasil*, José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Cassiano Ricardo, Rachel de Queiroz, estiveram, em seus esforços de renovação literária do Brasil, próximos desse um tanto esquecido avô intelectual, ao mesmo tempo que distanciados da geração imediatamente anterior à deles, de romancistas poetas ou escritores. E Euclides da Cunha em mais de um sentido foi um continuador do autor de *O sertanejo*, *O gaúcho*, *O guarani*, cuja influência parece também ter sido considerável sobre o ‘brasileirismo’ de Sílvio Romero, o sertanejismo de Taunay, o caboclisto de Inglês de Sousa (FREYRE, 1961, p. 127).

O esforço de enquadrar a literatura brasileira dentro de uma continuidade mais ou menos coerente responde à necessidade de encontrar liames entre a produção literária e sua forma de representar o país, ou, como diria o próprio Gilberto Freyre, encontrar o *ethos* nacional na literatura (FREYRE, 2001, p. 281). As utopias e as distopias nacionais, parte e contraparte da necessidade de pensar o Brasil, parecem ser a forma mais corrente de se pensar o *todo* nacional, ainda que este possa se dar em condições fragmentárias, pelo regionalismo, por exemplo. A literatura de Oswald de Andrade pertence, portanto, a essa mesma ordem de questões, a qual foi refundida nas formulações modernistas a partir, sobretudo, de 1924.

É coerente, portanto, pensar que a diversa obra oswaldiana possa ser reduzida a um conceito, criado pelo próprio movimento modernista em 1928 – a Antropofagia. Isto porque, apesar de ter sido negada no famoso prefácio a *Serafim Ponte Grande* – o “sarampão antropofágico” (1978, p. 132) –, já nos tempos de militância comunista de Oswald de Andrade, seu tom não foi de todo desprezado nas obras do período, incluindo as peças de teatro, como *O rei da vela* (1937) e a prosa de *Marco Zero*.⁸² Aliás, o projeto deste romance seria interrompido e daria margem para posteriores teorizações em torno do conceito de Antropofagia, como na tese *A crise da filosofia messiânica* (1950) e a série de artigos *A marcha das utopias* (coligida pela primeira vez em 1966). Nesse sentido é que o denominador comum, notado por Maria de Lourdes Eleutério em sua leitura de conjunto da obra de

⁸² Augusto de Campos dissera algo semelhante, ao se referir ao jornal *O homem do povo*, que tivera 8 números editados em 1931. Esse jornal, tocado por dois egressos da *Revista de Antropofagia*, Oswald e Patrícia Galvão (Pagu), em seus tempos de militância comunista, pareceria um “(...) prolongamento da ‘segunda denteção antropofágica’”, um “descendente engajado da *Revista de Antropofagia*” (CAMPOS, 2009, p. 59).

Oswald, pode ser imputado ao conceito surgido nos anos de modernismo: “[o] raciocínio oswadiano é em si antropofágico” (1989, p. 149). Isso significa um aprofundamento – ou mudança – no teor político da Antropofagia, que desde seu início se construía sob o signo da utopia. Além do clichê normalmente referido à Antropofagia, seu caráter de tomar as formas ideológicas, históricas, culturais do estrangeiro, a fim de devolvê-las sob nova forma, adequada às nossas condições – do Manifesto: “Contra todos os importadores de consciência enlatada” (1970, p. 14) –, é preciso notar que sua fonte é sumamente de intuito nacional, representando um aprofundamento da poética *Pau Brasil*, cujo manifesto datava de 1924, e apontando para novas questões, de onde poderia partir uma abordagem à história brasileira e mundial. Nesse sentido, um dos melhores intérpretes da Antropofagia, Benedito Nunes, afirma sobre o aspecto primitivista, de “volta às origens”, que o movimento brasileiro ressignificara frente à análoga tendência das vanguardas europeias:

[o] primitivismo tende a tornar-se aqui o instrumento agressivo, a arma crítica impiedosa com que se pretende atingir, de uma só vez, o arcabouço – ético, social, religioso e político – que resultou do passado colonial da história brasileira (1979, p. 34).

Assim, a antropofagia pretende restaurar – ou criar – um novo sentido para a história brasileira, questão que sempre retornará na literatura local, e que já vinha sendo trabalhada desde os poemas presentes em *Pau Brasil* (1925), que ressignificam, por exemplo, as crônicas de viajantes sobre o país, de Pero Vaz a Gândavo, passando pelos “Poemas da colonização” e pela estilização de nossos contrastes em “Postes da Light” e “São Martinho” (ANDRADE, 1990a). De acordo com Benedito Nunes, a antropofagia dos aborígenes nacionais é mitificada,

(...) e utiliza-se o mito, que é irracional, tanto para criticar a história do Brasil – para desmistificá-la – quanto para abrir-lhe, com o apelo igualitarista da sociedade natural e primitiva, um horizonte utópico, em que o matriarcado, símbolo da liberdade sexual, substitui o sistema de sublimações do patriarcado rural (1979, p. 35).

Através dela, portanto, seria possível reescrever a história – criá-la, mitificá-la – algo formalmente não muito diferente do que o fizera, em outro registro, José de Alencar na criação mítica do Estado nacional. Assim, ainda que em *Marco Zero* ela não permaneça em sua formulação tal como dada em 1928 ou nas teses posteriores, será possível perceber certa continuidade calcada na representação da história do país, com o intuito presente de criticar as instituições e as contradições sociais brasileiras. Isso, evidentemente, através de um apoio que retirara das cartilhas da época de sua militância – o que não é o único a realizar, vide os romances, contemporâneos a Oswald, de Jorge Amado.

Esse marxismo submetido a uma filtragem “antropofágica” (NUNES, 1970, p. XVI), a despeito do esquematismo, próprio da época, revela as questões do momento, as quais Oswald tem sempre em mente na recriação ficcional. À incoerência da cultura dissociada da terra, já presente na crítica da Antropofagia de 1928, segue-se a crítica às desigualdades brasileiras, já estilizadas em *Pau Brasil*, agora configuradas num tom de militância que tenta se realizar enquanto ficção, abrindo as portas à utopia ou à sua contraface, baseada na leitura da realidade social do período. Essa leitura, se representa uma continuidade não pacífica da Antropofagia – negando-a, mas mantendo certos aspectos que serão retomados – também não se adéqua facilmente ao chamado “romance de 30”, guardando deste o interesse social e a construção do romance cíclico, algo muito cultivado à época (BUENO, 2006, p. 41, 60). Nesse limiar entre herança do modernismo e interesse social do romance do período, Oswald de Andrade vai estruturar a obra, mantendo igual distância tanto da utopia antropofágica quanto da crítica da sociedade da época, ainda que resguarde certas identidades de fundo, porém. Trata-se, pois, de um oscilar entre a utopia e a distopia, que se mantém na representação do ambiente rural e do urbano, das elites e da população miserável, em uma linguagem que não se decide pacificamente entre o tom naturalista de certo romance de 30 e a fragmentação modernista, que explorara desde seu romance *Alma* e levado às últimas consequências com *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande*. Essas dualidades formais darão a tônica do romance de Oswald, deixando uma impressão de edifício inacabado, mas significativo.

A Antropofagia, pois, como questão de fundo, aparece no mais das vezes como contrabando, a partir da releitura da história brasileira e paulista que o romance põe em cena. *A revolução melancólica* e *Chão*, assim, marcam uma espécie de microcosmo das contradições da obra oswaldiana e de sua localização temporal, do período histórico ao qual o autor nunca deixa de se referir. A abordagem de Oswald, pois, relê a história com os pés fincados no presente, de modo a poder estabelecer o sentido de sua crítica, em um esforço contínuo para localizar um fio de contato entre a formação social das elites do café e da mitologia bandeirante, à sua apropriação pelo setor dominante da época, divididas entre o café decadente e a ligação com os novos tipos de negócio, envolvendo a finança, as relações refeitas com a política e a corrupção pura e simples, enquanto à margem o foco se volta para a população excluída dos ganhos do processo, sofrendo apenas a decadência dos maiores, causada pela quebra de 1929. Gilberto Freyre, em conferência aos estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo, em 1946, notara que Oswald permanecia moderno, embora não fosse mais modernista, já que procura sempre a renovação; ao lado disso, endossa a opinião de que

a Antropofagia salvara o sentido do modernismo de 1922 (FREYRE, 1946). Talvez nessa confluência entre tentativa de mudança e permanência de suas inquietações antropofágicas, lançando novamente as pontes para a leitura da realidade brasileira, possa dar um sentido vital para *Marco Zero* e a obra de Oswald como um todo: a inquietação e o compromisso que mantém, em toda a sua obra, com o entendimento do país.

6.1 São Paulo: da pauliceia desvairada aos sertões do café decadente

Já notamos em nosso primeiro capítulo que Roger Bastide considera o romance de 30, que chama de “regionalismo do Norte”, e o “modernismo do Sul” dois movimentos “opostos e complementares” (1969, p. 212-213). Percebe, além disso, o que afirmamos anteriormente, no tocante à relação problemática que se estabelece entre um naturalismo tardio e uma reedição do modernismo em *Marco Zero*:

Oswald de Andrade utiliza os processos cinematográficos, a câmara lenta, a superposição de imagens, os *close-up*, o corte, prolongando assim o Modernismo. Talvez Oswald de Andrade tenha querido fazer para o café o que José Lins do Rego fizera para a cana-de-açúcar, e Jorge Amado para o cacau mas o futurismo da cidade dos arranha-céus e dos grandes edifícios desvia-o de seus propósitos. São Paulo cresce depressa demais para permitir a lentidão campesina do romance naturalista (1969, p. 219-220).

O trecho é significativo para se perceber como o projeto oswaldiano se integra na série literária da época, mantendo ao mesmo tempo certa distância entre o modernismo de 20 e o romance de 30, embora, na visão de Bastide, mais próximo daquele movimento. Assim, Oswald ficaria, grosso modo, entre os dois momentos à primeira vista contrastantes de nossa literatura nos dois decênios que seguem a 1920, entre, pois, o que João Luís Lafetá chamaria de fase do *projeto estético* e do período do *projeto ideológico*, tendo por marco divisório o ano de 1930, com suas mudanças políticas e sociais (2000, p. 28).⁸³

Além dessa questão formal, que trataremos, há um outro aspecto importante a ser pensado por meio da colocação de Roger Bastide. O modernismo não significaria, assim, como o romance da década de 1930, uma espécie de “regionalismo”, ao menos em seu ponto de vista, fincado não nas zonas decadentes da cana-de-açúcar nordestina, mas no processo de

⁸³ Lafetá: “Um exame comparativo, superficial que seja, da fase heróica e da que se segue à Revolução [de 1930] mostra-nos uma diferença básica entre as duas: enquanto na primeira a ênfase das discussões cai predominantemente no *projeto estético* (isto é, o que se discute principalmente é a linguagem), na segunda a ênfase é sobre o *projeto ideológico* (isto é, discute-se a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte)” (2000, p. 28). Evidentemente, o crítico sabe que a divisão é meramente operatória: “o *projeto estético*, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já contém em si o seu *projeto ideológico*” (2000, p. 20).

ápice do café enquanto economia exportadora? Gilberto Freyre, na citada conferência realizada em 1946, afirmara justamente que São Paulo e Pernambuco representariam no Brasil dois polos de renovação e impulso modernista, “[no] esforço de transformação da colonização do Brasil em autocolonização, como diríamos hoje” (FREYRE, 1946). Assim, partiriam de ambos os polos – o modernismo paulista e o regionalismo nordestino, especificamente pernambucano – o esforço literário e cultural a fim de radicar uma cultura *brasileira*, dissociada, mas em diálogo, com a tradição e com as produções estrangeiras. Um esforço, pois, de descolonização, além de “autocolonização”. Como nota Eduardo Jardim de Moraes, a partir de 1924 o modernismo sofrera uma guinada em busca da nacionalidade:

(...) a problemática da renovação estética, presente nos anos anteriores, cedia lugar, a partir de 24, a uma preocupação que, acirrando-se até 1930, se dirigia no sentido de, em primeiro lugar, elaborar uma literatura de caráter nacional, e num segundo momento, de ampliação e radicalização do primeiro, de elaborar um projeto de cultura nacional em sentido amplo (1978, p. 73).

Essa circunstância já estaria, segundo o autor, presente na obra de Graça Aranha *A estética da vida* (1921) (MORAES, 1978, p. 44), podendo ser também procurada em outros elementos locais, que darão a tônica dessa recuperação “romântica” do sentido da nacionalidade. Essa recuperação da brasilidade seria tributária, à maneira romântica, de uma tentativa de integração nacional, mas também recuperando, como o fizera o naturalismo de Aluísio Azevedo, as camadas à parte do progresso do país; uma unidade regional e uma unificação dos diferentes brasis, dispersos na desigualdade interna, retomados sob o aspecto da *identidade*. Assim, a brasilidade seria buscada a partir de “[uma] perspectiva que liberte mesmo as forças escondidas da nação, os antagonismos entre presente e passado, modernização e atraso, campo e cidade, eruditismo e sabedoria popular” (MORAES, 1978, p. 85); aspectos, cabe lembrar, centrais para a perspectiva da representação do país e mote central da poética *Pau Brasil* de Oswald de Andrade.

Havia, pela época, além de um *boom* nacionalista derivado do final da Primeira Guerra Mundial, cujo clima nossos intelectuais, sempre interessados no que ocorre do outro lado do Atlântico, puderam experimentar, a necessidade de certa elite brasileira de referendar uma visão sobre o Brasil, cujo encargo os intelectuais da época puderam tomar. O interesse nacional nos anos 1920, assim, assumiram as tintas contraditórias das mudanças sociais que ocorriam à época, seja com base na defesa de uma precedência paulista, escorada no café, seja mesmo com movimentos sociais que intentavam realizar mudanças drásticas nas estruturas sociais e políticas brasileiras. Assim, se o modernismo intentava, de um lado, uma integração

nacional em seus diferentes aspectos, não deixava ele de ser financiado e tributário da economia cafeeira paulista. Ao mesmo tempo, esse clima de interesse pelo nacional e pela reforma não deixaria de estar presente nos movimentos ocorridos a partir de 1922, dentre eles o chamado tenentismo, que desembocará na Revolução de 1930.

O historiador Nicolau Sevcenko, por exemplo, acentua o papel que a elite paulista possuía na formulação desse núcleo identitário da brasilidade, forjado pelos aparelhos culturais do momento, que se fortaleceria na década de 1920. Assim, não seria de se estranhar que um movimento que reivindicasse para si a precedência na interpretação do Brasil ocorresse num Estado que representava a maior parte da economia do momento, e cuja presença no poder se estabeleceria desde os inícios da Primeira República. Sevcenko afirma que:

O pioneirismo paulista talvez se devesse à forte tensão social, sobretudo a partir da Guerra, conjugando as forças emergentes da fronteira agrícola e da economia urbana, contra uma elite assentada porém declinante, que suscitou o recurso ao instrumental simbólico da História, da cultura popular e do modernismo, acabando por fundi-los, dando origem a uma linguagem de extraordinário potencial inclusivo (2000, p. 256).

Assim, Sevcenko recupera em seu estudo a proeminência econômica e política do Estado de São Paulo, ator chave na Primeira República, centrado no seu poderio de gerador de divisas por meio da exportação do café. Essa posição decairia a partir da crise e da Revolução de 1930, o que não quer dizer que o Estado deixe de ser um elemento importante para o processo político depois da mudança institucional que se segue à quebra da bolsa de Nova York em 1929. Essa leitura, aliás, não é estranha aos próprios protagonistas da Semana de 1922. Mário de Andrade, na conhecida conferência “O movimento modernista”, de 1942, afirmaria que “São Paulo era espiritualmente mais moderna, porém fruto necessário da economia do café e do industrialismo consequente” (ANDRADE, 1974, p. 236). Oswald, por sua vez, em 1944, diria algo semelhante: “O modernismo brasileiro é um diagrama da alta do café, da quebra e da revolução brasileira” (ANDRADE, 1971, p. 95).

Sabemos, portanto, que essas circunstâncias são importantes para entender as questões de como pôde São Paulo tomar a frente na proposição de uma brasilidade, forjada a partir de suas hostes e de seu ponto de vista. Porém, não acreditamos que isso, exclusivamente, resolva a questão. A última palavra de Oswald de Andrade, na citação anterior, “revolução”, se refere principalmente ao levante tenentista de 1922: “Nunca se poderá desligar a Semana de Arte que se produziu em fevereiro, do levante do Forte de Copacabana que se verificou em julho, no mesmo ano” (ANDRADE, 1971, p. 94). O que parece se tratar de uma reconstrução *a*

posteriori de um dos protagonistas da renovação artística de 1922, não deixa de ter certo sentido: inclusive, Oswald de Andrade não raro apela para semelhante ligação entre o tenentismo e a Semana, realizada por Astrojildo Pereira:

Astrojildo Pereira com sua autoridade, liga numa das ‘Interpretações’, a Semana de Arte Moderna ao Tenentismo. Ambos os movimentos irromperam no mesmo ano de 22. O nosso em fevereiro, menos sangrento que o que de julho que foi o levante dos meninos de Copacabana. Dessas duas coordenadas parece que de fato se estruturou o Brasil novo (2007, p. 235).

De fato, como Edgard Carone identifica, o tenentismo teve “sua gênese imediata na luta dos dissidentes e militares contra a oligarquia dominante; e as suas origens mais remotas na formação de uma geração combativa de jovens da classe média, a geração do tenentismo” (1965, p. 35). Em um país oligárquico, cujas aspirações da classe média eram cortadas pela impossibilidade do acesso ao saber e a posições, o tenentismo parece uma tentativa de quebra com o paradigma político corrente, a partir do núcleo mesmo onde essa classe poderia ter alguma possibilidade de ganhar vida: o Exército, justamente a força armada do poder central e, portanto, *nacional*. As camadas médias urbanas, por outro lado, cabe lembrar, teriam papel importante na sustentação da Aliança Liberal (FAUSTO, 1973, p. 238-239), movimento de oposição à oligarquia mineiro-paulista, que desaguará na Revolução de 1930: “Depois de 1930 uma ideologia mais completa fará da pequena-burguesia uma das correntes mais nacionalistas e revolucionárias” (CARONE, 1965, p. 65).⁸⁴

O modernismo, portanto, nos parece ter sua base nessa confluência de fatores e contradições da época, cuja “base social” embora possa ser localizada na elite paulista, no “diagrama da alta do café”, também não deixou de participar de uma forma ou de outra dentro de uma inquietação que corria no tempo, as dores do parto das mudanças da sociedade brasileira. Assim, não é de se estranhar sua referência totalizante ao nacional, incluindo as regiões mais afastadas dos grandes centros, na tentativa de integrar, sob uma intentada fusão, os aspectos diversos da formação social do Brasil: seus núcleos, seus diferentes “estágios” e a cisão social representada no divórcio entre elites e a grande massa do povo brasileiro. Essas

⁸⁴ Para adensar ainda mais a questão, cabe lembrar que o próprio Getúlio Vargas, após a Revolução de 1930, cita a Semana de Arte Moderna em seus discursos, associação provavelmente sugerida por Cassiano Ricardo: “As forças coletivas que provocaram o movimento revolucionário do Modernismo na literatura brasileira, que se iniciou com a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, foram as mesmas que precipitaram, no campo social e político, a Revolução de 1930” (*apud* SEVCENKO, 2000, p. 306-307). A associação, assim como a com o tenentismo, tem seus lances de arbitrariedade; porém, a preocupação integracionista do nacional nos dois movimentos, artístico e político, não deixam de, realmente, ter sua ligação. Uma questão de momento político, frente à desagregação oligárquica da Primeira República, talvez.

contradições farão parte da forma das representações do país no modernismo, sendo talvez uma caracterização sintética do que vinha da tradição brasileira desde, pelo menos, o romantismo. Nesse sentido, uma figura central dessas contradições modernistas foi seu financiador e incentivador, oligarca do café paulista, Paulo Prado. Em suas obras ensaísticas, *Paulística* (1925) e *Retrato do Brasil* (1928), essas contradições serão apontadas, seus impasses e motivações serão trabalhados, em representações do país que advêm da historiografia brasileira do passado – sobretudo Capistrano de Abreu, fruto último da Escola do Recife – e que apontam para o ensaísmo posterior, realizado nos anos 1930. Essas representações do país não serão indiferentes, também, à literatura, sobretudo em Mário de Andrade e a Oswald de Andrade; no caso deste último, como interlocução crítica e negação da interpretação histórica, desde a Antropofagia até *Marco Zero*.

As obras de Paulo Prado representam duas facetas, a partir de um mesmo ponto de partida: a visão sobre o pioneirismo paulista e sua formação histórica, por um lado, e uma avaliação do estado atual do Brasil, em cujos tons de dramaticidade pode-se perceber a filiação a uma classe oligárquica baseada na economia do café, o mesmo ponto de vista que resguardaria o chamado “paulistismo”. Não caberia, porém, simplesmente a relação entre estas representações e a preeminência de São Paulo na economia da época, ressaltando a ligação entre a avaliação que realiza e a posição de classe. Mais interessante é estudar o tom do diagnóstico, cujas ligações com o agrário não deixam de rememorar um ensaio publicado anos depois, que também contém um tom de certo modo nostálgico, mas em relação ao auge da cultura da cana-de-açúcar: *Casa-grande & senzala*. Em ambas as obras, é importante ressaltar, a leitura do nacional *é feita pelo ponto de vista local*. Isto é, em Paulo Prado, a tentativa de integrar São Paulo e de atribuir a ele a formação do Brasil é patente, servindo como ponto unificador dos dois ensaios; Gilberto Freyre, por sua vez, constrói sua obra a partir da estrutura mais propriamente nordestina, pernambucana. Esse “regionalismo”, assim, não tem o sentido de apontar para a decadência ou problemas de um local afastado dos grandes centros; ao contrário, integra o nacional a partir de seu ponto de vista. Não é, portanto, extensão de uma visão nacional integradora, contra a amostragem de um ponto de vista específico. Trata-se mesmo de criar ideologicamente um ator para a integração, um realizador, um pioneiro, logo, um bandeirante na marcha para o oeste, seja este o bandeirante do período colonial, seja o café na expansão de sua cultura. Isso, evidentemente, com os pés plantados na terra roxa do presente; como diz José Honório Rodrigues, a historiografia, a partir da segunda década do século XX, “(...) não quer só estudar o passado colonial, mas quer aproximar-se do presente, da fase nacional, seja por interesse de usar o ‘passado utilizável’

seja pela superação catártica do colonial pelo nacional” (*apud* FERRAZ, 1972, p. XV-XVI). A mesma colocação serve para o ensaísmo realizado a partir da década de 1930, o que corrobora a afirmação de Wilson Martins, que afirma ser *Retrato do Brasil* predecessor do “ensaísmo modernista”, ou “moderno”, aos moldes do que seria o ensaio pioneiro de Gilberto Freyre (MARTINS, 1977, p. 178).

Em *Paulística*, duas questões aparecem que devem ser postas em primeiro plano: a história da formação da Província de São Vicente e o povoamento dos campos de Piratininga, bem como a função erigida pela interpretação que realiza dos bandeirantes dentro da formação social brasileira – algo que rende frutos estéticos e políticos. Assim, Paulo Prado, no prefácio ao livro, resume esquematicamente a história paulista em quatro fases, nas quais os cumes pertenceriam à época do bandeirantismo e à regeneração pela economia cafeeira, que garantem a participação protagonista da província nos destinos políticos da nação; são, assim, as fases de “ascensão”, correspondente à colonização; “clímax”; “decadência”, atribuída à fase posterior ao descobrimento dos metais preciosos de Minas Gerais, com o despovoamento e a submissão ao poder português; e, por último, a “regeneração”, já referida (PRADO, 1972, p. 14-15). A divisão, portanto, contempla a formação da população paulista, isolada do litoral pelo bruto “Caminho do Mar” da Serra do Mar (nome do primeiro capítulo), possibilitando a povoação por meio dos “patriarcas” (“O Patriarca”, João Ramalho e o Bacharel de Cananéia, são os motivos do segundo), cujo estreito convívio com os indígenas geraria o mameluco, matriz racial dos bandeirantes (tema latente ou explícito em vários dos capítulos). Esse isolamento em relação ao litoral corresponderia a um equivalente isolamento em relação ao poder colonial, o que daria nas qualidades notadas de independência e insubmissão:

O processo de segregamento, contribuindo tão poderosamente para lhe dar a feição específica, já o preparava para a tarefa que lhe iria competir na formação da nacionalidade brasileira. Às primeiras tentativas de colonização organizada, o mameluco do planalto apareceu nas suas roças de Santo André e de Piratininga como um *independente e insubmisso às leis da Metrópole e às ordens dos seus representantes* (PRADO, 1972, p. 30, grifo nosso).

Assim, a própria formação nacional seria tributária da sociedade formada na Capitania de São Vicente, creditando à conta paulista o encargo da unidade nacional e da expansão geográfica, com a conformação da terra e do país independente: “[a] história do que se nomeou a ‘expansão geográfica do Brasil’ não é, em sua quase totalidade, senão o desenvolvimento fatal das qualidades étnicas do povo paulista” (PRADO, 1972, p. 37). Como diz o poema de Mário de Andrade, no “Noturno de Belo Horizonte”, Minas Gerais, ponto de confluência social da

população durante a colônia, por obra da mineração, seria “fruta paulista” por conta dos bandeirantes (ANDRADE, 1993, p. 180; PRADO, 1972, 129).⁸⁵

A regeneração, depois da decadência pelo despovoamento derivado da colonização de Minas Gerais e de uma submissão aos representantes do trono português, caberia ao café, sobre cuja produção não esconde suas lamúrias de produtor, no tocante aos impostos cobrados por saca: “O café pagava, pagava, pagava. Paga” (1972, p. 135). Resta o paulista, cujo diagnóstico será o do *Retrato do Brasil*, no qual aquele será extensivo a todo o país:

Nessa luta contra a ação deprimente do meio físico, o homem, se triunfava, perdia as qualidades que o distinguiam do gentio brabo. É conhecida no Paulista a sua teimosa taciturnidade, o seu viver tristonho, a sua desconfiança amuada, que o destacaram desde os séculos passados, como o mais triste dos habitantes de um país triste (PRADO, 1972, p. 142).

Paulo Prado, com *Paulística*, praticamente resume a posição erigida pela elite da antiga capitania de São Vicente com relação a seus pretensos feitos e a suas autoatribuídas responsabilidades frente ao país. Não deixa de ser interessante, pelo muito que significa social e politicamente, esta postura, a qual estará manifestada, de maneira a endossá-la ou criticá-la, na literatura dos modernistas de 1922. Como afirma Carlos Berriel, “Paulo Prado é de fato um dos casos raros em que um detentor do poder econômico – e por decorrência do poder político – torna-se ao mesmo tempo um ideólogo de sua classe” (BERRIEL, 2013, p. 15).

O tom do *Retrato do Brasil*, no entanto, é mais complexo. Ele elenca algumas características negativas da formação brasileira, espécies de “males de origem”, cujos efeitos se faziam ainda sentir, pela sua concepção, à época da escrita do texto. O atraso, a crise social que se anuncia, as desigualdades internas que colocam em risco a unidade nacional, são efeitos dos males por ele apontados, em suma, um “país que não se devia mais aceitar” (NOGUEIRA, 2011, p. 195). Esses ‘males’, na ordem em que aparecem na obra, são a “Luxúria”, derivada do contato sexual com as indígenas e do afastamento em relação ao poder coercitivo do Estado e da Igreja; a “Cobiça”, manifestada nas bandeiras de captura do índio e de busca pelas riquezas da terra; a “Tristeza”, advinda dos dois últimos fatores, e fruto da decadência do povo ibérico colonizador, referindo-se ao diagnóstico de “dissolução dos costumes”, relatado por Alexandre Herculano, por conta da expansão colonial (PRADO, 2012, p. 94-95); e, por fim, o “Romantismo”, fruto do qual São Paulo seria fecundo, uma

⁸⁵ Para fazer justiça ao autor, cabe notar que introduz no livro um aparte de Capistrano de Abreu: “Dessas expedições de caça ao silvícola pergunta o ilustre mestre: ‘compensará tais horrores a consideração de que por favor dos bandeirantes pertencem agora ao Brasil as terras devastadas?’ É a interrogação para sempre ligada ao estudo e crítica do chamado bandeirismo paulista” (PRADO, 1972, p. 74).

mistura dos males anteriores e do bovarismo local. Assim, chega-se ao diagnóstico, com o qual abre e fecha o livro:

Numa terra radiosa vive um povo triste. Legaram-lhe essa melancolia os descobridores que a revelaram ao mundo e a povoaram. O esplêndido dinamismo dessa gente rude obedecia a dois grandes impulsos que dominam toda a psicologia da descoberta e nunca foram geradores de alegria: a ambição do ouro e a sensualidade livre e infrene que, como culto, a Renascença fizera ressuscitar (PRADO, 2012, p. 39).

Nesse quadro de horrores pintado por Paulo Prado, distingue-se o profundo desgosto elitista pelo estado do Brasil à época, desgosto referendado pelos fatos coloniais: a cobiça do ouro e a presença da escravidão; a decadência juvenil dos centros urbanos; a formação de um povo escorado no gosto do ganho e no desprezo da vida em sociedade. Assim, como notado lateralmente em *Paulística*, alguns dos traços favoráveis ao pioneirismo paulista são relidos como entes negativos e estendidos a toda a formação social brasileira, numa verdadeira enumeração ensaística das causas da crise à época.

Retrato do Brasil e Paulística, assim, em conjunto, compõem, a partir do ponto de vista de uma elite cafeeira que espreita o descenso de sua influência, uma paisagem ambígua entre o resgate de um passado colonial com os olhos postos no presente, exaltando-o, bem como uma condenação dos vícios iniciais para a conformação dissonante do Brasil frente ao modelo de civilização que perfazia o horizonte da época. Um misto de otimismo e pessimismo, cuja ambiguidade exprimia as possibilidades de uma época em transformação. A leitura que Berriel engendra (2013) da obra de Paulo Prado fundamenta muitas das nossas reflexões; porém, cabe notar que, diversamente de sua interpretação, a nosso ver, o “paulistismo” de Paulo Prado não se trata apenas de uma questão “separatista” entre São Paulo e o restante do país, tal como se afirmará posteriormente, na chamada Revolução Constitucionalista de 1932. Trata-se, pois, de uma leitura *a posteriori*: basta lembrar que Paulo Prado não é indiferente à Revolução de 1930, apoiando-a no seu início, deixando-a de lado justamente pela manutenção, após a ruptura, da pequena política e do compadrio já conhecido. Além disso, não se trata de *separar* São Paulo do Brasil, por conta do diagnóstico de duas conformações raciais diversas: a paulista, ‘certa’, e a outra, ‘brasileira’ (BERRIEL, 2013, p. 247). O problema é ainda maior, a nosso ver – diríamos, nem pior, nem melhor, apenas diverso: o desespero “romântico e ineficaz” (CALIL, 2012, p. 14) da classe dominante à época estende *ao Brasil como um todo* os males e benesses provindos de uma colonização doentia, cuja *matriz* era São Paulo. E nem mesmo São Paulo foge à constatação de decadência. Por último: existiria porventura alguma elite que não estenda seu ponto de vista

localizado ao conjunto da comunidade nacional? O caso pernambucano de Gilberto Freyre seria a ocorrência mais flagrante, uma espécie de contraparte da questão levantada por Paulo Prado. No entanto, a análise de Berriel é certa ao notar as bases do pensamento de Paulo Prado, escoradas na concepção da decadência de Portugal, pelos intelectuais da ex-metrópole, em suas bases historicistas da passagem do século, bem como no fundamento social das obras do autor paulista. Além disso, é também instigante a análise que realiza de *Macunaíma*, obra que parece uma face literária das contradições presentes no ensaísmo de Paulo Prado (BERRIEL, 1990; CALIL, 2012, p. 25).

A análise alegórica de *Macunaíma*, realizada por Berriel, traduz as questões de fundo do momento de mudança da sociedade brasileira, com o foco na classe dominante paulista. De fato, a obra de Mário de Andrade oscila entre uma liberdade sem culpa que pode sugerir o tom otimista, e o desleixo, volubilidade, inconstância e desonestidade que são caracterizados na irrisão da figura do “herói sem nenhum caráter”. A própria circunstância da ausência de caráter o faz, por um lado, uma espécie de alegoria da multiplicidade brasileira – característica da releitura integradora modernista – bem como a uma ausência de conformação racial, um caráter nacional próprio, que vinha sendo buscado na tradição intelectual brasileira ao menos desde o século XIX. Um polo negativo e outro positivo, imanentes à fatura, pois. Nesse sentido, os prefácios que Mário de Andrade escrevera, mas não publicara junto ao livro, são eloquentes. Em um de seus trechos, diz Mário sobre sua personagem que:

Dessa falta de caráter psicológico creio, otimistamente, deriva a nossa falta de caráter moral. Daí nossa gatunagem sem esperteza (a honradez elástica / a elasticidade de nossa honradez) o despreço à cultura verdadeira, o imprevisto, a falta de senso étnico nas famílias. E sobretudo uma existência (improvisada) no expediente (?) enquanto a ilusão imaginosa feito Colombo de figura-de-proa busca com olhos eloqüentes na terra um Eldorado que não pode existir mesmo, entre panos de chão e climas igualmente bons e ruins, dificuldades macotas que só a franqueza de aceitar a realidade poderia atravessar. É feio (*apud* HOLLANDA, 2002, p. 14-15).⁸⁶

O personagem Macunaíma aparece, assim, figurado como uma espécie de fruto da colonização brasileira, um “homem cordial”, um “semeador”, com um “apego bizantino aos livros”, *avant la lettre*. Assim, não dá para se falar em uma integração otimista e com os “olhos livres”, à maneira de Oswald de Andrade em *Pau Brasil*. A caracterização de Mário já abre as portas para estas citadas categorias de Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*. Isso indica que o problema é mais profundo e liga-se ao pensamento e à história da

⁸⁶ Os comentários e anotações entre parênteses são do manuscrito do autor.

época, bem como ao passado, nas reflexões sobre o caráter nacional e quejandos, já fartamente citados. Desse modo, refere-se Berriel a *Macunaíma*: “[o] impasse de um sistema que deseja implantar modificações – formas do novo – e é incapaz de romper com o tradicionalismo – o velho –, esta contradição, veremos, decide o andamento da narrativa” (1990, p. 133). Nossa boa e velha forma dual.

Mário de Andrade e seu *Macunaíma*, portanto, e *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado, são livros-irmãos, cujas contradições e questões de fundo se assemelham – a rapsódia de Mário é dedicada ao empresário do café, cabe lembrar. Assim, o modernismo de 1922, bem como sua virada ao nacionalismo a partir de 1924, estariam respaldados, a partir de sua estreita ligação com a economia cafeeira paulista, cujos avanços estéticos seriam exatamente a contraparte do café, o “diagrama da alta do café” que notara posteriormente Oswald de Andrade. Era importante, mesmo vital para essa classe manter-se atualizada na frente ideológica, para a construção de uma hegemonia que só ela, centrada na velha monocultura e com os olhos voltados para o avanço capitalista europeu, poderia render (LAFETÁ, 2000, p. 24). Desse modo, afirma Berriel, após sua análise sobre as contradições da narrativa marioandradina:

Esse nacionalismo de base cafeeira – *de onde, a não ser daí surgiria a base social do nacionalismo cultural do movimento modernista?* – este nacionalismo de base cafeeira, dizíamos, via na continuidade da estrutura monocultora, agrária e exportadora a base inegociável para a efetiva emancipação econômica do país, já que entendia que o mesmo era seu interesse particular (1990, p. 175).

As componentes contraditórias de *Macunaíma* e de *Retrato do Brasil*, portanto, carregam as dualidades do processo social brasileiro, no qual o novo aparece como roupagem do antigo. Essas dualidades, assim, são os frutos que carregamos desde a Colônia e se transformam em desigualdades internas da nação em formação, uma cisão social entre regiões e classes, entre a civilização e a barbárie, entre o sertão e o litoral, ou a mescla de ambos os termos dentro do desenvolvimento abstruso brasileiro.

Oswald de Andrade, nosso alvo neste capítulo, escreve uma resenha a *Retrato do Brasil*, intitulada “Retosques ao *Retrato do Brasil*”. Nesta, Oswald, já de posse de seu aparato anarquista-antropofágico, louva o estilo do livro e Paulo Prado, bem como suas descrições sobre a colônia, deplorando, no entanto, suas passagens sobre a “luxúria”, um dos capítulos e um dos conceitos de análise para a identificação das causas das “raças tristes” brasileiras. Assim, chama o *Retrato* de “Um livro pré-freudiano”, nome com o qual aparece a resenha, em versão diferente, em uma coletânea póstuma de seus textos (ANDRADE, 2011, p. 54-56).

Nesta resenha, Oswald de Andrade nota justamente o parentesco entre *Macunaíma* e *Retrato do Brasil*, algo que não explora, mas que seria retomado já pelo aparelhamento crítico de Berriel. Como contemporâneo, no entanto, Oswald já pôde afirmar que “[o] *Retrato do Brasil* é um livro que acordou muita gente. Percebeu-se através dele que o Brasil existe. Eu diria mesmo que é o glossário histórico de *Macunaíma*” (ANDRADE, 2012, p. 169). Ainda: “o arrimo histórico de *Macunaíma*” (2012, p. 171). No entanto não poupa críticas ao livro, na questão já apontada, mandando reproches a Paulo Prado por ter realizado uma inclusão da luxúria – e a cobiça, secundariamente –, sob o ponto de vista da Inquisição católica, como um dos males de formação do país:

O que é extraordinariamente importante no *Retrato* é o miolo de verdade que enche a documentação escolhida. O que é extraordinariamente grave é o erro a que se deixa induzir Paulo Prado na adição dos valores das suas primeiras partes do livro: a Luxúria e a Cobiça.

Note que o *Retrato do Brasil* nesse capítulo é a repetição de todas as monstruosidades de julgamento do mundo ocidental sobre a América descoberta. O pensamento missionário, inteiramente invalidado pela crítica contemporânea, é o que preside a essas conclusões de início (2012, p. 169).

Dois questões nos concernem, aqui. De um lado, Oswald já percebe uma ligação entre o livro de Mário de Andrade e *Retrato do Brasil*, algo que não nos é óbvio, senão a partir da tradição crítica construída sobre ambos nesses quase cem anos, sobretudo considerando que *Macunaíma* emana para nós uma irrisão que não se decide entre o pessimismo e o otimismo modernista-nacionalista. De outro, nesta resenha, escrita em 1929, Oswald estava plenamente envolvido pela ideia antropofágica, da qual são familiares algumas das colocações presentes na resenha. No entanto, a Antropofagia oswaldiana não permanece neste tipo de crítica “freudiana” ao livro de Paulo Prado. Sua releitura, ou constantes releituras, são postas em suas obras posteriores, deixando de lado um teor mais anárquico, antimoralizante, para a passagem a uma crítica mais coerentemente política, embora já presente em sua “primeira denteição”. No entanto, a utopia latente em *Marco Zero* não deixa de esperar por um ente político que redima as consequências traumáticas da Primeira República, mantidas pelo Estado Novo de Getúlio Vargas. Nesse sentido, é possível, embora correspondam a duas visões completamente diferentes ao momento de suas produções, aproximar a obra de Oswald de Andrade à de Paulo Prado.

O empresário do café da Semana de 1922 – referimo-nos a Paulo Prado – não deixa de ter, frente à inoperância das mudanças, na conservação de uma política da camaradagem, uma postura crítica, algo que será retomado pelas contradições lancinantes da produção de Oswald de Andrade. Diz Paulo Prado:

Sempre fui da extrema esquerda. Desde o *Retrato*. À vista porém do fracasso da revolução – ou antes dos homens da revolução – parece-me que o país ainda não estava preparado para reformas radicais – para a tábua rasa sobre a qual pretendíamos levantar o novo edifício do Brasil revolucionário (*apud* CALIL, 2012, p. 14).

Assim, a negação dúbia do *status quo* chega através do próprio representante da elite brasileira. Nada mais contraditório e, por isso mesmo, interessante. Paulo Prado, a partir do ponto de vista da elite paulista, agora, provavelmente, pela tonalidade desta carta, próxima da guerra civil de 1932, não hesita em se proclamar de “extrema esquerda”. Oswald de Andrade, justamente o “linha justa” dessa posição, ex-proprietário quebrado por 1929, também não hesitaria em se arvorar como militante comunista, algo muito significativo para sua produção e no contexto de sua vida pessoal. No entanto, são de se notar as possibilidades abertas pela geração ambivalente do modernismo, cuja integração nacional propugnada em suas obras não poderia ir além de seus horizontes históricos. A contradição e os limites que hoje notamos não poderiam ser satisfeitos por possibilidades que hoje vislumbramos. Desse modo, seja na releitura histórica do Brasil realizada em *Marco Zero*, seja no panorama ensaístico oferecido em *Retrato do Brasil*, podemos perceber as contingências que permanecem enquanto frutos de nossa insuficiência frente ao destino civilizatório que desejamos contemplar. Não é de se estranhar, pois, ao cabo de um livro majoritariamente negativo sobre o estado do Brasil, as palavras finais que o encerram, que marcam, ao mesmo tempo, as possibilidades e os limites da transformação brasileira à época e, talvez, hoje; um pessimismo-otimismo renitente:

Para o revoltado o estado de coisas presente é intolerável, e o esforço de sua ação possível irá até a destruição violenta de tudo que ele condena. O revolucionário, porém, como construtor de uma nova ordem é por sua vez um otimista que ainda acredita, pelo progresso natural do homem, numa melhoria em relação ao presente. É o que me faz encerrar estas páginas com um pensamento de reconforto: a confiança no futuro, que não pode ser pior do que o passado (PRADO, 2012, p. 144).

6.2 “O Brasil! Tiros e estrelas”: a narrativa entre a carroça e o cinema

Marco Zero é a tentativa de um romance cíclico, ambientado no Estado de São Paulo, no qual a história recente da época deveria ser encenada. Trata-se, por um lado, de um recuo a um período próximo ao de sua produção, a Revolução de 1930, a Revolução Constitucionalista de 1932, o Estado Novo, etc. Porém, mais que um breve recuo, no qual já poderíamos notar uma clara vontade de intervenção no debate público da época, o romance marca um período de transformações, no qual o marco político de 1930 é apenas um indicativo de mudanças e permanências profundas no âmbito da economia e do poder, com o

foco na sociedade paulista. Corresponde, portanto, a uma característica da produção oswaldiana como um todo, a de procurar sua inserção no debate político, tentando apontar caminhos novos para a representação e a análise social, algo que já persegue desde a virada modernista de 1922. A imbricação entre a pesquisa da forma literária e o interesse político entra em uma conciliação fecunda, cuja eventual má realização não deixa de concernir ao leitor preocupado em entender um período de guinada no país. Assim, as próprias contradições e limites da prosa oswaldiana, à época – bem como seu teatro e poesia – deixam de maneira latente ou em fratura exposta as tensões do momento, que funcionam conforme um panorama cinematográfico, um cinejornal distante da representação oficial, fecundado por preocupações que se relacionam diretamente a uma tentativa direta de intervenção literária no processo histórico. Suas limitações, nesse sentido, são suas próprias vantagens.

O projeto do romance cíclico deveria ser composto de cinco romances, dos quais foram publicados apenas os dois primeiros. Antonio Celso Ferreira, historiador cujo livro é a única análise de profundidade do *Marco Zero* que conhecemos, assim descreve o projeto oswaldiano:

No início da década de 1940, previa sua execução em cinco volumes: *A revolução melancólica*, *Chão*, *Beco do escarro*, *Os caminhos de Hollywood* e *A presença do mar*. Nos dois primeiros, exporia suas teses sobre o levante paulista de 1932, a permanência do latifúndio no contexto da modernização do país e a emergência do proletariado como força revolucionária. Nos demais, trataria dos novos mitos e ideologias que se difundiam em São Paulo, importados do capitalismo norte-americano. O contraponto pessimista já se anunciava (FERREIRA, 1996, p. 25).

Ainda, cabe lembrar que Oswald, como já fizera com outras suas obras, já publicara em periódicos trechos do ciclo, cuja maioria ou são decorrências, textos paralelos ao projeto do romance, ou mesmo passagens que sequer publicaria em sua versão final – ao menos nas duas obras que vieram à luz, *A revolução melancólica* e *Chão*.⁸⁷ Cabe ainda lembrar que Oswald

⁸⁷ A título de exemplo, pode-se encontrar o roteiro de um filme, extraído de *Marco Zero*, narrando as desventuras de Eugênio Beato (Genuca, personagem do romance) como jogador de futebol. A técnica de extrair de um romance o enredo de um filme a ser produzido é essencialmente moderna e revela a extrema preocupação do autor com a produção de sua obra. Neste roteiro (cuja deusa pode-se encontrar em *Chão*, páginas 390 a 393 da edição utilizada), Genuca vive a glória de ser um jogador reconhecido, cuja carreira é interrompida por uma contusão, que o deixa sem possibilidades de seguir a carreira. Seus dias seguem-se, então, como empregado subalterno do clube de futebol que o consagrara, numa narrativa moralizadora do papel da união da classe trabalhadora e da vã glória do sucesso na sociedade capitalista. O tom é o mesmo de *Marco Zero*, entre a acusação da ilusão do *status quo* capitalista e a apologia panfletária do engajamento comunista. Esta empresa pode ser lida na *Revista do Brasil*, vide Andrade (1938). Este filme só viria ser realizado no ano de 1992, com direção de Rogério Sganzerla, que adapta o roteiro original. Ainda, outros trechos não aproveitados do *Marco Zero* estão relatados na bibliografia publicada pela editora Globo, na reedição dessa obra (ANDRADE, 2008b, p. 444).

de Andrade demorava a publicar suas obras, sendo óbvio que as devia submeter a inúmeras revisões, reescritas, reelaborações, havendo um hiato considerável entre a concepção dos projetos e sua publicação – isso está patente na *Trilogia do exílio*, posteriormente renomeada *Os condenados*, bem como em *Marco Zero* (ELEUTÉRIO, 1989, p. 105; BRITO, 1972, p. 42-43; FONSECA, 2007, p. 286).⁸⁸

Nos dois romances publicados o enredo se passa no momento imediatamente anterior à Revolução Constitucionalista de 1932, narrando inclusive seu desenvolvimento, temas centrais do primeiro romance, até o período que antecede o golpe de 1937, que proclamará o Estado Novo. O título geral do ciclo se remete ao “marco zero” da cidade de São Paulo, à fundação da vila em 1554. Além disso, também sugere a tentativa de um “marco zero” na história brasileira, uma reavaliação e uma posterior mudança, pela via da esquerda da época, à qual Oswald de Andrade se esforçava por servir. O esforço para reler a história, ou jogar luz sobre seus aspectos de permanência e latência, sob a perspectiva dos derrotados, aparece desde o título, portanto. Assim, afirma Antonio Celso Ferreira:

A esse ciclo ele daria o nome de *Marco Zero* – servindo-se da referência simbólica à fundação de São Paulo, em 1554. Mas seus protagonistas não seriam os jesuítas e bandeirantes da tradição colonial, associados às origens de uma história gloriosa. No lugar deles, entrariam em cena os imigrantes, migrantes, proletários, aventureiros e revolucionários – personagens da metrópole industrial, que prenunciavam o desmoronamento do mundo antigo e os sonhos de uma nova sociedade (1996, p. 17).

Desse modo, o intuito do romance parece ser uma reconstrução da história, estabelecendo fios de ligação entre passado e a atualidade, para realizar a oposição ao estado de coisas do presente. Este intuito de reler a história brasileira, lembremos, é comum à obra oswaldiana, do *Pau Brasil* ao *Marco Zero*, passando pela Antropofagia. De resto, será uma das marcas do modernismo brasileiro, tanto no que seria realizado pela própria “geração heroica” quanto pelos frutos mais ou menos diretos do ensaísmo dele saído: desde o ensaio “pessimista” de Paulo Prado até a guinada de Gilberto Freyre na leitura das questões brasileiras, com *Casa-grande & senzala*. O esforço geral realizado nesse período da inteligência brasileira vai, portanto, no sentido de “passar o Brasil a limpo”, em diálogo cerrado com certa tradição de pensamento sobre o país, avançando e recuperando alguns aspectos deste legado. A nosso ver, pois, pensamento social e literatura compartilhavam do mesmo intuito que tenta revisar a história brasileira, e muitas destas leituras permanecem até o presente.

⁸⁸ Sinal disso é a diferença entre os projetos e seu resultado final. Tal como afirma Antonio Candido, *Marco Zero*, ao início, deveria compor-se de três romances: “*Beco do escarro* (industrialização), *Terra de alguns* (latifúndio), *A presença do mar* (imperialismo)” (CANDIDO, 1970, p. 60).

Os dois romances, em tese, apresentariam enredos independentes, podendo ser lidos separadamente. Porém, mesmo considerando a continuidade manifestada, seja na presença de personagens comuns, seja no estilo, ou ainda em uma narrativa que não se fecha em cada um dos livros, não nos é permitido dizer que possam ser chamados de *romans-fleuves*,⁸⁹ como Mário da Silva Brito, por exemplo, caracterizara a trilogia *Os condenados* (BRITO, 1972, p. 58). Na verdade, há um tom de continuidade explícita entre os dois romances, cuja leitura independente deixaria à margem uma série de problemas que só seriam resolvidos com a leitura conjunta. De fato, como afirmaria Roger Bastide, este termo “não se aplica a *Marco Zero*, que se nos apresenta como um afresco mural”:

Podemos considerar, na verdade, dois tipos de afresco: um que se comporia de uma série de *paneaux* que se sucederiam, mas que conservariam sua independência e formariam, cada um, um quadro isolado, valendo por si mesmo, e depois um que ocuparia toda a parede na sua vasta extensão. É antes a este tipo de afresco que pertence *Marco Zero* (...) (BASTIDE, 2008, p. 7-8).

De fato, *Marco Zero* pretende, na própria concepção de Oswald de Andrade, compor um panorama social ou, em suas palavras, um “romance mural”. Dessa maneira, sua característica central seria a totalidade do que pretende exprimir, não a parte em si. O romance se compõe, segundo esta concepção, e com base na sua estrutura, em uma série de impressões e ações, descrições e reflexões, que visam constituir o panorama do Estado de São Paulo no momento entre a decadência da economia cafeeira e a emergência de uma nova sociedade, carregando nos tons da crise que se estabelece nesta transformação político-social.

Ao final do primeiro volume, *A revolução melancólica*, Oswald de Andrade expõe o que pretende com o romance, algo que já vinha anunciando continuamente em periódicos da época.⁹⁰ A nota vem editada assim, em caixa alta:

O ROMANCE PARTICIPA DA PINTURA, DO CINEMA E DO DEBATE PÚBLICO. MAIS QUE DA MÚSICA QUE É SILÊNCIO, É RECOLHIMENTO. MARCO ZERO TENDE AO AFRESCO SOCIAL. É UMA TENTATIVA DE ROMANCE MURAL (ANDRADE, 2008a, p. 381).

Por “romance mural”, Oswald de Andrade supõe compor um painel social, e suas afirmações não são em vão. De fato, *Marco Zero* intenta realizar em sua estrutura uma ampla pintura da

⁸⁹ “Romance ou novela que flui como um rio. Designa as obras ficcionais que se organizam em ciclos contínuos, à semelhança dum estuário fluvial, caracterizadas pelo grande número de personagens e de ações que se sucedem ou se imbricam” (MOISÉS, 2013, p. 418).

⁹⁰ Sobre a longa expectativa para a publicação do primeiro volume, desde a década de 1930, que veio à luz somente em 1943, testemunha Antonio Candido. Ver Candido (1970, p. 59-60).

sociedade, na qual os diversos personagens que aparecem ao longo da narrativa possuem, de certo modo, certa equanimidade de importância, sem ser destacado, ao menos como tipicamente ocorre na narrativa romanesca moderna, um protagonista. Evidentemente, há hierarquias entre os atores da narrativa, mas elas parecem submetidas a um rebaixamento geral que, parece-nos, coloca no mesmo plano tanto os personagens que representam as elites quanto a arraia-miúda presente em ambos os romances. De certo modo, a estrutura de “romance de massas” lembra a de *O cortiço*, cujos *flashes*, sobretudo nas cenas de conjunto, oscilam entre um personagem e outro, dando a impressão de um movimento de multidão. Diversamente da narrativa de Aluísio Azevedo, porém, a narrativa não é contínua; como veremos, em cada um dos grandes capítulos que dividem os romances, há inúmeros fragmentos que põem em cena cada um dos setores representados, com a única manutenção – novamente à maneira naturalista – do narrador em terceira pessoa. Esses vários fragmentos presentes na narrativa buscam dar a impressão de um “mural”, justamente o conceito atribuído à pintura de massas moderna, realizada e conhecida pelos pintores mexicanos da primeira metade do século XX.

Nas pinturas murais o povo e os caracteres derivados da cultura popular aparecem em primeiro plano. Não é à toa, pois, que Oswald de Andrade tenha assim nomeado a tentativa de seu romance cíclico. No período da Revolução Mexicana, os murais aparecem como uma forma de recorrer aos traços naturais do povo, sem faltar a referência aos processos modernistas das vanguardas europeias. Desse modo, há uma tentativa de recuperação da criatividade popular, que serve para adequar ideologicamente a arte mexicana em sua participação para a fundação de uma nação moderna (ARGAN, 1998, p. 491-492). Ressalta, por exemplo, desde a citada referência às vanguardas até a representação do povo na pintura, a caracterização formal das pinturas dos muralistas. Há, no entanto, rejeição ao formalismo, ao mesmo tempo em que se empreende um realismo cujas influências das vanguardas são visíveis; uma composição, digamos a nosso modo, majoritariamente dual, que remete às possibilidades abertas pela pintura moderna europeia de inícios do século XX, sem desprezar as questões figurativas vinculadas a certa arte popular. Além disso, há a questão da representação das classes populares. Por exemplo, em uma pintura de Diego Rivera, *A execução do Imperador Maximiliano* (1930-1932), as figuras representadas compõem uma representação de massas, na qual não há prioridade para a figura central, referida no título e na cena do quadro, bastando uma igualdade humana entre todas as personagens para a composição (ARGAN, 1998, p. 494). A obra de Oswald de Andrade, articulada na dita

equanimidade entre os personagens da narrativa, não parece ter senão este intuito, o que revela certa preocupação entre a concepção do romance e sua tentativa de estruturação.

Antonio Candido foi apontado como o primeiro a ter realizado uma avaliação de conjunto da obra de Oswald de Andrade, no calor do momento (FONSECA, 2007, p. 284). Além disso, suas indicações realizadas sobre o *Marco Zero* são de interesse ainda hoje, visto que essas leituras abriram portas para a compreensão do romance.⁹¹ O primeiro destes ensaios, escrito ainda quando da publicação de *A revolução melancólica*, é “Estouro e libertação”, refundado depois na publicação do livro de ensaios *Brigada ligeira* (CANDIDO, 2004, p. 11-27). Um dos aspectos notados pelo crítico é justamente o que ele chama de “pontilhismo” na estrutura do romance, um modo fragmentário de composição, tipicamente oswaldiano, que em *Marco Zero* tenta representar o movimento social de conjunto. É a tentativa que mencionamos, inspirada no muralismo mexicano:

Na poeira das pinceladinhos, Oswald de Andrade vai largando tinta de muitas cores, e não parece que elas consigam dispor-se conforme o afresco que ele intentou. Mesmo porque (palpite de leigo) não creio que o pontilhismo seja a técnica mais indicada para os murais (CANDIDO, 2003, p. 24-25).

Essa opinião, em ensaio bastante posterior, é reformada. Em “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, no qual o crítico alterna comentários biográficos e críticos sobre o autor, Candido afirma:

Em ‘Estouro e libertação’ eu atribuí a insuficiência de *Marco Zero* a alguns fatores, de que o mais geral seria a incompatibilidade entre a técnica *pontilista* e o intuito social de *afresco* – o que está errado. No plano teórico, verificar-se-ia o contrário, pois a visão de uma larga realidade social pode ser apreendida melhor através da multiplicidade de cenas e tipos apresentados de maneira descontínua, numa espécie de amostragem por justaposição que revela o todo com amplitude e variedade maiores do que seria possível a uma narrativa unitária. John dos Passos esfarinhou a vida americana nos múltiplos níveis de enfoque da trilogia *U.S.A.*, e o resultado foi tecnicamente bom (1970, p. 81).

A questão problemática em *Marco Zero* não é a técnica em si. Como vimos, há correspondência entre a tentativa de estruturação do romance – fazer um romance mural – e a técnica fragmentária. Há, portanto, uma preocupação na estruturação do romance por Oswald de Andrade, ainda que a realização em si possa ser, por vezes, insuficiente.

⁹¹ Ainda, há de se notar que a bibliografia específica sobre o romance cíclico oswaldiano é muito restrita. Afora os comentários de recepção, traçados à época, poucos são os estudos dedicados exclusivamente ou mesmo marginalmente a esta obra.

Para Candido, em “Estouro e libertação”, e essa é uma afirmação importante para nossa análise de *Marco Zero*, parece haver certo hiato entre “concepção e realização” (2004, p. 24-25), isto é, ainda que em princípio a estrutura do romance esteja de acordo com seu projeto, a realização em si não é satisfatória. Em *Marco Zero*, há um convívio problemático entre um naturalismo “exigido” tradicionalmente pelo romance social – algo que perpassa nossa tradição literária e estaria presente no romance da década de 1930 – e a técnica modernista em que Oswald de Andrade se esmera, sua melhor prosa, por sinal. Assim, o painel pode ganhar em amplitude, mas também pode sofrer por descontinuidade e confusão de *flashes*, num ritmo que nem sempre colabora para uma leitura “social”, que o autor pretende imprimir em sua obra. Afirma Candido:

(...) Oswald conservou de maneira recessiva um veio naturalista que estufou no decênio de 1930, estimulado pela moda de literatura documentária e social então predominante. Por motivos na maioria políticos, desejou acertar o passo com as tendências do momento e mostrar que não era o piadista de que falavam, o ‘palhaço da burguesia’ que se penitencia de ter sido no prefácio do *Serafim*; quis recuar do meio do picadeiro para as tarefas obscuras e disciplinadas dos ‘casacas de ferro’ (CANDIDO, 1970, p. 80).

A discrepância entre a concepção do ciclo e a fatura da realização deve-se, então, a partir da visão de Candido, a certo desnível existente entre a intenção do romance e a sua constituição propriamente dita.

[Em] *Marco Zero* o pressuposto básico, a razão de cada fato, é o processo histórico, impondo uma representação da continuidade vertical, isto é, uma dimensão temporal que pesa na constituição da narrativa e se baseia no antes (as causas) e no depois (as conseqüências), atrapalhando a intenção estética de elaborar a descontinuidade horizontal do corte na sociedade. Por outras palavras, a coerência diacrônica perturba a visão sincrônica, que era o forte de Oswald quando não estava dominado pelo peso de um exigente princípio ordenador: a concepção marxista do processo histórico, implicada no tipo de realismo social que adotou por convicção e militância intelectual depois de 1930, e que noutros escritores inspirou obras de alta qualidade (CANDIDO, 1970, p. 82).

O ar que as obras de Oswald possuem, um certo “desleixo calculado”, digamos assim, por vezes era sinal de alta qualidade técnica, como no chamado por Candido de “par-ímpar” (1970, p. 78), os romances *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, que colocam a linguagem literária em uma perspectiva minimalista e sugestiva, cuja sintaxe alinhava uma composição fragmentária preenchida em seus espaços pelas liberdades vocabulares sintéticas. Em outras, porém, como em *Marco Zero*, o trabalho técnico visivelmente refletido descamba para uma dualidade de estilos que não encontra uma síntese perfeita, entre o intuito de romance social e a criação linguística. Na própria obra de Oswald, *Marco Zero* significaria uma síntese imperfeita entre a trilogia *Os condenados* e a prosa

inventiva do “par-ímpar”, numa escolha de intenção programática que aparentemente contrariaria seu feitio criador (CANDIDO, 2004, p. 12-13).

Por conta de a escrita de Oswald possuir esse “desleixo calculado”, que afronta o beletrismo naturalista típico até mesmo de algumas realizações do romance de 1930, é natural que Oswald refletisse sobre sua produção literária. Em alguns artigos contemporâneos à produção de *Marco Zero*, Oswald de Andrade mostra-se preocupado em como estruturar sua narrativa. São documentos preciosos sobre o processo criativo do escritor. Seu alvo, na maior parte das vezes, é José Lins do Rego, sobre quem Oswald de Andrade – algo típico dele – sempre manteve posição dúbia, ora criticando, ora rasgando elogios. Afirma Oswald, sobre um certo passadismo em literatura, que ignoraria que “(...) no século XX o problema da técnica literária se impõe de um modo devastador e o romance muda”:

A literatura de tração animal prolonga-se entre nós. É verdade que se prolonga também entre os povos mais cultos. Que é *A montanha mágica* senão uma esplêndida caleche? Toda a obra de José Lins do Rego é uma carrocinha de padeiro. Verdade seja dita, hoje as carroças de pão têm mais utilidade do que as caleches. Entre nós, só o Modernismo faria mover a técnica da narrativa, dando-lhe o nervoso dos desenhos animados, as ondas líricas da inconsciência e as alturas da invenção intelectual. Enquanto eu trabalhava arduamente o *Serafim Ponte Grande*, Plínio Salgado reproduzia em *O estrangeiro* a técnica das minhas *Memórias sentimentais*, e os dois grandes trabalhadores da plástica criadora presenteavam o Brasil com *Macunaíma* e *João Ternura* (ANDRADE, 2011, p. 97-98, grifo nosso).

Este texto, de 1941, é uma amostra do pensamento de Oswald de Andrade sobre a composição de suas narrativas. Pode-se sentir sua oposição ao naturalismo presente na literatura de José Lins do Rego que, no entanto, Oswald manteria, a seu modo, em *Marco Zero*, sobretudo em *Chão*. Ainda assim, a dita “literatura de tração animal” seria o modelo negativo, que o autor tentaria evitar na composição de seu romance cíclico. Se o resultado final das duas narrativas encontra-se insatisfatório, no entanto, não é possível negar que a concepção do romance não seria pensada – e bem pensada. Pelo testemunho de Oswald, o projeto do romance data de 1933; a publicação de *A revolução melancólica* data de dez anos depois (ANDRADE, 2008a, 1933). Graciliano Ramos, em 1937, nas palavras de Mário da Silva Brito, fala sobre “[a] enorme pilha de anotações com que se prepara o romance *Marco Zero*, lentamente composto”, e acrescenta que “o material que o constituía derramava-se em oitenta cadernos’, riscados a lápis, cadernos que ocupariam, depois daquela data, ‘parte de um arranha-céu de Copacabana’” (BRITO, 1972, p. 107). O romance de Oswald de Andrade apresenta-se assim como o fim de um processo de pesquisa, tentando superar seu feitio intuitivo, no qual a pesquisa da linguagem apareceria como a parte mais importante. Para a composição de seu

mural, Oswald pesquisa, além da forma, à qual sempre se esmerara, toda uma pilha de recursos a serem utilizados.

A estrutura fragmentária de *Marco Zero*, assim, liga-se, por um lado, à composição de um mural da sociedade, com o foco na representação das desigualdades e do processo político e econômico precário, uma forma de fixar uma imagem das questões postas à baila pela consciência do atraso, tal como manifestada no pensamento dos anos posteriores a 1930. Por outro, tal estrutura é familiar a Oswald, que a realizara desde o tríptico *Os condenados*.⁹² Nestes romances, Oswald compõe uma espécie de método narrativo cinematográfico, na qual a montagem dos fragmentos concede a cada um certa independência frente ao todo, conciliando e opondo, ao mesmo tempo, as ações da narrativa. Candido, no pioneiro ensaio “Estouro e libertação”, talvez tenha sido quem anotara este aspecto pela primeira vez; segundo o crítico, Oswald “lançou ostensivamente e em larga escala (pelo menos no Brasil) a técnica cinematográfica” (2004, p. 14). Além disso, Candido também nota que *A revolução melancólica*, enquanto estrutura, “continua fielmente o cinematografismo e a sincopa d’*Os condenados*, prendendo-se muito mais a estes do que a *Serafim Ponte Grande*” (2004, p. 22). Porém, enquanto em *Os condenados* a técnica servia sobretudo para a narração dos estados psicológicos e dos dramas morais do personagens – Alma, João do Carmo e Jorge d’Alvelos, protagonistas –, em *Marco Zero* a montagem cinematográfica serve, em diversos trechos, para opor os setores sociais representados, os cortes bruscos entre a riqueza das elites e a miséria da população urbana e rural. Além disso, a montagem em *Marco Zero* possibilita a composição de um painel mais amplo, ampliando o número de personagens em ação, tendendo estes a certa equanimidade de importância.

Em *Os condenados*, ao contrário, a técnica serve para expor poucos personagens, cujo protagonismo nas narrativas é bastante pronunciado. Assim, o drama psicológico é o que importa para este primeiro ensaio da técnica por Oswald de Andrade. Em *A escada*, último romance do ciclo, que fora publicado apenas em 1934 com o título de *A escada vermelha*, narra a adesão de Jorge d’Alvelos, escultor, à militância política, como forma de atribuir sentido à sua vida e como solução de seus dramas pessoais – certo didatismo, portanto, que tenta explicar o abandono da vida burguesa para a adesão à política. Em pequenas pinceladas,

⁹² Maria Eugênia Boaventura afirma que em *Marco Zero*, “a exemplo de sua produção inicial (*Os condenados*) a linguagem cinematográfica foi a construção preferida; os cortes bruscos da cena levam o autor a abandonar com maestria a velha noção de estrutura romanescas com princípio, meio e fim: as pequenas cenas assumem vida própria” (1986, p. 86; 1983, p. 133).

o narrador-quase-câmera – ou, melhor, um montador dos múltiplos enquadramentos – compõe as impressões da referida personagem:

Despediu-se inesperadamente da família, feudal e inútil, que não mais o pudera absorver. Partia. Voltava à capital.

O trem e o céu dessas terras, vasto a perder-se, fazendo ressoar as pancadas das porteiças brasílicas na névoa, o cheiro dos currais e o mugir das vacas presas, toda a liturgia campônia das primeiras sociedades terrenas num país rescendendo ao banho do dilúvio.

E a escravização do homem pelo homem (ANDRADE, 1972, p. 230).

É de se notar como os breves períodos, ou a adição de diversos elementos descritivos a períodos mais longos, estão subordinados primeiramente à questão da representação das emoções e do pensamento do personagem principal. A técnica estaria aqui, portanto, subordinada à caracterização psicológica; o próprio corte brusco ao final do segundo fragmento menos serve a uma crítica direta à sociedade que à tomada de consciência política de Jorge d’Alvelos, mote central da narrativa. Assim, por exemplo, o narrador trata da transformação de Jorge, operado pela influência da militante comunista Mongol:⁹³

Jorge d’Alvelos criticava-se. Fora preciso uma mulher para fazê-lo mudar, descobrir exatos caminhos revolucionários. Fizera-se nele o processo mórbido de uma geração, desviada no cenário longínquo e colonial do Brasil, bestificada pelo recalque sexual que o feudalismo e a igreja mantinham, ignara e romântica, doentia, tarda e tímida (1972, p. 283).

Percebe-se que o narrador se refere à mudança do personagem, cuja tomada de consciência e posterior diagnóstico da situação brasileira partem diretamente de seu drama pessoal, em estrita ligação com ele. Esse tipo de estrutura básica, de recorrer ao sentido individual da militância política, além de submeter a reflexão sobre a sociedade a uma filtragem operada pela figura ficcional, permanece em alguns personagens de *Marco Zero*, como em Jango Formoso, cuja história se desenrola nos dois volumes da obra, na qual sua tomada de consciência guarda muita semelhança com a de Jorge d’Alvelos.

Mário da Silva Brito notara, na estrutura de *Os condenados*, um “conflito entre o novo e o arcaico” e, adiciona, “signo conflitual que irá marcar toda a obra e toda a vida de Oswald de Andrade” (1972, p. 46). Essa relação entre técnica moderna e certo ressaibo da literatura oitocentista, assim, parece marcar a prosa de *Os condenados* bem como a de *Marco Zero*, uma relação tensa entre o intuito modernista e a herança das narrativas já consolidadas pelo

⁹³ Segundo Mário da Silva Brito, Mongol seria baseada em Pagu, importante estímulo para a mudança de Oswald de Andrade em direção à militância política: “A Mongol, personagem feminina de *A escada*, é a encarnação fictícia de outra mulher de sua vida – Pagu, a Passionária nacional dos momentos primeiros e heróicos da luta ideológica no Brasil” (1972, p. 53).

realismo-naturalismo mais passadista. Este é um elemento que nos parece comum a outras obras da época. Afirma Kenneth David Jackson, por exemplo, sobre o romance *Parque industrial*, de Patrícia Galvão, publicado originalmente em 1933, sob o pseudônimo de Mara Lobo:

Parque industrial cruza as barreiras entre duas fases do Modernismo, uma vez que se coloca na confluência do estilo e tratamento de romances dos anos 20 e o contexto da conscientização política e engajamento social-realista dos anos 30 (1987, p. 288).

Esse romance de Pagu guarda, nesse sentido, semelhança com o que será realizado posteriormente por Oswald de Andrade. Trata-se de um romance composto de curtos capítulos, cuja estrutura fragmentária lembra a realizada por Oswald de Andrade em *Os condenados*, a qual reeditará em *Marco Zero*. Como neste, a escrita fragmentária contrasta com certo pendor naturalista, que submete a construção literária ao didatismo, bastante comum à época. O mundo das elites, em contraste com a população pobre – geralmente prostitutas e operárias do bairro paulistano do Brás – aparece descrito em uma técnica modernista, cuja tonalidade social parece, no entanto, evocar certos aspectos que serão típicos no romance de 1930: o engajamento e a descrição naturalista. A linguagem utilizada e a construção dos períodos evocam, por vezes, a melhor prosa de Oswald de Andrade:

Lá dentro, na cidadela isolada do alto feudalismo brasileiro no valhacouto que vive do suor destilado pelo Parque Industrial, há condes progressistas e reizinhos rurais casados com contrabandos da Migdal. Capitalistas seduzem criadas. Condessas romanticamente amam tratadores de cavalos (1981, p. 37).

O tom acusatório sobre as elites brasileiras permanece em *Marco Zero*, sendo também característica de uma peça como *O rei da vela*. Nesse tipo de texto, há certo convívio, pois, entre a técnica modernista e o engajamento demandado para a época, entre a fragmentariedade e certo naturalismo, que dará o tom para vários romances de então.

Esse conflito entre o novo e o arcaico, tal como nomeado por Mário da Silva Brito, será, portanto, característica central da narrativa de *Marco Zero*. Autor acostumado a avanços e recuos em relação à técnica – nada mais distante do *Serafim* que, por exemplo, o posterior *A escada* –,⁹⁴ Oswald perde-se numa escrita na qual o trabalho formal parecia submeter-se a imposições outras, ligadas a certa necessidade de crítica fundada na militância programática, no didatismo, em grande parte das vezes, barateado. Essa dualidade em *Marco Zero* parece

⁹⁴ Ainda que Oswald, em nota ao final do tríptico *Os condenados*, afirme ter escrito a série entre 1917 e 1921, são notáveis nas narrativas, sobretudo em *A escada*, aspectos que marcarão o pensamento do autor apenas a partir dos anos 1930. Ver Andrade (1972, p. 289) e Brito (1972, p. 41 e ss.).

ser justamente um dos aspectos de sua forma dual, uma contradição estrutural que tenta resgatar certas possibilidades de representação das contradições brasileiras, devidamente filtradas pela leitura a partir de certo programa político. Em contraposição, porém, a *Os condenados*, o diagnóstico da sociedade brasileira não se dá predominantemente pelo elemento individual; há maior distanciamento do narrador, uma espécie de narrador naturalista em terceira pessoa, porém com maiores toques de intervenção na narrativa que o modelo oitocentista:

A estrada quebrou a paisagem para deixar ver o ribeirão lamacento e cheio. Abriam-se ali as invernadas de capim-gordura. João Lucas e o índio Cristo ladearam o mata-burro, passaram a porteira. O céu acumulava carvões brancos e fechava o sol nos tabuleiros e nos vales. O gado pontilhava o campo. Iluminava-se de repente as sombras no azul. Uma silhueta de zebu acamelava o horizonte.

Os trabalhos do campo pereciam. O rebanho não era mais o orgulho da [fazenda] Formosa. Espalhava-se amarelo e branco, fosco e barroso.

Fora-se o tempo em que a fazenda possuía trinta touros dentro dos seus currais. As dificuldades aumentavam de todo lado, obrigando os donos a vender o gado sem o pouso das invernadas. O administrador deixara de fazer seleção, de usar os banheiros sanitários e carrapaticidas.

Ao encontro dos dois homens, vinham campeiros a cavalo, botas curtas sob ponches escuros, chapéus ao vento. Tinham arreios vistosos e flores nas esporas. Pararam ante a floresta de chifres (2008a, p. 90).

É notável neste trecho, dois fragmentos contínuos do romance, a convivência entre processo modernista e escrita neonaturalista. Os períodos curtos, certas associações lexicais, típicas do melhor Oswald, fazem as vezes da permanência modernista no romance cíclico: “Uma silhueta de zebu acamelava o horizonte”; “Pararam ante a floresta de chifres”. São, decerto, associações que fariam contraste com as presentes no “par-ímpar” *Miramar/Serafim*, pois muito mais tímidas. Não obstante, elas compõem com o naturalismo recessivo presente na obra um intuito de painel social, no qual o cenário atua como complemento da caracterização das questões problemáticas da vida brasileira e paulista, alvo do romance.

O humor oswaldiano, outro processo que lhe é típico, assim como as associações inesperadas, é pouco presente no romance se comparado com a predominância da linguagem naturalista. Assim, vemos, em cada um dos romances, certa contradição entre o que é majoritariamente próprio ao autor – sua flexibilidade lexical, seu humorismo minimalista – e a composição naturalista de teor militante. Essa manifestação de uma forma dual, no plano da linguagem, serve, no entanto, para estilizar as contradições brasileiras, o progresso manco paulista lastreado no café. Vemos, em algumas passagens, um bom aproveitamento desta

dualidade. Como, por exemplo, no caso de uma propriedade pertencente ao personagem Conde Alberto de Melo, representante da elite paulista que se safa da quebra generalizada por conta de suas ligações com a finança e a política local. O Conde tencionava transformar sua fazenda – a fazenda Anica – em uma estação hidromineral, cujo nome esdrúxulo, *Adiantadópolis*, traduz a incoerência entre os fumos de progresso e as raízes coloniais.

O alazão refugou na porteira onde estava escrito à cal ‘ADIANTADÓPOLIS’. Carlos Benjamin meteu as esporas, achegou o animal, passou. E na estrada silenciosa do domingo, o trote largo do meio-sangue afastou o rapaz da velha casa da fazenda Anica, alteada sobre pilares antigos. Deixando o pavilhão novo para sua residência de campo, o Conde Alberto de Melo instalara aí no solar o seu quartel-general de reformas e melhoramentos. Ao lado daquele casarão que ainda conservava nas paredes dos salões fantasmas, pinturas a óleo escuro com paisagens e mornaturezas, erguer-se-ia o hotel da futura estância hidromineral, serpenteariam seus caminhos civilizados, fulgiria sua piscina e o seu mirante se ergueria na paisagística trabalhada por um arquiteto francês. (...)

O chiqueirão lá embaixo estava repleto de porcos. Tatuzinhos fuçavam os alagados. O cavaleiro atravessou um pomar abandonado. Avistou longe as pocilgas centenárias que constituíam a colônia. Tudo aquilo o favoritismo político transformaria no éden perfeito de Adiantadópolis, entregando ao Conde mais um torpe monopólio (2008b, p. 303-304).

Por essa passagem, temos a exata dimensão de como em certas passagens o típico humor oswaldiano praticamente perde seu efeito ante um descritivismo naturalista ao qual não se habituara. Adiantadópolis é um achado verbal parente da *Pindobaville*, cidade fictícia de *Memórias sentimentais de João Miramar*, ou do transatlântico luxuoso, com nome de pangaré, *Rompe-Nuve*, de *Serafim Ponte Grande* (ANDRADE, 1978, p. 41, 179). No entanto, o impacto da invenção se perde ante a descrição de teores naturalistas, cuja construção pouco lembra os momentos mais flexíveis, mais minimalistas, de outras obras. Estes momentos, apesar de presentes no romance, aparecem sempre em nota menor, dado que se tratam de passagens mais ou menos perdidas num caudal que se pretende realista, sob a perspectiva do romance social.

Ainda que o efeito pretendido pela estilização do nome da propriedade esteja em relação direta com a feição contraditória da mesma, sua composição híbrida parece mais afeita ao estilo sintético dos romances do “par-ímpar”, e não a uma descrição que, embora estilize a dualidade progresso-atraso, aparenta ser mais própria à literatura chamada por Oswald de Andrade como de “tração animal”. Porém, é importante perceber que o nome Adiantadópolis diretamente se refere com ironia a uma propriedade construída por Conde Alberto de Melo, cujos fumos de modernidade não escondem os “pilares antigos” do antigo “solar”, isto é, da casa-grande e seus fantasmas. A dualidade dos estilos tenta reforçar, pois, a

contradição do progresso à brasileira. No entanto, para falar novamente com Candido, há certo hiato entre concepção e realização, ou ainda uma realização que não aproveita o potencial da escrita fragmentária oswaldiana para forçar a nota crítica, como ocorre em certos trechos do “par-ímpar”. Nas paisagens, os tugúrios que serviam de residência aos colonos são lembrados e, postos em destaque, no desenho do espaço pelo narrador, aos projetos de melhoramentos, sugerem de que natureza seria o barro sobre o qual se ergueram os “pilares antigos”. A ligação com a política é outro dado, a face cordial da elite brasileira orientada para seus interesses privados, sem distinção do que deveria constituir a coisa pública. Na apresentação do personagem, em *A revolução melancólica*, é dito, lapidarmente, que “[o] Conde tinha um berço onde cabiam todas as raças pré-históricas imigradas para a América” (2008a, p. 108). Genealogia inventada e passado miscigenado contrastam, então, com o título de nobreza e a subserviência elitista ao progresso de tipo europeu, como ponto de distinção social e de postura autoritária: “Com razão [se] dissera dele uma vez que era um paulista não de quatrocentos anos, mas de quatrocentos e cinqüenta, pois a avó residia antes da descoberta de São Paulo... de Luanda” (2008a, p. 108). A ironia típica de Oswald irrompe por vezes, como se vê. Já se vislumbra aqui a leitura que Oswald faz dos “patriarcas” de São Paulo, na expressão de Paulo Prado em *Paulística*.

Oswald utiliza seus processos típicos, portanto, com a economia que sua militância à época permitia, ou que ele julgava que permitia. As melhores passagens do romance, no entanto, como a citada acima, ocorrem justamente quando o romancista põe à vista essa dualidade, exprimindo através de seu processo típico as contradições em alvo. Este processo também pode ser visto em outras de suas obras, como o *Dicionário de bolso*, publicado postumamente com base em suas anotações. Aí, percebe-se certa dualidade entre o jargão caricatural do militante e o processo humorístico tipicamente modernista. Como exemplo, citamos alguns dos verbetes, nos quais o aprendizado do militante e o tom panfletário de um entusiasta neófito convivem com seus melhores momentos:

CABRAL: O culpado de tudo (1990b, p. 52).

ZUMBI: Zumbido de guerra recordando os palmares no ouvido dos escravocratas (1990b, p. 58).

MARX: Esquina da História (1990b, p. 70).

O CAMARADA STÁLIN: Ponte de aço conduzindo a humanidade ao futuro (1990b, p. 83).

ARTUR BERNARDES: Berne vivo no corpo já inerte da burguesia brasileira (...) (1990b, p. 92).

LUÍS CARLOS PRESTES: Eco montado do grito do Ipiranga pelo Brasil deserto. Corneou a burguesia com o proletariado e fez muito bem (1990b, p. 98)

BANDEIRANTE: Esqueleto de barba (1990b, p. 111).

A intenção humorística e seu parentesco com a escrita de sua melhor literatura é patente, aqui. Note-se, porém, as concessões menos felizes à retórica do militante, como no verbete sobre Stálin. De resto, esta pequena obra é uma espécie de resumo da prosa da época militante de Oswald, uma síntese entre a sua literatura modernista e as exigências que se atribuía de realizar uma literatura “revolucionária”; a dualidade formal específica que marca esse período do autor. A intenção de reler a história brasileira – e mundial –, característica que esboça ao longo de grande parte de sua obra, também é visível aqui, e retornará com força em *Marco Zero*. A ironia e a palavra política de panfleto convivem e são a base para essas releituras. Vera Chalmers, analisando o jornalismo de Oswald pertencente a este período de sua produção, define bem esta ambivalência:

O anti-convencionalismo do escrito político é ambivalente com respeito aos dogmatismos da doutrina estalinista do Partido Comunista Brasileiro, de que o escritor é militante. (...)

A sátira política tem como horizonte a perspectiva utópica de uma revolução carnavalesca (que não é exatamente a ditadura do proletariado como a entende o comunismo estalinista). O casaca de ferro da Revolução Proletária não consegue soldar de todo os farrapos do palhaço da burguesia. O ‘materialismo histórico’ do escritor é feito por clichês do repertório restrito da propaganda militante, que no seu texto tem a função de transportar o discurso literário para o âmbito político (...) (1976, p. 123).

Desse modo, há uma continuidade problemática entre a literatura modernista e sua realização mais ou menos manca no período de militância política. De um lado, a permanência modernista poderia minar o discurso político; de outro, o didatismo planejado iria contra seus pendores estéticos. Na verdade, a fratura dual do *Marco Zero* é a ausência de uma síntese que colocasse a melhor linguagem modernista em função da construção de uma literatura social menos arbitrária. Os problemas, porém, são tão interessantes como algumas soluções, que já encontrara em outras obras.

A manutenção predominante de seu estilo autoral, como dissemos, está mais restrita à composição cinematográfica, em fragmentos, que pertence a ambos os romances, sobretudo *A revolução melancólica*. Em *Chão*, por sua vez, há sequências mais longas, mas ainda mantendo o mesmo processo básico de montagem. Lembrando o escritor norte-americano John dos Passos e sua trilogia *USA*, Antonio Celso Ferreira afirma:

A escrita fragmentada, simultaneísta e de montagem – marca dos seus primeiros textos – era mais uma vez o recurso para acomodar

sentimentos, ideias e imagens de difícil encaixe. Ela recebia agora uma disposição pedagógica, inspirando-se tanto nas artes plásticas quanto na cinematografia da vanguarda socialista (1996, p. 24).

Embora haja o já referido desnível entre a concepção e a realização, a técnica cinematográfica e a pintura mural são aspectos que Oswald de Andrade tenta recuperar para a construção de sua narrativa. Para a estilização cinematográfica, contribuem, além da fragmentariedade e do simultaneísmo, a construção da linguagem e a disposição do espaço, categorias que entram na estruturação dual de *Marco Zero*.

Na questão da linguagem, é perceptível uma dualidade entre a fala do narrador e a dos personagens, em sua tentativa de estilizar sotaques de caipiras, italianos, sírios, japoneses, etc. Na maior parte das vezes, o resultado não é dos melhores. Isso porque a estilização que faz da linguagem no romance, numa obra pretensamente séria, com a sisudez do militante da época, não tem a tonalidade humorística que relevaria seus eventuais exageros, dissolvidos na ironia ou na irrisão. Assim, há um estranho contraste entre a fala do narrador, mais culta e mais ataviada, com a dos personagens, que intenta simular o falar do povo. Em cena logo no início do romance, podemos diagnosticar essa dualidade:

O homem magro, de botas, pichado na cara, na camisa desabotoada, nos braços nodosos, deixou o trabalho para fazer com a mão suja um cigarro de palha. Tinha um perfil de abutre.

- Garra a terra, Pedrão!
- Não largo não!
- Tá arresorvido entrá pro nosso bando?
- Mecê é o Lampeão do Sur...

O primeiro sol doirou os óculos da velha esquelética, num pulôver marrom, justo sobre a cintura de vespa.

- Tô cheia de chumbo nas perna.
- Como vai lá na serra?
- Tô prantando. Às vez dô um tiro pra espantá argun ladron.
- Aqui é a puliça que juda robá.

Sacudiram as cabeças obstinadas de disputadores da terra contra os senhores que tinham o papel selado com o selo do império (...) (2008a, p. 32).

Estamos longe, como se vê, do tom parodístico da linguagem italiana de um Juó Bananere ou a estilização entre cômica e respeitosa realizada por um Antônio de Alcântara Machado em *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927). Estamos distantes mesmo do próprio Oswald, como a estilização da fala popular realizada em *Pau Brasil*, em poemas como “Vício na fala”, “O

capoeira” e “Relicário” (1990a, p. 80, 87-88), ou da carta escrita pelo zelador da fazenda de Miramar, nas *Memórias sentimentais* – uma espécie de “Carta às Icamiabas” ao avesso:

Fiz contrato com os colonos espanhol que saiu da Fazenda Canadá assim mesmo perciso de algumas familias a porca pintada deu cria sendo por tudo 9 leitão e o Migué Turco pediu demissão arrecolhi na ceva mais três capadete que já estão no ponto a turbina não tá funcionando bem esta semana amanhã o Salim vem concertal (ANDRADE, 1978, p. 48).

Fica bem mais flagrante, pois, em *Marco Zero*, um discurso distanciado entre a fala do narrador e a estilização da fala das personagens. A ironia que se apresenta na forma parodística do *Miramar* faz que a estilização da linguagem se enquadre num humor que pretende zombar a vida faustosa do personagem principal, mantido pelo dinheiro advindo das práticas mais rústicas da lavoura. Em *Marco Zero* isso não se dá, e o efeito é diverso. Quando o narrador cede a voz, aparentemente cessa qualquer relação com o mundo dito culto; há, evidentemente, certo estereótipo aí, embora a intenção tenha sido uma representação naturalista, utilizando-se de um procedimento estilístico característico do modernismo. Como afirma Maria Eugênia Boaventura,

(...) a tentativa de espelhar o linguajar estropiado do colono, do imigrante analfabeto, não foi de todo bem sucedida; terminou deslocada, artificial; em determinados momentos, os tipos humanos pareceram moldados com a capa do exótico e do pitoresco (1983, p. 132).

Por outro lado, como o narrador representa as classes populares *de fora*, a partir da perspectiva de um militante político que colabora na escrita engajada, há um resultado formal de distanciamento de comunicação entre o mundo da política imaginada justa (a filiação às ideias do partido), e o mundo da política pequena, realizada no cotidiano e no alheamento das massas frente ao Estado autoritário e elitista. A dualidade é realçada aqui a partir de um suposto defeito formal, mas ganha na sugestão de uma cisão social profunda, indicada na relação distante entre narrador militante e personagem pobre.

Há, para ilustrar essa dimensão da representação da sociedade cindida através da discrepância entre os diferentes registros utilizados no romance, uma passagem em *Chão* na qual um militante integralista pede votos a um pobre campônio:

– Vocês pegam o título e votam no partido camisa-verde que se chama Integralista... O Conde quer que eu arranje votos para ele. Mas eu não acho jeito de mentir pra vocês. Só os camisas-verdes é que podem endireitar o Brasil e pôr pra fora os estrangeiros.

Os caboclos escutavam. Ele despediu-se, atirando um níquel ao menininho de barriga inchada que reaparecera.

– Quando eu voltar eu trago uma bula pra vocês lerem...

– Nós não sabe lê...

Estava a cavalo. Saudou com o braço erguido.

– Anauê, companheiros! Pelo Brasil! Para salvar o Brasil.

O velho permanecia à porta do casebre de barro torto, olhando o cavaleiro sumir na estrada entre pequenas roças que o sol implacável esturricava. Exclamou, a cara sumida pela fome e morta pela chupança.

– É prosa dele! Tudo a merma coisa!

Voltou para junto dos seus. Aquela gente fiel e sem queixa ajustara-se à miséria. Da parede de barro pendia uma litografia do Bom Jesus de Jurema.

– Votá pra quê? Mió ficá debarde.

– Mais vale quem Nosso Sinhô ajuda!

Do fundo abismal em que haviam caído, agradeciam a Deus o que lhes coubera na partilha avara do mundo. Como os granadeiros de Napoleão que morriam aclamando o Imperador.

– Pra morde quê sarvá o Brasir?

O Brasil era eles. No casebre, quando a chuva caía, molhava os corpos tiritantes. Mas logo vinha o sol. As flores de São João flambavam. E na mata caía o ouro vertical dos ipês (2008b, p. 310-311).

Nesta passagem, a dualidade entre a fala do narrador e a dos personagens encontra justamente o efeito de representar o divórcio entre a disputa pelo poder e as classes populares. O jogo político, que já sobrevive na ambivalência entre participação eleitoral e apoio garantido no cabresto, apresenta-se alheio aos cálculos do homem humilde representado, o que leva água para o moinho da denúncia social que o romance propõe. Para a população, a resignação nascida na miséria, solidificada pela crença na religião aliada do poder, pouco importa o jogo acontecido nas altas esferas. O teor de crítica aqui funciona bem, ainda que a estilização de certo modo inadequada da fala dos personagens possa depor contra suas boas intenções. A dualidade da sociedade aqui, nesse sentido, aparece em correlação com a dualidade da linguagem empregada, para referendar a visão geral da narrativa, resumida no último trecho: “O Brasil era eles”.⁹⁵ Esse modo de jogar luz sobre os deserdados da terra é, sem dúvida, herança do romance social dos anos 1930.

A composição “cinematográfica” acontece também, em sua segunda manifestação evidente, na composição do espaço. Para isto, o narrador tenta colocar certas questões lado a lado, isto é, fazer a relação necessária entre a miséria e a riqueza, entre os explorados e os exploradores. Assim, do ponto de vista de uma representação baseada no pensamento social e

⁹⁵ É de se notar certa correspondência entre esta maneira de representar a cisão social brasileira e aquela do Cinema Novo. Digamos que há certa “acumulação” que vai do modernismo à produção narrativa das décadas de 1950-1960.

político, temos uma correspondência grande sobre o que sempre se afirmou serem as duas faces do progresso à brasileira: o atraso como contraponto necessário do avanço. Essa dualidade funciona de maneira diversa da expressa nos *flashes* sintéticos dos poemas de *Pau Brasil*. Porém, há de certo modo uma recuperação desta poética, agora reconstruída sob o viés político. O interessante nas descrições de *Marco Zero* – se puderem ser chamadas assim – é certa composição do espaço relacionada à posição dos personagens e ao aparato político já preestabelecido pelo narrador. Há descrições tradicionais ao longo do romance – próximas das que vimos sobre Adiantadópolis –, cujo narrador desde a terceira pessoa mostra os aspectos eleitos para a tese política, em convivência com avaliações e esboços da situação brasileira, expostos ou refratados pelos personagens. Assim, o desmascaramento das contradições locais comparece numa figuração que une algum tipo de suporte proporcionado pelo personagem em questão, mais a garantia do controle político da narrativa. A pequena vila de Bartira, por exemplo, um dos cenários do romance, uma cidade perdida em um mar de latifúndios, é assim relatada pelo discurso do narrador, evocando a perspectiva do personagem Jango:

Nas grandes cidades desapareciam os sentimentos antigos. O campo conservava. A corrupção burguesa entrava nas fábricas, nos quartéis, nos bairros pobres, onde a desgraça e a miséria agiam juntas. O cinema, o jornal, a crítica dissolviam os preconceitos, liberavam as ideias, faziam contraditoriamente progredir. No campo, os trabalhadores estavam presos aos mandões, aos seus prejuízos reacionários e ancestrais, aos seus ditames legalistas. Era a fazenda, o mundo passivo das colônias, a vila e a província (2008b, p. 97).

Esta descrição do estado de coisas em Bartira é de uma clareza iluminadora: reúne toda a contradição existente entre possibilidade de aquisição de bens simbólicos e a miséria material que não corresponde às opções abertas. Este tipo de representação de algo “fora do lugar”, dissonante com relação à base material da qual não pode prescindir, sob pena de uma inadequação esquizofrênica que se reflete no *kitsch*, no provinciano e na cópia colonizada é algo que começa a ser cultivado no Brasil com maior consciência formal a partir do modernismo. O cinema, em filmes como *Bye Bye, Brasil* (1979), de Carlos Diegues, repercutiriam este tipo de leitura. Em Oswald, ela não é novidade.

Já em *Miramar* e *Serafim* elas compareciam, e com frequência e força ainda maiores que em *Marco Zero*. Em *Miramar*, por exemplo:

Os portos de meu país são bananas negras
Sob palmeiras
Os poetas de meu país são negros
Sob bananeiras
As bananeiras de meu país
São palmas calmas

Braços de abraços desterrados que assobiam
E saias engomadas
O ring das riquezas

Brutalidade jardim
Aclimatação (1978, p. 36).

Em *Serafim*, por sua vez, no fragmento “Estados Unidos do Brasil”:

Rios, caudais, pontes, advogados, fordes pretos, caminhos vermelhos,
porteiras, sequilhos, músicas, mangas.

E no fundo os juncos milenários, as caravelas e os mamalucos.

Como foi! Como foi! Pinto Calçudo atolou numa francesa. No país
animal foram as senzalas que mandaram as primeiras embaixatrizes aos
leitos brancos (1978, p. 222).

O que, no “par-ímpar”, se ganha em sugestões das perplexidades sobre o país, em *Marco Zero* o tom militante toma a dianteira. Digamos, porém, que a “brutalidade jardim” brasileira – este verso foi reaproveitado pela “Geleia Geral” tropicalista – é lida, em ambos os casos, isto é, nos romances modernistas e no ciclo político *Marco Zero*, por um narrador que vê as desigualdades brasileiras de uma posição exterior: em *Miramar* e *Serafim*, sob o signo da viagem, do viajante brasileiro que retorna à pátria e contempla a diferença frente à Europa; em *Marco Zero*, pelo programa político que não sublima as imposições do progresso e lastima as misérias locais, identificando sua causa: o capitalismo, o imperialismo, etc. Ambas compõem uma dualidade, manifestada em ironia, irrisão, ou, no caso de *Chão*, em lástima e revolta na representação estética da realidade.

O desenvolvimento desigual brasileiro é lembrado ao final do romance, no qual se retoma impressões sobre o país para compor a nota crítica sobre São Paulo, a região em foco no desenho do cenário de *Marco Zero*:

– Os tesouros que oculta e guarda a terra! – dizia Cláudio Manoel. --
Estamos condenados à civilização! – gritava Euclides da Cunha. Séculos
dividiam a Jurema do Brejal, o Brejal de São Paulo. São Paulo estacara entre
o carro de boi e o avião (2008b, p. 435).

O Brasil, perdido entre a tração animal e a técnica moderna, pedia respostas que deveriam ir além da mera resposta estética. Oswald intentara tratar a estética como análise social, participando, enquanto gênero artístico, do debate público. A relação facilmente identificável entre o romance de Oswald e o ensaísmo produzido no Brasil são fatores de mesmas indagações lançadas à investigação: qual é a peculiaridade local? Qual é a causa do atraso? Quais são nossas taras e tabus? O pensamento dos “desterrados em sua própria terra” precisava participar em um mesmo esforço, no qual a distinção entre o gênero de produção parecia secundário, dada a natureza geral do interesse e das respostas. Como cada um dos

gêneros tem uma estrutura própria, contudo, cabe responder a seu modo. O atraso compõe com a linguagem do núcleo do progresso capitalista suas composições mais esdrúxulas. E significativas. Ao ouvirem tiros na propriedade do Conde Alberto de Melo, o pequeno diálogo entre Jango Formoso e o tenente Bruno Cordeiro resume a visão construída sobre o Brasil e sua história na narrativa, um país perdido entre a precariedade e o imperialismo:

- O Brasil! Tiros e estrelas.
- Eta Buck Jones! (2008b, p. 254)

6.3 A história segundo a devoração vermelha

Oswald de Andrade sempre se caracterizara por ter no foco de sua obra o estudo e a revisão da história do Brasil. Dessas operações, saem parte de sua poesia, sua prosa modernista e política, seu teatro e a definição de sua utopia antropofágica nas teses do final de sua vida. Depois de *Pau Brasil*, onde já se vislumbra essa operação, será na Antropofagia que Oswald encontrará os argumentos e a maneira de reescrever esteticamente essa história, sem perder a dimensão de sua intervenção, enquanto reflexão sobre a identidade nacional ou enquanto panfleto político. Mesmo depois da Antropofagia, poderemos assistir o autor manter muito de sua postura forjada no movimento modernista, seja na imprensa, seja na produção propriamente literária. A Antropofagia, nesse sentido, sugere quase um método para a leitura da história do país, uma revisão, antecipando a que acontecerá nos anos 1930, a partir do ensaísmo da época. Benedito Nunes, em uma de suas análises sobre a Antropofagia, diz que o movimento, enquanto possível método, seria

(...) o ensaio de [uma] crítica virulenta, que atinge, ao mesmo tempo, visando à *desmistificação da história escrita*, à sociedade patriarcal e à cultura intelectual a que esta deu nascimento. Inconfundível também, o antropofagismo, que antecipou intuitivamente, em muitos pontos, a matéria conceptual de *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre, foi o momento final da dialética do nosso Modernismo, enquanto movimento arregimentado (1979, p. 37).

Aliás, Oswald de Andrade se referiria a *Casa-grande & senzala* e *Raízes do Brasil* – junto a *Os sertões* –, nos termos da Antropofagia, como “obras totêmicas” (ANDRADE, 2007, p. 284), isto é, que devora nossos tabus e nossas dívidas com o passado colonial, repensando a condição do negro, do índio, da estrutura do poder no Brasil, a partir do estudo de sua formação. O estudo e o estabelecimento de novas diretivas, portanto, para o entendimento da história brasileira, são frutos, em grande parte, do movimento modernista e do momento

cultural e político brasileiro, que propiciavam a possibilidade de dialogar e romper com as antigas leituras sobre o país.

Ainda que muitas vezes em tom de blague, a *Revista de Antropofagia* discutia questões sobre a história brasileira, ressaltando aspectos antes desprezados e reavaliando posições sobre a formação nacional. Em uma perspectiva que intenta reler a história do Brasil a contrapelo, o movimento antropofágico partia de sentenças e de declarações anticonvencionais, em direção a uma releitura da história brasileira, encarada pelo plano estético. Mesmo que vinculado a um movimento artístico, não devem ser descartadas ambições maiores do grupo antropófago, que pretendiam, de fato, erigir a Antropofagia como um método não apenas para a produção literária, mas para a própria leitura da história, mesmo a mundial, mas com o foco e a perspectiva postas nas questões brasileiras. A “seriedade”, ainda que mantendo o tom jocoso do início – a ironia que deveria pôr a nu as contradições brasileiras –, toma conta do método, encarado não apenas como mera corrente artística, mas como possibilidade aberta para reavaliar, em diálogo cerrado com a tradição brasileira, as questões nacionais. A Antropofagia assim considerada constituiria muito do pensamento oswaldiano a partir do momento em que praticamente abandona a produção literária propriamente dita, em meados da década de 1940. De fato, a Antropofagia constituiria uma nova utopia local; não à toa, Augusto de Campos chama a antropofagia de “única filosofia original brasileira e, sob alguns aspectos, o mais radical dos movimentos literários que produzimos” (1978, p. 124).

Em um de seus artigos para a *Revista de Antropofagia*, por exemplo, Oswald de Andrade faz um diagnóstico baseado na revisão da história do Brasil, ligando, em seu tom abertamente anti-hegemônico, o esbulho colonial das potências expansionistas europeias com a estrutura da propriedade no Brasil. Oswald afirma, no artigo intitulado “Schema ao Tristão de Athayde”:

Saberá você que pelo desenvolvimento lógico de minha pesquisa, o Brasil é um grilo de seis milhões de quilômetros, talhado em Tordesilhas. Pelo que ainda o instinto antropofágico de nosso povo se prolonga até a seção livre dos jornais, ficando bem como símbolo de uma consciência jurídica nativa de um lado a lei das doze tábuas sobre uma caravela e do outro uma banana. (...)

O fato do grilo histórico (donde sairá, revendo-se o nomadismo anterior, a verídica legislação pátria) afirma como pedra do direito antropofágico o seguinte: A POSSE CONTRA A PROPRIEDADE (...) 1976, [s.p.], grifo do autor).

Oswald de Andrade, nessas duas curtas passagens sobre a questão da propriedade, redefine a questão da ocupação da terra no Brasil, ancorado na questão de que uma liberdade de posse

fora interesse das potências colonialistas, referendada pelo poder papal – o grilo “talhado em Tordesilhas”. Assim, o que parece, à primeira vista, uma recuperação de um argumento liberal a favor da relação entre uso e trabalho para a justificação sobre a propriedade – como fizera, por exemplo, Locke, no século XVII – recupera o diagnóstico sobre a situação colonial como fator causador da má distribuição. Aqui, já estamos no gérmen da crítica ao imperialismo que Oswald faria nas décadas de 1930 e 1940 com base na leitura da cartilha do partido. No entanto, é interessante a operação que realiza: trata-se de um reatamento do fio da história brasileira, na qual a justificativa dada pela “lei das doze tábuas” vinda pela caravela, que nos manda uma banana simbólica frente a nossas inquietações com o atraso, torna jurídico, torna legal, o esbulho da terra. Daí a necessidade de assumir, antropofagicamente, o *grilo* como forma principal para a tomada da terra, mas referendando a posse do produtor pela terra que detém. Daí, então, mesmo que a análise parta de uma ironia evidente, certo teor de intervenção sobre a política e a sociedade, no qual a Antropofagia torna-se um método de “devolver” a banana ao colonizador, ao explorador, ao capitalista, etc.⁹⁶

Ainda, na *Revista de Antropofagia*, temos o desenvolvimento destas questões, que redundam em uma ampliação da análise, sob o mesmo foco, que se trata de desmontar, desmoralizar e inverter a perspectiva externa, utilizando-a para nosso próprio proveito – numa palavra, “devorar”. Em artigo escrito por Oswaldo Costa, companheiro de movimento de Oswald de Andrade, intitulado justamente “Revisão necessária”, está dito:

Os fatos históricos não podem ser tomados isoladamente (a história anedótica não nos interessa), mas do ponto de vista da sua maior ou menor capacidade de ressonância da sua ‘repercussão’. O problema que deve resolver a crítica histórica, informa Pareto, não é o da crítica dos textos somente. Mas o de reconstituir, com a imagem deformada do objeto, o objeto mesmo. A nossa história tem sido mal contada, exige uma revisão. Somos ainda a terra ‘adonde nace la gente con cola’, de Colombo. Vítimas da histeria literária dos europeus. Reclamamos, pois, um historiador: Capistrano foi um *bleuff* no sr. Paulo Prado. O mal dos nossos escritores é estudar o Brasil do ponto de vista falso, da falsa cultura e da falsa moral do Ocidente (1976, [s.p.]).

Digamos que o pequeno grupo da *Revista* foi composto de críticos do discurso, *avant la lettre*... A abertura de caminhos que a Antropofagia garante, nacionalizando e aproveitando as contribuições externas, para o próprio proveito de uma análise da questão nacional, não deixa, assim, de ter certo parentesco com o ensaísmo dos anos 1930: que foi *Casa-grande & senzala*

⁹⁶ Ver o excelente artigo de Alexandre Nodari, no qual discute o que seria a concepção de Direito na Antropofagia. Algumas das reflexões aqui desenvolvidas sobre a releitura da história e o interesse de intervenção na vida brasileira por parte do movimento – e de Oswald de Andrade, em especial –, são dele provenientes (NODARI, 2001, p. 455-483).

senão uma devoração de Franz Boas, ou *Raízes do Brasil*, sobre aspectos da sociologia weberiana, e ainda Caio Prado Júnior, com Marx? Todos submetem o método estrangeiro à base local, em diálogo com a tradição e com o que sobre o Brasil fora afirmado, não só por brasileiros, mas também pela perspectiva europeia. O pressuposto básico da Antropofagia reaparece, portanto, no ensaísmo, embora não se necessite provar que aquela fecundou este: o que importa é o momento histórico em que essas manifestações aparecem, frente à crise da Primeira República e os novos dados depois da Revolução de 1930. A Antropofagia, assim, mesmo que através da derrisão derivada do modernismo, tinha intuitos maiores que a mera produção literária – para a qual, diretamente, aliás, não contribuiu em grande volume. O que importa é o achado transformado em método, que guia na reavaliação da história brasileira.

Os planos para a continuidade prática do movimento, não levados a cabo, com base no depoimento de Raul Bopp, incluíam um “Congresso Mundial de Antropofagia” – a ser realizado em 11 de outubro, “o último dia da América livre” –, uma série de teses baseadas nas leituras dos cronistas coloniais, a revisão do direito brasileiro, um tratado sobre religião e outro sobre gramática, entre outras questões (BOPP, 2008, p. 65 e ss.). Na própria *Revista*, uma amostra em tom de manifesto foi realizada, uma “História do Brasil em 10 tomos” (na verdade, 10 fragmentos), dedicada ironicamente a Rocha Pombo, membro do IHGB. Em cada um dos fragmentos são pautados pontos da história do Brasil, relidos sob a perspectiva do colonizado. O fragmento final é de uma importância ímpar:

A América revelou à Europa o homem simples, o homem natural, integrado na sua máxima expressão de liberdade.

E aqueles homens simples mandados do Brasil à corte de França, na coroação do Rei, estranharam que se dignificasse o homem fraco e mirrado, deixando a seu lado o homem forte que tudo pode (História da França). E esse reflexo do homem forte e simples impressionou o espírito dos filósofos. Montaigne. E o que era uma mera sugestão, mais tarde se positivou numa campanha reivindicadora.

A Enciclopédia refletiu esse espírito. Rousseau não poderia conceber o contrato social sem o exemplo dado pela simplicidade lógica dos aborígenes. E assim se explica a ligação filosófica da França eterna ao Brasil novo e misterioso.

O ‘surrealisme’, que um momento comunicou ao espírito francês a mais intensa vibração, já existia no Caraíba como num estado latente (1976, [s.p.]).

Nesse ponto, a condensação dos elementos que a Antropofagia apresenta para reler a história brasileira (e mundial) demonstra seu alcance. Temos, primeiramente, a própria mudança de perspectivas, para a qual a Antropologia posteriormente seria rica, na análise do fato local pelo estrangeiro; aqui, considera-se este para procurar o que revele a posição externa,

inadequada para a compreensão local. A partir daí, resgata-se essa história e seu conhecido desenvolvimento enquanto base da ideologia da burguesia revolucionária do século XVIII, isto é, a compreensão do selvagem fecunda a ideia de liberdade e de direito natural que precisavam ser resgatadas para pôr à prova o direito divino dos reis. Assim, refaz-se a história mundial pelo descobrimento da América, na qual o influxo recebido voltaria preencher de sugestões a serem utilizadas no próprio movimento ideológico europeu. Aqui, completa-se a volta e erige-se a América e o “homem natural” redescoberto em um ponto zero das utopias, do qual América e Europa, cúmplices opostos, desempenhariam seu papel para a reconstrução mundial. Digamos que é um prodígio do pensamento brasileiro, fecundado pela estética; algo a que não ficaria indiferente o ensaísmo da década de 1930. Sublima-se o “pré-freudiano” Paulo Prado em direção à compreensão local, pelo ensaísmo posterior. Trata-se, aliás, da mesma base na qual Afonso Arinos de Melo Franco escreveria *O índio brasileiro e a revolução francesa*; constrói-se, assim, um misto entre a pesada herança europeia, de impossível exorcismo, e a perspectiva local, oprimida e atrasada, fecundada por ela, mas de potencialidades revolucionárias, que foram postas à prova justamente na construção da ideologia revolucionária burguesa.⁹⁷ De Montaigne a Rousseau, pois. Trata-se, então, de um verdadeiro método para entender a história, uma “concepção transversal”, como diria Benedito Nunes, para acesso ao local e ao mundial (1970, p. XL). É a dualidade brasileira, nossa forma dual, relida em outra chave, de pensar o dito atraso em suas ligações umbilicais com o externo, entre imposto e bárbaro, mas nosso.

Este tipo de releitura da história brasileira, sob o viés da Antropofagia, irá permanecer durante a fase de militância. Embora mais domesticado pela filiação ao partido, o que era ironia se transformará em sarcasmo, o que se configurava como crítica teórica à importação cultural se manifestará como demolição do imperialismo. Em *O homem do povo*, por exemplo, a crítica já se desloca para a política e a economia, de maneira a desancar as precariedades nacionais e heranças coloniais. No artigo de fundo do primeiro número do jornal de Oswald e Pagu, intitulado “Ordem e progresso”, esse tipo de postura permanece, com as citadas mudanças na tonalidade das críticas:

Não temos generais nem profetas. Somos a opinião livre mas bem informada.

Sabemos nos colocar no espaço-tempo.

⁹⁷ Ver Franco (1976). Oswald de Andrade, quando retoma a antropofagia em suas teses sobre a “crise do messianismo” e a “marcha das utopias”, cita o livro de Afonso Arinos para referendar sua visão. Cf. Andrade (1970, p. 214-215).

Sabemos que existe em São Paulo uma corrente separatista que prefere a ocupação estrangeira à evolução do Brasil na direção do estouro do mundo pela guerra e pela revolução social. (...)

Nosso programa é simples – basta entrarmos na nossa bandeira. Dar vida, força e sentido a um lema que até ontem parecia vazio e irônico – ORDEM E PROGRESSO. Milagre das idéias chamadas subversivas!

Queremos a revolução nacional como etapa da harmonia planetária que nos promete a era da máquina. (...)

Dum país que possui a maior reserva de ferro e o mais alto potencial hidráulico, fizeram um país de sobremesa. Café, açúcar, fumo, bananas.

Que nos sobrem ao menos as bananas! (...)

Sendo assim, o ouro entra pelo café e sai pelo escapamento dos automóveis. Gastamos trezentos mil contos por ano em pneumáticos, gasolina ou coisa parecida. E a Amazônia da borracha e a baixada do álcool-motor perecem (ANDRADE; GALVÃO, 2009, [s.p.]).

Esse texto, escrito por Oswald de Andrade, mantém certas características da Antropofagia: a invenção e o humor como instrumentos de crítica. O “país de sobremesa” é denunciado em suas estruturas coloniais, agora identificadas, sob o viés programático, com o imperialismo. Os mesmos agentes da estrutura que garante as exportações para o país são os que importam os carros, por cujos escapamentos esfuma o suor do trabalhador brasileiro, contrastando com a miséria amazônica que produz a borracha para os veículos. O que na Antropofagia se tratava de guerra verbal-teórica, se transforma agora em reprodução da leitura realizada pela esquerda radical da época, temperada com o individualismo anárquico-linguístico de Oswald. A releitura da história fica por conta da recuperação do dístico “Ordem e Progresso”, cuja conotação contraditória frente ao país precário é reivindicada e instada a entrar nos eixos, sob a possibilidade da revolução social. O *slogan* positivista se submete, aqui, à releitura por novo viés, semelhante ao que Oswald praticará em *Marco Zero*, quando colocará à prova a história do Brasil em sua continuidade no capitalismo dos anos 30. A operação antropofágica de reler a história do país, portanto, ganha novas tinturas nesta década, e Oswald se esforçará para conciliá-las.

No trecho acima, também notamos que um dos alvos de Oswald de Andrade é São Paulo. A São Paulo do café, ideologicamente inflada à época por um discurso que mitifica o “bandeirantismo” em sua tentativa de descolar-se do país, será criticada pelo escritor, preocupado com os destinos desse país, atrelado colonialmente à exportação de produtos primários. Oswald, desta maneira, tentará, diversamente da Antropofagia que pretende uma releitura histórica pelo viés de uma perspectiva mais culturalista, religar os pontos de uma história na qual o influxo externo, na política e na economia, deram as cartas. Trata-se de uma releitura mais “séria” – no sentido negativo, porque talvez avessa à índole da escrita

oswaldiana – da problemática brasileira e de suas contradições. No entanto, ainda assim ela permanecerá de interesse, como diagnóstico de uma época e como amostra da continuidade, na ficção brasileira, da narrativa preocupada com nossas dualidades. A São Paulo cafeeira será o alvo principal, por conta da possibilidade de focalizar na elite produtora e no Estado a que pertence a matriz das contradições da economia brasileira e a manifestação do atraso na “locomotiva nacional”. O Brasil, e nisto *Marco Zero* lembra os romancistas de 1930, entraria como decorrência natural do pertencimento ao mesmo espaço nacional, cujo foco no setor outrora preponderante permite uma melhor visão dos fatos.

Um poema da mesma época é ilustrativo da posição política que Oswald de Andrade assume a partir dos anos 1930. Este, chamado “Glorioso destino do café”, datado de 1944 e dedicado ao militante comunista Germinal Feijó, assim diz:

Pequena árvore
 Cheia de xícaras
 Te dei
 Adubo
 Trato
 Colono
 Céu azul
 E tu deste
 A safra
 Dos meus anos fazendeiros

Depois deste
 O desastre
 E de borco no chão
 Me recusei
 A achar desgraçados os meus dias
 Sentí que como tu
 Pequena árvore
 Milhões de homens de minha terra
 Haviam sido queimados
 Decepidos dos seus troncos
 Para que se salvasse
 Sobre a miséria de muitos
 O interesse dos imperialismos
 E se apaziguasse a gula
 De seus sequazes tempestuosos
 E deste
 Em xícaras
 O travo da tua cor madura
 Sentí no teu calor
 Aquecido nos fogareiros pobres
 O rubi da revolução

E como muitos me armei
 Cavaleiro de ferro
 Nos lençóis rasgados
 Dos cortiços

E nas praças tumultuosas
 E como tu pequena árvore debordada
 Debordado do latifúndio
 Saí ao encaço da felicidade da terra (ANDRADE, 1991, p. 97-98)

Este poema resume a problemática a ser tratada em *Marco Zero*. A crise econômica da grande propriedade cafeeira é tratada da perspectiva que perscruta uma classe perdida no craque de 1929 – o que também se remete à própria biografia de Oswald – e cujos setores se dividem entre um segmento falido pela quebra e outro que se salva, escorado na estrutura da finança e no contato promíscuo com a política. O que havia na Primeira República, com as elites paulistas, se mantém depois da Revolução de 1930: o patrimonialismo apenas muda de figura. O que não quer dizer que mudanças não tenham ocorrido. Na busca de entender e de criticar os aspectos espúrios dessa modificação da sociedade brasileira, na qual a camada mais miserável permanece em seu estado colonial, *Marco Zero* se compõe e estuda as mudanças como formas permanentes da estrutura colonial, formas do atraso sobre a qual se debatem os intérpretes do Brasil. No poema acima, a relação entre o produto e a mão de obra que o trabalha é a mesma realizada nos romances – produzidos e publicados pela mesma época, aliás – ligando a questão da produção local ao imperialismo e à exploração do trabalhador do campo. Essa perspectiva seria, assim, vista tanto da perspectiva do autor Oswald de Andrade, à qual só podemos nos referir com mais exatidão a partir de contribuições outras, como os artigos, mas também a partir da relação entre o narrador e os personagens que estão, na obra, ligados à luta política, como o fazendeiro herdeiro da fazenda antigamente próspera Formosa – Jango Formoso, talvez o único personagem que se destaque ante a multitudine de caracteres do mural que o romance intenta compor. A decadência do café paulista, como economia crista de onda brasileira na Primeira República, serve, assim, a uma espécie de revisão da história do país, uma operação que vai no caminho oposto ao de Paulo Prado, embora compartilhando com este certas posturas e utopias irrealizadas.

Marco Zero, considerando os únicos dois romances publicados do ciclo, *A revolução melancólica* e *Chão*, realiza, pela organização interna, um panorama da sociedade paulista, cujo foco, no entanto, é relatar através deste microcosmo as questões históricas brasileiras. Desse modo, os romances são organizados em sete capítulos cada um, com títulos que se remetem aos assuntos focalizados, numa junção entre a ação narrada e o aspecto social analisado. *A revolução melancólica*, por exemplo, começa narrando os conflitos de terra que acontecem nas zonas de expansão da economia paulista, já em crise por conta da quebra de 1929. O capítulo, chamado “A posse contra a propriedade”, retoma a ideia que já estudamos aqui sobre a Antropofagia, não mais, porém, tratando da questão fundiária brasileira pela

perspectiva abstrata do Direito, mas localizando na ação do romance a disputa pela terra, a violência, o mandonismo e a miséria dessas regiões. Em *Chão*, seu último capítulo é intitulado “Somos um Eldorado fracassado”, trazendo para a história brasileira da época o contraste com as heranças coloniais, que permanecem na estrutura desigual mantida no Brasil. Esses capítulos, o que abre e o que fecha o ciclo, já sugerem uma certa ligação existente entre a militância do romance, a sua forma de reler a história de forma crítica, bem como o misto de utopia e distopia que emanam de suas páginas. A crítica acerba às contradições brasileiras, assim, encontram na negatividade do “Eldorado fracassado” a negação utópica pela via política que mantinha aspectos que relegavam o Brasil ao seu estado de coisas, enquanto emana, das ações dos personagens e da voz do narrador, a luta política que poderia descerrar as portas da mudança necessária. Oswald, deste modo, realiza no romance uma retomada das questões postas a debate no pensamento e na literatura brasileiras, relendo-as sob uma perspectiva diversa, que intenta sugerir a possibilidade de um novo tempo para a sociedade brasileira. Terreno fértil para as utopias, as décadas de 1930 e 1940 representam, assim, certa retomada dos fios cortados da história brasileira, marcando uma guinada que se faria sentir na literatura e no ensaio sobre o país.

Há em *Marco Zero*, para a releitura crítica da história brasileira, a relação com as epígrafes presentes no romance. Essa já era uma operação utilizada por Oswald, como se pode perceber na relação entre a experiência anárquica das viagens e do retorno à pátria de *Serafim Ponte Grande* e a crônica colonial de Montoya, citada por duas vezes (ANDRADE, 1978, p. 249, 261-262); do mesmo modo, na introdução das *Memórias sentimentais de João Miramar*, que cita ironicamente alguns dos versos do *Uraguai*, de Basílio da Gama, como epígrafe para sugerir as radicalidades verbais que utilizará na narrativa: “Possa entanto / Acostumar ao vôo as novas asas, / Em que um dia vos leve” (1978, p. 5). Em *Marco Zero*, as epígrafes, normalmente, resgatam poemas nacionalistas ou sentenças que caracterizariam um pensamento sobre as questões sociais, sendo que os primeiros, mais importantes, serviriam como insígnia do poder constituído, relidas durante os capítulos como contraposições às suas ideias básicas. Trata-se, então, de ironizar o valor cultural de exaltação à pátria que esses poemas contêm, opondo a eles uma caracterização negativa das contradições brasileiras ao longo dos capítulos. Nesse sentido, *A revolução melancólica* possui em seu pórtico os versos de Bilac, “Criança... / nunca, nunca verás nenhum / país como este” (2008a, p. 29), retirados do poema “A Pátria”. A intenção, portanto, do romance, não se restringe ao espaço representado e a seus dilemas – São Paulo e a queda do café – mas tem por fim último tratar de problemas nacionais que permanecem sem solução. A utilização do poema de Bilac, desta

maneira, também dialoga com a posição do antigo modernista de 1922, cuja releitura da questão nacional elegia, como alvo, justamente certa tradição nacional ufanista que aparece representada, aqui, por um poema do poeta parnasiano.

Além desta epígrafe, também aparecem, na abertura do segundo capítulo de *A revolução melancólica*, versos de Gonçalves Dias, ligeiramente modificados da “Canção do exílio”: “Nosso céu tem mais estrelas / Nossos campos têm mais flores / Nossa vida mais amores” (2008a, p. 76). Esses versos, aproveitados no Hino Nacional brasileiro, aparecem como introdução do capítulo “A escola do cavalo azul”. Além da solução semelhante a que intenta aplicar com relação aos versos de Bilac, o poema de Gonçalves Dias aparece, neste capítulo, como um contraste com a situação do povo brasileiro. No capítulo, são ironizadas as tentativas de enquadrar o credo nacionalista nos alunos da pequena escola de Jurema, por meio da “Instrução Moral e Cívica” (2008a, p. 79). Um dos trechos deste capítulo revela o contraste que o autor busca entre o ufanismo referendado pelo Estado e uma representação da realidade precária da população miserável, criando uma dualidade entre o discurso lembrado e o que não pode por ele ser enquadrado. A situação descreve uma cena passada entre o aluno pobre Idalício e a professora da pequena escola rural:

- Idalício, você apareceu? (...)
- Por que você falta tanto assim?
- Judando vó fazê farinha.
- Por que não faz de tarde? A aula é de manhã. Você podia vir...
- O caboclinho desceu a cabeça. Disse baixinho: -- Não tinha carça...
- Vá para a lousa e escreva.

O corpo estreito levantou-se sobre os pés sujos, duros de bichos.

Eufrásia começou a ditar.

- ‘O Brasil é o país mais belo e mais rico do mundo’...

Idalício Diadermino apertava o giz sem poder escrever. Houve um grito na classe. A professora correu. Ele estava estendido no soalho, com os olhos vidrados (2008a, p. 79-80).

A cena, quase teatral, não deixa de lembrar outras cenas significativas de mesmo feitio, como a do suicídio de Bertoleza em *O cortiço*, desmascarando a problemática da escravidão brasileira. Aqui, o discurso político aparece na contraposição entre a educação ufanista incutida na população, inflada no período do governo Vargas, e a herança de atraso e miséria que não caberia dentro da exaltação puramente ideológica. Esta será, para além das epígrafes, uma das possibilidades utilizadas para a releitura da história brasileira realizada no romance, seja tentando desmascarar a ideia da preeminência de São Paulo, seja para reatar as ligações

entre o período colonial brasileiro e a permanência de um “país de sobremesa” que não resolvera suas contradições sociais básicas.

Esquemáticamente, portanto, podemos considerar a releitura da história de *Marco Zero* como possuidora de duas frentes: *a primeira, relacionada à história de São Paulo e à sua mitologia, opondo os lendários bandeirantes às questões derivadas da crise do café; em segundo lugar, a extensão desta leitura para todo o Brasil, tratando as questões paulistas como um microcosmo da questão brasileira, sobretudo incentivada pela crise do setor que operava como motor da economia nacional, bem como pela própria filiação paulista dos modernistas, grupo com o qual Oswald de Andrade comungara.* Assim, a releitura destes dois âmbitos da história brasileira aparecem ora separados, ora confundidos; porém, é necessário lembrar que a própria crítica da situação paulista comparece também na visão do *todo* brasileiro. Esta operação, lembremos, é homóloga à utilizada por Paulo Prado em *Paulística* e *Retrato do Brasil*, ainda que Oswald e o ensaísta partam de perspectivas diferentes, até opostas. Mesmo com essa oposição, veremos, haverá pontos de contato, tanto na operação realizada para a leitura da história, quanto na coincidência de alguns diagnósticos.

Logo no começo de *A revolução melancólica*, há um trecho que permite fazer a relação necessária para o enredo do livro, entre a vida colonial e a sua permanência no país independente. Na passagem que narra a volta ao Brasil de um dos personagens militantes do romance, Leonardo Mesa – cujo nome de clandestinidade era Rioja –, são reatados os fios da narrativa histórica com os acontecimentos do passado próximo representado no romance. A cena se passa no porto de Santos:

Para lá do núcleo urbano de São Vicente, permanecia no azul o paredão da descoberta – a Serra do Mar. As caravelas de Martim Afonso haviam aportado ali trinta anos depois do acaso cabralino. Um intervalo de trinta anos entre os primeiros contatos do europeu com a terra silenciosa. Esses espaços enchiam de claros a evolução humana. O companheiro Fabrício dizia que a escala histórica não era a da vida de um homem. Talvez ele mesmo que adotara o nome de Rioja, estivesse destinado a morrer pela causa comunista, como um marujo europeu ficado para sempre ali numa manhã portuguesa do século XVI. As caravelas sumidas tinham voltado depois para trazer roupetas e donatários. Por aquele mar tinham vindo Zumbi dos Palmares no fundo de um navio negreiro. E tinha ido o ouro das minas. Viera depois o motor, a indústria e o capitalismo. E tinham ido a Moscou os primeiros camaradas brasileiros (2008a, p. 48).

É notável, aqui, nesta primeira aparição do personagem Leonardo Mesa – um dos porta-vozes, espécie de *raisonneur*, da propaganda partidária – a relação estabelecida entre a colonização, que trouxera não apenas os instrumentos da opressão e a exploração, mas também os germens da possibilidade de revolta: antes Zumbi, representando a mão de obra escrava, depois os

camaradas com o aprendizado no partido. À parte o esquematismo, típico de muitos dos romances da época – o caso mais óbvio seria um Jorge Amado dos primeiros livros – é interessante a leitura da história realizada, já que retoma aspectos da mesma operação realizada pela Antropofagia, com os desfalques da derrisão e com os adendos de um programa político esquemático, mas próprio da época. Assim, os “claros da história” referidos no trecho procuravam ser preenchidos pela narrativa histórica reconstruída, na qual o passado de extorsão colonial já combatido ao longo do processo poderia ser novamente encarado a partir de um partido revolucionário. Se o ouro se fora, viera o capitalismo, como tinham vindo os donatários, nova forma de extração da riqueza local e de manutenção da situação subalterna. O didatismo é gritante, mas também o é, nas palavras de Antonio Celso Ferreira, a permanência “desarmoniosa [dos] postulados antropofágicos” (1996, p. 102). Essa permanência de uma certa continuidade na própria literatura oswaldiana é que referendará o *Marco Zero* como um livro modernista e naturalista, perdido entre a distopia e a utopia.

A referência a alguns dos personagens, do mesmo modo, retomam aspectos da vida brasileira sob o domínio português. Sobre o Padre José Beato, pároco na igreja de Jurema, as comparações seguem entre seu processo de evangelização e o realizado no período colonial com José de Anchieta: a mesma forma de conformação ideológica da miséria recente do Brasil é comparada, pois, à evangelização jesuítica. Além disso, cabe lembrar que Anchieta fora fundador da cidade de São Paulo, um “marco zero” da civilização paulista. Assim diz o romance:

O novo vigário vinha encontrar uma tradição de esquecimento e decadência dos deveres religiosos dos próprios padres naquele sertão triste e guapo. Tentou primeiro um raide evangélico. Procurou sozinho como Anchieta embrenhar-se no sertão litorâneo. Atingira uma tarde, um aldeamento de índios a cem quilômetros de Cananéia e a cinquenta de Jurema. Mas o Capitão recebera-o entre índias vestidas de chita das Casas Pernambucanas. Ele mesmo estava de palheta e calça branca e perguntou-lhe se podia dar um jeito de comprar a prestação uma boa máquina Singer, nova, de costura. A indolência, o alcoolismo e a doença venérea completavam a paisagem sacrílega da colonização (2008a, p. 141).

A condição da permanência constritiva da religião no Brasil, mais a relação estabelecida entre a exploração colonial sobre o indígena, através dos aldeamentos, é aqui praticamente erigida em símbolo: de um lado, a miséria do indígena cuja cultura se perdera no contato com o branco, necessitando dos parcos benefícios das franjas do capitalismo; de outro, a expressão do poder colonial cujas raízes são antigas, mas com sua continuidade na época moderna de exploração de novo cariz. As dualidades brasileiras, as contradições gritantes da modernização precária, são desvendadas com essas descrições. Assim, a religião é descrita,

sob o parâmetro didático do romance, através da fala de um personagem, como “(...) uma comodidade para os ricos, um consolo para os pobres e uma fonte de renda para os padres” (2008a, p. 351). A reação, no entanto, não demoraria: há uma comparação entre o índio brasileiro e o operário urbano, cuja situação de oprimido os elevariam, no enredo e nesta representação da história, como elementos contrários à dominação colonial reeditada. O que permanece, porém, é a dominação do poder político e da igreja, na continuidade da história colonial: “Os operários acampavam no Brás, como quatro séculos antes os indígenas tinham acampado ante a cidadela reacionária de Anchieta. Os tempos eram outros” (2008b, p. 374). É necessário lembrar que, na retomada das teses da Antropofagia por Oswald, justamente a ideia da reação do homem natural se faria presente para a renovação da velha sociedade. Os operários, na lição de marxismo de Oswald, cumpririam este papel.

Se a fundação de São Paulo aparece com a referência ao jesuíta Anchieta, o “núcleo duro” da releitura histórica oswaldiana seria relacionado com a reconstituição e o consequente desmascaramento da falsa história da elite paulista, o que levará água ao moinho da denúncia da “revolução melancólica” de 1932. De um lado, nesta leitura, está a fala cínica de alguns personagens, notadamente orientadas para serem ironizadas ou contrariadas no desenvolvimento do enredo; de outro, a adoção de termos ou discursos por personagens ou pelo narrador de forma crítica, para a desmoralização da ideologia paulista lastreada na economia ora decadente. Assim, na escola da vila rural apareceria o discurso dominante:

Comemorar São Paulo é falar de São Paulo das Bandeiras! É cantar os feitos heróicos desses homens que vararam os rios desconhecidos e misteriosos. Eles avançavam numa terra onde só havia, como disse Bilac, um tropel de índios e de feras! (2008a, p. 76).

Enquanto isso, na visita que Leonardo Mesa realiza à posseira Miguelona, a representação das bandeiras aparece em nova forma:

Tomando o café quente que ela lhe oferecera numa caneca de lata, Leonardo Mesa queria ver transformações na vida paulista. A Miguelona era uma mulher homem. (...) O povo trabalhador na sua ascensão, produzia novas formas. Ele encontrava no meio do mato uma bandeirante. A luta era a velha luta do pioneiro americano contra as leis da metrópole. A Miguelona era libertina, usurária, irreligiosa (2008a, p. 64).

A partir desta estrutura básica, se dará a tentativa de reescrever a história de São Paulo, através da perspectiva política. A história do *grilo* dos bandeirantes, sua expansão pelas terras do Brasil, é aqui retomada como falsa a partir de sua heroicização pela ideologia da elite paulista, sendo, na verdade, os reais bandeirantes do momento os posseiros que se espalham pelas sendas abertas pelo café. Isso, por um lado, recupera a história *tradicional* bandeirante,

visto que se trata de um empreendimento puramente levado a cabo pela iniciativa individual – os “gigantes” de que fala Cassiano Ricardo em *Martim Cererê* (2006, p. 89 e ss.) –, mas também remete à representação da necessidade e da expansão movidas pela situação precária em que se encontrava o trabalhador rural comprimido pelo latifúndio. No romance, a contraposição entre mito e realidade, entre ideologia e tentativa de compreensão da crise social, toma a dianteira na releitura da história brasileira e paulista, configurando uma dualidade formal presente no romance. A releitura da história procura, assim, os desvãos da história referendada pelas elites e pelo imperialismo, procurando revelar a parte oculta desta narrativa.

Assim, no esforço referido para atar os fios da história brasileira, em diálogo crítico com a lenda, o mito, a elite paulista se erige como continuadora dos patriarcas e dos bandeirantes, em sua responsabilidade primeva para a colonização das terras brasileiras. Em pequeno trecho de *A revolução melancólica*, a conversa entre o português Anjo Leite e o herdeiro fazendeiro Jango retoma a ideia do “Caminho do Mar”, já referido em Paulo Prado:

Passaram o Cubatão. Os primeiros degraus frondosos da serra empinavam-se. O caminho asfaltado era o velho trilho da conquista que entregara ao europeu o planalto de Piratininga.

– O primeiro português subiu isto aqui a pé. Você vai de carro (2008a, p. 123).

Porém, descobre-se pela fala de outro personagem, Jack de São Cristóvão, que a ressonância do passado, entre real e mítica, aparece na teatralização das contradições locais, mantidas pela exploração por meio do poder e da economia:

– O diabo é que a História do Brasil de repente desembesta como um despertador quando aparecem esses aeroplanos que a Ditadura arranjou. E a gente que podia estar debaixo desta árvore tanto no século XVIII como na era das Descobertas, verifica que existe de fato o cidadão Getúlio Vargas (2008a, p. 252).

A montagem da dualidade, assim, comparece pela junção esdrúxula da experiência contraditória da sociedade brasileira, perdida entre o atraso criticado, em foco, com as permanências necessariamente postas à baila para operar a acusação. E o diagnóstico paulista, da história lembrada pelo viés entre vermelho e antropofágico, reaparece na nova colonização de São Paulo. Como os posseiros são comparados aos bandeirantes, os migrantes nordestinos são postos lado a lado dos primeiros descobridores da América:

Uma longa fila de morre-andando saudou o primeiro sol, as enxadas ao ombro, o chapelão de palha, a estatura desempenada do povo solteiro da Bahia. Escoava-se para aquelas grotas a humanidade andeja do sertão, atraída pelo tesouro oculto das terras de São Paulo. (...)

Aquilo chamava-se o Eldorado. Um clima de torrar os olhos. E a maleita a serviço da derrubada humana (2008b, p. 102, grifo nosso).

O Eldorado das narrativas coloniais, rebaixado agora a ponto de fuga da miséria dos sertões, é o mesmo Eldorado que atraía os imigrantes estrangeiros, transformados em colonos que “(...) chegavam uma tarde às senzalas donde acabava de sair o braço escravo” (2008a, p. 133). A ideia é a da permanência na mudança, portanto, e a história brasileira passa a ser uma procissão de mão de obra explorada e uma colonização que troca a metrópole pelo império. A crise brasileira, fundada na precariedade do trabalhador, rendia os trocos necessários para a manutenção de um sistema iníquo. Afinal, a aventura do café

(...) perecera no desastre mundial de 1929. A crise viera com a quebra de um mundo. O crédito cessara. Cessara a defesa artificial do produto, mantida pelos exploradores da City. Na derrocada o imperialismo americano se apossava da miséria brasileira (2008a, p. 85).

A essa derrocada seguia-se a tentativa de estabilização e da retomada da velha posição – tal como será apresentada a elite paulista após sua derrota política na Revolução de 1930. Daí o capítulo “Os latifundiários em armas”, de *A revolução melancólica*, que narra a chamada Revolução Constitucionalista de 1932. A desfaçatez paulista é escancarada na fala do Major da Formosa, pai do referido herdeiro fazendeiro Jango, cuja declaração caricaturizada na narrativa marca esta espécie de *raisonneur* às avessas: “Ciganamos desde João Ramalho mas sempre fixados no chão das fazendas! Vivemos à custa de escravos! O café é uma lavoura de escravos. E por isso sobre o suor de escravos haveremos de viver” (2008b, p. 331). A relação entre o “patriarca” citado e a situação do paulista da época é a marca da continuidade histórica que a narrativa tenta representar. A política serviria, portanto, para a manutenção da economia exportadora que escorcha a população mais pobre, cuja tentativa de retomada se daria na disputa levada às armas. A Revolução de 1932, assim, será narrada em *A revolução melancólica* na tentativa de desmoralizar ambos os lados, governo e latifundiários, com o intuito de propor formalmente um inquérito para a equalização das desigualdades apresentadas.

Assim, a Revolução de 1932, foco principal de *A revolução melancólica*, não passa incólume a estas leituras alinhavadas no *Marco Zero*. A configuração da história recente na obra, narrando a revolução, passa pela caricaturização da elite paulista – como a afirmação acima do Major – bem como pela depreciação do esforço de guerra paulista, não poupando, também, as forças federais. A linha geral de como a Revolução de 1932 é entendida pelo livro é dada na fala do militante Leonardo Mesa, fazendo as vezes de porta-voz do narrador:

– Com a crise os lucros se concentram nas mãos de alguns. Por outro lado, a proletarização se produz. Os latifundiários do café estão arruinados. E por isso vão levar o povo à guerra. A indústria os segue. É a ligação dos dois partidos de uma só classe. O PRP [Partido Republicano Paulista] e o PC [Partido Constitucionalista]. (...)

– (...) São os fazendeiros arruinados que querem derrubar o Getúlio. (...) Não temos um governo capaz de defender o país. E os paulistas se ganharem a revolução, também não serão capazes. Só os trabalhadores podem fazer uma revolução de verdade. Não devemos nos esquecer de que os fazendeiros querem conservar como antes de 30, as suas grandes fazendas, as suas terras.

– (...) A mancha feudal persiste em São Paulo. É isso que produz a revolução. Nos modos e nos hábitos há progresso aqui. A civilização da máquina dilui e apaga as culturas. Mas a cultura camponesa do planalto persiste. Carlos Marx já disse que vivemos na pré-história. Aqui é mancha agrária oriunda do café que dá o tom. No Nordeste, a mesma coisa, vinda da cana e dos currais. Toda essa gente se veste pelo cinema mas tem a alma ainda na *selva selvaggia*... (ANDRADE, 2009a, p. 56, 69, 207).

Nos três trechos apresentados, Leonardo Mesa expõe a interpretação geral que a narrativa possui sobre a Revolução de 1932, expondo seus motivos básicos e a crítica à elite paulista. Assim, a revolta aparece como decorrência direta da Revolução de 1930 e da crise econômica, quando São Paulo perde poder na federação frente à ascensão de outros grupos. A partir do desnudamento da hegemonia política que São Paulo busca recuperar, a narrativa estende suas avaliações a todo o país, isto é, responde à pintura realizada da situação política paulista – a extensão dos interesses locais ao conjunto nacional –, ao desmascaramento da elite brasileira e à persistência de sua “mancha feudal”, como causas para o atraso e para a revolta frente ao poder central, cuja saída, no entanto, para o narrador, não se relaciona com a revolta da oligarquia de São Paulo. Assim, opera uma relação entre a situação especificamente paulista e a nacional, reatando os fios da história que já operara no tocante à permanência colonial, agora estendidos até a leitura negativa da Revolução de 1932. A caracterização da elite, no último trecho, já indica como se dará a construção da narração da revolta, isto é, a partir do contraste entre o discurso das classes dominantes e a situação real do país, entre as flores do estímulo para a guerra e a miséria que será recrutada para satisfazer os interesses daquelas classes. A vestimenta pelo cinema e a vida na “*selva selvaggia*” constituem, assim, o panorama que se oferece dessa elite, perdida entre a ilusão cosmopolita e as práticas arcaicas que lhe servem de base. O dualismo brasileiro e a forma dual de apresentá-lo pelo discurso narrativo, pois: os “tiros e estrelas”.

A narração da revolta intenta, assim, pôr a nu as contradições do movimento paulista, trabalhando a discrepância existente entre o discurso oficial e a realidade dos fatos. Baseado, portanto, naquelas avaliações realizadas por Leonardo Mesa, podemos entender como a linha

política da avaliação – entre histórica e literária – se constrói, colocando na própria configuração do texto esta questão. O seguinte trecho expõe esse aspecto:

A estação coloria-se de bandeiras paulistas. O patamar estreito sob o telheiro de zinco, aberto para uma clareira de sol, mal continha a população agitada pela guerra. Ante o trem fumegante, repleto de soldados e civis, as crianças procuravam manter filas festivas. Um negro pôs para fora da janela um sorriso desmesurado.

– Agora é hora, cabocrada! Quero vê quem agüenta!

Vivas a São Paulo estrugiam nos vagões tumultuosos. Insultos ao Ditador, ameaças e dichotes, eram repetidos do tênder ao último carro. Um apito longo cortou a manhã sertaneja. Mulheres choravam dizendo adeus aos revolucionários. Bandeirinhas em preto, branco e vermelho agitaram-se e num instante de alvoroço, a pequena locomotiva de cabeça de balão, deixou vagorosamente a plataforma levando o comboio militar (2008a, p. 230-231).

O fragmento acima enquadra, entre duas descrições sobre a empolgação do povo paulista pela revolta contra Getúlio Vargas, a fala de um negro, sobre o sangue do qual, lembrando a declaração do Major, fora construída a economia do café paulista. Agora, novamente se faria necessário o sangue do pobre trabalhador rural, mas numa revolta estimulada justamente pela elite à qual servira. A fala dialetal do negro serve para dar um tom de sarcasmo e contraste frente às descrições que o circundam, referendando a crítica às contradições paulistas.

Na descrição das forças paulistas, a composição permanece a mesma. Com um adendo, porém: as forças federais não são poupadas, e é criada uma situação esdrúxula na qual miseráveis se matam entre si, por conta de interesses que lhes não dizem respeito. A ironia sempre ácida de Oswald, novamente, aqui cede lugar ao sarcasmo mais mórbido. Na apresentação do Batalhão Olavo Bilac – nova referência irônica ao nacionalismo ufanista –, chefiado pelo mulato Lírio Rebouças, este tom permanece:

Ele [Lírio] aproximou-se e deu de cara com duas dúzias de homens murchos e amuados que se vestiam com os mais desconexos resíduos da indumentária paisana. Desmoralizava-os uma atitude de displicência, cinismo e miséria. Estavam jogados na barranqueira. Uns de bruços no chão de capim, outros deitados de cara para o céu, outros os mais numerosos, sentados, o queixo nas mãos, as pernas dobradas. Ninguém se mexeu.

Ele deu três passos e berrou:

– Viva São Paulo!

O grito ecoou sem resposta (2008a, p. 239).

Além do Batalhão Olavo Bilac, a descrição sobre as forças federais segue o mesmo sentido exposto:

Os atacantes desembocaram repentinamente por entre os arbustos. Era um roldão de homens hercúleos e maltrapilhos. Estavam descalços e bem armados. Pareciam cangaceiros. Atrás vinham outros gritando.

- Vamo bebê o sangue deles!
- Polista fia da puta! (2008a, p. 257)

De um lado, portanto, a descrição do recrutamento da camada mais pobre para a revolução e para sua repressão, os iguala enquanto serviçais de um interesse das elites, cujo ódio e luta pelo poder os reduzem a meros instrumentos. De outro, e isso é o mais importante, a construção narrativa dos trechos intenta contrastar a “revolução melancólica” insuflada pela briga de poder à realidade precária em que acontece, em contradição com o discurso da União, do governo, e com a ideologia paulista. Após a derrota, é mostrada a desfaçatez dos empreendedores da guerra, pouco importando as vidas perdidas na revolta – para a miséria descrita, a derrota só significaria o prejuízo pessoal, já que a economia continuava a viver sobre o sangue do escravo:

Num instante desenrolou-se na cabeça do engenheiro Máximo Fontes, que comandara os transportes de guerra, o panorama inteiro da campanha paulista. A derrota fora obra dos chefes militares e dos chefes políticos. Ficava daquela experiência a certeza da eleição da gente do planalto. Os paulistas tinham sido os mesmos de quatrocentos anos atrás. Os seus gestos desabridos eram impolutos e iguais. Que importava a derrota, se São Paulo continuava seguindo a indicação de sua geografia, setecentos metros acima do Brasil? O oficial voltou-se. Perguntou ao homem cismarento:

- Se você tiver que depor, que é que irá dizer?
- Farei tudo para ser fuzilado.
- Eu também! Garçom, uísque! (2008a, p. 315)

A perda para São Paulo, se significara a queda de sua hegemonia, não é suficiente para golpear mortalmente as elites. A construção da narrativa oswaldiana, pois, busca na história recente os frutos da exploração colonial em continuidade, que resgatara na releitura. Assim, se a configuração política e econômica puderam se alterar, devido aos acontecimentos, não mudou a realidade estrutural herdada da “mancha feudal” da colônia. O argumento contra os acontecimentos de conjuntura, então, se ligam na narrativa às invectivas enviadas na releitura da história brasileira contra a contradição social em continuidade. Essa dualidade entre a história recente e a história colonial se resolve em uma interação entre ambas, na qual esta avulta como mais importante. Esta hierarquização está dada pela construção da linguagem da obra, pelo sarcasmo decorrente da exploração das contradições, que põe em conflito o novo e o velho, ou o arcaico devidamente travestido de moderno. *A forma dual da linguagem da obra, pois, construída na encenação das contradições, reforça a ligação entre a história relida e a crítica de acontecimentos recentes, estabelecendo uma ligação estrutural entre ambas, na qual o que avulta é a dualidade da cisão social brasileira e sua proveniência colonial.* Em *Chão*, que trata do tempo que medeia entre a revolução de 1932 e o golpe que

instaura o Estado Novo – que não é tratado diretamente no livro – este mesmo tipo de leitura é continuada.

Chão chega a ser, por momentos, mais incisivo que *A revolução melancólica*. Apesar da continuidade no tipo de representação, em *Chão*, ironicamente, focaliza-se com maior frequência o espaço urbano, talvez indicando que, como ocorre com os personagens do romance, como os proprietários da fazenda Formosa, o título da terra não está mais vinculado à família, mas aos bancos: “[os] Formoso, como os fazendeiros de café, estavam nas mãos do Banco” (2008b, p. 82). Ainda, há maior focalização do operariado militante. No entanto, o que sobressai dessas páginas é um misto entre utopia e distopia, no qual aquela parece estar perdida na desesperança da representação da história recente. Em *Chão*, a repressão aos militantes e a explicitação da decadência de certa camada da elite paulista adquire tons mais dramáticos que os percebidos em *A revolução melancólica*: “[a] noite esmagou os últimos vermelhos do céu. E sobre a cidade desceu uma sujeira imensa” (2008b, p. 158). Além disso, continuam as palavras do *raisonneurs*, com a conversão ao comunismo do ex-fazendeiro Jango:

– A Rússia, ou melhor, a Internacional Comunista apóia nos países atrasados como o nosso onde sobrevive o patriarcado, todos os movimentos de emancipação. Somente é preciso dar-se um caráter revolucionário aos movimentos que se esboçam no campo com a crise do nosso principal produto – o café. (...) De fato, a minha vida e a minha vocação não podem esconder a origem de senhor rural, mas a crise de Wall Street trazendo a ruína da minha família como a ruína de todo o trabalho paulista me fez sentir que éramos vítimas da luta imperialista (2008b, p. 245-246).

Passa-se aqui das análises militantes de Leonardo Mesa sobre o país e a conjuntura para o drama pessoal de Jango. Como porta-voz do autor, nas palavras de Roger Bastide, Jango e seu comunismo representariam mais “um masoquismo do filho de fazendeiros” (2008b, p. 13).

Ainda, em *Chão*, diferentemente de *A revolução melancólica*, não há uma narrativa principal que condense os vários fragmentos em torno de um acontecimento-chave, como a Revolução de 1932. Como o romance prevê narrar os antecedentes do golpe do Estado Novo, prefere focalizar como alvo a decadência das elites – muito ao tom da peça *O rei da vela* – e movimentos políticos, como o sarcasmo frente ao integralismo e o didatismo a abordar a necessidade da revolução comunista. Assim, por exemplo, a crítica às elites – a decadente do café e seu setor que se livra da derrocada a partir dos contatos com a finança e a política – não raro foca-se no aspecto moralizante de uma classe desocupada, detida em prazeres doentios e nos vícios. Nesse sentido ocorre a descrição da homossexualidade de Quindim e os recalques de Dulcina, ambos irmãos de Jango, pintados em uma tonalidade negativa perdida entre o

patriarcalismo da família e os dilemas de uma sexualidade mal descoberta – lembram, assim, a família de Aberlardo I, da peça *O rei da vela*, com Joana (João dos Divãs) e Totó Fruta do Conde (ANDRADE, 1967, p. 97-138). Os trechos irônicos sobre o integralismo, movimento que cresce justamente a partir da Revolução de 1932 e é reprimido posteriormente pelo Estado Novo, são das melhores páginas do livro, seguindo a mesma orientação no sentido de desmascarar a retórica dos camisas-verdes, como ocorrera com o discurso oficial das elites paulistas no pré-1932. Aliás, este é outro ponto de contato com *O rei da vela*, na crítica ao Integralismo realizada na caricaturização do personagem Perdigoto. No romance, é narrada a inauguração do “Núcleo Integralista de Água Choca”, cujo nome já denuncia o caminho da sátira oswaldiana.

Alguns trechos, ainda, seguem no mesmo sentido já apresentado em *A revolução melancólica*. Os setores da elite que se salvam do craque econômico reproduzem as mesmas estruturas que o narrador busca no período colonial, para embasar a sua tese. Os produtos da terra podem variar, só não se muda a miséria dos trabalhadores – escravos, colonos, migrantes, em sucessão. Falando de dois destes fazendeiros que mantêm suas propriedades intactas, expõe o narrador:

Entre Nhonhô e Totó passava a Paulista. Para ambos os braços musculosos da estrada de ferro perfeita, puxavam a produção que desceria na direção dos porões dos navios em Santos. O café ainda, e algodão agora e o *corned beef* saído dos frigoríficos.

No meio da fartura da terra, uma gente bichada e miserável vivia de agregada, de pequenos serviços e grandes lazeres. Os colonos despencavam nas festas com a filharada pelos trens de horários largos. Traziam um resto de argila no rosto queimado e um ar de sujeira sob vestidos de gala (2008b, p. 259).

A dualidade apresentada, pois, já em *A revolução melancólica*, continua no contraste interno dos fragmentos, estilizando duas classes sociais que dão seguimento à estrutura colonial desigual. Estes contrastes, no romance, abrem margem para se interpretar as estagnações do movimento social brasileiro ou, antes, um movimento que reproduz estruturas arcaicas, sem possibilidade de saída à vista. *O que poderia se perder em certo esquematismo, torna-se a identidade de uma terra na qual suas contradições são escancaradas, e cuja imagem traumática não revela sinais de superação*. O engajamento político presente no romance não parece, portanto, ser suficiente para revelar esta perspectiva, como aconteceria em outros romances da época – como em Jorge Amado. Assim, as dualidades representadas em *Marco Zero* sugerem, em sua recorrência e em sua cadeia de concatenação com a história brasileira, *um movimento contraditório entre movimento e estagnação, cuja resolução não se apresenta*

à perspectiva do narrador engajado. Estamos, ironicamente, muito próximos do otimismo contraditório com que Paulo Prado fecha suas páginas do *Retrato do Brasil*.

6.4 A era das utopias

As releituras da formação brasileira realizadas a partir dos anos 1930, além de constituírem uma guinada nos estudos sobre o Brasil, abrem a perspectiva para uma ideia de destino nacional que poderia ser chamada de *utópica*. Assim, Gilberto Freyre, por exemplo, defenderia nosso “equilíbrio de antagonismos”, numa direção possível de democracia racial. Caio Prado Júnior abre a possibilidade de compreensão do vínculo entre as estruturas econômica e política brasileiras e a dependência frente ao capital estrangeiro, passando da colônia à sociedade independente, em uma leitura que guarda em latência a necessidade de quebra com esses vínculos para a formação de um país autônomo. Sérgio Buarque de Holanda, no último capítulo de *Raízes do Brasil*, fala em “nossa revolução”, pregando uma espécie de adaptação possível da democracia ocidental ao Brasil dos anos 1930 – um feito, considerando o complexo período getulista e a propaganda do autoritarismo contra o liberalismo.

Marco Zero se inscreve não apenas neste período, mas também no mesmo campo das utopias. No entanto, não há nele a perspectiva entre nostálgica e doce de um Gilberto Freyre, nem a frieza da análise de um Caio Prado ou a profundidade da análise de nossa formação colonial das *Raízes do Brasil*. Antes disso, pode-se perceber na composição do romance cíclico, a despeito de sua filiação com o marxismo do período, muito mais ligação com a perspectiva – ou ausência de perspectiva – presente em *Retrato do Brasil*. Ambos atêm-se muito mais aos males do passado que às esperanças do futuro. A dubiedade entre pessimismo romântico e otimismo sem saída do “futuro que não pode ser pior do que o passado” de Paulo Prado reaparece em *Marco Zero*, ainda que o ponto de partida possa parecer, à primeira vista, diametralmente oposto. Em *Marco Zero*, assim, o pessimismo que narra os contrastes brasileiros, em sua dialética de mobilidade e permanência, ressaltando as heranças coloniais como matrizes da continuidade “feudal” no presente, não abre as perspectivas para mudanças, senão ocasionalmente, através da fala dos *raisonneurs* políticos. Não é de se espantar que a série de romances fosse interrompida, pois. Após se desentender com o partido, Oswald passa a elaborar suas teses, nas quais estuda a literatura dos inconfidentes brasileiros e retoma a Antropofagia. Aí sim, retoma uma perspectiva que engloba inclusive o marxismo, junto a

todo pensamento utópico moderno ocidental, de Morus a Marx, passando pelo perspectivismo filosófico de Montaigne e pelo libertarianismo radical do contrato social de Rousseau.

Assim, *Marco Zero* desafia as interpretações da época, por seus problemas que parecem sem fechamento. Como romance cíclico inacabado, as leituras que se podem dele retirar só podem ser fragmentárias, como o é o próprio romance. O pessimismo do militante parece englobar o otimismo Antropofágico que mostraria posteriormente em seu pensamento filosófico. A ironia do movimento antropófago, assim, é substituída pelo sarcasmo mais duro, submetendo ao ridículo os aspectos eleitos pelo credo, e, mesmo que mantendo a base das posturas do movimento modernista, sobra um aspecto rançoso que não parece servir de esteio para a perspectiva utópica. Assim, por exemplo, termina *A revolução melancólica*, com o narrador reproduzindo o pensamento do militante Leonardo Mesa:

Já com a revolução do ano anterior, 32, anêmico revide do fazendeiro instalado secularmente no planalto – o paulista mudara. Tinha saído de casa. O caminho era o entrosamento anunciado no ritmo que a história humana impunha. O Brasil... As proximidades econômicas do latifúndio, as proximidades étnicas do negro, do índio e do europeu medieval, tudo isso iria no roldão de um dia novo. De um dia industrial.

A jardineira batia a estrada larga, subindo, descendo, por entre sementeiras e paisagens. Os versos de Lorca continuavam a lhe vir à boca:

*Que se cumpla la voluntad de la tierra
Que da sus frutos para todos* (2008a, p. 380).

A descrição da problemática brasileira se funda na estrutura que permeia todo o romance: há de se superar o atraso brasileiro, procurar o “dia industrial”, do qual adviria a síntese socialista na dialética histórica pregada pelo militante. Da citação do poema de Lorca, da multiplicidade desigual brasileira que precisa ser equacionada, porém, a perspectiva é baixa, e fecha o primeiro romance de uma maneira que coloca em suspensão a utopia.

Em *Chão*, por outro lado, o pessimismo em relação ao estado de coisas e a ausência de uma perspectiva, são ainda maiores. O próprio título do último capítulo é significativo: “Somos um Eldorado fracassado”. Ao final do romance, é narrada a cena em que Jango encontra em sua propriedade o cadáver de uma posseira, pendurada pelo pescoço em uma árvore, já em estado de putrefação: a podridão do latifúndio e a corrosão das esperanças políticas. Mesmo que, neste trecho, Jango tenha sentido “(...) crescer dentro dele a vocação revolucionária”, pois aquilo “(...) era a ilustração definitiva do feudo, o *ex-libris* do latifúndio”, os trechos finais desmontam qualquer possibilidade de alteração visível da estrutura social brasileira. As dualidades, assim, retornam ante a confusão do personagem:

A luta pela propriedade refletia-se na luta partidária das pequenas cidades que desfaleciam porque lhes recusavam tudo. E a morte rondava os

adversários da política centenária. (...) Mas alguns tiros resolviam tudo no dia das eleições. E continuava desamparada a vida do campo, vegetando entre seus mitos reais – o mendigo farto de Euclides da Cunha, a silva-horrída de Martius.

A produção enterrava-se na lama dos caminhos, a estrada de ferro esquecia propositadamente os sacos fretados. Nem luz, nem água nas casas. E na brisa do campo ainda os esquadrões verdes alinhados da monocultura latifundiária – o café, tapete dos terreiros. Para ser queimado depois do benefício!

O sítio com suas bandeiras esperançosas de São João e suas flores tradicionais de São João. No mato, na serra e na vila, alcoólatras, epiléticos, maníacos, deprimidos e assassinos. O comércio nas mãos usurárias de mascates ativos. Nas esquinas das estradas, nas esquinas das ruas. Os Bancos funcionando, sugando. Os juro correndo, comendo o lavrador. A Revolução de 30 não tinha adiantado. (...)

Cidades bloqueadas. A mentalidade bloqueada. O escravo e o mestiço. O versátil e o marginal. (...) Os pontos de encontro e de refrega da selvageria com a civilidade. A geografia parada à espera da história. O tropeiro, o trem, o turco, o auto e o carro de boi, o caminhão e o aeroplano. (...)

Jango chorava. As nuvens tinham se espedaçado em vermelho atirando ao açude grandes riscos alaranjados. A água se tornava cor da serra azul-ferrete. E tudo mergulhou, águas e árvores, num fogo noturno. E seu coração afogou-se do medo de tê-la perdido para sempre (2008b, p. 436).

As dualidades brasileiras, aqui, parecem encontrar sua maior condensação, dentro da narrativa, justamente para dar ao livro seu fecho. A decisão de Jango de militar, porém, aparece contraposta não pela esperança, mas pela descrença. A realidade representada pela fala do narrador, em discurso indireto livre com o pensamento de Jango, parece não encontrar a resolução necessária, que as elevem a uma nova síntese, a um mundo modificado. Assim, o que poderia haver de romantismo revolucionário, mais otimismo modernista pela alteração do estado de coisas, perde sua efetividade ante um cenário no qual não parece haver desenvolvimento: as perspectivas aparecem bloqueadas. O choro final de Jango, assim, não significa apenas a perda de Eufrásia, seu par durante o romance; é a perda da propriedade, junto à falência das perspectivas. Mesmo que Oswald de Andrade continuasse seu ciclo, assim, aparentemente não conseguiria ir além de uma perspectiva negativa do horizonte revolucionário. Estamos, como se vê novamente, de mãos dadas com Paulo Prado.

Em *Retrato do Brasil*, sobretudo, o otimismo embebido em pessimismo com o qual Paulo Prado fecha a obra, parece correlato ao drama final exposto em *Chão*, no qual a decisão de Jango de militar se mistura não a uma esperança revolucionária clara, mas a um desencanto total com as possibilidades políticas. A situação precária brasileira leva à decisão voluntarista, porém não a uma equalização automática dos problemas, ou mesmo um desvelamento de uma perspectiva positiva. Misturam-se aqui as perspectivas paulistas, presentes em ambos os

autores, e a tentativa de relacionar a cosmovisão do produtor decadente a um diagnóstico sobre o Brasil. A perspectiva paulista, assim, parece, ainda que derivada de posições políticas em princípio opostos, refazer o mesmo caminho, isto é, estender a leitura da crise local ao país, ou, melhor, entender o país a partir dessa situação de catástrofe. *Há uma dualidade sempre presente, pois, entre utopia e distopia, entre aspiração e embate com a realidade precária, que leva ao movimento agônico do final da narrativa e do ensaio. Se Oswald e Paulo Prado intentaram realizar uma crítica necessária do país, não puderam, porém, superar seus próprios pontos de vista localizados, ligados a uma prática econômica em decadência e na agonia da crise nacional em uma sociedade em rápida mudança.* Se o caso é de ter “confiança no futuro, que não pode ser pior do que o passado”, também é, na narrativa, de mostrar o princípio do engajamento, porém em contradição com a situação de calamidade existente: “a geografia parada à espera da história”, que não parece vir na síntese pretendida pelo narrador militante. Uma utopia e uma distopia em ambos os autores, pois, pretendidos otimistas revolucionários, mas em verdade perdidos em suas leituras pessimistas do atraso intolerável.

O que sobra, para a esperança de alguma alteração, é a Antropofagia. A elaboração de uma perspectiva filosófica utópica é o esforço de Oswald de Andrade em seus anos finais de vida, retomando a ideia advinda do modernismo. Já em *Chão*, a Antropofagia é referida brevemente em um diálogo:

– No meio do movimento modernista apareceu alguma coisa tão fecunda que até hoje admite várias interpretações. Politicamente, a Antropofagia pode ser considerada como a primeira reação consciente contra os imperialismos que ameaçam até hoje a nossa independência. (...) A Antropofagia disse uma coisa inestimável. Que toda a faina do homem sobre a terra consiste na redução do Tabu ao Totem. Do elemento desfavorável ao favorável. Está aí reduzida em síntese toda a história das religiões, a história da ciência e da técnica e a própria história política... (2008b, p. 321)

A Antropofagia seria posteriormente trabalhada na obra de Oswald como um mito, no qual não apenas opera a necessidade de uma síntese cultural entre a cultura indígena e a cultura moderna dos países avançados, mas também uma síntese político econômica, entre o “comunismo primitivo” e a máquina: o “bárbaro tecnizado” ao qual se refere no “Manifesto Antropófago” (1970, p. 14). A Antropofagia, considerada assim, englobaria todos os aspectos da vida social, na tentativa de superação do patriarcado, mola primeva do Estado – ideia que retira do livro de Engels sobre *As origens da família, da propriedade privada e do Estado* – e instauração do Matriarcado, no qual a propriedade seria abolida e, também, por consequência,

a desigualdade sustentada pelo aparato repressor estatal. Seria, assim, uma verdadeira *weltanschauung*, uma “visão de mundo”, baseada na Antropofagia (ANDRADE, 1970. p. 77).

Essas questões, já presentes em gérmen no Manifesto, foram elaboradas na tese “A crise da filosofia messiânica”, com a qual concorreria à cadeira de Filosofia na Universidade de São Paulo. Trata-se, resumidamente, de uma superação da utopia messiânica, baseada no judaísmo, no cristianismo, na vanguarda política, no culto ao Estado, etc., todos vinculados à desigualdade de classes e à dominação do homem pelo homem. Assim, Oswald constrói uma utopia que, nos seus termos, “devora” o marxismo, o anarquismo e outras teorias políticas, como forma de repensar as estruturas sociais baseadas na desigualdade de classes e no Tabu identificado por Freud. Seria uma espécie de uma forma social fecundada, por um lado, pela mitificação do indígena, mas que absorve as contribuições históricas da filosofia política. Em sua tradicional largueza de espírito, o marxismo dos anos 1930-1940 não lhe foi inútil: levou Oswald a formular uma filosofia que, segundo a opinião de Augusto de Campos – e a nossa – só não foi devidamente considerada dentro da perspectiva dos estudos de cultura e sociedade porque o escritor escrevia em português, não em francês, inglês ou mesmo espanhol (CAMPOS, 1978, p. 124). Não deve nada para o *Caliban* de Retamar (2004), a “transculturação” de Ortiz, ou outros estudos que repensam a nossa posição no mundo moderno, a partir de uma perspectiva latino-americana.

Trata-se, como diria Benedito Nunes, de algo “aquém de qualquer sistema e um pouco além da pura criação poética” (1970, LII-LIII). Não é algo, porém, sem importância, e talvez a atenção necessária ainda não lhe tenha sido dada. A Antropofagia retoma a utopia brasileira de uma formação nacional autêntica, e vai para além dela: trata-se de uma crítica e de uma proposição utópica, a partir da América, que inaugurara, segundo Oswald, o “ciclo das utopias” (1970, p. 147). Oswald, em resumo a essa perspectiva utópica da Antropofagia, afirmaria em artigo da série “A marcha das utopias”:

Nós brasileiros, campeões da miscigenação tanto da raça como da cultura, somos a Contra-Reforma, mesmo sem Deus ou culto. Somos a Utopia realizada, bem ou mal, em face do utilitarismo mercenário e mecânico do Norte. Somos a Caravela que ancorou no paraíso ou na desgraça da selva, somos a Bandeira estacada na fazenda. O que precisamos é nos identificar e consolidar nossos perdidos contornos psíquicos, morais e históricos (1970, p. 153).

Acaso o mito da Antropofagia seria mais limitado que o pensado por nosso pensamento social? Em interessante texto publicado em *Ponta de lança*, Oswald de Andrade afirma que, aqui, ao contrário dos Estados Unidos, “foi o Sul que venceu”:

(...) neste Brasil luso-afro-europeu, nós representamos a vitória da civilização do Sul, vencida lá em cima pelas indústrias do Norte, no ano decisivo de 1866. E por essa razão, aqui o negro labuta, ama e produz irmanado pelo suor que o branco de qualquer extremo da terra vem trazer à construção de uma pátria nova que sempre quis ser livre (1971, p. 50).

A utopia brasileira de Oswald de Andrade, como se vê, se liga diretamente ao que fora pensado na década de 1930 por Gilberto Freyre. Além disso, aqui também está o pressuposto antropofágico: o norte e o sul não são apenas as regiões americanas conflagradas pela Guerra de Secessão, que servem como metonímia do argumento. São também a possibilidade de construir, a partir do ponto de vista do hemisfério sul, uma cosmovisão nova, provinda não mais do norte do capitalismo avançado e imperialista.

Marco Zero e as outras obras produzidas no período de militância de Oswald de Andrade, como as peças *O rei da vela*, *A morta* (1937), *O homem e o cavalo* (1934), os poemas *Cântico dos cânticos para flauta e violão* (1945) e *O santeiro do mangue* (publicado postumamente em 1967) – além de *A escada* e o *Serafim*, que seriam projetados há mais tempo – ofereceram, como síntese, a obra filosófica de Oswald de Andrade. Não importam os erros, dadas as dimensões dos acertos. A utopia antropofágica seria retomada, por exemplo, além do nosso ensaísmo dos anos 1930, no recente pensamento de Darcy Ribeiro, sob o nome de “nova Roma”, uma “Roma tardia e tropical” (2006, p. 411). É de se ver como a estética e o pensamento social se estimulam mutuamente, como a percepção artística da experiência ressoa na interpretação conceitual do movimento histórico. E o que haveria de estranho nisso? O jusnaturalismo da filosofia burguesa de Hobbes, Locke e Rousseau, não erigiram justamente o homem natural *mítico* como ponto de partida para o estabelecimento da ideia de igualdade liberal? O mito político fecundou a ideologia burguesa do direito natural. A Antropofagia, a nosso ver, enquanto princípio, não deve em nada ao mito que esteou o capitalismo até hoje predominante como pensamento único. Com o adendo de ser pensado a partir de nossa perspectiva. A utopia brasileira, cultivada em nosso período nacional desde José de Alencar permanece, pois. As nossas contradições, desde que equalizadas por uma nova forma social, um novo modelo, que coloque em novo patamar os contrastes brasileiros, são nossa arma maior para a crítica estética da modernização homogeneizadora ocidental.

7 Conclusão

A leitura realizada da tradição literária brasileira, sob a perspectiva da representação de nossas dualidades, foi feita considerando seus “momentos decisivos”, para falar com Antonio Candido. A leitura estética brasileira nunca esteve a reboque do pensamento social, porém, tendo compartilhado com este muitos dos seus pontos, a relação entre ambos fez-se necessária. Do contrário, haveria aqui uma versão distorcida, que tende a considerar a literatura como uma linguagem única, etérea e deslocada dos problemas debatidos na sociedade. O ensaísmo brasileiro, todo o pensamento sobre nossa formação e nossas possibilidades, nunca foi estranho à linguagem literária. Ao contrário, ambos mantiveram um diálogo profícuo, cujo horizonte sempre esteve no que chamamos de *formação nacional*. Neste emaranhado de questões, tentamos debater a obra de três autores dos períodos mais importantes, a nosso ver, para a consolidação de uma linguagem literária no país – romantismo, naturalismo e modernismo.

Alguém estranhará aqui a ausência de Machado de Assis, que teria sido nosso primeiro “antropófago”, digamos, pela absorção da forma externa para a crítica de nossas contradições. Porém, a interpretação realizada por Roberto Schwarz sobre a voz narrativa machadiana, considerando sua obra *Um mestre na periferia do capitalismo*, pode dialogar proficuamente com o que chamamos forma dual. Não fomos pelo mesmo caminho de Schwarz em nossas leituras, porém: parte da tradição uspiana rejeitaria o termo “dualismo”, e mesmo muitas das conclusões aqui esboçadas em outras chaves que não o desmascaramento ideológico do capitalismo periférico seriam refutadas. No entanto, há que se pensar que a nossa tradição, seja por erigir o dualismo como forma específica de pensar o país – uma “identidade”, pois –, seja por tê-lo considerado enquanto forma profícuo de estilizar as contradições de um mundo à parte da centralidade do progresso ocidental, serve como uma forma de adequar uma literatura que vive até hoje às voltas com modismos e inadequações pseudocosmopolitas a uma leitura que repense a tradição ocidental da qual fazemos parte, em busca de uma expressão local que expresse formalmente nossos antagonismos e o drama humano em outras plagas que não as do centro, de forma a repensar o nosso próprio lugar no mundo, bem como as desigualdades obscenas entre os Estados-nação.

Não partimos, porém, de nenhum nacionalismo “porque-me-ufano”. A questão se centra na percepção de que, em nossa literatura e em nosso pensamento social, a ideia de formação e as perspectivas engendradas para a realização – mínima – de um país moderno

sejam posta à baila. Assim, tanto nosso pensamento social quanto nossa ficção participaram e se fecundaram mutuamente em busca da inteligibilidade do fenômeno social brasileiro. Deste modo, a eleição dos três momentos partiu de nossa percepção de que eles formariam uma espécie de tese-antítese-síntese: o romantismo, com sua mitologia fundadora; o naturalismo, e seu pessimismo fundado no incômodo com o atraso brasileiro; e o modernismo, que sublima aqueles dois momentos em uma mistura de linguagem refundadora. Nesses três momentos, nossas dualidades, nossas contradições, formaram pauta. A escolha de três obras, como foco dos três momentos, nos foi incutida tanto pela necessidade quanto pela sua estranheza. *O guarani*, *O cortiço* e *Marco Zero* constituiriam uma tríade exemplar se substituíssemos, por exemplo, a obra de Oswald de Andrade por *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Seria, assim, a leitura de três obras canônicas de nossa tradição. Não foi isso que quisemos fazer, porém. De início, a ideia era ampla demais para ser completada dentro dos óbvios limites de uma pós-graduação: começava em Alencar e iria até a literatura contemporânea, estabelecendo relações entre os períodos e tirando daí conclusões. Na impossibilidade de realizar isso, estabelecemos que a leitura dos três momentos, sendo que o modernismo de *Marco Zero* poderia realizar um diálogo profícuo com o romance da década de 1930, já seria um belo indicativo de como a representação estética do Brasil se daria no plano histórico, considerando o modernismo como ápice de uma “acumulação” que estouraria posteriormente nos movimentos culturais mais próximos de nossa época: Concretismo, a produção do Centro Popular de Cultura (CPC), Cinema Novo, Tropicália, bem como o romance moderno que, nas suas melhores contribuições, não apostasiou a relação que temos com a linguagem e com o espaço político-social local.

Desse modo, tivemos com relação a *O guarani* e a *O cortiço*, a mesma postura. Procuramos repensar ambos os romances a partir de uma perspectiva que localize a “consciência possível” dos autores dentro do contexto histórico dado. Isto é, tentamos relevar suas “falhas” – que nos gritariam a nossos olhos distanciados –, digamos, ideológicas, tentando entender a perspectiva da criação dentro do panorama que, pensamos, esses autores deveriam compartilhar. A formação do Estado nacional e a instituição do elemento local como classe dominante, como realizado por Alencar em *O guarani*, por exemplo, nos parecia deslocado das leituras recorrentes que, costumeiramente, estabelecem a ênfase na dependência de Alencar frente à literatura francesa de Chateaubriand. Estivemos de acordo, em nosso capítulo, de que nosso “patriarca” do romance fosse sempre ligado à contribuição francesa, e mesmo a Cooper; o que divergimos, no entanto, é em colocar a ênfase não na dependência – que é óbvia – mas na reelaboração local. Assim considerada, a leitura do

romance ganha em significação, o que não a afasta da leitura biográfica e histórica do momento da escrita: a necessidade de se criar símbolos nacionais e, ainda, criar mesmo uma história mítica, da qual não estão salvos mesmos os países centrais. Pensamos, para falar com Haroldo de Campos, numa “razão antropofágica”.

Sobre *O cortiço*, a operação de leitura foi semelhante. Tentamos abstrair das interpretações que acusam o naturalismo de “racismo” – que havia, de fato, para nossos olhos do século XXI – ou de equalizar meramente o movimento como naturalização das diferenças sociais, para realizar a leitura de alguns aspectos que anteriormente foram deixados de lado. Com Bertoleza, tentamos fazer o mesmo que fizemos com Peri. Isto é, quebrar o discurso dominante atualmente – ao qual não poderíamos chamar de “errado” – que identifica na realização estética da época as conquistas da crítica do momento ou, sobretudo, da teoria a partir da qual se estrutura. O fato é que, para o pensamento nacional da época, pouca coisa poderia se fazer de diverso. Assim tratados, os “erros” do romance são acertos, que iluminam nossa vida hodierna. A representação da permanência da característica da escravidão na sociedade brasileira foi um acerto de Aluísio Azevedo, ao qual não podemos depreciar. Além disso, foi uma das poucas manifestações conscientes de representação do povo brasileiro em nossa literatura, depois, por exemplo, das *Memórias de um sargento de milícias* e contemporânea à grande literatura de Machado de Assis. *O cortiço*, assim, constitui-se, a nosso ver, como uma realização primordial para o entendimento da tradição de representação das classes populares no Brasil por meio da literatura. Lima Barreto seria um belo filhote, de Aluísio e de Machado de Assis.

A escolha de *Marco Zero*, por fim, deu-se em função de perceber, por um lado, que o modernismo apresenta-se como uma síntese da tradição literária brasileira desde o romantismo – isso sem contar os estudos da cultura colonial, retomados por um Mário de Andrade –, mas também por ser um romance pouquíssimo estudado. Toda a sua fortuna, até hoje, não supera uma dezena de estudos. Talvez tenhamos feito isso para compensar a releitura de clássicos oitocentistas dos quais há uma bibliografia excelente já consolidada; essa bibliografia, aliás, rende a impressão de que são romances de leitura esgotada, o que é inexato. *Marco Zero*, assim, nos pareceu uma interessante síntese entre o modernismo da geração heroica e o romance de 1930, e ainda, como uma possibilidade de leitura de nossa história pela recuperação de nossos traços de formação. Assim, a partir do ciclo oswaldiano, seria possível realizar uma ponte, sempre buscada durante nosso estudo, entre a literatura e o pensamento social, do qual Oswald foi contemporâneo e tributário. O modernismo contraditório de *Marco Zero* pode não ser uma colaboração romanesca definitiva – tanto que

Oswald abandona o projeto. Porém, trata-se de uma criação ficcional importante para pensarmos o período de sua produção e os influxos que sofreu tanto pela própria série literária anterior, quanto pelo pensamento social brasileiro. Oswald de Andrade nos parece, assim, a continuação modernista de nossa melhor tradição brasileira, o que já o gabaritaria para fecundar estudos críticos com sua *Antropofagia* revista a partir de 1950, embora ainda seja, muitas vezes, lido erroneamente como meramente um agitador – no pior dos casos – ou como um criador linguístico alheio de seu espaço e tempo – no melhor deles.

A própria questão de um autor como Oswald de Andrade compor a ideia de *Antropofagia*, com suas decorrências que vão para além do modernismo, já indica a relação intrínseca entre a literatura e o pensamento brasileiro de maneira mais geral. Assim, para fazer a introdução aos problemas discutidos nos autores, pensamos em realizar, no capítulo nomeado a partir de uma frase de Mário de Andrade – “uma imundície de contrastes” –, um breve painel dessas relações entre literatura e pensamento social, mostrando questões que são comuns a ambas as linguagens. No segundo capítulo, fomos buscar o pensamento mais próximo da questão literária, a partir do romantismo, que também serve para aclarar de que modo se deram as decorrências posteriores no ensaísmo brasileiro. Um autor como Sílvio Romero, por exemplo, não restringia e tampouco costumava isolar os assuntos, sejam eles literatura ou sociedade, ainda que na mesma obra. Em sua *História da literatura brasileira*, por exemplo, o primeiro volume é majoritariamente composto de um panorama sobre a sociedade brasileira. Além disso, somem-se as contribuições de Gonçalves de Magalhães, José Veríssimo e Araripe Júnior, todos eles preocupados, seja na produção, seja na crítica, em pensar a literatura em consonância com a sociedade brasileira. Nesses dois painéis, a relação do pensamento com a tentativa de equalização das contradições brasileiras é patente.

Pode-se dizer que esta tese, portanto, se concentrou apenas em três momentos da vida brasileira, nos quais o pensamento nacional sobressaía com suas dualidades formais, manifestadas no interesse de compreender o país. Porém, isso não acabaria com o modernismo. Cinema Novo, CPC, Tropicália, o romance brasileiro de um Guimarães Rosa, a narrativa urbana da década de 1970, e outros, mantêm certos aspectos estruturais das questões que debatemos na análise das obras dos autores aqui abordados. *Trata-se da dialética entre construção e ruína, que intitula nosso trabalho e marca a representação estética de um país que manifesta seus sinais de decadência no momento mesmo de sua continua construção.* Essa continuidade da representação estética do país encontra-se em relação homóloga ao plano social e político, onde se debatem os dilemas civilizacionais e nossa adequação a eles desde a colônia, com maiores consequências no período nacional. Não se espanta, pois, que a

dualidade seja incorporada em muitos de seus traços como uma identidade nacional, que se recupera segundo a constante demanda de respostas para nossos problemas. A dialética entre construção e ruína, marcando uma espécie de movimento com grandes continuidades, é a base de uma percepção e uma linha de argumento de que as mudanças não ocorrem, ou ficam a meio caminho. Não é verdade, porém. Pudemos ver que, nos três autores estudados, há três brasis representados. No entanto, a base dual da representação permanece, muitas vezes buscando respostas em busca de uma síntese, uma releitura de nossa história, etc. Assim, por exemplo, essa espécie de perenização de nossas contradições aparece figurada em um texto de Fernando Peixoto, falando sobre a peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, quando de sua montagem pelo diretor José Celso Martinez Corrêa, em 1967:

O significado do teatro de Oswald como atualidade vem não somente da excepcional qualidade que os textos possuem em si mas também do fato de que muito pouco apareceu depois. *E a estrutura sócio-político-econômica do país, apesar de diversas alterações, permanece essencialmente a mesma, estagnada* (ANDRADE, 1967, p. 36, grifo nosso).

A ideia da permanência de estruturas, déficits, desigualdades, heranças coloniais, portanto, dão o tom da representação das dualidades brasileiras, todos filhos do dilema central de fundação do Estado nacional nos oitocentos: civilização e/ou barbárie. No mesmo livro que Euclides marca nosso atraso e a desigualdade incrível entre o sertanejo e o habitante do litoral, também decreta que “estamos condenados à civilização”.

Na produção contemporânea brasileira, algumas obras retomam este tipo de argumento, que colocam na balança o peso do fardo do passado: os filmes de Sérgio Bianchi, o romance *Leite derramado*, de Chico Buarque, o filme recentíssimo *O som ao redor* (2013), de Kleber Mendonça Filho, todos se filiam a nossa tradição de representação estética do país, a partir da qual o diagnóstico aparece por meio de nossas contradições, nossa dualidade. Assim, pensamos que as possibilidades de estudar as questões de formação nacional não estão esgotadas, justamente porque elas ainda são constantemente postas em discussão. A marca estética, mais a leitura do país que se faz pelo pensamento social, se deixaram hoje de lado a relação direta com a construção nacional, permanecem no diagnóstico quase unânime no que se refere às suas desigualdades. A circunstância, depois de tanto tempo, de elas continuarem a comparecer nessas representações, deve-se a provavelmente elas não terem deixado de nos afligir. Talvez, ainda, essas representações não sirvam mais apenas como constatações de um desenvolvimento nacional à moda antiga, incompleto. Talvez façam pensar em outras formas sociais possíveis para a superação delas. A Antropofagia de Oswald de Andrade foi uma delas, ao lado de várias outras colocadas ao longo de nosso pensamento. A continuidade,

assim, de nossos contrastes e de sua representação, não cessa de inventar novas possibilidades e de encontrar soluções novas para as colocarem em discussão. O exemplo de Euclides da Cunha ainda está vivo, e não cessa de se reeditar, nos âmbitos menos esperados. A onda de manifestações que tomou o país em junho de 2013 é a última forma política da oposição às nossas desigualdades: um país faraônico no qual a escravidão moderna frisa as suas precariedades. Nossa construção e nossa ruína. Trata-se, com a lição de nossa história, de nossa estética, de ter os olhos abertos para a nossa singularidade, nossas possibilidades.

Referências bibliográficas

ABREU, C. *Capítulos de história colonial (1500-1800)*. São Paulo: Publifolha; Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

ABREU, M. M. *Ao pé da página: a dupla narrativa em José de Alencar*. Campinas: Mercado de Letras, 2011.

ALENCAR, J. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1965a. v. 1.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1964. v. 2.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1965b. v. 3.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960. v. 4.

_____. *Reforma eleitoral*. In: SANTOS, W. G (Org.). *Dois escritos democráticos de José de Alencar*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1991.

_____. *O nosso cancionero*. Campinas: Pontes, 1993.

_____. *Cartas de Erasmo*. Rio de Janeiro: ABL, 2009.

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDERSON, P. Trajetos de uma forma literária. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 77, p. 205-220, mar. 2007.

ANDRADE, M. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.

_____. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

ANDRADE, O. Perigo Negro, film extrahido do romance cyclico paulista *Marco Zero*. *Revista do Brasil (3ª fase)*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 4, pp. 383-418, out. 1938.

_____. *O rei da vela*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

_____. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. *Ponta de lança: polêmica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. *Os condenados*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

_____. *Memórias sentimentais de João Miramar / Serafim Ponte Grande*. 2. ed. Rio de Janeiro; Civilização Brasileira, 1978.

_____. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990a.

_____. *Dicionário de bolso*. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990b.

_____. *O santeiro do mangue e outros poemas*. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1991.

_____. *Telefonema*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007.

_____. *Marco Zero I: A revolução melancólica*. São Paulo: Globo, 2008a.

_____. *Marco Zero II: Chão*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2008b.

_____. *Estética e política*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2011.

_____. Retoques ao *Retrato do Brasil*. In: PRADO, P. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 10. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 169-173.

ANDRADE, O.; GALVÃO, P. *O homem do povo: coleção completa e fac-similar do jornal criado e dirigido por Oswald de Andrade e Patrícia Galvão (Pagu)*. 3. ed. São Paulo: Globo; Museu Lasar Segall; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

ANTONIL, André João (João Antônio Andreoni). *Cultura e opulência do Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1982.

ARANHA, G. *Canaã*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

ARANTES, P. E. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. ARANTES, P. E.; ARANTES, O. B. *Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. A fratura brasileira do mundo. In: _____. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004.

ARARIPE JÚNIOR, T. A. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa de Rui Barbosa, 1958. v. 1.

_____. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa de Rui Barbosa, 1960. v. 2.

_____. Ascendência republicana – A questão do nativismo. In: POMPÉIA, R. *Escritos políticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. p. 21-29. (Obras; 5)

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ASSIS, M. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: Globo, 1987. (Clássicos Globo).

_____. *A semana*. São Paulo: Hucitec, 1996.

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

AZEVEDO, A. *O touro negro*. São Paulo: Martins, 1961.

_____. *O Japão*. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1984.

_____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005a. v. 1.

_____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005b. v. 2.

BAREL, A. B. D. *Um romantismo a oeste: modelo francês, identidade nacional*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2002.

BARRETO, T. Um discurso em mangas de camisa. In: _____. *Crítica política e social*. Rio de Janeiro: Record; Brasília: INL, 1990. pp. 122-131.

BARTHES, R. El discurso de la historia. In: BARTHES, R.; DUFRENNE, M.; GENETTE, G. *et al. Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1972. p. 35-50.

BASTIDE, R. *Brasil: terra de contrastes*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1969.

_____. Os romans-fleuves brasileiros. In: ANDRADE, O. *Marco Zero II: Chão*. São Paulo: Globo, 2008.

BASTOS, A. C. T. *Os males do presente e as esperanças do futuro*. São Paulo: Editora Nacional; Brasília: INL, 1976. (Brasiliense; 151).

BEIGUELMAN, P. *Formação política do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Pioneira, 1976.

BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BERARDINELLI, A. Cosmopolitismo e provincianismo na poesia moderna. In: _____. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 59-91.

BERRIEL, C. E. O. A Uiara enganosa. In: _____ (Org.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990.

_____. *Tietê, Tejo, Sena: a obra de Paulo Prado*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BERTERO, J. F. Dualismo, estagnação e dependência. *Estudos de sociologia*, Araraquara, n. 6, pp. 187-202, jan-jun., 1999.

BOAVENTURA, M. E. Oswald de Andrade, a luta da posse contra a propriedade. In: SCHWARZ, R. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 129-135.

_____. Oswald e as alegorias da modernidade. *Remate de Males* – Revista do Departamento de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, n. 6, pp. 85-86, 1986.

BOPP, R. *Vida e morte da antropofagia*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. (Sabor literário)

BORGES, J. L. Facundo. In: _____. *Prólogos: com um prólogo dos prólogos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

BOSI, A. *O pré-modernismo*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, [s.d.]. (A literatura brasileira; 5)

_____. Introdução. In: ARARIPE JÚNIOR, T. A. *Araripe Júnior: teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1978. p. IX-XX.

_____. *Dialética da colonização*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BRANDÃO, G. M. *Linhagens do pensamento político brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BRESSER-PEREIRA, L. C. Desenvolvimento e subdesenvolvimento no Brasil. In: BOTELHO, A.; SCHWARCZ, L. M. (Orgs.) *Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança*. Companhia das Letras. 2011. p. 154-165.

_____. Brasil, sociedade nacional-dependente. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 93, jul. 2012, p. 101-121.

BRITO, M. S. *As metamorfoses de Oswald de Andrade*: São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1972. (Coleção Ensaio)

BUARQUE, C. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BUENO, L. *Uma história do romance de 30*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CALIL, C. A. Um retrato implacável. In: PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 10. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 7-32.

CAMPOS, A. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

_____. Notícia impopular de *O homem do povo*. In: ANDRADE, O.; GALVÃO, P. *O homem do povo: coleção completa e fac-similar do jornal criado e dirigido por Oswald de Andrade e Patrícia Galvão (Pagu)*. 3. ed. São Paulo: Globo; Museu Lasar Segall; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 55-59.

CAMPOS, H. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CANDIDO, A. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

- _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.
- _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2002.
- _____. *Brigada ligeira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- _____. *A educação pela noite*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a.
- _____. *O método crítico de Sílvia Romero*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b.
- _____. O significado de 'Raízes do Brasil'. In: HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006c. p. 9-21.
- _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- CARA, S. A. *Marx, Zola e a prosa realista*. São Paulo: Ateliê, 2009.
- CARDOSO, F. H. Livros que inventaram o Brasil. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 37, nov. 1993b, p. 21-35.
- CARVALHO, J. M. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. Terra do nunca; sonhos que não se realizam. In: BETHELL, L. *Brasil: fardo do passado, promessa do futuro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 45-75.
- _____. Brasil: nações imaginadas. In: _____. Pontos e bordados: escritos de história e política. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- _____. Apresentação. In: ALENCAR, José de. *Cartas de Erasmo*. Rio de Janeiro: ABL, 2009.
- CASTELLO, J. A. "A polêmica sobre *A confederação dos Tamoios* e o indianismo romântico". In: _____. (Org.). *A polêmica sobre A Confederação dos tamoios*. São Paulo: FFLCH-USP, 1953.
- CASTRO, S. *A carta de Pero Vaz de Caminha: o descobrimento do Brasil*. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- CÉSAR, G. *Historiadores e críticos do romantismo: a contribuição européia*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos; São Paulo; Edusp, 1978.
- CHALMERS, V. M. *3 linhas e 4 verdades: o jornalismo de Oswald de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- CHATEAUBRIAND, F. R. *Os Natchez*. [s.l.]: Ediouro, 1989.
- CHAUÍ, M. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

COOPER, F. *The last of the mohicans*. Nova York: Heritage Press, 1932.

COSTA, E. V. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. 6. ed. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

COSTA, C. M. *Obras*. In: PROENÇA FILHO, D. (Org.). *A poesia dos inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

COUTINHO, A. (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

_____. Introdução: Raul Pompéia, político. In: POMPÉIA, R. *Escritos políticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. p. 11-20. (Obras; 5)

COUTINHO, C. N. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre idéias e formas*. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

CUNHA, E. Da Independência à República. In: _____. *À margem da história*. São Paulo: Lello Brasileira, 1967. p. 169-241.

_____. Nativismo provisório. In: _____. *Contrastes e confrontos*. São Paulo: Cultrix; Brasília: INL, 1975. p. 135-139.

_____. *Diário de uma expedição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. (Retratos do Brasil).

_____. *Os sertões: campanha de Canudos*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2003.

DE MARCO, V. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

DENIS, F. Resumo da história literária do Brasil. In: CÉSAR, G. *Historiadores e críticos do romantismo: a contribuição européia*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos; São Paulo: Edusp, 1978. (Biblioteca universitária de literatura brasileira).

ELEUTÉRIO, M. L. *Oswald: itinerário de um homem sem profissão*. Campinas: Editora da Unicamp, 1989. (Coleção Repertórios).

ESPÍNOLA, A. O nativismo ambíguo de Gregório de Mattos & Guerra. In: ROCHA, J. C. C. (Org.). *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003. p. 451-460.

FALBEL, N. Os fundamentos históricos do romantismo. In: GUINSBURG, J. *O romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 23-50.

FAUSTO, B. A revolução de 1930. In: MOTA, C. G. *Brasil em perspectiva*. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973. p. 227-255.

FERNANDES, F. Desenvolvimento histórico-social da sociologia no Brasil. In: _____. *A sociologia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977.

_____. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. 5. ed. São Paulo: Globo, 2006.

FERRAZ, G. Paulo Prado e duas reedições. In: PRADO, P. *Paulística / Retrato do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p. IX-XX.

FERREIRA, A. C. *Um eldorado errante: São Paulo na ficção histórica de Oswald de Andrade*. São Paulo: Editora Unesp, 1996.

FONSECA, M. A. *Oswald de Andrade: biografia*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007.

FRANCHETTI, P. Apresentação. In: AZEVEDO, A. *O cortiço*. São Paulo: Ateliê, 2012. p. 9-60.

FRANCO, A. A. M. *O índio brasileiro e a revolução francesa: as origens brasileiras da teoria da bondade natural*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1976.

FRANK, A. G. *Capitalism and underdevelopment in Latin America: historical studies of Chile and Brazil*. Nova York; Londres: Monthly Review Press, 1967.

_____. Desenvolvimento do subdesenvolvimento latino-americano. In: PEREIRA, L. *Urbanização e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. p. 25-39.

FREYRE, G. Modernidade e modernismo na arte política. Conferência realizada na Faculdade de Direito de São Paulo. São Paulo, 1946. Disponível em: <http://bvfg.fgf.org.br/frances/obra/discur_palest/modernidade.htm>. Acesso em: 19/02/2014.

_____. *Manifesto regionalista de 1926*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1955.

_____. *Vida, forma e cor*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.

_____. *Casa grande & senzala*. 27. ed. Rio de Janeiro: Record, 1990.

_____. *Sobrados e mucambos*. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Interpretação do Brasil: aspectos da formação social brasileira como processo de amalgamento de raças e culturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

FURTADO, C. Auto-retrato intelectual. In: OLIVEIRA, F (Org.); FERNANDES, F. (Coord.). *Celso Furtado: Economia*. São Paulo: Ática, 1983. (Coleção Grandes Cientistas Sociais; 33).

_____. *Brasil: a construção interrompida*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992.

_____. *Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto; Centro Internacional Celso Furtado, 2012. (Arquivos Celso Furtado; v. 5).

GALVÃO, P. (Mara Lobo). *Parque Industrial*. Ed. Fac-similar. São Paulo: Editora Alternativa, 1981.

GALVÃO, W. N.; GALOTTI, O. *Correspondência de Euclides da Cunha*. São Paulo: EdUSP, 1997.

GALVÃO, W. N. Euclides da Cunha: *Os sertões*. In: MOTA, L. D. *Um banquete no trópico*. 6. ed. São Paulo: Senac, 2011.

GIL, F. C. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

GOLDMANN, L. *A sociologia do romance*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996. (Coleção leitura).

GORENDER, J. *O escravismo colonial*. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio, 29).

GURRIERI, A. A economia política de Raúl Prebisch. In: PREBISCH, R. *O manifesto latino-americano e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Contraponto; Centro Internacional Celso Furtado, 2011.

HARDMAN, F. F. O fantasma da nacionalidade. In: SARMIENTO, D. F. *Facundo, ou civilização e barbárie*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 459-480.

HOBSBAWM, E. *Nações e nacionalismo desde 1780*. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008a.

_____. *A invenção das tradições*. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008b.

HOLANDA, S. B. *Livro dos prefácios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

_____. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HOLLANDA, H. B. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

IANNI, O. *As metamorfoses do escravo: apogeu e crise da escravatura no Brasil meridional*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962.

_____. A mentalidade do “homem simples”. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 18, pp. 113-117, mar.-abr. 1968.

_____. “Civilização e barbárie”. In: _____. *Revolução e cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 11-26. (Coleção Retratos do Brasil; 163).

_____. *A idéia de Brasil moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

_____. Sociologia e literatura. In: SEGATTO, J. A.; BALDAN, U. *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

_____. *Pensamento social no Brasil*. Bauru: EDUSC, 2004.

IVO, L. O apelo da floresta. In: ALENCAR, José de. *O Guarani*. São Paulo: Círculo do Livro, 1995.

JACKSON, K. D. Patrícia Galvão e o realismo-social brasileiro dos anos 30. In: CAMPOS, Augusto (Org.). *Pagu: vida-obra*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 286-290.

JAMESON, F. Third world literature in the era of multinational capitalism. *Social text*, Duke, n. 15, pp. 65-88, 1986.

LAFETÁ, J. L. *1930: a crítica e o Modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico)

LAMBERT, J. *Os dois Brasis*. 4. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

LAMOUNIER, B. Formação de um pensamento autoritário na Primeira República. Uma Interpretação. In: FAUSTO, B. (Org.). *História geral da civilização brasileira: o Brasil republicano (Sociedade e Instituições)*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1978. Tomo III, v. 2.

LEONEL, M. C.; SEGATTO, J. A. *Ficção e ensaio: literatura e história no Brasil*. São Carlos: EdUFSCar, 2012.

LÉVI-STRAUSS, C. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LIMA, L. C. *Trilogia do controle*. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LIMA, N. T. Campo e cidade: veredas do Brasil moderno. In: BOTELHO, A; SCHWARCZ, L. M. (Orgs.) *Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança*. Companhia das Letras. 2011. p. 68-78.

LINS, Á. *Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LOBO, L. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

LUKÁCS, G. *Balzac et le réalisme français*. Paris: Maspero, 1967.

_____. Narrar ou descrever?. *Ensaio sobre literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 47-99.

_____. O romance como epopéia burguesa. *Ad hominem*, São Paulo, n. 1, v. 2, pp. 87-135, 1999.

_____. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MAGALHÃES, D. J. G. Saudação à pátria à vista do Rio de Janeiro no meu regresso da Europa – em 14 de maio de 1837. In: FACIOLI, V.; OLIVIERI, A. C. *Antologia de poesia brasileira: Romantismo*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. Ensaio sobre a história da literatura do Brasil. In: BAREL, A. B. D. (Org.); RIBEIRO, M. A. (Coord.). *Nitheroy: revista brasiliense*. Ed. fac. sim. Coimbra, v.1, n. 1-2, 2006. 1 CD-ROM.

MAGALHAES JÚNIOR, R. *José de Alencar e sua época*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

MALLET, P. O cortiço. In: AZEVEDO, Aluísio. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 83-89. v. 1.

MANNHEIM, K. Conservative thought. In: _____. *Essays on sociology and social psychology*. London: Routledge and Kegan Paul, 1960. p. 74-164.

MARIÁTEGUI, J. C. *Sete ensaios de interpretação da realidade peruana*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1975.

MARQUES, W. J. *Gonçalves Dias: o poeta na contramão (literatura e escravidão no romantismo brasileiro)*. São Carlos: EdUFSCar, 2010.

MARTINS, W. *O modernismo*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1977. (A literatura brasileira; 6)

MARTIUS, K. F. P. Como se deve escrever a história do Brasil. *Revista trimestral de história e geografia*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 24, p. 381-403, jan. 1845. Disponível em: <http://www.ihgb.org.br/trf_arq.php?r=rihgb1844t0006.pdf>. Acesso em: 03/12/2009.

MARX, K.; ENGELS, F. *A ideologia alemã (Feuerbach)*. 9 ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

MARX, K. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

MATOS, G. *Obra poética*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1990.

MATTOS, I. O gigante e o espelho. In: GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo (Orgs.) *O Brasil imperial: 1831-1889*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. v. II.

MÉNARD, J. Lukács et la théorie du roman historique. *La nouvelle revue française*, Paris, n. 236, p. 229-238, out. 1972.

MÉRIAN, J-Y. *Aluísio Azevedo: vida e obra (1857-1913)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Garamond, 2013.

MEYER, A. Alencar e a tenuidade brasileira. In: ALENCAR, J. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1964. v. 2. p. 11-24.

MIGUEL-PEREIRA, L. *História da literatura brasileira: prosa de ficção (1870-1920)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950.

- MILLIET, S. Introdução. In: AZEVEDO, A. *O cortiço*. São Paulo: Martins, 1973.
- MIRANDA, W. M. Ficção brasileira 2.0. In: BOTELHO, A; SCHWARCZ, L. M. *Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 202-213.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- MOREIRA, M. E. BUENO, L. (Orgs.). *A confederação dos Tamoios*. Curitiba: Editora UFPR, 2007.
- MOREIRA, M. E. Apresentação. In: _____; BUENO, L. (Orgs.). *A confederação dos Tamoios*. Curitiba: Editora UFPR, 2007.
- NABUCO, J. *Minha formação*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1964.
- _____. *O abolicionismo*. São Paulo: PubliFolha, 2000.
- NODARI, A. A única lei do mundo. In: ROCHA, J. C. C.; RUFFINELLI, J. (Orgs.). *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011. p. 455-483.
- NOGUEIRA, M. A. Retrato do Brasil. In: MOTA, L. D. *Introdução ao Brasil: um banquete no trópico*. 6. ed. São Paulo: Senac, 2011.
- NORMANO, J. F. *Evolução econômica do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Editora Nacional; Brasília: INL, 1975. (Brasília; 152).
- NUNES, B. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, O. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- _____. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. *O romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 51-74.
- OLIVEIRA, F. *Crítica à razão dualista/O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ORICO, O. *A vida de José de Alencar*. [s.l.]: Companhia Editora Nacional, 1929.
- ORTIZ, R. *O guarani: um mito de fundação da brasilidade*. *Ciência e Cultura*, São Paulo, n. 3, v. 40, mar. 1988, pp. 261-269.
- _____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PAZ, O. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PÉCAUT, D. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.

PEIXOTO, F. Roger Bastide e o Brasil: na encruzilhada de pontos de vista. In: ROCHA, J. C. C. (Org.). *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003. p. 153-160.

PERRONE-MOISÉS, L. *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PIGLIA, R. Sarmiento escritor. In: SARMIENTO, D. F. *Facundo, ou civilização e barbárie*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 9-41.

PIGNATARI, D. Marco Zero de Andrade. *Alfa: Revista de Linguística*, Marília, v. 5-6, pp. 41-55, 1964.

PINASSI, M. O. *Três devotos, uma fé, nenhum milagre: um estudo da revista Niterói*, 1936. 1996. 210 f. Tese (Doutorado em Sociologia)—Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

POMPÉIA, R. *Contos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. (Obras; 3).

_____. *Escritos políticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. (Obras; 5)

PRADO, P. *Paulística / Retrato do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

_____. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 10. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PRADO JUNIOR, C. *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. São Paulo: PubliFolha, 2000.

RAMA, Á. Sentido e estrutura de uma contribuição literária original dada por uma comarca do Terceiro Mundo: a América Latina. *América Latina – Estudos*, São Carlos, Universidade Federal de São Carlos, n. 1, 1982.

_____. Os processos de transculturação na narrativa latino-americana. In: AGUIAR, F.; VASCONCELOS, S. G. T. *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: EdUSP, 2001.

_____. *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RANGEL, I. Dualidades e ‘escravismo colonial’. *Encontros com a civilização brasileira*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 79-92, set. 1978.

_____. Dualidade básica da economia brasileira. In: _____. *Obras reunidas*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005. p. 285-353. v. 1.

RETAMAR, R. F. *Todo Caliban*. Buenos Aires: CLACSO, 2004.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA. Edição fac-similar. São Paulo: Metal Leve, 1976.

RIBEIRO, Luiz César de Queiroz. Transformação geofísica e explosão urbana. In: SACHS, Ignacy; WILHEIM, Jorge; PINHEIRO, P. S. *Brasil: um século de transformações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 132-161.

RIBEIRO, D. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RIBEIRO, R. J. Iracema ou a fundação do Brasil. In: FREITAS, M. C. *Historiografia brasileira em perspectiva*. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2005. p. 405-413.

RICARDO, C. *Martim Cererê*. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

RICUPERO, B. *O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Sete lições sobre as interpretações do Brasil*. São Paulo: Alameda, 2007.

ROCHA, J. C. C. 'Nenhum Brasil existe': poesia como história cultural. In: ROCHA, J. C. C. (Org.). *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003. p. 17-32.

ROMERO, S. *História da literatura brasileira*. 6. ed. Rio: José Olympio, 1960. v.1.

_____. *Obra filosófica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

_____. *Sílvio Romero: teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1978.

_____. Introdução. In: _____. *Contos populares do Brasil*. Belo Horizonte; Editora Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1985. p. 15-25.

ROUANET, M. H. *Eternamente em berço esplêndido: a fundação de uma literatura nacional*. São Paulo: Siciliano, 1991.

SAHLINS, M. Introdução. *Como pensam os 'nativos': sobre o Capitão Cook, por exemplo*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 15-30.

SANT'ANNA, A. R. *Por um novo conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1977.

_____. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1979.

SANTIAGO, S. Liderança e hierarquia em Alencar. In: _____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.

SANTOS, W. G. *Ordem burguesa e liberalismo político*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

_____. A teoria da democracia proporcional de José de Alencar. In: _____ (Org.) *Dois escritos democráticos de José de Alencar*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1991.

SARMIENTO, D. F. *Facundo, ou civilização e barbárie*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SCHWARCZ, L. M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCHWARZ, R. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000a.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000b.

_____. Prefácio com perguntas. In: OLIVEIRA, F. *Crítica à razão dualista/O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003. p. 11-23.

_____. *Que horas são?.* São Paulo: Companhia das letras, 2006.

_____. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCOTT, W. *Ivanhoe*. Londres: Penguin, 1994.

SENA, C. S. *Interpretações dualistas do Brasil*. Goiânia: Editora UFG, 2003.

SEVCENKO, N. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, J. C. B. Modernização e identidade na literatura moçambicana: A varanda do frangipani. *Revista Linguagem*, São Carlos, n. 15, out.-dez. 2010. Disponível em: <<http://www.lettras.ufscar.br/linguasagem/edicao15/009.pdf>>. Acesso em: 10/07/2011.

SILVEIRA, É. *Tupi or not tupi: nação e nacionalidade em José de Alencar e Oswald de Andrade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009.

SKIDMORE, T. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

SODRÉ, N. W. *A ideologia do colonialismo*. Petrópolis: Vozes, 1984.

_____. *O Naturalismo no Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992.

SOMMER, D. Irresistible romance. In: BHABHA, H. K. (Org.). *Nation and narration*. Londres: Routledge, 1990. p. 71-98.

_____. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

TELES, G. M. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

TINHORÃO, J. R. *A província e o naturalismo*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.

TORRES, A. *A organização nacional: primeira parte, a Constituição*. 3. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1978. (Brasiliana; 17).

TORRES-HOMEM, F. S. Considerações econômicas sobre a escravatura. In: BAREL, A. B. D. (Org.); RIBEIRO, M. A. (Coord.). *Nitheroy: revista brasiliense*. Ed. fac. sim. Coimbra, v.1, n. 1-2, 2006. 1 CD-ROM.

TREECE, D. *Exilados, aliados, rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista e o Estado-nação imperial*. São Paulo: EdUSP; Nankin, 2008.

VARNHAGEN, F. A. Ensaio histórico sobre as letras no Brasil. In: CASTELLO, J. A. *Textos que interessam à história do romantismo*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1961. v. 1. p. 69-94.

VELOSO, C. *Letra só; Sobre as letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *O mundo não é chato*. Organização de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VENTURA, R. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Os sertões*. São Paulo: PubliFolha, 2002. (Folha Explica).

_____. *Retrato interrompido de Euclides da Cunha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VERÍSSIMO, J. *José Veríssimo: teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1977.

VIANNA, O. *Populações meridionais do Brasil*. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1973. v. 1.

_____. *Instituições políticas brasileiras*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Niterói: EdUFF, 1987a. v. 1 (Coleção Reconquista do Brasil; 2).

_____. *Instituições políticas brasileiras*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Niterói: EdUFF, 1987b. v. 2 (Coleção Reconquista do Brasil; 2).

WILLIAMS, R. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo. Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZOLA, É. *L'assommoir*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1916.

_____. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. *Germinal*. Paris: Bookking International, 1995.