

# **Literatura e Sociedade na América Latina**

**FELIPE GAVA CARDOSO  
MARIANA MIGGIOLARO CHAGURI  
MÁRIO AUGUSTO MEDEIROS DA SILVA  
Apresentação: Élide Rugai Bastos**

**Cadernos da Graduação, n. 6, 2006**

# Cadernos da Graduação 6

## Literatura e Sociedade na América Latina

INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS / UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

**Diretor:** Prof. Dr. Arley Ramos Moreno

**Diretor Associado:** Profa Dra Nádía Farage

### Comissão de Publicações:

Coordenação Geral:

Profa. Dra. Nádía Farage

Coordenação da Revista Idéias:

Prof. Dr. Márcio Bilharinho Naves

Coordenação da Coleção Idéias:

Prof. Dr. Luis Fernando F. R. Ribeiro

Coordenação da Coleção Trajetórias:

Prof. Dr. Álvaro Bianchi

Coordenação das Coleções Seriadas:

Prof. Dr. José Oscar de A. Marques

Coordenação das Coleções Avulsas:

Profa. Dra. Guita Grin Debert

Representantes dos Departamentos:

Profa. Dra. Guita Grin Debert – DA, Prof. Dr.

Álvaro Bianchi – DCP, Prof. Dr. Luiz

Fernando F. R. Ribeiro – DH, Prof. Dr. José

Oscar de A. Marques – DF e Prof. Dr. Márcio

B. Naves – DS.

Representantes dos funcionários do Setor:

Maria Cimélia Garcia, Magali Mendes e

Sebastião Rovaris

Representante discente: Fábio Scherer e

Eugenio Braga (pós-graduação) e Renato

César Ferreira Fernandes (graduação)

**Capa, editoração e divulgação:** Setor de Publicações

**Impressão:** Gráfica do IFCH – Unicamp

**Capa:** Memorial da América latina (título), São Paulo: Raízes Artes Gráficas, 1990.

Cadernos da Graduação / publicação dos graduandos do Instituto de  
Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.  
N. 6 -- Campinas: UNICAMP/IFCH, 2006, 72 p.

Anual

1. Sarmiento, Domingo Faustino, 1811-1888.
  2. Andrade, Oswaldo de, 1890-1954.
  3. Literatura e sociedade.
  4. Política e sociedade.
  5. Literatura latino-americana - Aspectos políticos.
  6. Brasil - História.
  7. Argentina - História. I.
  8. Universidade Estadual de Campinas.
- Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
- CDD 300

Catálogo na Fonte - Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UNICAMP  
- CRB nº 5124 / Sandra Ferreira Moreira

### Endereço para correspondência:

IFCH/UNICAMP - Setor de Publicações

Caixa Postal: 6110 - CEP: 13083-970 - Campinas - SP

Tel. (019) 3521.1604 / 1603 - Fax: (019) 3521.1589

[pub\\_ifch@unicamp.br](mailto:pub_ifch@unicamp.br) - <http://www.unicamp.br/ifch/publicacoes/>

## SUMÁRIO

Apresentação	05
Élide Rugai Bastos .....	
Notas Sobre o Teatro Revolucionário Oswald de Andrade	11
Felipe Gava Cardoso .....	
A Argentinian de D. F. Sarmiento: Nuances e Impasses de um Projeto de Construção da Nação	37
Mariana Migliolaro Chaguri .....	
Literatura e Revolução em America Latina (1960-1980)	47
Mário Augusto Medeiros da Silva .....	

1875

[The main body of the page is blank, containing only a few faint, illegible marks.]

1875

## APRESENTAÇÃO

Cada vez que leio *Jean Santeuil* fico convencida de que a arte de narrar depende certamente do talento, mas grandemente do aprendizado e do treinamento que são constitutivos do amadurecimento do escritor. Os grandes temas que desenvolverá já estão presentes nesse livro, mas, insatisfeito com a resolução alcançada em seu desenvolvimento, o romancista o abandona inacabado. É certo que se não tivesse retomado anos mais tarde os mesmos fatos em sua obra madura, reconheceríamos, mesmo assim, no autor de *Jean Santeuil* um grande escritor e o livro um excelente romance de formação.

O fascinante é que a temática - o efêmero das paixões, a constatação de que o tempo corrói os personagens e aquilo que parecia deslumbrante, com o passar dos anos, mostra-se aviltado - constitui o cerne desta e da obra futura. Jean, o menino que teme o escuro e não dorme sem o beijo da mãe, é o mesmo não nomeado Marcel das primeiras páginas de *Em busca do tempo perdido*. Nas duas obras a memória é o andaime da construção dos textos. Na introdução de *Jean Santeuil*, Proust pergunta: "Posso chamar este livro de romance? É menos talvez e muito mais, a essência mesma de minha vida aí recolhida, sem intromissão de qualquer coisa, nas horas de dilaceração em que ela decorre. Este livro jamais foi feito; este livro foi colhido".<sup>1</sup>

Se a memória é o instrumento de construção dessas obras, a narração dos acontecimentos é diferente em cada uma delas. Na exposição da vida de

---

<sup>1</sup> Marcel PROUST. *Jean Santeuil*. Trad. de Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p.11.

Jean os fatos se apresentam de forma cronológica. O autor em certo momento afirma: “Na seqüência desta narrativa, não falaremos mais da inquietação de Jean no momento de adormecer. Sua vida nos arrastará mais além como o arrasta a si próprio, e, lamentavelmente, não é possível viver duas vezes a sua infância.”<sup>2</sup> Enquanto Marcel adulto, num sono muitas vezes interrompido, lembra a infância em Combray e se admira: “Pois não é que acabei adormecendo antes que mamãe me viesse dar boa-noite?”<sup>3</sup> E a narrativa ganha grandiosidade exatamente pelo entrelaçamento dos tempos, permitindo que o personagem ao abrir os olhos possa ver “o caleidoscópio da escuridão” e perceber que “um homem que dorme, mantém em círculo em torno de si o fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos”.<sup>4</sup> A narrativa amadurecida transporta os mesmos acontecimentos a outra esfera e assim se percebe que “por trás dos ‘assuntos privados extravagantes’ das relações humanas traçadas com um cuidado minucioso, por trás das ações e dos encontros ‘insignificantes’ havia o turbilhão da vivência ancestral do homem.”<sup>5</sup>

Não quero me estender nos exemplos comparando os dois momentos da escritura de Proust. O que pretendo acentuar é a necessidade do treinamento, a imposição do exercício, o domínio da prática para se chegar ao apuro da palavra, à excelência da narrativa, mesmo que alguns comecem melhor ou cheguem além dos outros nessa empreitada. É nessa direção que vejo a iniciativa do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp estimulando a publicação de ensaios elaborados pelos alunos dos cursos de graduação. Trata-se de valorizar o esforço para explicitar as reflexões feitas no decorrer das aulas dadas em determinada disciplina. Após as exposições, as leituras de textos, as discussões nos seminários, pedir a um aluno que

---

<sup>2</sup> Idem, p. 42.

<sup>3</sup> Marcel PROUST. *Em busca do tempo perdido*. Vol I. *No caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. Porto Alegre/Rio de Janeiro: Globo, 1981, pp.13-14.

<sup>4</sup> Idem, p. 12.

<sup>5</sup> Sándor MÁRAI. *Confissões de um burguês*. Trad. Paulo Schiller. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.392.

elabore um pequeno ensaio sobre um dos temas debatidos é como atirá-lo em águas profundas para ensiná-lo a nadar. Alguns correm o risco de afogar-se; outros, pela própria força, aprendem a nadar, mesmo que depois tenham que aperfeiçoar o estilo. Afinal, a função da universidade é muito maior do que a imposição de um grande volume de informações. Ela deve visar a transmissão de uma atitude intelectual que implica leitura, reflexão, pesquisa e escritura (esta última mais importante em algumas áreas do que outras).

Além desse aspecto, a elaboração de ensaios, minha experiência permite que faça a afirmação, leva a que aumentem as ocasiões de reunião dos alunos em grupos de discussão, mais livres do que em sala de aula, porque fora da "vigilância" do professor. Mais, a publicação desses trabalhos aumenta a convivibilidade, pois se forma um movimento de crítica, de aceitação ou não, das idéias expostas. Reafirmo, pois, a importância dessa iniciativa por parte da direção do IFCH.

Os textos aqui apresentados foram escritos por alunos do curso de Ciências Sociais, elaborados durante as atividades da disciplina Pensamento Social da América Latina. O tema central do curso foi o da formação e transformação da nação. Ao analisarmos o pensamento social na América Latina podemos perceber os contornos da questão nacional nos diferentes países, marcados pela história de cada um. Através da exposição dos pensadores captamos, de um lado, o problema das relações tensas com a metrópole, tanto no período colonial quanto depois da independência. De outro, eles nos mostram, como resultado do processo de colonização e do escravismo, a presença da diversidade e da desigualdade internas a cada uma dessas sociedades. Os três artigos expressam aspectos importantes dessa temática.

Mário Augusto Medeiros da Silva, em *Literatura e Revolução na América Latina*, analisando a produção literária de alguns desses países, entre 1960 e 1980, toma como mote do texto a relação arte e sociedade. As indagações **se** e **como** a literatura pode constituir-se em material privilegiado para o sociólogo perceber os processos, as relações, as estruturas sociais encontram-se como pano de fundo da reflexão. O artigo procura definir o

modo pelo qual os artistas e intelectuais na América Latina enfrentaram o dilema frente aos projetos autoritários implantados pelos governos ditatoriais em diferentes países latino-americanos, nesse período.

Mostrando as relações recíprocas entre arte e realidade, o autor aponta, de um lado, o fato da literatura na América Latina daquelas décadas colocar centralmente o problema do subdesenvolvimento, dando conta da situação vivida por essas sociedades; de outro lado, figurar como uma das forças sociais importantes do período, levando os diferentes setores sociais a refletirem e agirem em função das denúncias que efetuam. Nesse sentido, deve ser considerado o papel revolucionário da literatura, figurando ao lado da luta armada, das cruzadas do cinema, do teatro, da música.

A abordagem do *realismo mágico* expressa a tese desenvolvida: não se trata de percebê-lo apenas como forma narrativa, mas como elemento arraigado nas sociedades latino-americanas. Exemplificando, a *carnavalização* é o modo pelo qual se expressa a crítica mais contundente, pois é a maneira de desqualificar a tirania pelos seus aspectos grotescos, absurdos, simplistas e também como cega à realidade, negadora dos problemas sociais, ocultando os impasses nacionais. A incompletude do processo de modernização tentada por vários governos ditatoriais é ressaltada pelo articulista. Acentua o papel da reflexão social que busca ver além de aspectos fragmentados da sociedade, mostrando-a capaz de colocar perspectivas de ruptura do círculo vicioso no qual reiteradamente ingressam os países latino-americanos.

Em *A Argentina de Sarmiento: nuances e impasses de um projeto de construção da Nação*, Mariana Miggiolaro Chaguri analisa o processo de construção da Nação na América Latina, tendo como foco a questão da formação nacional da Argentina, tal como é vista por Domingo Faustino Sarmiento, em sua obra principal, *Facundo: Civilização e Barbárie*.

O artigo discute o problema da atuação dos intelectuais argentinos, apontando sua participação nos diversos movimentos culturais daquele país e mesmo de outras regiões da América Latina: a Associação de Mayo, a Geração de 37, o Grupo dos cinco, o Salão Literário de Buenos Aires. Mostra

que a temática, centrada na recusa ao caudilhismo e às formas tradicionais de organização do poder, coloca em questão o modo pelo qual a sociedade argentina encontra-se frente aos impasses gerados pela transição à modernidade. Nesse quadro os autores discutem a herança colonial e a formação do povo.

A dicotomia *civilização-barbárie* expressa a visão de Sarmiento sobre o papel dos setores populares na política, principalmente aqueles provenientes das áreas rurais, com ascendência indígena e mestiça. Isso o leva a diagnosticar a fragilidade da sociedade civil e a necessidade de governos fortes que operem a transição. Nesse processo refere-se ao “necessário” protagonismo dos intelectuais que teriam como missão a “elevação” cultural dessa população.

A relação entre intelectuais e política constitui-se na questão que se configura como mote da reflexão, embora não seja diretamente objeto da discussão.

Felipe Gava Cardoso, no artigo *Notas sobre o teatro revolucionário de Oswald de Andrade*, analisa três peças desse autor produzidas nos anos 1930, apontando as inovações que as mesmas apresentam se relacionadas a suas obras anteriores. Segundo o articulista, elas expressam melhor os pontos marcantes do discurso oswaldiano, bem como suas posições sobre a situação social e o encaminhamento político sugerido para superá-la, orientado, nesse momento, por sua militância socialista. Essa orientação teria levado o autor a uma mudança temática: a centralidade da discussão passa a não ser mais a questão nacional, mas a universalidade da luta operária. No artigo aponta alguns aspectos que expressam essa mudança: a crítica ao autoritarismo; a oscilação dos personagens entre o velho modo de organizar a sociedade e um novo modo de organização social; a discussão sobre a alienação; o socialismo visto como espaço político para a realização total do homem.

Dialoga com parte da bibliografia que analisa o autor e suas obras. Procura, ainda, compreender como as ambigüidades presentes na sociedade brasileira, resultantes da herança colonial e escravista aparecem na obra de Oswald de Andrade.

Os três textos ilustram a importância dos alunos enfrentarem desde cedo uma problemática complexa. Quando os escreveram, como tarefa de disciplina ministrada no segundo semestre de 2003, ainda estavam no 6º e 8º semestres da graduação em Ciências Sociais. Hoje dois deles terminam seu mestrado em Sociologia e o terceiro inicia seu doutorado na mesma área.

Campinas, novembro de 2006

Elide Rugai Bastos

# NOTAS SOBRE O TEATRO REVOLUCIONÁRIO DE OSWALD DE ANDRADE

FELIPE GAVA CARDOSO

Eu não quero saber de filosofia nem arte.  
O que eu sei é que há duas classes –  
opressores e oprimidos! Burgueses e  
proletários!

Oswald de Andrade, *O homem e o cavalo*.

## I

A produção artística de Oswald de Andrade na década de 1930, notadamente suas três peças de teatro, difere sensivelmente de sua obra produzida na década de 1920, seja pelo conteúdo abordado, seja pelo gênero priorizado. O redirecionamento para o teatro é sintomático do novo conteúdo que Oswald se propôs a tratar, encarnando uma nova concepção de arte e uma nova proposta de interlocução com o público. Condizente com seu giro político em direção ao marxismo, Oswald de Andrade faz uma arte na qual o artista deve se preocupar em criar as condições subjetivas para a derrubada do sistema capitalista. Com este intuito, o “teatro de estádio” aparece como *meio* para a difusão das agruras do capitalismo, ao ultrapassar os marcos do público leitor tradicional, reduzido e geralmente ligado às classes dominantes, além de externalizar o discurso político em formas orais, mais acessíveis às classes trabalhadoras. Pode-se pensar também que, no cenário internacional, a produção da arte comunista é especialmente forte no teatro, haja vista as

obras de Mayakovski, Piscator, Meyerhold, além do cinema de Eisenstein, com quem Oswald se aproxima em um forte intertexto.

Coerente com este propósito, a construção das personagens, distantes de psicologismos, se subordina à totalidade do enredo, dando vazão a pontos específicos do discurso oswaldiano, manejados de acordo com o desenho social que o autor vislumbra. Desse modo, as personagens convergem em direção a um discurso único, o discurso de Oswald. Este conjunto de ferramentas é denominado por Haroldo de Campos e Sábato Magaldi como *antiilusionismo*, ou seja, a criação artística como desvelamento do real e, podemos acrescentar, como *produção social*, ou seja, como condensação de processos sociais passados pelo prisma do autor<sup>1</sup>.

No campo da *linguagem*, há a remodelação do discurso fragmentado característico da poesia de Oswald na década de 1920. Primeiramente, a sátira e o “laconismo objetivante” (Schwarz) – ou seja, a alta carga de significados concentrada em cada palavra – são reorientados para a crítica social de cunho marxista. Além disso, a expressividade das frases de efeito é preterida pelo propósito de conferir organicidade ao corpo poético. Antônio Candido afirma que há o “sacrifício da composição sincopada em benefício das seqüências coesas”<sup>2</sup>, o que, em sua opinião, implica prejuízos estéticos:

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 de processo histórico, implicada no tipo de realismo social que adotou por convicção e militância intensa depois de 1930<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Um exemplo são os diálogos de Abelardo I com funcionários do teatro, em *O rei da vela*.

<sup>2</sup> CÂNDIDO, 1995: 95.

<sup>3</sup> CÂNDIDO, 1995: 96. Vale lembrar como ressalva à crítica de Cândido que Bertolt Brecht procedia, em algumas de suas peças, com quadros parcelares, sem perda de propósitos unitários.

Assim, Oswald produz peças orientadas por um eixo comum, ou seja, a militância socialista, acolhendo o léxico presente nos informes e cartilhas do partido. Vale dizer que o discurso estilizado da década de 1920 não é de todo abandonado: tanto nas crônicas como nas peças, o concatenamento coerente de argumentos é constantemente substituído por unidades discursivas relativamente independentes, que ganham novos significados à luz de seqüências sucessivas de proposições, interpolando-se numa massa única. Este caldo teórico garante originalidade à composição das peças, que não se reduz à reprodução do real, mas remodela os fatos sensíveis de modo a construir um conjunto que se assemelhe ao concreto, não pela analogia estrita com o visível, mas pelo desvelamento das determinações estruturais subjacentes. Nas palavras do próprio Oswald:

O teatro procura obter uma equivalência de fatos e não a sua cópia minuciosa e igual. Se um empregado de escritório de usura aparece em *O rei da vela* fantasiado de domador de feras, isso explica bem sua função de todos os dias na vida. Os clientes são vistos numa jaula enfurecida porque psicologicamente é essa a sua posição diante do usurário. O teatro deve esclarecer pela invenção de efeitos, pela indumentária, pela síntese, o que a peça não pode totalmente dizer<sup>4</sup>.

Apesar dos esforços em se adequar tematicamente aos propósitos do PCB, Oswald sofreu fortes recriminações pelas inovações formais, sempre vistas com desdém e desconfiança, já que, no plano da construção formal de peça, Oswald sempre se manteve afastado das diretivas partidárias, ao defender o diálogo livre com as vanguardas artísticas. Isto é sintomático do critério de avaliação do partido com relação aos intelectuais, marcado pela apropriação do carisma e do prestígio acima de suas concepções políticas ou artísticas. Além disso, a crítica de arte do partido primava pelo conteúdo,

---

<sup>4</sup> Oswald, in LEVIN, 175.

praticamente desconsiderando as construções formais. Esta só importa quando em subordinação ao conteúdo e às necessidades de sua facilitação expressiva:

A postura progressista (...) frente aos problemas de seu tempo e lugar; o engajamento (e, por vezes, a simpatia) nas lutas político-sociais de sua época; a atenção com o povo, os aspectos de sua vida e cultura; o caráter nacional assumido e – talvez uma das poucas exigências estéticas – uma atitude realista, junto a outros elementos subsidiários conformam o modelo de cultura e arte construído historicamente pelo PC, que educa seus militantes e delimita os contornos de seu universo cultural<sup>5</sup>.

Vejamos dois exemplos de recriminação da obra de Oswald. Octávio de Faria identifica, nas fileiras do partido, os “ataques literários que contra a burguesia dirigiram ultimamente dois romancistas, um de grande talento – o sr. Jorge Amado – outro bem menos dotado, mas às vezes com certo espírito – o sr. Oswald de Andrade – ambos usando da mesma forma literária: o romance, ou alguma coisa que com ele se confunde”<sup>6</sup>. Já Aderbal Jurema desanca, à sua maneira, o romance *A escada vermelha*. Nas palavras de Rubim:

Depois de afirmar taxativo: ‘A técnica deste livro não é de esquerda’, Aderbal escreve: ‘Sob o ponto de vista literário não é mais admissível que este escritor continue na pesquisa penosa de frases de efeito. Existe mesmo uma preocupação constante de novidade que não se justifica. Ficamos até em dúvida se escolheu a posição de romancista da esquerda por moda, tal a insistência em querer bancar o original’<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> RUBIM apud MORAES, J. Q. (org) História do Marxismo no Brasil. Campinas: Ed. da Unicamp, 1995. p. 368.

<sup>6</sup> FARIA, Octávio. *Boletim de Ariel*, out. 1933, p. 7.

<sup>7</sup> RUBIM apud MORAES, J. Q. (org). História do Marxismo no Brasil. Campinas: Ed. da Unicamp, 1995. p. 366.

Um elemento comum às três peças é a mudança da centralidade da questão nacional para a universalidade da luta operária. A identidade nacional é, senão legada a segundo plano – como em *O homem e o cavalo* e *A morta* – interpretada a partir da problemática do imperialismo e da luta de classes, principalmente em *O rei da vela*. Especificamente nesta peça, a questão central é a permanência da exploração como *farsa*. No calor da hora, Oswald repensa o avanço das relações sociais capitalistas e a permanência das relações pré-capitalistas numa tonalidade *crítica*, distante da contemplação passiva dos traços coloniais presente em sua poesia na década de 1920. No Primeiro Ato, o capitalismo é caracterizado pela exploração e pelo atraso; no Segundo, Oswald apresenta a burguesia gozando dos frutos da exploração operária; e no Terceiro, à derrocada de Abelardo I se sucede a continuidade das desigualdades, ou, como diz Haroldo de Campos, a mudança das posições sociais é pensada como uma ciranda de caracteres, marcadas pela permanência das oposições e das tensões sociais, que oscilam “da vela à vala e da vala à vela”.

Sintomático da permanência e da conjugação dos diversos setores das classes dominantes é a fusão, na figura de Abelardo I, do papel de usurário, industrial e latifundiário, signo da concentração de capital. Outro processo apontado por Oswald, ainda embrionário naquele momento histórico, é a racionalização do capitalismo, ou seja, a decodificação dos melhores meios para a acumulação de capital. Mais contingencial (e secundário), o aparecimento da usura como forma de dominação relevante pode ser identificado como um traço biográfico, dado que no começo da década de 1930 Oswald foge constantemente tanto da polícia quanto de credores, seja pela militância política ou pelo endividamento gerado pela crise de 1929<sup>8</sup>.

Como agravante da exploração, o capitalismo brasileiro é marcado pela dependência e pela submissão aos imperialismos inglês e americano, no que

---

<sup>8</sup> LEVIN, 1995:95.

Oswald chamará de “país da sobremesa”. O tom satírico<sup>9</sup> da peça, se por vezes caricaturiza o real, atinge as bases das relações sociais dominantes, não só no plano político-econômico, mas também no plano cultural e moral, no qual o cristianismo assume centralidade enquanto ideologia:

É preciso justificar perante o olhar desconfiado do povo, os ócios de uma classe. Para isso, nada como a doutrina cristã. O catolicismo declara que esta vida é um simples trânsito. De modo que os que passaram mal, trabalhando para os outros, devem se resignar. Comerão no céu...<sup>10</sup>

A *farsa da modernização* é sintetizada no casamento de Abelardo I e Heloísa, “a flor mais decente dessa velha árvore bandeirante”<sup>11</sup>, que é coisificada e transformada em *valor*. Esta relação instrumentaliza o aparato simbólico das classes dominantes do passado (Heloísa), conferindo legitimidade à classe ascendente, além de ser sintomático da *conciliação* no interior das classes dominantes operada nos processos sociais de inícios do século XX:

[Abelardo]: “Para nós, que somos homens adiantados que só conhecemos uma coisa fria, o valor do dinheiro, comprar estes restos de brasão ainda é negócio, faz vista num país medieval como o nosso! O senhor sabe que São Paulo só tem dez famílias?”<sup>12</sup>

A continuidade com o passado e o viés autoritário da modernização conservadora brasileira é sintetizado na alegoria da vela. Polissêmica, em torno dela orbitam vários significados, tais como a morte, o atraso, as tradições

---

<sup>9</sup> Usaremos a tipologia de Magaldi, que defende, em linhas gerais, o domínio da sátira em *O rei da vela*; o épico em *O homem e o cavalo*; e o lírico em *A morta*.

<sup>10</sup> ANDRADE, 1976:106.

<sup>11</sup> ANDRADE, 1976:68.

<sup>12</sup> ANDRADE, 1976:69.

e a permanência da exploração naturalizada pelo capitalismo, assim como a posição periférica do capitalismo brasileiro, destinado a ser exaurido pelo capital estrangeiro, outro alvo das críticas do partido: “Acendam todas as velas! (...) As grandes empresas estão voltando à tração animal! Estamos ficando um país modesto. De carroça e vela! Também já hipotecamos tudo ao estrangeiro, até a paisagem!”<sup>13</sup>. Além desta alegoria, a construção do perfil de Abelardo I ressalta o uso do aparelho repressivo por parte da burguesia, posto que, como alerta Levin, “em nenhum momento invoca princípios elevados da livre iniciativa, do liberalismo ou da democracia”<sup>14</sup>. O aparato jurídico aparece como instrumento deste autoritarismo, delineado nas ironias contra o Largo do São Francisco<sup>15</sup>. Justificando suas práticas, Abelardo I afirma que “aprendeu isso na Faculdade de Direito”. Desse modo, a superestrutura jurídica ocupa dupla função: objetiva, enquanto corpo institucional operante, coagindo as classes subalternas; e subjetiva, garantindo legitimidade ideológica à dominação de classe.

O autoritarismo é ressaltado ao longo de toda a peça<sup>16</sup>. A dominação, para Oswald, caracteriza-se pelo predomínio da repressão direta sobre a reprodução ideológica, cujas razões podem tanto radicar no contexto brasileiro pós-1930 quanto nas experiências mais específicas do escritor: polarização ideológica, subordinação das classes subalternas, recrudescimento da repressão, ascensão do fascismo, bem como as perseguições, dívidas e prisões do escritor. Em outra passagem, Oswald não deixa dúvidas a respeito de seu posicionamento sobre o Estado varguista, contrapondo-se fortemente aos intelectuais que aderiram à nova ordem:

---

<sup>13</sup> ANDRADE, 1976:115.

<sup>14</sup> LEVIN, 1995:190.

<sup>15</sup> Vale lembrar, com o auxílio da biografia do autor, das controvérsias de Oswald com o Largo do São Francisco, no qual o autor estudou na década de 1910 e com o qual manteve conflitos constantes, agudizados em 1931, com o episódio do empastelamento de *O homem do povo*, jornal dirigido por Oswald, pelos estudantes de Direito, com o auxílio da polícia.

<sup>16</sup> O tema perpassa, de modo mais ou menos central, as três peças.

Você sabe, há um momento em que a burguesia abandona a velha máscara liberal. Declara-se cansada de carregar nos ombros os ideais de justiça da humanidade, as conquistas da civilização e outras besteiras! Organiza-se como classe. Policialmente<sup>17</sup>.

O debate sobre a posição do intelectual, central em *A morta*, não deixa de ter importância em *O rei da vela*. A apropriação do fazer científico pelo jogo de poder é operada por meio da cooptação do intelectual, que se dispõe a elaborar ideologias legitimadoras. Tratando da vassalagem intelectual, Abelardo I, voz de Oswald ao longo da peça, afirma que:

Ele [o intelectual Pinote] me escreveu propondo frente única contra os operários. Responda em tese (a secretária toma nota), insinue que é melhor ele ser um puro policial. Manter vigilância rigorosa nas fábricas. Evitar a propaganda comunista. Denunciar e perseguir os agitadores. Prende. Esse negócio de escrever livros de sociologia com anjos é contraproducente. Ninguém mais crê. Fica ridículo para nós, industriais avançados. Diante dos americanos e dos ingleses<sup>18</sup>.

A pretensão de neutralidade do intelectual é negada pela própria classe dominante: Abelardo I afirma que “Precisamos de lacaios”, “obedientes e prestimosos”<sup>19</sup>, Revoltado com a adesão maciça de intelectuais ao regime ditatorial, o escritor direciona fortes críticas a esta categoria social: [Abelardo I]: “Voltará! (...) E ficará montando guarda à minha porta! E me defenderá com a própria vida, da maré vermelha que ameaça subir, tomar conta do mundo! O intelectual deve ser tratado assim (...)”<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> ANDRADE, 1976:107.

<sup>18</sup> ANDRADE, 1976:76.

<sup>19</sup> ANDRADE, 1976:80.

<sup>20</sup> ANDRADE, 1976:81.

Em 1937, ao escrever *A morta*, o tema adquire centralidade. O Poeta, protagonista da obra, vive o conflito entre tomar partido dos mortos – o velho, o retrógrado – e os vivos – a renovação, o socialismo. Talvez simplificando os conflitos sociais, Oswald procura enfatizar a dramaticidade do jogo político, que não admite neutralidade. Menos linear do que os outros personagens, o Poeta ganha dimensão psicológica, ao oscilar entre os dois grupos em luta, em imagens dotadas de lirismo. A peça apresenta três outros pontos de discussão, paralelos aos três atos da peça: *O país do indivíduo*, onde critica o individualismo moderno e a atomização que abre caminho para a dominação burguesa sobre as massas; *O país da gramática*, cujo foco de crítica é o academicismo que dá as costas aos problemas nacionais, mais preocupado com a simpatia de seus pares; e *O país da anestesia*, abordando o imobilismo do proletariado brasileiro, incapaz de se levantar contra a opressão de classe. Por fim, Oswald guia seus personagens numa trajetória de defesa do engajamento político de esquerda, sintetizado na fala do Poeta: “Deixarei os pequenos protestos – o chapéu grande, a cabeleira faustosa: falarei a linguagem compreensível da metralha”<sup>21</sup>.

Uma fragilidade das peças de Oswald, perceptível nas citações elencadas acima, é o fato de que a posição social dos agentes está totalmente clarificada. Manejando as personagens de modo a expor sua intenção básica, o escritor peca por imputar artificialmente ao explorador a *autoconsciência de que se é explorador*. Em outra passagem emblemática, Abelardo I diz: “Eu sei que sou um simples feitor do capital estrangeiro. Um lacaios, se quiserem! Mas não me queixo. É por isso que possuo uma lancha, uma ilha e você... [referindo-se a Heloísa]”<sup>22</sup>. Desse modo, o próprio capitalista faz a defesa explícita da exploração, não mediada pela trama ideológica. Ademais, atribui ao burguês consciência de sua historicidade, bem como configura seu discurso com um léxico caro à matriz marxista (“burguesia”, “capitalismo” etc.). Este recurso simplifica os conflitos sociais e reduz o papel mediador das ideologias na

---

<sup>21</sup> ANDRADE, 1976:19.

<sup>22</sup> ANDRADE, 1976:84.

formação do significado subjetivo que os agentes conferem a si mesmos, além de afetar a veracidade da trama e a capacidade de convencimento da peça. Com isso, desconsidera a opacidade imanente às estruturas sociais e as dificuldades de percepção do conjunto de determinações por parte dos próprios agentes.

Em *O homem e o cavalo*, Oswald constrói um épico no qual a tese central é o papel do socialismo como culminação e realização total do Homem. Talvez seja a peça mais abertamente panfletária, posto que mesmo a voz de Stalin aparece como personagem. Fortemente balizado na tese do primado do desenvolvimento das forças produtivas sobre os processos sociais, Oswald corrobora a análise pecebista da história, elogiando, quando todo o planeta já é socialista, o desenvolvimento da técnica e seu papel na elevação do homem: “Do século da madeira passamos ao século do motor e do aço. A economia agrícola repousa agora sobre a base técnica da grande produção moderna”<sup>23</sup>. O autor canta o progresso da União Soviética, com várias citações de Stálin, Lênin, Eisenstein e trechos do hino da Internacional, em diálogos de pura incitação panfletária. Na avalanche socialista, o mundo se transfigura em Paraíso materialista, ao qual até São Pedro adere: “A vida deles sobre a Terra deixou de ser um combate contínuo e os seus dias não são mais como os dias de um mercenário”<sup>24</sup>. Destaca-se destas passagens, portanto, duas características do comunismo no entendimento de Oswald de Andrade: um messianismo caricato – que será alvo de auto-crítica na década de 1950, com *Crise da Filosofia Messiânica* – e a concepção tecnicista do fim da luta de classes, tese de caráter extremamente redutor.

A construção formal da peça carrega fortes tinturas surrealistas: cenários inusitados (céu, universo, Marte) perpassados por uma narrativa fantástica, marcada pelo insólito e pelo absurdo, lembrando seu período antropofágico. Num verdadeiro “samba do crioulo doido”<sup>25</sup>, segue-se uma

---

<sup>23</sup> ANDRADE, 1976:186.

<sup>24</sup> ANDRADE, 1976:185.

<sup>25</sup> RIBEIRO, 1997:113.

sucessão de quadros pouco orgânicos, que recebem significação à luz da corrente de diálogos. O escritor apela para a fusão de temporalidades, na qual a presença do passado no presente é acompanhada pela transposição livre de eventos e personagens que são alçados de acordo com a necessidade do autor em elaborar alegorias. Uma delas é o *cavalo*, que, polissêmico, contém significados opostos, tais como o “delírio guerreiro da burguesia” representado pelo fascismo, a barbárie, a guerra e mesmo o poder transformador das forças produtivas e o vigor do proletariado<sup>26</sup>; por outro lado, o *homem* atua como outro pólo de significados, representando o socialismo e a autenticidade de valores humanistas.

Outro par construído pelo autor são os personagens Lord Capone e Mister Byron, representações dos imperialismos estadunidense e inglês. Aqui, o intercâmbio de prenomes percebe a similitude de lógicas dos imperialismos, apesar das oposições entre eles. Além disso, Capone aproxima o capitalismo do crime organizado, enquanto a menção a Byron critica toda a tradição da arte burguesa e aristocrática. Lembrando a concepção obreirista de arte, o Soldado Vermelho, personagem construído de maneira muito positiva, afirma peremptoriamente: “Eu não quero saber de filosofia nem arte. O que eu sei é que há duas classes – opressores e oprimidos! Burgueses e proletários!”<sup>27</sup>

A crítica à alienação se atenta primeiramente ao estilhaçamento do homem na nova sociedade, como se pode observar na fala do Mestre da Barca: “Vocês nos dividiram em autômatos. Presos à máquina, dependendo dela. Chicoteados pela fome! Reduziram-nos a homens fragmentários, isolados da criação e da vida!”<sup>28</sup>. Posteriormente, um tema forte no Oswald pós-1930 é a crítica mordaz ao cristianismo, tanto como alienante do papel criador do homem, ao legar a Deus os destinos humanos, favorecendo o *status quo*, quanto no plano moral, castrando a fruição de desejos.

---

<sup>26</sup> Além destes significados, Magaldi contribui dizendo que “cavalo” também significava, na década de 1930, “câncer”.

<sup>27</sup> ANDRADE, 1976:176.

<sup>28</sup> ANDRADE, 1976:175.

Parece oportuno fazer uma digressão a respeito de uma nota de Sábato Magaldi sobre a crítica oswaldiana ao catolicismo. Primeiramente, cabe apontar que esta crítica está diretamente ligada ao *método* de análise escolhido pelo crítico. Este se baseia, sinteticamente, na análise pormenorizada do *texto* em questão, eventualmente lançando à mão diálogos textuais com os quais supostamente o autor possui afinidades, no que Magaldi chama de “semelhanças não comunicadas”. O contexto é reduzido a pano de fundo da análise, numa exposição panorâmica e ilustrativa na qual são estabelecidas associações secundárias e referências ao empírico mais imediato do autor, sobrevalorizando-se a biografia. Além disso, a análise do texto privilegia seu conteúdo, atentando-se aos significados das alegorias e de elementos, num jogo que se propõe a responder o que cada coisa “quer dizer”. Como exemplo, pode-se apontar a provável menção de Oswald a Tristão de Ataíde na personagem Cristiano de Bensaúde, assim como o intelectual Pinote é caricatura de Menotti Del Picchia, ambos de *O rei da vela*. Estas simples referências são superestimadas e apresentadas como explicativas da obra, como se fossem o desvelamento do contexto ou da “realidade” a partir da qual Oswald criava<sup>29</sup>. Um argumento a favor seria uma declaração de Nonê, filho de Oswald, que, como afirma Magaldi, “disse-me que o pai sempre criou baseado (não ‘inspirado’) em efeitos e criaturas reais”<sup>30</sup>. É a partir deste prisma que Magaldi refuta a crítica de Oswald às religiões:

(...) uma verdade de sua civilização não é idêntica à de tempos posteriores: O confronto da civilização burguesa com a sociedade socialista é outra idéia admirável, que sintetiza um dos problemas fundamentais do mundo contemporâneo. Esse recheio de um julgamento anedótico do cristianismo é que, embora espirituoso, o torna menor em face do significado histórico da presença de Cristo<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> MAGALDI, 1972, 105.

<sup>30</sup> MAGALDI, 1972, 102.

<sup>31</sup> MAGALDI, 1972, 152.

Apesar do embrião de historicidade presente nesta afirmativa, Magaldi esquece que o interlocutor de Oswald não é exclusivamente o cristianismo em si – apesar dos fortes indicativos da repulsa oswaldiana por esta doutrina. Além desta faceta (que pode ser pensada como um diálogo textual), muito provavelmente a indignação de Oswald se orienta para os *desdobramentos concretos* desta filosofia na história do Brasil de inícios do século XX. Vale lembrar o forte componente conservador das organizações católicas brasileiras neste momento histórico, como ideologia legitimadora daquelas estruturas sociais que o escritor procura demolir. Deste modo, a querela com o cristianismo não se restringe ao intertexto quase a-histórico entre materialismo e religiões, como se as idéias sobrevoassem a dinâmica social, mas *também* ao confronto dentro da história de forças sociais que disputam a hegemonia e que propõem projetos políticos divergentes entre si, dos quais estas idéias são componentes essenciais.

Outras duas teses são esboçadas por Magaldi: a de que as peças da década de 1930 formam uma “unidade” e de que Oswald, ao escrevê-las, estava tentando, através de experimentações, uma aproximação com o grande público<sup>32</sup>. Se a primeira tese é válida, a segunda parece duvidosa. Convergindo com Levin, acreditamos que *O rei da vela*, assim como as outras duas peças, foi formulado na condição de “divórcio com o público da época”, já que “não demonstra o menor interesse pela reconciliação com o público, divergindo da tendência de grande parte da segunda geração modernista”<sup>33</sup>, a despeito da proposta de Oswald de ser “solidário com a vossa compreensão de classe”<sup>34</sup>, anunciada em *A morta*. De fato, a preocupação com a originalidade estética, independente da apreensão do interlocutor ao qual se propunha a escrever (classes trabalhadoras), acaba por restringir seu potencial de convencimento, o que estava na ordem do dia para muitos outros escritores contemporâneos

---

<sup>32</sup> MAGALDI, 1972:184-5.

<sup>33</sup> LEVIN, 1995:68-9.

<sup>34</sup> ANDRADE, 1976:7.

de Oswald – sem implicar necessariamente empobrecimento estético. Portanto, dada a intenção política do escritor, tanto a linguagem quanto a temática deveriam ser pensadas, em cada etapa do fazer literário, de acordo com a concepção de mundo dos agrupamentos a que pretende atingir. Só dialogando com a linguagem proletária é possível pensar um contato que catalise a revolta, ampliando a capacidade interventora destas idéias na luta política. Resumindo nosso argumento, diz Ribeiro:

“O teatro de vanguarda não é, jamais, uma produção inocente. Estará, sempre, carregado de uma responsabilidade social que não se restringe ao discurso verbal, mas procura integrar-se na própria formulação dramática que não prescinde do espetáculo e aceita a impureza de sua origem. Por isto, serve-se dos veículos de comunicação de massa, das conquistas tecnológicas, e procura sentido na síntese múltipla de seus procedimentos. É uma obra aberta que se decide no diálogo com o diretor, com o conjunto dos criadores de cena, com a platéia, com a irreversibilidade do tempo histórico. Será sempre algo *por fazer, roteiro*, cuja concretização deverá surgir na conjugação com a platéia, senhora do destino da obra”<sup>35</sup>.

Portanto, o “divórcio” limita o papel mobilizador da obra de arte, colocando-nos a seguinte questão, argutamente elaborada por Samuel Rawet:

“O. A., além da mudança formal, desejava atacar uma questão nunca presente em nossa dramaturgia: a luta de classes. Seu teatro, queiram ou não, é, por intenção, eminentemente político. Mas até que ponto vai a conseqüência de seus atos e idéias?”<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> RIBEIRO, 188.

<sup>36</sup> Rawet, in MAGALDI, 3.

## II

Vejam agora alguns aspectos dos processos sociais em curso na formação social brasileira durante as primeiras décadas do século XX. Este esboço histórico ganha importância por impactar fortemente na trajetória intelectual de Oswald e seu giro político na década de 1930. Sobre este momento intelectual de Oswald, o ensaio “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, de Roberto Schwarz, é de grande préstimo, pois aborda a poesia Pau-brasil como produção sócio-histórica articulada dialeticamente à dinâmica do concreto.

Para Schwarz, as transformações estéticas do modernismo adquirem um *sentido* específico, “funcionando como ingredientes dinâmicos de uma tendência outra”, a saber, a integração ao discurso da *modernização conservadora*, “em parte a despeito seu, em parte como desdobramento de disposições internas”<sup>37</sup>. Assim, Schwarz trabalha com um par conceitual fundamental para a análise da produção literária moderna: a idéia de *intenção básica* e de *sentido*. É a partir do trânsito entre ambas que se encontra a chave explicativa da obra, abrindo a possibilidade de se pensar como as produções sociais *operam* na dinâmica histórico-específica: em outras palavras, como as intenções originárias dos autores são apropriadas pelas forças sociais de um certo contexto histórico, para quais horizontes apontam e como o autor, a partir de uma posição social específica, percebe e contribui para os desdobramentos históricos da formação social. Este *modo de interrogar* uma obra de arte não deve ser entendido como um modelo rígido, universalmente aplicável. O destaque para um ou outro aspecto estético depende, em grande medida, dos propósitos do próprio texto – quer seja uma intenção de intervir politicamente ou uma elaboração que privilegia o trato lingüístico – o que, por sua vez, não significa que a análise não possa ultrapassar as intenções do autor.

---

<sup>37</sup> SCHWARZ, 1989:12.

Para além do mecanicismo, o texto de Schwarz nos permite afirmar que, à raiz oligárquica do movimento modernista<sup>38</sup> não *corresponde* uma visão de mundo oligárquica: de fato, este novo movimento artístico condensa o processo brasileiro de avanço do capitalismo, no que tange tanto a sua dimensão formal quanto temática. É, portanto, sinal de um novo momento histórico, síntese artística de uma nova disposição das classes e das relações sociais, cujas mediações interpessoais passam a ser, sintomaticamente, o *favor* e a *mercadoria*<sup>39</sup>. Logo, o autor não se limita a expressar a visão de mundo de sua classe: no interior da “multiplicidade infinita das situações concretas nas quais se encontra o indivíduo no curso de sua existência”<sup>40</sup>, as múltiplas determinações são redimensionadas, sintetizadas de modo mais ou menos próprio, produzindo formulações específicas que, mais do que mero epifenômeno ideológico da classe correspondente, são expressões e redefinições de concepções de mundo. Nas palavras de Gramsci:

A relação entre intelectuais e o mundo da produção não é imediata, como é o caso nos grupos fundamentais, mas é ‘mediatizada’ em diversos graus por todo o contexto social, pelo conjunto das superestruturas, do qual os intelectuais são precisamente os funcionários.<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> “É de se notar (...) que no Brasil a arte moderna não nasce com o patrocínio dos capitães da indústria; é a parte mais refinada da burguesia rural, os detentores das grandes fortunas do café que acolhem, estimulam e protegem os escritores e artistas da nova corrente.”. LAFETÁ, 1974:23.

<sup>39</sup> No Brasil, a subsunção real das relações de produção capitalistas acomoda e se concilia com relações sociais anteriores, apesar das tensões acidentais. Evidentemente, não cabe aos propósitos do artigo discorrer sobre o intenso debate a respeito da natureza da Revolução de 1930. Basta a caracterização das permanências das formas sociais anteriores.

<sup>40</sup> GOLDMANN, 1979:9.

<sup>41</sup> GRAMSCI, 1988:10.

As ambigüidades e permanências da era colonial são tematizadas pela poesia Pau-Brasil como a “justaposição dos elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil burguês, e a elevação do produto – *desconjugado por definição* – à dignidade de alegoria do país”<sup>42</sup>. É nessa operação que se encontram os alcances e os limites do modernismo: ao se limitar a *descrever* o processo – a saber, a representação do descompasso histórico como identidade nacional –, acaba por ganhar *sentido* apologético. Assim, a poesia oswaldiana da década de 1920 realiza a “suspensão do antagonismo e sua transformação em contraste pitoresco”<sup>43</sup>. Mais do que isto:

“Já com Oswald, o tema, comumente associado a atraso e desgraça nacionais, adquire uma surpreendente feição otimista, até eufórica: o Brasil pré-burguês, quase virgem de puritanismo e cálculo econômico, assimila de forma sábia e poética as vantagens do progresso, *prefigurando a humanidade pós-burguesa*, desrecalcada e fraterna: além do que oferece uma plataforma positiva de onde objetar à sociedade contemporânea. Um ufanismo crítico, se é possível dizer assim”<sup>44</sup>.

“A sustentação de fundo entretanto vem do futuro que o café pensava ter pela frente, fazendo que o universo de relações quase-coloniais que ele reproduzia lhe aparecesse não como obstáculo, mas como elemento de vida e progresso, e aliás, uma vez que era assim, de um progresso mais pitoresco e humano do que outros, já que nenhuma das partes ficava condenada ao desaparecimento. *Digamos que a poesia de Oswald perseguia a miragem de um progresso inocente*”.<sup>45</sup>

A visão idílica do passado nacional mitifica a vida popular e imputa-lhe significado de pureza e ingenuidade. Desse modo, não identifica os conflitos

---

<sup>42</sup> SCHWARZ, 1979:12.

<sup>43</sup> SCHWARZ, 1979:21.

<sup>44</sup> SCHWARZ, 1979:13.

<sup>45</sup> SCHWARZ, 1979:24

sociais e a dominação de classe constituintes de nossa formação social. Porém, é importante ressaltar a *ambivalência* constituinte da renovação estética do modernismo. Ao mesmo tempo em que se pode pensar seus limites, é ela que abre novos horizontes literários para a geração de 1930, pautada pela multiplicidade ideológica e centralidade da política. Portanto, o *sentido histórico* do modernismo é ambivalente, aberto a apropriações pelos diversos grupos sociais – ambivalência por si só significativa da natureza da proposta. João Luiz Lafetá, em “1930: a crítica e o modernismo”, procura compreender o enquadramento da crítica à linguagem dominante em relação à totalidade social, afirmando que “o ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época.”<sup>46</sup>; porém, identificando a ambivalência do modernismo, defende que a ideologia dominante pode se “disfarçar em formas múltiplas de linguagem; revestindo-se de meios expressivos diversos dos anteriores, pode passar por novo e crítico o que permanece velho e apenas diferente”<sup>47</sup>. É sintomático que esta linguagem, agora “rotinizada”<sup>48</sup>, disponibiliza a projetos sociais rivais efetuarem a representação do real através da arte, tanto no viés crítico de Graciliano Ramos quanto no fascismo de Plínio Salgado, passando pelas apropriações do Estado Novo<sup>49</sup>.

Eis o ponto crucial em questão: a trajetória de Oswald de Andrade se aproxima das duas extremidades da ambivalência da estética modernista. Se ultrapassarmos a década de 1920 e refletirmos sobre sua produção ao longo da década de 1930 – para além da proposta de Schwarz –, poderíamos afirmar que há a *reorientação tanto da intenção do autor quanto do sentido das*

---

<sup>46</sup> LAFETÁ, 1974:9.

<sup>47</sup> LAFETÁ, 1974:20.

<sup>48</sup> O vanguardismo perde o caráter carnavalesco e excêntrico, com a incorporação das inovações formais e temáticas e o enfraquecimento da literatura acadêmica. Ver CANDIDO, A. “A revolução de 1930 e a cultura”, In, *Novos Estudos CEBRAP*, vol.2, n.4, abr. 1984.

<sup>49</sup> Casos emblemáticos são as trajetórias de Villa-Lobos, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, inseridos no aparelho de Estado getulista.

obras, fenômeno apenas compreensível à luz da complexidade dos processos sociais do Brasil na transição para a década de 1930.

A crise de 1929 causa fissuras, mesmo que limitadas, na disposição do sistema de classes do Brasil. Nesse contexto de crise, setores das classes dominantes e da pequena-burguesia se endividam e vêem sua posição de classe rebaixada.

“Os anos 20 – diz Werneck Vianna – se encerram sob o impacto de uma crise que se reveste de pelo menos três grandes dimensões: econômica, marcada pela lenta e gradual decadência dos negócios da agroexportação do café, que a crise cíclica do capitalismo em 29 acelerará; política, pelo acirramento das dissidências intra-oligárquicas e pelo levantamento em armas da juventude militar contra o sistema da ordem prevalecente; social, com o início da organização político-ideológica das classes subalternas, especialmente o proletariado – a constituição do Bloco Operário e Camponês indica a profundidade do fenômeno – que passam a postular uma estruturação alternativa para a sociedade, para não se falar no banditismo rural, que já demonstrava a debilidade do coronelato em controlar como antes as massas rurais”<sup>50</sup>.

No caso específico de Oswald, os acontecimentos de 1929 e 1930 realocam o autor em uma posição subalterna na estrutura de classes, devido à sua falência e à gradual perda de capital social. De alta burguesia imobiliária dominante, o autor perde prestígio e laços de sociabilidade ao se movimentar para uma posição não-hegemônica. Ademais, a Revolução de 1930 e seus desdobramentos são marcos fundamentais para o descenso do lugar social do autor. O PRP, partido ao qual o autor se mantinha próximo<sup>51</sup>, perde a posição hegemônica que tinha na República Velha. Desse modo, a teia de

---

<sup>50</sup> BRANDÃO, 76.

<sup>51</sup> O círculo de amigos da família é recheado de membros do PRP. Além disso, o próprio pai de Oswald chega a ser eleito vereador de São Paulo pelo partido e Oswald trabalhava no jornal *Correio Paulistano*, financiado pelo PRP.

relacionamentos da família é abalada<sup>52</sup>. As oligarquias dissidentes, apesar de não se oporem à oligarquia cafeeira, ganham poder em detrimento da elite política paulista, alijada do aparelho de Estado. Na recomposição do bloco no poder, a oligarquia exportadora, anteriormente hegemônica, é realocada em posição subalterna, dando lugar às oligarquias dissidentes com o apoio de parcela da fração industrial da burguesia, da camada militar e de camadas médias. No interior dessa dinâmica complexa, marcada por um contexto de polarização ideológica – inclusive na literatura –, Oswald de Andrade filia-se ao PCB em 1931.

Diferentemente do “fundamental anarquismo” da fase anterior, Oswald, ao se tornar comunista, toca as fronteiras da “limitação estrutural” das relações com as elites e começa a se tornar “fator de conflito contra a ordem”. Um momento em que esta inadequação começa a se esboçar é o Congresso das Lavouras, ainda em 1929, em que Oswald apresenta a latifundiários em crise um projeto de reforma agrária que continha propostas de socialização dos lucros. Sintomaticamente, o autor foi expulso da reunião sob pena de ser linchado.

Esse encadeamento de fatos, somado à personalidade polêmica do escritor e à sua adesão ao comunismo, resulta em um contínuo *esgarçamento dos vínculos sociais* que lhe garantiam forte capital social. É a partir deste

---

<sup>52</sup> Demonstrativo dessa tese é a correspondência de Oswald disponibilizada no CEDAE-IEL (Centro de Documentação Alexandre Eulálio – Instituto de Estudos da Linguagem). Até finais da década de 1920, Oswald compartilha cartas com inúmeros interlocutores de alto capital social, como Emílio de Meneses, Paulo Prado, Sérgio Millet, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Cassiano Ricardo, Júlio Prestes, Washington Luís, e outros políticos, intelectuais, empresários e artistas nacionais e internacionais. Já na década de 30, o número de interlocutores rareia: restringe-se a Pagu, Érico Veríssimo, Raul Bopp, José Olympio, Di Cavalcanti e outros poucos. Ao final da década, a correspondência paulatinamente volta a se avolumar e ganhar capital social. Laços rompidos são refeitos, e novos agentes importantes aparecem, como Villa-Lobos, Roberto Simonsen e até mesmo Tristão de Athayde. Além dos documentos, o “Prefácio” a Serafim Ponte Grande é um bom índice do esgarçamento dos laços sociais de Oswald.

*novo lugar social* que o escritor atinge matérias até então irrelevantes em sua obra. Sua posição subalterna neste novo momento abre a possibilidade objetiva de realizar o salto de uma poesia apologética (Pau-brasil) para uma arte crítica (em peças como “O rei da vela”, de 1933). Sua produção artística, apesar da pobreza analítica do stalinismo imposto pela III Internacional<sup>53</sup>, passa a incluir as problemáticas do imperialismo e da luta de classes, satirizando o processo de acomodação das classes dominantes. Eis a mudança fundamental no giro ideológico de Oswald: o imbricamento entre o arcaico e o moderno não é mais contemplado como a peculiaridade formadora da identidade nacional, mas sim como *farsa*, na qual as classes dominantes são agentes do avanço do capitalismo.

A intenção do autor, agora, é ser “casaca de ferro da revolução proletária”<sup>54</sup>, ou seja, realizar o giro na direção de formas literárias populares que criassem as “condições objetivas” para a revolução comunista. Escrito em 1928, “Serafim Ponte Grande” só é publicado em 1933, com um prefácio absolutamente dissonante com o tom da obra: o livro é chamado de “necrológio da burguesia”, “epitáfio do que fui”. Revisitando seu passado, afirma que “é preciso compreender o modernismo com suas causas materiais e fecundantes, hauridas no parque industrial de São Paulo, com seus compromissos de classe no período áureo-burguês do primeiro café valorizado, enfim, com o seu lancinante divisor de águas que foi a Antropofagia nos prenúncios do abalo mundial de *Wall Street*. O modernismo é um diagrama da alta do café, da quebra e da ‘revolução brasileira’”<sup>55</sup>. É perceptível ainda o uso da forma teatro, até então pouco utilizada pelos modernistas brasileiros, que, entre outras

---

<sup>53</sup> Vale lembrar que Oswald era neófito do marxismo, além de fundamentar suas posições basicamente a partir de manuais e livros didáticos do partido, como podemos demonstrar a partir de documentos e catálogos de sua biblioteca no CEDAE, bem como da observação de MAGALDI, 1972:73.

<sup>54</sup> ANDRADE, O. “Prefácio de 1933”, In *Serafim Ponte Grande*. SP: Círculo do Livro, 1992.

<sup>55</sup> FONSECA, 239, extraído de *Ponta de Lança*.

razões, se enquadra na oralidade brasileira, condizente com a intenção de realizar o “teatro de estádio”, voltado para as massas.

Ainda sobre a afinidade entre a mudança do lugar social e a reorientação ideológica, cabe salientar o aspecto de possibilidade objetiva. A própria trajetória de Oswald é muito representativa do amplo leque ideológico nesta posição social. Uma nova direção ideológica pode ser percebida já em 1937, quando Oswald se distancia ainda mais do Partido e realiza novas sínteses teóricas, que, carregadas de tensão interna, perdem a contundência revolucionária e ganham novos sentidos<sup>56</sup>, contribuindo para a recomposição relativa ao longo da década de 1940 dos vínculos sociais perdidos.

Contudo, a superação da sociedade de classes não está contemplada no processo social daquele contexto: ao contrário, dada a correlação de forças da luta de classes, as formulações revolucionárias estão descartadas e desligadas de qualquer força social relevante. O processo de consolidação das relações de produção capitalistas, o refluxo das lutas populares, o apadrinhamento dos sindicatos pelo novo regime, a ilegalidade e desmobilização do PCB, o viés autoritário e repressivo do novo grupo dominante, este conjunto de determinações inviabiliza a constituição de um bloco histórico com hegemonia proletária. Além disso, a linha obreirista do partido, sectária e esquerdista, bem como a simplificação de suas análises da

---

<sup>56</sup> Já em 1937, Oswald escreve artigo ambíguo destinado a Adhemar de Barros (“Propaganda”, in *Estética e política*, p.296), no qual afirma que “o governo Ademar de Barros consegue o entrosamento de SP nos interesses nacionais e vê ressurgir a nossa posição de liderança política e econômica”. EM outro artigo, elogia o PRP, ao dizer que “o povo laborioso e feliz de SP continua solidário com a obra de liberdade, de progresso real, de desenvolvimento maravilhoso, de união e de ordem que lhe assegura brilhantemente o PRP”. (In: *Estética e política*, p.163). Já na década de 1940, é sintomático o elogio à obra de Gilberto Freyre, no artigo “O herói de Apicucos” (1945), in ANDRADE, O. *Estética e política*, Maria Eugênia Boaventura (org.). SP: Globo, 1991. A pluralidade de influências teóricas do Oswald de 1940 e 1950 inclui Marx, Proudhon, Nietzsche e existencialismo. Um exemplo dessa formulação é “Crise da Filosofia Messiânica”, de 1954.

conjuntura brasileira afastam a participação de intelectuais e minimizam propostas culturais alternativas. A atuação do autor é marcada pela tensão e pelo desprezo da cúpula partidária, agravados pela recusa da esterilidade do realismo socialista e pelas experimentações formais realizadas em suas peças. Nesse cenário, isolado e censurado – inclusive no interior do partido –, Oswald nem mesmo consegue que suas peças sejam apresentadas. Assim, pode-se dizer que sua produção artística está imbuída de *sentido crítico potencial*, latente<sup>57</sup>. São estas questões em aberto que caracterizam a tensão da prática política. Especificamente para Oswald de Andrade, uma série de conflitos perpassa sua ação concreta, agravada pela posição subalterna do projeto político que abraça. Podemos delimitar alguns pares de tensão: a hesitação – presente também no partido – entre a luta por reformas e a confrontação direta com as demais forças sociais; a linha estratégica e programática do PCB e a repressão varguista, influenciando de modo restritivo as experiências artísticas; a difícil relação entre arte e política, acirrada pela dúvida entre originalidade estética e adequação funcional aos fins perseguidos, bem como o diálogo ou distanciamento com o público objetivado, questão latente no teatro de tese; e, como resultados das possibilidades históricas e das respostas dadas pelos agentes, a polaridade entre o discurso crítico e seus desdobramentos sobre o tecido social.

Por fim, é importante frisar que o fato de os agentes terem necessariamente que refletir sobre seu contexto histórico em andamento implica dificuldades e ambigüidades nas avaliações. A respeito da década de 1920, o sentido da “modernização conservadora” não se apresentava, para os sujeitos concretos daquele momento, de maneira relativamente clara, tal qual a análise posterior visualiza. De certa forma, podemos pensar que estar no processo significa estar imbuído de ambigüidades da mesma natureza do

---

<sup>57</sup> É interessante notar que este sentido crítico apenas potencial torna-se concreto em um contexto muito diverso: apresentada pelo Teatro Oficina, a peça “O rei da vela” é apresentada pela primeira vez em 1967, durante a Ditadura Militar, impactando não apenas a política da época, mas toda a história do teatro brasileiro.

processo em questão: a assim chamada “modernização” (deve-se questionar a validade do conceito) por si só é também um processo contraditório, no qual a secularização e relativo progresso das relações sociais são acompanhados pela reposição renovada da luta de classes. Assim, à luz das inúmeras dificuldades de se fazer a análise social, podemos concluir que o sentido da obra não está totalmente nas mãos do autor: em outras palavras, por mais que o artista oriente a significação subjetiva de sua obra à luz de sua significação objetiva, este procedimento adquire lógica própria na dinâmica social. De qualquer maneira, a análise das intenções é insuficiente para a compreensão total da obra seja para se pensar a constituição social da obra, seja para identificar as permanências e rupturas que condensa. Ou, nas palavras de Schwarz:

“Um poeta não melhora nem piora por dar forma literária à experiência de uma oligarquia: tudo está na consequência e na força elucidativa das suas composições. Não se trata de reduzir o trabalho artístico à origem social, mas de explicitar a capacidade dele de formalizar, explorar e levar ao limite revelador as virtualidades de uma condição histórico-prática; sem situar o poema na história, não há como ler a *história compactada e potenciada dentro dele, a qual é o seu valor*”<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> SCHWARZ, 1989:23.

## Bibliografia

- ANDRADE, O. *A utopia antropofágica*. SP: Globo, 1997, 2ª ed.
- \_\_\_\_\_. *Estética e política*. Maria Eugênia Boaventura (org.). SP: Globo, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. SP: Globo, 1997, 9ª ed.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas VIII – Teatro*. RJ: Civ. Brasileira, 1976.
- \_\_\_\_\_. *O homem do povo* (março/abril 1931). SP: IMESP, Divisão de Arquivo, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Serafim Ponte Grande*. SP: Círculo do Livro, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*. RJ: José Olympio, 1954.
- BOAVENTURA, M.E. *O salão e a selva - uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas: Unicamp, 1995.
- BOTELHO, A. "Anatomia do medalhão". In *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol.17, n.50, 10/2002.
- BRITO, M. S. *As metamorfoses de Oswald de Andrade*. SP: Conselho Estadual de Cultura, 1972. Brasileira, 1974, 4ª ed.
- CAMPOS, H. "Uma leitura do teatro de Oswald". In ANDRADE, O. *O rei da vela*. SP: Globo, 1995.
- CANDIDO, A. "A revolução de 1930 e a cultura". In, *Novos Estudos CEBRAP*, vol.2, n.4, 4/1984.
- \_\_\_\_\_. "Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade". In *Vários escritos*. SP: Duas Cidades, 1995.
- CARONE, E. *O PCB*. V.1 SP: DIFEL, 1982.
- FAUSTO, B. *A revolução de 1930: historiografia e história*. SP: Brasiliense, 1976.
- FONSECA, M.A. *Oswald de Andrade: biografia*. SP: Art Editora: S.E.C., 1990.
- GARDIN, C. *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. SP: Annablume, 1993.

- GOLDMANN, L. *Dialética e Cultura*. RJ: Paz e Terra, 1979.
- GRAMSCI, A. *Os intelectuais e a organização da cultura*. RJ: Civ. Brasileira, 1988.
- \_\_\_\_\_. “Alguns temas sobre a questão meridional”, in *Temas de Ciências Humanas*, I, 1977.
- LAFETA, J.L. *1930: A crítica e o modernismo*. SP: Duas Cidades, 1974.
- LEVIN, O.M. *Pequena taboada do teatro oswaldiano*. Tese de doutoramento, IEL-UNICAMP, 1995.
- LOWY, M. *Método dialético e teoria política*. RJ: Elfos, 1989.
- LUKACS, G. *Sociologia de la literatura*. Madrid: Ed. Peninsula, s/d.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre literatura*. RJ: Civilização Brasileira, 1963.
- MAGALDI, S. *O teatro de Oswald de Andrade*. Tese de doutoramento, FFLCH-USP, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Moderna dramaturgia brasileira*. SP: Perspectiva, 1998.
- MARTINS, L. “A Gênese de uma *intelligentsia* – os intelectuais e a política no Brasil, de 1920 a 1940”, in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 4, vol. 2, 07/1987.
- MORAES, J.Q. (org.) *Historia do marxismo no Brasil*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1995.
- PECAUT, D. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. SP: Ática, 1990.
- PRADO, A.A. *1922, itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a semana e o integralismo*. SP: Brasiliense, 1983.
- RAWET, S. “Teatro no modernismo (Oswald de Andrade)”, in *Modernismo: estudos críticos*. Revista Branca, RJ, 1954, pp. 106-7.
- RIBEIRO, M.L.C.R. *Oswald de Andrade: um teatro por fazer*. RJ: Diadorim, 1997.
- SCHWARZ, R. *Que horas são?* SP: Companhia das Letras, 1989.
- VIANNA, L.W. *Liberalismo e sindicato no Brasil*. SP: Paz e Terra, 1984.

# A ARGENTINA DE D. F. SARMIENTO: NUANCES E IMPASSES DE UM PROJETO DE CONSTRUÇÃO DA NAÇÃO.

MARIANA MIGGIOLARO CHAGURI

Este trabalho busca compreender a partir da tensão entre os pares opostos *civilização e barbárie* os contextos sociais e intelectuais que perpassam a trajetória intelectual e política do escritor e ex-presidente argentino Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888).

Intérprete e protagonista da história argentina, Sarmiento forjou quer em seus escritos, quer em sua atuação política, um projeto de nação articulado fundamentalmente a partir do contraponto *civilização e barbárie*<sup>1</sup>. Contraponto vinculado a outros que o especificam e lhe conferem sentido e cuja ênfase ora é culturalista (como no caso da oposição entre cidade e campo), ora de ordem natural-biologista (como na argumentação sobre o papel das raças e da miscigenação na formação da sociedade argentina).

Tais contrapontos são melhor compreendidos quando analisados à luz do quadro mais amplo do século XIX, momento em que se coloca a questão de como construir e integrar a nação Argentina, diante do que era considerado uma grande desagregação territorial, cultural e política legadas pela

---

<sup>1</sup> Para o sociólogo Otávio Ianni o contraponto entre os dois temas é amplamente constitutivo do pensamento social latino-americano sendo, em certos casos, "tomados como referência constante e geral, tanto a nível do pensamento como da prática" (IANNI, 1993:13).

colonização. O antigo Vice-Reinado do Rio da Prata<sup>2</sup> era um território multifacetado e sem unidade, no qual tanto os vínculos administrativos quanto os laços mercantis eram tênues e incapazes de unificar solidamente regiões muito distintas e separadas por enormes distâncias quase desertas. O historiador León Pomer argumenta que

*“se aceitamos o Vice-Reinado como uma formação social – gigantesca em superfície, escassa em seres humanos – deveríamos admitir de imediato que cada região constituía um tipo de subformação social com expressões próprias, diferenciadas. Assim, por exemplo, os princípios sociais hierarquizadores não eram homogêneos.”*<sup>3</sup>.

Para Sarmiento o dilema de então já República Argentina traduz-se na questão de integrar essas *grandes solidões* – os pampas, planícies voltadas especialmente para a criação de gado- às cidades, ou seja, trata-se de construir teórica e praticamente uma nação capaz de estender os padrões de civilização e de cultura das cidades para as grandes planícies tidas como bárbaras. Para o autor e presidente, o quase “estado de natureza” vivido nas planícies argentinas tem como um de seus elementos essenciais a baixa densidade demográfica dessas regiões, assim

*“o mal que aflige a República Argentina é a extensão: o deserto cerca-a por toda parte e se insinua em suas entranhas; a solidão, o despovoado sem uma habitação humana, são, em geral, os limites inquestionáveis entre umas e outras províncias”*<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Região subdividida pela colonização espanhola que deu origem à Argentina e ao Uruguai.

<sup>3</sup> POMER, L. “Sarmiento ou a Invenção de uma Pátria”. In: *D. F. Sarmiento: Política*. Organizador: León Pomer. São Paulo: Ática, 1983. Coleção Grandes Cientistas Sociais; 35. p.9.

<sup>4</sup> SARMIENTO, D. F. *Facundo: Civilização e Barbárie*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1997. p.35.

Educador, homem de Estado e escritor, Sarmiento nasceu em 1811 na Província de San Juan. Concluiu apenas o curso primário, sendo um autodidata que se tornou professor da Universidad de Chile e Presidente da Argentina (1868-1874). Como presidente, fundou as bases para o desenvolvimento da educação pública por meio da construção de grande número de escolas para os três níveis de instrução. Como escritor, é lembrado por seu livro biográfico-sociológico publicado em 1845, intitulado *Facundo. Civilización y Barbarie en las Pampas Argentinas*.

Em San Juan, entre 1835 e 1840, Sarmiento criou uma sociedade literária ligada à **Associação de Mayo** fundada em Buenos Aires por Esteban Echeverría (o ideólogo da **Geração de 37** e que Sarmiento conheceria no final de 1835 no Uruguai).

Em 1839, junto com o chamado **Grupo de los Cinco** - formado por Manuel Quiroga Rosas, Antonino Aberastáin, Indalecio Cortínez, Guillermo Rawson y Dionisio Rodriguez - fundou o periódico "El Zonda". A partir de 1841, Sarmiento intensifica sua participação pública no debate político argentino, através de artigos publicados em periódicos como "El Mercurio"; "El Nacional", do qual foi também diretor e "El Progreso", que fundou em 1842.

Data do mesmo período a fundação do *Salão Literário de Buenos Aires*, considerado peça chave do desenvolvimento dos intelectuais argentinos do período. Para Sarmiento, o *Salão* lançou as bases para uma reação civilizada contra a presidência exercida por *caudilhos*. Em linhas gerais, pode-se considerar que os intelectuais envolvidos nessas rodas e debates tinham como preocupação central construir um projeto nacional para um país que acabara de torna-se independente da Espanha. Propunham, então, desvincular-se das heranças coloniais e das oligarquias rurais como modo de trilhar caminhos autenticamente argentinos para a construção de uma nação civilizada.

Propostas, estas, incisivamente contrárias às políticas levadas a cabo pelos *caudilhos*, como expressa a longa polêmica travada por meio da

imprensa entre Sarmiento e Rosas<sup>5</sup>. Polêmica que a partir de 1845 ganha contornos mais nítidos no pensamento de Sarmiento que publica no “El Progreso” -em folhetim-, o que com o tempo se tornaria sua obra mais conhecida, *Civilización y Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*, posteriormente editado em livro. A partir dessa publicação, seu projeto de nação revela-se mais preciso, sendo a obra síntese de um de seus principais projetos: o combate ao caudilhismo e à ignorância por meio da publicação de folhetins.

Nesse sentido, o projeto de nação apresentando em *Facundo* tem na questão racial uma de suas questões fundamentais. A miscigenação é, para Sarmiento, um dos elementos centrais para a superação da bárbarie uma vez que tanto os índios como os espanhóis pertenceriam a raças inferiores, sendo, portanto, incapazes de levar adiante um processo civilizatório. Assim, a imigração em massa de europeus não-ibéricos operaria na direção de civilizar o país, tornando-se, então, a redenção possível para a jovem República Argentina.

Redenção que, para Sarmiento, faz-se necessária num país povoado por tipos rurais muito fortes, caracterizados como primitivos e exemplificados nas figuras do *gaúcho* e do *caudilho*. Assim, a narrativa delinea grandes diferenças entre o homem do campo e o homem da cidade, afirmando que tudo o que há de civilizado na cidade é bloqueado no campo. Sarmiento considera, portanto, que os problemas argentinos têm suas explicações na ausência de civilização do povo, estando aqui o papel básico dos intelectuais, qual seja, revelar o país a seus habitantes.

Logo, a tese geral sustentada pelo autor é a de que a sociedade é pouco capaz, sendo a contrapartida da fragilidade ou da incompetência da sociedade civil a instauração de governos autoritários sob direção civil ou militar. Assim, o argumento se desenvolve de modo a demonstrar que existe um lugar da barbárie: os Pampas, locais em que:

---

<sup>5</sup> Juan Manoel de Rosas, *caudilho*, foi governador de Buenos Aires e encarregado das relações exteriores da Argentina por longos anos. Sobre o período Sarmiento diz: “as vacas dirigem a política Argentina! Que são Rosas, Quiroga e Urquiza?”

*“a sociedade desapareceu completamente; resta somente a família feudal, isolada, reconcentrada; e não havendo sociedade reunida, qualquer espécie de governo se torna impossível; a municipalidade não existe, a polícia não pode ser exercida e a justiça civil não possui meios de alcançar os delinquentes”<sup>6</sup>.*

Neste cenário, Sarmiento constrói seu livro a partir de um contraponto constante entre a biografia do *caudilho* Facundo e os processos sociais e políticos vividos na Argentina no final do século XIX e, segundo o autor, impeditivos da construção de uma nação civilizada<sup>7</sup>. Temos, assim, uma espécie de genealogia dos males de um Estado Nacional em processo de formação narrada a partir de dois pontos centrais: o recurso à biografia de um *caudilho* e a construção de tipologias dos espaços geográficos e dos contextos culturais associados a esta biografia.

O recurso à biografia de um *caudilho* explica-se pelos dilemas postos no presente do autor, qual seja, os *caudilhos (bárbaros)* ocupando o centro da cena política e do poder, enquanto os homens *civilizados* encontram-se à margem. É, pois, a partir daqui que Sarmiento constrói sua narrativa, apontando os *caudilhos* como os responsáveis por todas as regressões e desordens da Argentina pós-Independência já que afrontam as decisões do governo recém-estabelecido, questionando sua autoridade e minando as bases da estrutura de poder.

Chefe de milícias, o *caudilho* Facundo foi governador da província de La Rioja e amigo próximo de Rosas. Para Sarmiento, a trajetória política e militar de Facundo seria um modelo típico da estrutura de poder construída na Argentina, bem como da organização social do país, sendo possível, por meio da biografia do *caudilho*, explicitar facetas importantes da história

<sup>6</sup> IDEM, *ibidem*. p.47.

<sup>7</sup> Em linhas gerais, os impasses do período podem ser traduzidos em três questões centrais: a virtual estagnação do desenvolvimento econômico; a persistência e generalização da guerra civil – as lutas entre *caudilhos* de diferentes oligarquias e entre *caudilhos* e grupos opositores- e a instauração de governos autoritários.

argentina justamente por representar uma das tendências em disputa no interior dessa sociedade. Trata-se de um

*“caudilho que encabeça um grande movimento social e não é mais que o espelho em que se refletem, em dimensões colossais, as crenças, as necessidades, preocupações e hábitos de uma nação em uma dada época de sua história”<sup>8</sup>.*

Analisando, simultaneamente, o pensamento crítico de Sarmiento e sua atuação política nota-se que este optou por uma luta em duas frentes: as letras e a política. Retornando do exílio no Chile, Sarmiento decide levar a cabo a estratégia de combater o caudilhismo com a publicação de folhetins e de livros, afinal, como bem expressa no início de *Facundo*: “degolam-se os homens, as idéias não”. Contudo, empenha-se também numa luta política e militar para que as “idéias” assumam o governo do país

*“porque, de fato, ‘resolver o enigma’ proposto pela ‘esfinge Argentina’, metade mulher pelo que tem de covarde, metade tigre pelo sanguinária”, e derrotar ao monstro que comanda comanda os detinos da nação (FACUNDO, 1996:8) – duas maneiras de invocar o tirano Rosas-, constituem atividades interdependentes”<sup>9</sup>.*

Essa é a tarefa à qual se lança, então, a **Geração de 37** com o objetivo de construir um projeto nacional tanto em termos identitários, quanto em sua organização política e social. Para esses intelectuais, o problema central de construir uma nação a partir de uma realidade social forjada durante o período colonial parece encontrar solução no recurso a idéias e a teorias que se convertem em guia de ação e prática política, ou seja,

---

<sup>8</sup> SARMIENTO, *op. cit.* p.30.

<sup>9</sup> GÁRATE, M. V. *Civilização e Barbárie Nos Sertões*. SP: FAPESP: Mercado de Letras, 2001.p.42.

*“as idéias prescrevem um arsenal de instrumentos que se chamam: povoar de imigrantes tecnicamente qualificados, levantar milhares de escolas e alfabetizar maciçamente, estender estradas de ferro que unifiquem o espaço interior (...)”<sup>10</sup>.*

Nota-se, aqui, que as idéias não são apenas conformadas pela realidade social, mas também a conformam, sendo possível tomar as idéias como forças sociais, analisando-as enquanto tais dado que em cada interpretação dos fatos não há apenas uma imagem destes, há também uma interpretação da realidade, há um estilo de pensar a sociedade, seu jogo de forças, enfim, há o movimento da história. Mais do que isso, elas se corporificam em medidas, normas, comportamentos e instituições.

É possível, portanto, considerar que as idéias, as doutrinas e as teorias (em muitos casos, européias) assumiram também papéis de articuladoras dos processos de formação da sociedade civil e da organização e consolidação do Estado Nacional, de modo que as temáticas do pensamento social argentino atravessam a própria história da formação do país. Deve-se lembrar também que “se para Sarmiento a letra pode mais, é porque constrói, legisla e valoriza o sentido”<sup>11</sup> p.44, ou, nos termos de Octávio Ianni “ao descobrir as direções possíveis da realidade social, o pensamento também constitui essas direções. A realidade nunca permanece inocente do seu conceito”<sup>12</sup> ao que bem atenta Sarmiento:

*“para desatar esse nó que a espada não pôde cortar, é preciso estudar cuidadosamente as voltas e revoltas dos fios que o formam e buscar nos antecedentes nacionais, na configuração do solo, nos costumes e tradições populares, os pontos em que estão presos”<sup>13</sup>*

---

<sup>10</sup> POMER, L. *op.cit.* p.18.

<sup>11</sup> GÁRATE, M.V. *op. cit.* p.44.

<sup>12</sup> IANNI, O. *O Labirinto Latino - Americano*. RJ: Editora Vozes, 1993.p.11.

<sup>13</sup> SARMIENTO, D. F. *op. cit.* p.9.

Objetivo central e síntese das propostas da **Geração de 37** e de Sarmiento, o projeto de construir a nação deve ser nuançado e compreendido como um processo histórico, um momento no qual a burguesia, dando seus primeiros passos e homogênea ou não, constrói uma idéia de nação. É neste cenário que o contraponto entre *civilização* e *barbárie* ganha sentido pleno: contexto de uma burguesia ainda débil que busca articular as heranças coloniais com os processos de modernização. Equação, esta, que

*“em geral, prevaleceu numa forma autoritária, antidemocrática ou, simplesmente, ditatorial de Estado. Prevaleceu uma revolução de cima para baixo, na qual camponeses, mineiros e operários, ou índios e negros (a despeito de seus lutas) não vêem alargar o espaço da sua participação política. As diversas formas assumidas pelo Estado configuram essa tendência predominante: monarquia, oligarquia, caudilhismo, populismo, militarismo, fascismo. Há um quê de prussiano”<sup>14</sup>.*

Assim, insiste-se na necessidade de expandir a educação pública (atrelada à idéia de que instrução é sinônimo de civilidade), bem como através do papel que os *homens cultos* da Argentina deveriam assumir no governo pós-Rosas, qual seja: dirigir os destinos públicos, a exemplo de todos os países “civilizados”.

Se, como quer Jorge Luis Borges “a história argentina pode ser definida sem equívoco como um querer afastar-se da Espanha, como um distanciamento voluntário da Espanha”<sup>15</sup>, o projeto de Sarmiento e da Geração de 1937 pode ser entendido como um trabalho de construir uma Literatura Argentina, com autores que deveriam versar sobre a realidade do país e sobre os traços nacionais, tecendo suas interpretações a partir deste distanciamento.

---

<sup>14</sup> IANNI, O. “Idéias Exóticas” In: *Revolução e Cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p.69.

<sup>15</sup> BORGES, J. L. “O Escritor Argentino e a Tradição” In: *Discussão*. RJ: Bertrand Brasil, 1994.p.122.

Projeto que, *a posteriori*, mostra-se vitorioso em aspectos como a condução de seus autores, particularmente Sarmiento, à dignidade de “pai fundador” desta Literatura. Contudo, tal consagração apenas é possível quando se dribla

*“os enunciados políticos e considerações históricas de Facundo que depõem contra o caudilho, o gaúcho e, obviamente, o índio; é necessário manipular, até produzir praticamente uma inversão do ‘modelo sociológico’ que enxerga neles os representantes da barbárie. Esvaziado dessas significações, insistentemente mimetizado com sua criatura, obra e autor saem ostentando roupagens nacionais, previamente dignificadas”<sup>16</sup>*

Nesse sentido, a **Geração de 37** é retomada não a partir dos dilemas questões que se colocava, mas sim na direção de construção de um passado e uma memória que se deseja para o País. Em outros termos, trata-se de converter, por exemplo, a narrativa de Sarmiento numa epopéia, em grande parte, mítica sobre o povo, as origens e a formação da nação.

Novamente, Borges ilustra precisamente esta retomada: “não podemos fazer-nos de argentinos para sermos argentinos, porque ser argentino é uma fatalidade, e nesse caso o seremos de qualquer modo, ou então ser argentino é uma mera presunção, uma máscara”<sup>17</sup>. Trata-se, portanto, de assumir que o patrimônio cultural do escritor argentino é o universo e, portanto, este deve ensaiar sobre todos os temas.

Como é possível notar, o debate acerca da universalidade ou não tanto das idéias, quanto do próprio povo argentino (que no debate do século XIX pode ser claramente identificado na oposição *Ocidente x Oriente*) permanece atual, expressão agora da condição periférica assumida pela América Latina no contexto da economia globalizada.

---

<sup>16</sup> GÁRATE, M.V. *op. cit.* p.142.

<sup>17</sup> IDEM, *ibidem*.p.126.

**Bibliografia:**

- BORGES, Jorge Luis. "O Escritor Argentino e a Tradição" In: *Discussão*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- FUENTE, Ariel de la. "Facundo and Chaco in Songs and Stories: Oral Culture and Representations of Leadership" In: *Children of Facundo. Caudillo and Gaucho Insurgency During the Argentine State-Formation Process (La Rioja, 1853-1870)*. Londres: Duke University Press: Durham and London, 2000.
- GÁRATE, Miriam V. *Civilização e Barbárie N'os Sertões*. Entre Domingo Faustino Sarmiento e Euclides da Cunha. São Paulo: FAPESP: Mercado de Letras, 2001.
- GRAMSCI, Antônio. "Alguns Temas da Questão Meridional" In: *Temas de Ciências Humanas*, VOL.I. São Paulo: Grijalbo:1977.
- IANNI, Otávio. "Idéias Exóticas" In: *Revolução e Cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- \_\_\_\_\_. *O Labirinto Latino - Americano*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1993.
- MANNHEIM, Karl. *Ideologia e Utopia*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.
- POMER, Léon. "Sarmiento ou a Invenção de uma Pátria". In: *D. F. Sarmiento: Política*. Organizador: León Pomer. São Paulo: Ática, 1983. Coleção Grandes Cientistas Sociais; 35.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo: Civilização e Barbárie*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1997.

# LITERATURA E REVOLUÇÃO EM AMÉRICA LATINA (1960-1980)

MÁRIO AUGUSTO MEDEIROS DA SILVA

## 1 - Introdução

É do interesse desse ensaio pensar a questão da arte e sociedade em América Latina. Particularmente no que tange ao século XX, em seus meados. Como é sabido que tal região conserva caráter de instabilidade política constante, uma cunha que permite, ao ver do autor, trabalhar o tema é a difícil e intrínseca relação entre a representação ou criação literária e as crises revolucionárias latino-americanas.

Ao se tratar da relação entre discurso artístico e o científico (no que tange aqui a um projeto intelectual) geralmente equivoca-se em tomar tal convergência como um espelho: o primeiro servindo duplamente como uma representação mecânica do que se vê ou comprovando, de forma invertida (num outro campo, portanto) as teorias e idéias do segundo. Certamente é um equívoco tal atitude, uma vez que nem uma coisa nem outra se efetiva. A arte não tem por função representar o real tal qual ele se dá ou se imagina que se apresenta a olhos nus. O que é o real? A que está submetido? A quem? A cada uma dessas respostas será atribuído um determinado valor que tornam aquilo que se chama de real (ou concreto) um caos, sendo, portanto, senão impossível, complicada uma representação fidedigna<sup>1</sup>. E nem

---

<sup>1</sup> A esse respeito talvez seja interessante consultar dois autores de orientações e propostas diferentes mas que possibilitam a conclusão do raciocínio acima. Cf. MARX,

mesmo deve o ofício científico imaginar que a arte lhe sirva como prova, por outros meios, daquilo que a lógica e a observação supõem acertar.

Entretanto, ambas as coisas não ocorrem em paralelo.

Ao contrário, parece ser interessante tomar o ofício artístico e seus praticantes como um programa, um projeto, com uma razão e um contexto, uma forma e conteúdo, sintonizados com alguma proposta maior. Artistas como intelectuais; arte como um projeto; sociedade e arte num imbricamento indissociável; Literatura e Revolução carregando em si um balanço do que poderia ter sido, do que efetivamente foi e do que se esperava ser o resultado de uma alteração drástica (a princípio) na ordem social vigente.

O que interessa é: ao longo dos anos 1960, 70, 80, os países latino-americanos conheceram uma vez mais governos ditatoriais cívico-militares que assumiram as rédeas da nação, imbuídos de um projeto autoritário. Em geral, governos que chegaram posteriormente a uma lufada de exceção, o que, no caso da América Latina, significa período democrático e de maior abertura para a criação intelectual. Tal fato não se separa de um contexto internacional maior, ocorrendo nos países subdesenvolvidos, em que as temáticas do Neocolonialismo e das Independências dos Estados Nacionais, da Revolução Socialista e Existencial estão postas. A pergunta é: o que foi (se é que foi) produzido, demais representativo, em termos de literatura, nesse contexto?

Uma questão se impõe: Por quê Literatura? Nesse mesmo período é sabido que a cultura livresca entra em certo declínio (ou diminui a marcha) frente ao Cinema, Música e a outros elementos da Indústria Cultural. Entretanto, não é de se ignorar seu retorno ao fim dos anos 70 com a explosão memorialística, especialmente de intelectuais militantes, que escolhem a forma romanceada para analisar suas experiências. Por que esse veículo e

---

Karl. *Introdução ao Método da Economia Política*, trad.: Fausto Castilho, Coleção Textos Didáticos, vol. 72, Campinas: IFCH/UNICAMP, 2001 & BOURDIEU, Pierre. "Gostos de vida, estilos de classe" IN: ORTIZ, Renato (org.) *Pierre Bourdieu: Sociologia*, Coleção Grandes Cientistas Sociais, vol. XX, SP: Ática, 1986.

não outro? Não se pretende responder a isso aqui; entretanto é também o que se pretende analisar, com seus limites e alcances.

O último parágrafo tem mais referência à situação brasileira que a qualquer outro país latino-americano. Não há de se esquecer, entretanto, que esta região foi o berçário daquilo que se convencionou chamar por *Realismo Mágico* ou *Realismo Maravilhoso* no mesmo período (um pouco anterior, para ser mais correto). São duas situações que podem ocorrer em paralelo, para alguns (ficção pós-traumática e realismo maravilhoso), mas que ao ver desse ensaio têm pontos tangenciais. Investigar-se-á, de forma rápida e insuficiente, também as bases do realismo maravilhoso e a sua relação com um projeto revolucionário para a América Latina. Ou com a representação do que esse projeto poderia ter sido.

## 2 - A emergência da revolução

“Las técnicas revolucionarias en el arte son el producto de una concepción revolucionaria del mundo, existen y prueban su valor únicamente en la medida que afectan y cambian a la sociedad y al artista en su más íntima y auténtica realidad<sup>2</sup>”

A partir da década de 1950, o psicanalista e escritor martinicano Frantz Fanon, apadrinhado por Jean Paul Sartre, que tomou contato com seus escritos, lança uma espécie de manifesto/denúncia/programa/projeto político – tudo isso ao mesmo tempo – contra aquilo que se denominou por *Neocolonialismo* ou a Máquina Colonial. Fanon promove com *Os Condenados da Terra* sua incitação ao engajamento contra o imperialismo cultural e econômico dos países centrais (ou, em terminologia da época, do 1º e 2º mundos) naqueles países que seria, subjugados, explorados e violados na sua

---

<sup>2</sup> ALEGRIA, Fernando. *Literatura y Revolución*, Colección Popular, vol. 100, México: Fondo de Cultura Económica, 1971, p.10.

constituição nacional. Sendo assim, o autor denuncia o processo da máquina colonial, um conjunto de técnicas e processos, de longa data, causadora de horrores físicos, mentais, culturais e econômicos. Isso já estava presente em seu outro livro *Pele Negra, Máscaras Brancas*, em que tratava da situação dos hospícios em Martinica, atribuindo a situação do ultraje e submissão, do terror e da loucura à ação colonialista das nações dos países centrais.

Não é à toa, portanto, que as idéias de Fanon encontram ressonância em três elementos distintos, mas articulados que se exporá a seguir. O prefácio de *Les Damnés de la terre* é credenciado por Jean Paul Sartre, o legendário intelectual francês, co-responsável por idéias-chaves para explicar o século XX (ou alterá-lo) e algumas de suas realizações e/ou impasses: Existencialismo, Projeto, Engajamento etc. O encontro Fanon-Sartre ocorre justamente quando o segundo está migrando de suas concepções existencialistas (em que o indivíduo é o responsável pela sua existência/destino, uma vez que seria o único a quem creditar seu projeto de vida, inalienável e imprescindível, bem como suas decorrências, falhas e efetivações) para uma articulação com o Marxismo. Sartre, nesse momento, trabalha e efetiva a idéia a idéia de engajamento, ao voltar sua atenção às revoltas de libertação coloniais africanas<sup>3</sup>, às reflexões, um pouco mais tarde, e financiamento intelectual das lutas contras as ditaduras latino-americanas (com a presença de artigos de intelectuais desses países em *Les Temps Modernes*).

O Existencialismo e o Marxismo como concepções sociais de mundo e as Revoltas ou discussões sobre a questão colonial são importantes elementos para se entender a emergência de *situações revolucionárias* em América Latina. Note-se: Situações revolucionárias não significam revolução, uma vez que as primeiras podem se efetivar ou serem abortadas – ainda que

---

<sup>3</sup> Cf. SARTRE, Jean Paul. "O Colonialismo é um sistema" & "A Maldição dos Condenados" IN: *Colonialismo e Neocolonialismo: situações V*, trad.: Diva Vasconcelos, RJ: Tempo Brasileiro 1968.

deixem traços de sua existência caso ocorra o fracasso – e a segunda necessariamente implica uma alteração da ordem, o que é, portanto, irreversível. Nesse sentido, não ocorreu nenhuma revolução em América Latina ou no Brasil, à direita ou à esquerda, nos últimos quarenta anos. O que não pode ser dito das situações revolucionárias para que isso ocorresse.

Desnecessário dizer que, ao tratar de revolução aqui, se está pensando na dissolução imediata ou progressiva das formas societárias da sociedade capitalista burguesa. Não seria necessário ir tão longe (à Martinica, à França ou ao Continente Africano e suas revoltas pós-coloniais) para pensar o caldeirão inflamado que é a América Latina, se se tiver no horizonte a Revolução Cubana de 1959, por exemplo.

Todavia, como África e América Latinas são parentes próximos da Questão Colonial, é de se pensar que as idéias fanonianas encontram eco ou se aliam às discussões que se estabeleceram por aqui no mesmo período (Neocolonialismo x Subdesenvolvimento, por exemplo<sup>4</sup>). E não é de todo estranho imaginar que as respostas conferidas pelos grupos de luta armada revolucionária não estivessem também inspiradas pelo o que ocorria no continente africano, o que, por sua vez, estava diretamente associado ao manifesto incendiário de Fanon contra a condenação da terra. Atente-se para a observação de Ladislav Dowbor, sobre o Homem Revoltado:

“Conversando com as pessoas, mais tarde, é que a gente viu a que ponto, na maioria das pessoas, o surgimento da posição política da luta pelo poder, pela transformação do poder, estava embasada em outra coisa anterior que é a criação de um sentimento de revolta. De certa maneira, há tão pouca teoria sobre isso (Há o livro “Os Condenados da Terra” que busca não como se forma a revolução mas como se forma o homem revoltado. Isso é muito importante.) (...) por que aí você é marginalizado e assim e começa a levar pau

---

<sup>4</sup> Cf. DONGHI, Túlio Halperin. *História da América Latina*, RJ: Paz e Terra, 1975. Especialmente os capítulos V, VI e VII, sobre a ascensão, maturidade e declínio do regime neocolonial.

pra todo lado – da própria estrutura na qual está - ,isso transforma em revolta – daqui a pouco você não tem manifestação de expressão política, você tem uma opressão que não permite você expandir como indivíduo, isso seria um processo de revolta. (...)”<sup>5</sup> (sic).

A efetivação da idéia de engajamento sartriana também é uma forte referência. É a partir também dos anos 1950 e 60 que se coloca em questão uma exigência maior do papel do intelectual na alteração positiva (ou seja: alteração drástica e total) da ordem social. Não que isso não estivesse presente, por exemplo, em Argentina e a Geração de 1837; em Mariátegui e seus *Sete ensaios de Interpretação da Realidade Peruana*; em José Martí e os prenúncios da Revolução Cubana; ou na Geração Radical de 1930-1945 no Brasil<sup>6</sup>. Entretanto, parece que a quinta e a sexta década do século XX são grandes funis de resolução das discussões anteriores. Quer seja no campo econômico, quer seja no campo artístico.

O ensaísmo, forma usual do discurso intelectual latino-americano, é colocado em xeque pela atuação de economistas e sociólogos (e a partir dos anos 50, a efetividade prática desses segundos perante os primeiros). Tenha-se em mente a constituição do pensamento cepalino – a Comissão Especial para a América Latina (CEPAL) é criada em 1948, pela ONU, e sob a secretaria de Raul Prebisch procurou pensar as bases para a superação do subdesenvolvimento latino-americano: melhor distribuição de renda, reorganização administrativa e fiscal, planejamento econômico, reforma agrária e maior colaboração e diálogo com os países latino-americanos – e a

---

<sup>5</sup> Entrevista concedida a Marcelo S. Ridenti, em São Paulo, 20/02/1986. A íntegra da entrevista encontra-se no Arquivo Edgar Leuenroth (AEL) do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, sob o nome “Entrevistas de Marcelo Siqueira Ridenti”, pasta 4. A reprodução é autorizada pelo autor e pelo entrevistado. Note-se, ainda, a referência de Dowbor a outro livro importante do Existencialismo: *O Homem Revoltado*, de Albert Camus.

<sup>6</sup> Cf. MOTTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1930-1974)*, Coleção Ensaios, SP: Ática, 1977.

emergência da Sociologia Paulistana da USP, Florestan Fernandes à frente. Ao ver desse ensaio, a partir dos anos 60, o próprio discurso econômico (por não se efetivar e ser utilizado ao contrário), a discussão sociológica (por ser considerada teórica demais) assim como a Literatura (por parar no meio do caminho, entre o engajamento e a arte, no impasse da denúncia e da atuação do escritor) perdem espaço para o enfrentamento direto e outras formas de intervenção artística: o Cinema e a Música de vanguardas, a Anti-Literatura e o Neo-Realismo Naturalismo (para pensar no caso do Brasil)<sup>7</sup>. Tratar-se-á disso mais adiante. Volte-se à Literatura.

### **3 - A Revolução Literária**

“Cuáles pudieran ser entonces los factores distintivos para establecer con alguna precisión la línea de desarrollo creadoramente revolucionaria dentro de la novela latino-americana del siglo XX? Me refiero a factores que, a primeira vista diferencian, pero que, juzgados con detenimiento, unen. Entre varios, escojo tres: técnica, lenguaje y actitud del narrador”<sup>8</sup>

Ao se tratar de arte e realidade, como já foi escrito, é de todo errado afirmar um automatismo imediato da segunda sobre a primeira bem como uma autonomia completa da primeira sobre a segunda. Mas se são corretas as observações do crítico Fernando Alegria, é permitido aqui afirmar duas coisas, baseadas em suas duas epígrafes anteriores: os escritores latino-americanos puderam pensar uma arte revolucionária porque viviam uma

---

<sup>7</sup> Sobre Anti-Literatura e Neo-Realismo Naturalismo ver, respectivamente: ALEGRIA, Fernando. *Op. Cit.* & SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual Romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*, RJ: Achiamé, 1984.

<sup>8</sup> ALEGRIA, Fernando. *Ibidem*, p. 16.

situação revolucionária; a literatura latino-americana e seus discursos e recursos estilísticos são específicos do subdesenvolvimento e das lutas antiditaduras que grassaram no continente.

Duas afirmações óbvias, mas que permitirão a continuação do raciocínio seguinte.

Octavio Ianni, em seu ensaio “A Carnavalização da Tirania” afirma que a figura do ditador tem uma íntima relação com o pensamento social latino-americano. Elenca algumas formas representativas do mesmo na literatura: o Caudilho, o Guia Supremo, Generalíssimo, Primeiro-Magistrado, o Benfeitor, o Patriarca, Senhor Presidente. E afirma:

“Sob várias formas, a literatura reage à tirania, trabalhando-a em todas as suas implicações. Em lugar de negá-la ou apenas combatê-la, examinando-a por fora, afirma-<sup>a</sup> Trabalha a tirania por dentro, levando-a às suas conseqüências necessárias e ocasionais, lógicas e insólitas, trágicas e grotescas”<sup>9</sup>

A carnavalização da tirania é o uso de piadas, alegorias, vivência da opressão, retraduzida na arte literária, hiperdimensionando a figura do ditador e da sociedade ditatorial, apontando-lhes o grotesco e o hilário, o absurdo, a violência e o interdito. O ato de carnavalizar é reconhecido como uma forma de crítica. A idéia de carnaval é a de profanar costumes, comportamento e normas da classe dominante. A classe dominante latino-americana é burocrática, autoritária, renegadora da realidade nacional em prol do bom padrão (europeu ou norte-americano), ocultadora dos dilemas nacionais e de seus cadáveres, violenta. Não é à toa, portanto, que na literatura da América Latina a realidade se torne mágica, a vida social se apresente como uma ode

---

<sup>9</sup> IANNI, Octávio. “A Carnavalização da Tirania” IN: *Ensaio de Sociologia da Cultura*, RJ: Civilização Brasileira, 1991. Na mesma coletânea, vale conferir o ensaio “O Discurso do Poder”.

à malandragem e à marginalidade, os testemunhos e alegorias traumáticas ganhem força e até mesmos os cadáveres voltem à vida para julgar os vivos<sup>10</sup>.

Enquanto o realismo mágico é a explosão da forma, o social – no caso brasileiro – é a explosão do limite de dizer o interdito<sup>11</sup>.

“O mágico pode ser um traço fundamental de uma época da história da literatura latino-americana (...) Talvez tenham sido os desafios característicos de uma época da história que transformaram a cultura da América Latina em um vasto arsenal de fatos surpreendentes, insólitos brutais, incríveis, encantadores, isto é, de fantasias maravilhosas e barroquismos(...)

O realismo mágico parece uma superação do realismo social, crítico.”<sup>12</sup>

Enquanto nos demais países da América Latina o mágico atingiu enorme sucesso e profusão, no Brasil, a carnavalização se dá por meio do Cinema Novo e da Tropicália. Trate-se agora do Realismo Mágico.

A idéia de magia (ou maravilha) é algo que acompanha o subcontinente latino-americano desde a sua descoberta. Basta que se pense, como lembra Irlemar Chiampi<sup>13</sup>, nos relatos dos viajantes europeus, abismados como exotismo das terras em que aportaram. Quer fosse pela fauna e pela flora; pelos povos encontrados e seus costumes diferentes – que foram caracterizados pelos viajantes colonizadores como primitivo se passíveis de

---

<sup>10</sup> Tenha-se em mente, como referência a esse trecho: Realismo Mágico; o escritor João Antônio e seus contos (o seu livro mais famoso: *Malagueta, Perus e Bacanaço*); Mário de Andrade e Macunaíma; as memórias romanceadas de militantes; e *Incidente em Antares*, de Êrico Veríssimo.

<sup>11</sup> Não será enfrentada aqui a questão de por quê o realismo mágico não tem a mesma força no Brasil, semelhante aos outros países latino-americanos. Há pistas que serão apontadas ao longo do ensaio.

<sup>12</sup> IANNI, Octávio. “O Realismo Mágico” IN: *Ibidem*, p.55.

<sup>13</sup> CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*, SP: Perspectiva, 1980.

jugo, sob a cruz e/ou espada; pelas riquezas naturais ou pelo simples fato de encontrar vida (não necessariamente inteligente) para além do oceano, confirmando, de certa forma, os bestiários europeus, suas criaturas e terras, produtos de sonhos ou pesadelos. A América é, desde o princípio, uma construção mítica e uma solução para a crise do capitalismo comercial europeu.

De início, a ficção e o ensaio produzidos nestas plagas versa sobre a situação dual. Os intelectuais que se preocuparam com a sua realidade, descendentes simultaneamente de colonizadores e colonizados, tiveram por temáticas a escravidão, a formação complexa do indivíduo latino-americano, a oscilação pendular entre o atraso e o progresso (refletida nas dicotomias: europeísmo  $\times$  indigenismo, civilização  $\times$  barbárie, América Latina  $\times$  América Mestiça etc.). O conjugado de forças, cultural e econômico, incitou que a reflexão intelectual se remetesse à idéia de libertação das amarras européias produzindo por diversas vezes intelectuais protagonistas políticos de situações revolucionárias (Bolívar, na Venezuela; Sarmiento em Argentina; Neruda no Chile etc.)

De certo modo, a representação literária da situação de dependência econômica esgota-se no realismo enquanto forma. O realismo social, denunciante, que grassava desde o século XVIII<sup>14</sup>. Isso não se aplica ao Brasil, já que a cronologia e/ou existência de *escolas* ou movimentos literários não andam no mesmo compasso que no restante do subcontinente. Tratar-se-á do realismo no Brasil (seja no século XIX ou no XX) em breve.

Como escreveu Ianni, o mágico é a superação. O mágico é a idéia que não passa, que é estrutural da representação latino-americana. Da noção de raça cósmica à civilização paradisíaca, da auto-afirmação à destruição do *Outro* europeu: o realismo social encontra o problema da representação simplista do real. O mágico, em literatura, aqui, é um resgate de ideologia e utopia para a realidade latino-americana, que conheceu a derrota face ao

---

<sup>14</sup> *Idem, Ibidem.*

ideário intelectual entre o século XVIII e XIX. Quando a denúncia e a crítica social não se efetivam, resta recorrer ao estranho, ao sobrenatural como solução.

Segundo Chiampi, a forma romanesca denominada Realismo Mágico, nasce e amadurece entre 1940 e 1955, como uma renovação ficcional frente ao Naturalismo, tendo o caos como universo privilegiado, face à ordem institucional. Desintegração da lógica linear do relato; multiplicação e simultaneidade dos espaços de ação; diminuição da qualificação diferencial do herói; maior dinamismo entre o narrador e o leitor e a caracterização polissêmica dos personagens: características do maravilhoso enquanto forma e ideologia, decorrentes de uma formação complexa e autoritária.

Algo semelhante acontece no Brasil, no que se refere às décadas de 1930-1945. Não quanto à forma, mas quanto à intenção do conteúdo. Se, entre outras coisas, a idéia do Realismo Mágico é retomar a valoração da complexidade formativa do latino-americano, tendo o regional e suas especificidades como carro-chefe, o que se apresenta no Brasil também é uma reflexão sobre o regional, expondo-o, maximizando-o a ponto de ser alegremente insuportável – como os romances de Jorge Amado – um circuito fechado de possibilidades – expresso nas narrativas de Graciliano Ramos, Rachel de Queirós e Dyonélio Machado – uma reflexão sobre o eu cindido, ensimesmado, caótico – Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector – ou algo mais próximo do maravilhoso hispânico, na figura de João Guimarães Rosa. Seja em Literatura, seja em outras ciências, a chamada Geração Radical, como a denominou Carlos Guilherme Motta, é a tentativa de solução do impasse brasileiro (em consonância com o latino-americano). Os caminhos pavimentados por Antônio Cândido, Florestan Fernandes, Mário Schemberg, Paulo Emílio Salles Gomes e outros, como lembra Motta, vão no sentido da descoberta do regional, explorando-o e propondo-lhe soluções. Filha da Geração de 22, cujo um dos ícones, Mário de Andrade, apontou os dilemas e debilidades do Modernismo, apostando todas as suas fichas nos jovens moços do pôr-vir. Todavia, também os radicais encontraram seus impasses.

#### 4 - Às armas, às câmeras, ao palco, à selva.

Se o Realismo Mágico (e, portanto, a Literatura Hispânica) conheceu seu *boom* e consagração nos anos 1950 e 60, com nomes como Júlio Cortázar, Jorge Luís Borges (este, já um veterano dos anos 1940), Gabriel Garcia Márques, Mario Vargas Llosa, Reinaldo Arenas – autor cubano, recebeu em 1968 com o Prêmio de Melhor Romance Estrangeiro, em Paris, com seu *O Mundo Alucinante* – e outros, o mesmo não se dá com as letras no Brasil, com exceção, talvez, apenas para Guimarães Rosa e seu *Grande Sertão: Veredas* (1954). Ao contrário, tanto a razão explicativa científica como a estética artística passam a ser paulatinamente substituídas por outros meios. Assim, como também a arte, para alguns, começa a ser colocada em suspensão e/ou segundo plano, em detrimento de uma postura mais engajada, seja física e mentalmente, contra a nova ordem que, para variar, se tratava de mais uma ditadura. Que se proceda à análise.

De acordo com Idelber Avelar, a ficção latino-americana, no que tange ao Realismo Mágico, encontra seu ápice e momento máximo justamente nos anos 1970. A resposta para isso poderia ser encontrada em dois fatores principais, segundo aquele autor: a questão política e a questão econômica da realidade latino-americana no momento. Far-se-á uma longa citação a seguir, para dar conta de seu argumento:

“O boom representa, há que se recordar, o momento culminante na profissionalização do escritor latino-americano. Pela primeira vez na América Latina uma geração inteira de escritores encontra seu meio de sobrevivência na escrita literária.(...)”

(...) Também é certo, por outro lado, que até os anos vinte e trinta do século XX, Jorge Luis Borges podia evitar a “vergonha mortal” de que seus livros fossem vendidos em livrarias e ocupar-se pessoalmente da distribuição, entre o círculo de literatos de Buenos Aires, de suas edições de 300 exemplares. Compare-se isso com a média de 100.000 exemplares anuais de Cem anos de solidão, postos

à venda desde 1968 e a dimensão da mudança se faz óbvia. Ainda não era inevitável, para a produção literária anterior ao boom, o conceito de livro como mercadoria desaturada, reduzida a puro valor de troca.(...)

(...) De maneira análoga à que a arte do século XIX havia sentido a ameaça desencadeada pela chegada de técnicas reprodutivas como a fotografia, e “reagido com a doutrina da l’art pour l’art, isto é como uma teologia da arte” o boom percebe a decadência da aura religiosa do estético e responde com uma estetização da política ou, mais concretamente, com uma substituição da política pela estética.(...)

(...) A dissolução da aura, levada a cabo pelo desenvolvimento das forças de mercado e a profissionalização, daria origem a um paradoxo desconcertante: o mesmo momento em que a literatura se faz independente como instituição, o mesmo momento em que se realiza por completo em sua autonomia, em que radicalmente se torna idêntica a si mesma, coincide com o colapso irreversível de sua razão de ser no continente. Enquanto que a literatura historicamente havia florescido à sombra de um precário aparato estatal, agora um estado cada vez mais tecnocrático dispensava seus serviços; se sempre havia sido instrumento chave na formação de uma elite letrada e humanista, agora essa elite a deixava de lado por teorias econômicas mais eficazes, importadas de Chicago; as faculdades de literatura e filosofia haviam sido meios vitais de reprodução ideológica, mas agora a ideologia levava a máscara neutra da tecnologia moderna.(...)

(...) Em resumo, não há incompatibilidade entre o boom como discurso de identidade latino-americana e o boom como entrada triunfante no mercado global. A mitologia do boom via na literatura a morada privilegiada da identidade porque o luto pela aura num mundo pós-aurático havia feito da literatura o espaço em que podia coexistir e reconciliar-se as fábulas de identidade e as teleologias da modernização.(...)

(...) Os paradoxos descritos acima não desapareceram, mas se “resolveram” de maneira extremamente violenta. Enfrentando crescente pressão popular, as elites latino-americanas, em vários momentos e em ritmos diferentes, decididamente abandonaram todos os projetos de desenvolvimento nacional auto-suficiente para abraçar de uma vez por todas o capital multinacional como sócios menores. A vitória dos militares brasileiros em 1964 inaugurou esse período histórico, abrindo uma transição continental que não se completaria até 1976, ano do golpe de estado na Argentina(...) Falando alegoricamente, diríamos que o boom terminou em 11 de setembro de 1973, com a queda da Unidade Popular de Salvador Allende. A maioria dos críticos está de acordo em considerar 1972-1973 como a data de fechamento do ciclo do boom, mas a conjectura de [John] Beverley nos permite associar a decadência do boom ao terreno que o tornou possível, isto é, a modernização desigual e contraditória da América Latina.(...) O boom terminou com o bombardeio à [La] Moneda porque em retrospectiva o 11 de setembro de 1973 tornou irreversível vinda de um período histórico no qual as ditaduras esvaziaram a modernização de todo conteúdo progressista, liberador.”<sup>15</sup>

Não se trata de um fenômeno isolado. Se por um lado, a lufada artística choca-se com as ditaduras cívico-militares, a tecnocracia estatal e a internacionalização dos interesses de uma burguesia nacional considerada progressista, por outro, há uma certa incompatibilidade entre a capacidade revolucionária da arte, o engajamento do escritor e a entrada no mercado. Não é à toa a ressalva de Avelar em lembrar as questões de classe, origem

---

<sup>15</sup> AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, pp. 41, 42, 43, 44, 47 e 48. Colchetes meus. O texto de John Beverley é *Against Literature*, Minneapolis e Londres: Univ. of Minnesota Press, 1993.

• Vale lembrar que, simultaneamente, explodem golpes de estado no Cone Sul da América Latina (Brasil, 1964; Bolívia, 1964; Peru, 1968; Equador, 1972; Chile, 1973; Argentina, 1976).

social e promessas do *boom* latino-americano: a modernização pelo regional, a reorganização do campo literário, alterando as técnicas e as formas da escrita só foram possíveis pelo interesse nacional da classe capaz de executá-lo e dar-lhe voz. Com os golpes de estado e as mudanças decorrentes, isso se altera por completo.

Apesar de difícil de ser feita, é quase inegável a afirmação de que as ditaduras latino-americanas inseriram seus países no rol de uma nova configuração do Capitalismo. Ainda que o tenham feito pela porta de trás e de maneira autoritária. Mas o que não é autoritário na história desse subcontinente? A economia e o discurso do mercado passaram a assumir os papéis principais nas vidas dos cidadãos (ou dos tutelados pelo Estado Ditatorial, para melhor dizer). A temática produtiva se altera do meio rural para o urbano, tendo em vista que o primeiro é comumente pensado como fruto e reprodutor do atraso latino-americano. Os governos ditatoriais abriram suas economias para o mercado internacional, abrindo mão do excesso do nacionalismo e fazendo, ao seu modo, as reformas que antes seriam feitas por governantes civis.

A questão cultural – que antes, nos casos exemplares do Chile e do Brasil, se voltava mais e mais ao popular, ao folclórico, ao *nacional desconhecido* – subsume-se à *moderna* indústria cultural, capitaneada também pelo Estado Ditatorial, refletindo e gerando bens de consumo de cunho internacional-popular. A cultura ditatorial, em seu *mainstream* – e até mesmo nos espaços alternativos, no Brasil, a esse *mainstream* – é arte industrializada, seriada, perdendo sua singularidade exótica para a acomodação nivelante. Mas não igualitária, nem ao que tange à produção ou ao acesso aos bens de consumo. O caso brasileiro, nesse sentido, é exemplar: o que mais floresce no período a partir de 1968 são telenovelas, discos de diversos músicos – especialmente aqueles que não têm clara objeção ao regime – títulos de filme internacionais, revistas em quadrinhos, fascículos culturais etc. Tudo, obviamente, censurado. Segundo Avelar, situação semelhante se dá no Chile, pós-1973, em que os artistas sobreviventes do período Allende ou foram mortos ou levados a morrer, uma vez que não encontravam mais

espaços de produção e consagração de seus ofícios, perdendo vez para os *modernos* produtos externos.

Se a Literatura perde seu espaço, pelos motivos acima elencados, o Cinema e a Música, enquanto artes seriais e industriais, aparecem em cena. No caso brasileiro, Tropicalismo e Cinema Novo são espaços alternativos dentro de uma situação adversa. Sai de cena o bom augúrio dos literatos anteriores, racionalizando a revolução social ou a situação excepcional – caso dos grupos dos Centros Populares de Cultura da UNE, do grupo da Poesia-Práxis de Mário Chamie e até mesmo dos Concretistas – bem como os mais críticos (pelas óbvias *razões de Estado*) para dar lugar ao aparente irracionalismo, a teatralização do fazer artístico, ao exotismo difícil de ser compreendido. Alguns caracterizariam, como lembra Heloísa Buarque de Hollanda<sup>16</sup>, como o momento da *esquerda festiva*. Isso dura até 1968, para o AI-5, enquanto um divisor de águas brasileiro e 1973, enquanto fenômeno exemplar do sub-continente como um todo.

Se as vias de acesso estavam fechadas no meio político e institucionais tradicionais, o jeito, para alguns, seria ir às armas. Na América Latina, o *filho haveria de parir a própria mãe*, como fala um dos personagens de Antônio Callado em *Bar Don Juan*<sup>17</sup>. Não caberia mais esperar um destino histórico ou o fim de mais um momento ditatorial. Nos palcos, o irracionalismo do “*É preciso estar atento e forte sem tempo de temer a morte*” alia-se às organizações de esquerda armadas no sub-continente. De assalto à suposta modernidade urbana, dever-se-ia ir às selvas e retomar contato com o interior esquecido.

---

<sup>16</sup> HOLLANDA, Heloísa B. de & GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e Participação nos anos 60*, Coleção Tudo é História, SP: Brasiliense, 1984; HOLLANDA, Heloísa B. de. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde*, SP: Brasiliense, 1981.

<sup>17</sup> CALLADO, Antônio. *Bar Don Juan*. RJ: Civilização Brasileira, 1971. O personagem em questão é o cubano “Adolfo Menna”, que nada mais é que um disfarce utilizado por Che Guevara, segundo o narrador, em sua passagem por São Paulo, quando encontra um resistente da esquerda e com ele articula a formação de um grupo armado em Corumbá, que daria apoio à guerrilha de Guevara na Bolívia. O ano em que os fatos romanceados e reais acontecem, portanto, é 1967, quando ainda havia alguma esperança de resistência, até a morte de Guevara na Bolívia.

O campo, o rural é o espaço considerado privilegiado por várias organizações latino-americanas em estabelecer os focos de resistência (por exemplo: os Tupamaros uruguaios, as FARC colombianas e as organizações militaristas brasileiras, como a Ala Vermelha, Vanguarda Popular Revolucionária etc.).

## 5 - Derrota e/ou Mudança de Foco

De certa maneira, as esquerdas perderam a luta. Contudo, ainda não se debruçará sobre esse tema aqui. A investigação desse tópico se dará no sentido do Neo Realismo Naturalismo e da ficção traumática – ou Anti-Literatura. Os fenômenos das chamadas *Estética do Mundo Cão* e os Testemunhos Latino-Americanos.

No Brasil dos anos 1970 desenvolveu-se um certo tipo de estética literária chamada *Literatura-Reportagem, Livro-Reportagem ou também Romance-Verdade*. Há ecos desse tipo de prática no chamado *New Journalism* estadunidense, efetivado por escritores-jornalistas como Truman Capote, Tom Wolfe e Norman Mailer. A característica principal desses autores é de que são todos jornalistas e se valem de estilo ficcional – conto ou romance – para trabalhar fatos verídicos ocorridos na sociedade. É assim que surgem *À sangue frio*, *A Fogueira das Vaidades* e *Os nus e os mortos*, respectivamente de Capote, Wolfe e Mailer. Os jornalistas da extinta revista *Realidade*, publicada pela Editora Abril, são considerados introdutores desse estilo no país, sendo que nos anos 70, já afastados da Grande Imprensa, editam a

---

· Editada entre 1966 e 1976, *Realidade* é considerada um marco no mercado editorial brasileiro, pelo ineditismo de seu estilo, pelo investimento financeiro da editora e pela excepcional equipe que compôs seu primeiro time de profissionais, até 1968. Essa equipe teve uma trajetória singular nos anos 1970, sendo a sua maioria composta por membros do Partido Comunista e da esquerda armada, como a Ação Popular. Para uma melhor análise dessa trajetória, bem como da imprensa alternativa no período, ver: KUCINSKY, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários nos tempos da imprensa alternativa*, SP: EDUSP, 2ª ed. 2003.

publicação alternativa *Jornalivro* (bem como *Grillo*, de histórias em quadrinhos subversivos).

Talvez o mais conhecido autor do estilo é José Louzeiro e seus romances-verdade como *Lúcio Flávio, Passageiro da Agonia, Aracelli, meu amor e Pixote: a lei do mais forte*. O autor é jornalista e sua temática é a violência urbana, casos de polícia etc. A idéia desse estilo é justamente ocupar o papel que a Grande Imprensa não cumpriria, quer seja pelo seu comprometimento com o Estado Ditatorial, quer seja pela (auto) censura ou por não ser a arraia-miúda digna de uma nota de jornal.

Um outro escritor importante no panorama do conto nacional (e relativamente esquecido), que se aproxima dessa idéia de Verdade é João Antônio. Oriundo da primeira equipe de *Realidade* é, por excelência, o narrador dos *pingentes urbanos*, dos *Zés-ninguêns*. Sua inspiração fundamental é Lima Barreto, escritor marginal no meio do caminho entre o Naturalismo Realista e o Modernismo. Antônio é autor premiado e traduzido para diversos idiomas com seus títulos *Malagueta, Perus e Bacanaço; Meninão do Caixote; Malhação do Judas Carioca; Leão de Chácara* etc. De certa forma, Antônio é mais ficcional que Louzeiro. Sua intenção não é um retrato jornalístico, mas uma expressão sem emoção dos miseráveis, o que produz contos incômodos e muito interessantes.

Mas em que consiste esse gênero nos anos 70?

Flora Süssekind caracteriza a emergência desses trabalhos e outros no rol do que ela denomina como o *Neo Realismo Naturalismo*<sup>18</sup>. A ascensão do gênero curto e instantâneo como o conto, bem como a diminuição da barreira entre Literatura e Jornalismo, segundo a autora, seriam sintomáticos da realidade ditatorial e específicos da situação brasileira. Para comprovação desse argumento, ela compila uma série de autores que surgiram nesse momento, em *Literatura e Vida Literária*, com a reivindicação ora da

<sup>18</sup> Cf. SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários & retratos*, RJ: Jorge Zahar, 1985 e *Tal Brasil, Qual Romance? Uma ideologia estética e sua estória: o naturalismo*, RJ: Achiamé, 1984.

característica da fugacidade, da fragmentação ou da verdade naturalística, científica e objetiva. Ainda seriam os ecos do declínio da Literatura (e de seu carro-chefe, o romance ou a Grande Narrativa), ante as artes seriais industrializadas e o fechamento de possibilidades. Fechamento, é claro, no que tange ao espaço consagrado das Grandes Editoras. A década de 70, no Brasil, ainda produz algo de específico, caracterizado como *Literatura Marginal* ou *Geração do Mimeógrafo*, segundo Heloísa Buarque de Hollanda<sup>19</sup>. Em que pese o amadrinhamento da autora por esses jovens escritores e o ufanismo com que escreve sobre eles, é inegável que se tratava de uma alternativa pulsante a distribuição de poemas, de mão em mão, mimeografados ou produzidos à mão, pelas ruas, em bares, cinemas, teatros etc. O conteúdo é fotográfico, instantâneos de *sujeitos* ensimesmados, satíricos, cronistas de absurdos. Há uma fuga da arte serial, que incluirá esses autores no mercado editorial somente nos anos 1980 e 90, através de editoras universitárias e alternativas, como a Brasiliense (que lança a maioria deles), a Editora da Unicamp (responsável pela obra poética de Antônio Carlos de Brito, o Cacaso) ou a Editora da UFRJ (por onde saem alguns títulos, mais recentemente, de Ana Cristina César). Nomes como Cacaso, Chico Alvim, Roberto Schwarz, Ana C. César, Chacal, Bernardo Vilhena e outros aparecem ou se consagram no terreno poético por esse meio.

Contudo, até o momento, tratou-se daquilo que seria específico ao Brasil. Cabe agora ver o entorno. Se há algo que une, verdadeiramente, a América Latina é a *tragédia* (ou a tragicomicidade histórica). Se até agora se tratou de Literatura, encerrar-se-á esse ensaio tratando da chamada Anti-Literatura ou Narrativa Testemunhal, bem como um pequeno balanço sobre as trajetórias do realismo mágico e desse novo (?) gênero da estética da derrota.

---

<sup>19</sup> Cf. HOLLANDA, Heloísa B. de, GONÇALVES, Marcos A. & FILHO, Armando Freitas. *Anos 70: Literatura*, RJ: Edições Europa, 1981; PEREIRA, Carlos Alberto M. & HOLLANDA, Heloísa B. de. *Patrulhas Ideológicas*, SP: Brasiliense: 1984 e *Impressões de Viagem: Vanguarda, CPC e Desbunde*, SP: Brasiliense, 1981, HOLLANDA, Heloísa B. de. (org.) *26 poetas hoje*, SP: Aeroplano, 2ª ed., 2002.

## 6 - Balanço das Revoluções? Gênero Literário? Purgação do Trauma? Matéria e Memória?

A explicação da importância da Literatura seja por bases materiais e sociais, seja pela ênfase na vontade individual são, de toda forma, irreconciliáveis. Perseguiu-se, até o momento, as marcas do primeiro vetor. Contudo, ao ver do autor desse ensaio, há um momento ou um gênero em que essas perspectivas se unem: no que tange à Estética do Trauma ou dos Testemunhos Literários.

Uma rápida reconstituição histórica remonta esse gênero aos sobreviventes dos regimes fascista alemão e italiano (especialmente o primeiro) e suas fábricas sociais de morte: os campos de concentração e de extermínio. Passada a 2ª Guerra Mundial e conhecidos os seus horrores, começam a surgir, ao final dos anos 1940 e início dos 50, algumas narrativas que ora buscam reconstituir a história daqueles tempos, ora buscam a compreensão dos fatos para si mesmos. Theodor Adorno, em um famoso texto intitulado *Educação após Auschwitz*<sup>20</sup>, já alertava para a impossibilidade da escrita ou do fazer artístico de forma semelhante a que era feita antes do Holocausto. A estética do momento seguinte deveria cumprir duas funções essenciais: lembrar para não esquecer – e nem deixar que outros esqueçam – e esquecer para poder lembrar, impedindo que voltasse a ocorrer. Testemunho como denúncia do que foi e interdição para que a repetição possa vir a ser. Forma de tentar esquecer. Testemunho como tentativa de entender o estranhamento existente entre o narrador e a realidade, entre como *os outros* e toda uma sociedade podem conviver com aquilo que aos olhos do narrador-testemunha é atroz e pode ser insuportável só de lembrar<sup>21</sup>. Forma de denunciar o esquecimento.

<sup>20</sup> ADORNO, Theodor W. “Educação após Auschwitz” IN: COHN, Gabriel (org.) *Adorno: Sociologia*, Col. Grandes Cientistas Sociais, SP: Ática, 1986.

<sup>21</sup> CYTRYNOWICZ, Roney. “O Silêncio do sobrevivente: Diálogos e rupturas entre Memória e História do Holocausto” IN: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.) *História, Memória e Literatura, O testemunho na Era das Catástrofes*: SP: Ed. da Unicamp, 2003.

Os relatos internacionalmente conhecidos de Primo Levi – *É isto um homem?* – e Anne Frank – *Diário* – são exemplos do parágrafo anterior. Levi, particularmente, por ser sobrevivente e, como ele mesmo diz, ser tomado por uma vontade irresistível de narrar, de analisar o passado – e mesmo assim não conseguir compreendê-lo. A morte, na história humana, não é fenômeno original, tampouco são as guerras. Entretanto, para uma certa visão de modernidade asséptica, onde a política – como já alertara Walter Benjamim – é estetizada, as categorias e as implicações práticas de *carnificina*, de *industrialização mortuária* são inadmissíveis. O problema, então, é duplo: compreender a lógica do fato em si e a compreensão social para com o fato; o por quê de morrerem judeus, ciganos, homossexuais, mulheres e outros párias e a razão disso ser algo socialmente aceitável. Emprega-se, nesse caso, a vontade individual do autor (dado que não são todos os sobreviventes que se propõe a falar, ficando na dimensão do silêncio suas observações), na compreensão social de um fato que, por ser tido como extraordinário, é também ficcional. O testemunho é, por essas razões, um diálogo denso entre o eu e os outros, entre o autor (que nem sempre é um escritor, estrito senso: Levi, por exemplo, era um químico) e os grupos sociais.

Em que pese que este gênero é por vezes encarado como não-literário, adentrando nos terrenos dos diários e autobiografias, ele também pode ser considerado como anti-literário justamente por sua proposta artística. Se a Literatura for somente compreendida como a Estética do Belo e/ou Canônico, o testemunho é a representação do grotesco, do horrendo, do não-humano humanizado. Não se entrará nessa discussão aqui – que parece ser desprovida de sentido para este que escreve. Tratar-se-á o Testemunho como Anti-Literário, inclusive no sentido conferido por Adorno.

---

Coloca-se esse *possível* em suspensão aqui pelo fato de que tais escritos foram produzidos em momentos imediatamente posteriores ou contemporaneamente às ditaduras, fazendo o vislumbrar de outras possibilidades muito difícil. Efetivamente hoje não é mais considerável falar em derrota das esquerdas, uma vez que vários daqueles personagens se encontram no ou circundando as altas esferas de poder e decisão. E, oficialmente, pelo menos, as ditaduras se encerraram.

Mas onde entra a América Latina nisso?

Se há duas regiões do globo que bem conhecem a dimensão do grotesco racionalizado, estes são o Continente Africano e o Sub-Continente Latino-Americano. Em comum, a escravidão, a degradação social, econômica e histórica; a exploração contínua e a submissão. A partir dos anos 1950, como já foi demonstrado aqui com Donghi e Fanon, estava na ordem do dia a tentativa de romper com esse ciclo vicioso de exploração. Malogradas tais experiências, no que tange à América Latina, em meados dos anos 70, aparecem relatos de sobreviventes desses traumas, acerca daquelas tentativas.

O que haveria de comum entre Isabel Allende (*A Casa dos Espíritos*), Rigoberta Menchú, Renato Tapajós (*Em Câmera Lenta*), Fernando Gabeira (*O que é isso, companheiro?*), Alfredo Sirkis (*Os Carbonários, Roleta Chilena*) entre outros? O fato de todos – com exceção de Allende, sobrinha do ex-presidente chileno – serem revolucionários latino-americanos e terem produzido, após suas possíveis derrotas, relatos de cunho literário, romanceados sobre tais experiências (a ressalva fica para Menchú que, em verdade, conta sua estória para Elisabeth Burgos Debray em *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nacio la conciencia*), é um ponto interessante. Nesse pequeno tem-se representados Brasil, Chile e Guatemala, com narrativas escritas entre os anos 70 e 80, tendo como pano de fundo uma reflexão sobre a tragédia, sobre os erros do passado, a possibilidade de continuar ou não com uma utopia, a definição ora clara, ora difusa de um inimigo que os venceu.

Logo, de certa forma, a idéia do testemunho só vem ressaltar algo que sempre uniu o sub-continente: *a perspectiva da memória*. Quer seja sobre um período pré-colonizador, que em muitas narrativas, é sempre fundamentalmente bom; quer seja sobre uma memória da derrota – os narradores seriam sempre os *perdedores* das estórias – e, portanto, uma espécie de trabalho de luto, um lembrar o que não aconteceu, seguindo novamente a idéia adorniana do par lembrar-esquecer. A memória entra aqui, novamente, como uma idéia-chave para a articulação entre materialismo e individualismo, pois ela é a síntese de uma dupla determinação:

as lembranças pessoais em consonância com um passado coletivo e vice-versa.

A necessidade de relativizar a derrota é iminente. Pós-anos 80, todos os personagens elencados como perdedores podem ser encontrados como protagonistas políticos e/ou personalidades importantes em seus campos de atuação – o que não pode ser dito dos ditadores e da grande maioria de seus apoiadores, com exceção de alguns grupos de imprensa, políticos e empresários.

Contudo, efetivamente, houve uma perda, não só física. Houve alterações de projetos, especialmente para os exilados, em contato direto com outras realidades, outras temáticas, como o feminismo, os movimentos identitários (especialmente de negros, homossexuais, ecologistas) e até mesmo uma outra forma de luta proletária – que não será abordada aqui – no que tange à experiência polonesa de Lech Walesa, ecoando pelo mundo, como no movimento operário grevista de 1978/79 no Brasil.

Após o Realismo Mágico, o Neo Realismo Naturalismo e os Testemunhos, o que se passa? Segundo o especial do caderno *Mais!* do jornal *Folha de São Paulo*, de 23 de maio de 2004, tem-se agora o *boom* do Realismo Urbano, onde os escritores rejeitam a busca da identidade nacional (característica do mágico) e expressam a degradação social da América Latina. É ilustrativo o quadro a seguir:

Realismo Mágico	Realismo Urbano
Macondo	Cidade Imóvel
Fusão da descrição objetiva do cotidiano com elementos míticos e fantásticos	Crítica Social
Apropriação de fontes populares e nativas	Incorporação de elementos da cultura de massa, como música pop, histórias em quadrinhos, TV e cinema.
Forte tendência narrativa	Narrativa estilizada e com cortes abruptos
Gabriel Garcia Márquez, Mario Vargas Llosa (peruano), Isabel Allende (chilena), Alejo Carpentier (cubano), Miguel Angel Asturias (guatemalteco).	Efraim Medina Reyes, Mario Mendoza e Jorge Franco (colombianos), Alberto Furguet (chileno)
Fonte: Caderno Mais! Folha de São Paulo, 23/05/2004, p.4.	

Acrescente-se a essa lista do Realismo Urbano os nomes dos brasileiros Marçal de Aquino (*O Invasor*), Fernando Bonassi (*O Céu e o Fundo do Mar*), Férrez (*Capão Pecado e Manual Prático do ódio*), Paulo Lins (*Cidade de Deus*) e os demais conhecidos como membros da *Geração 90* (os outros latino-americanos, segundo a matéria do jornal, são conhecidos como *Geração Crack*, - ruptura – ou *Grupo McOndo*). A herança latino-americana da não-efetivação de nenhuma de suas promessas, de seu caráter cada vez mais periférico, da degradação constante do Estado como nivelador social – em termos de saúde, educação e distribuição de bens sociais – do fim de uma burguesia com interesses nacionais e a depredação das classes intermediárias e baixa é o tráfico de drogas, a pobreza crônica e a violência cíclica. A literatura não sairia incólume dessa realidade tampouco os autores mais antenados com isso, oriundos, em sua maioria, dos estratos pobres e médios da sociedade (diferentemente do grupo do Realismo Mágico ou da grande maioria dos narradores da Estética do Trauma), tendo como temas: seqüestros, corrupção

civil e estatal, crimes hediondos, prostituição, drogas, a ausência de perspectiva e a culpa de toda a sociedade por esse cenário. Uma outra característica interessante desses grupos é sua intensa relação com o cinema – no caso brasileiro, todos os citados, com exceção de Ferréz, são roteiristas e/ou tiveram seus livros levados às telas na chamada retomada do cinema brasileiro nos anos 1990.

Em suma: a estória da Literatura e da Revolução em América Latina, vistas ambas sem grande ufanismo ou nostalgia, são marcadas pelas incompletitudes, pelo lembrar quase doentio do *rir de si mesmo antes que outro o faça* (máxima de Oscar Wilde e dos decadentistas do século XIX). Uma auto-análise constante, uma busca por encontrar-se, quase sempre esbarrando em algum estado de exceção, um Estado Ditatorial, seja para censurar, seja para tutelar. No momento, apresenta-se a violência como um traço marcante e determinante, sendo ela mesma bem aceita como fenômeno mercadológico – haja vista as cifras e as repercussões de filmes dos anos 90-2000 como *Cidade de Deus*, *Os Matadores*, *O Invasor*, *Carandiru*, *Madame Satã* (Brasil), *Plata Queimada*, *Y tu mamá también (E sua mãe também)*, *Kamchatka* (Argentina), *Amores Perros (Amores Brutos)*, *Frida* (México) – ou os programas televisivos que, nesse caso, subjetivam os retratos do mundo, lançando o espectador no centro da ação, culpando-o pelos fatos, responsabilizando a omissão do Estado e, supostamente, dando voz aos excluídos. Mas esse é um traço constante. E como constância, tudo que possa vir a ser revolucionário é novamente incorporado ao sistema que se nega e denuncia, embora, através do novo cinema e dessa nova literatura a América Latina tenha se colocado novamente no mapa mundial e em sua (auto) reflexão. Trata-se de um moto-perpétuo?

## Bibliografia

- ALEGRIA, Fernando. *Literatura y Revolución*, Colección Popular, vol. 100, México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- CHIAMPÍ, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*, SP: Perspectiva, 1980.
- DONGHI, Túlio Halperin. *História da América Latina*, RJ: Paz e Terra, 1975.
- FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*, RJ: Civilização Brasileira, 2ª ed., 1979.
- HOLLANDA, Heloísa B. de & GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e Participação nos anos 60*, Coleção Tudo é História, SP: Brasiliense, 1984.
- HOLLANDA, Heloísa B. de. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde*, SP: Brasiliense, 1981.
- IANNI, Octávio. *Ensaio de Sociologia da Cultura*, RJ: Civilização Brasileira, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Revolução e Cultura*, RJ: Civilização Brasileira, 1983.
- MOTTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1930-1974)*, Coleção Ensaio, SP: Ática, 1977.
- SARTRE, Jean Paul. *Colonialismo e Neocolonialismo: situações V*, trad.: Diva Vasconcelos, RJ: Tempo Brasileiro 1968.
- SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual Romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*, RJ: Achiamé, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários & retratos*, RJ: Jorge Zahar, 1985.