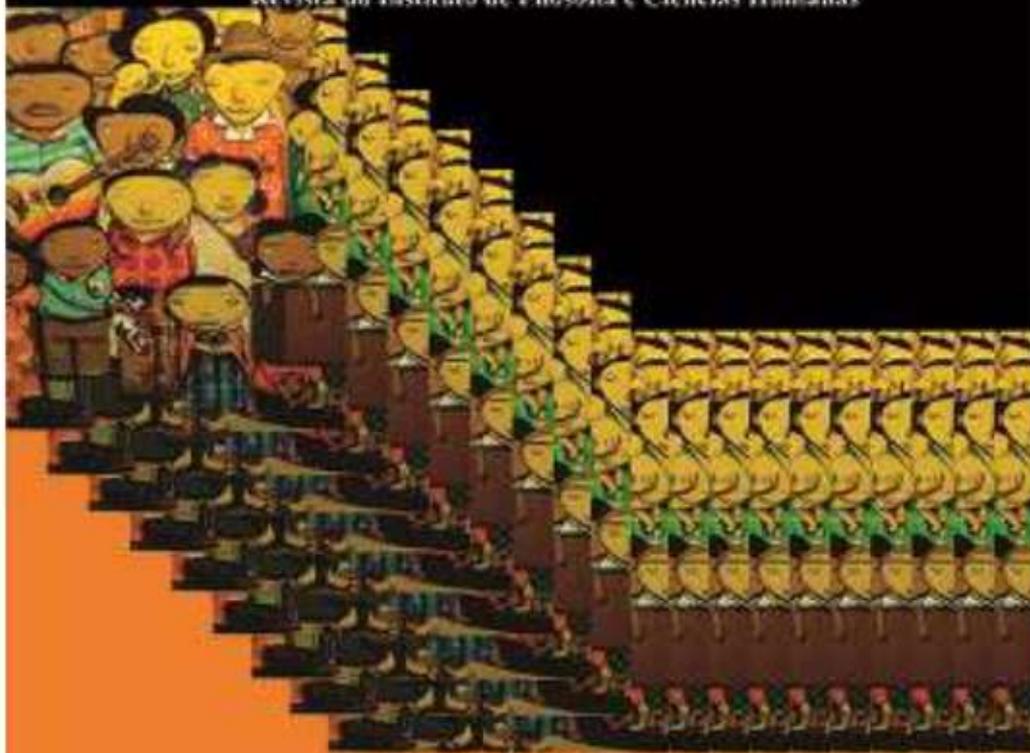


IDÉIAS

Ano 4(7) – Dossiê

2013

Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas



Cultura & Sociedade:
para uma análise cultural materialista



UNICAMP

APRESENTAÇÃO

Cultura & Sociedade. Pensamos este dossiê tomando como pressuposto a relação intrínseca entre esses dois termos. O título também se remete ao livro clássico de Raymond Williams, consistentemente resenhado por Ugo Rivetti nesta edição n. 7 da Revista Idéias. Nessa obra, o marxista britânico defende que a noção moderna de cultura emerge em meio à experiência histórico-social inaugurada pela revolução industrial e adquire contornos em reação às mudanças introduzidas pela modernidade. Na esteira desse processo, certa tradição (em particular a do romantismo inglês) concebeu a cultura – e a arte, em específico – como um âmbito dissociado da sociedade: dissociado porque superior, lugar de preservação dos valores e iluminações contrapostos à mesquinhez da experiência capitalista. Em outra perspectiva, a tradição de pensamento à qual se filia Williams, e que Maria Elisa Cevalco denomina de “tradição materialista”, busca justamente os elos entre produção cultural e processo social, entre arte e contexto histórico, entre forma estética e realidade sócio-histórica. Os modos de apreensão desses liames, entretanto, são diversos e um dos nossos interesses foi trazer à discussão problemáticas teórico-metodológicas e análises concretas que trabalham com essas questões.

Os estudos de cultura em abordagens relacionadas às Ciências Sociais e à História vêm se expandindo largamente ao longo dos últimos anos e este dossiê não tem a pretensão de contemplar de maneira eclética as diversas tendências e enfoques teóricos que se apresentam na área. Ao contrário, consideramos que os ensaios apresentados neste dossiê *Cultura & Sociedade: para uma análise cultural materialista* – escritos por professores convidados, com consolidado trabalho na área – compõem um todo coerente e bem articulado, não obstante a independência e a singularidade de cada perspectiva. Âmbitos diversos da produção cultural, como literatura, cinema e música, são analisados a partir de olhares sempre atentos às imbricações com o processo social,

tanto nos ensaios de cunho mais teórico, quanto naqueles que se debruçam sobre obras específicas.

No primeiro texto, *“O diferencial da crítica materialista”*, Maria Elisa Cevasco procura delinear as principais referências da tradição materialista de estudos da cultura inscritas no âmbito do chamado Marxismo Ocidental. Cevasco enaltece a importância do pensamento de Lukács como fundamental para a compreensão do caráter sistêmico do modo de produção capitalista, o que implica dizer que as esferas da cultura e da sociedade não devem ser separadas, mas, sim, vistas sob o prisma da totalidade. Trata-se, pois, de um dos pressupostos mais fecundos da análise materialista da cultura: entender de que maneira a cultura concretiza e formaliza as relações sócio-históricas. Para tanto, a autora constrói uma espécie de genealogia que abrange as tradições de pensamento da chamada Escola de Frankfurt e seu papel fundamental na compreensão do mundo fetichizado sob a égide da Indústria Cultural; aponta a importância de Herbert Marcuse para o entendimento do processo de “neutralização universal” que tem consequências psíquicas, sociais e políticas; retoma a crítica à reificação da imagem pela indústria cultural, a partir das análises feitas por Guy Debord; avança para o pensamento de Raymond Williams, autor que desmonta a dicotomia entre cultura e sociedade de modo a construir uma maneira de pensar a cultura sob a perspectiva da mudança; e chega às concepções teóricas de Frederic Jameson, autor que procura demonstrar, de forma abrangente e crítica, as reais condições da pós-modernidade, momento histórico do capitalismo tardio cuja lógica é em si cultural. Por fim, a autora nos remete a Roberto Schwarz como o principal representante dessa vertente no Brasil, salientando o caráter peculiar de desenvolvimento cultural e histórico das nações periféricas.

Versando sobre a dicotomia existente entre alta e baixa cultura, Maria Eduarda da Mota Rocha, em *“Notas sobre a dualidade entre “alta” e “baixa” culturas no campo cultural brasileiro”*, demonstra que tal separação assume diversas características ao longo da história e de acordo com contextos sociais diferentes, constituindo uma forma de distinção social ancorada em instituições, por

exemplo. No caso do Brasil, o dualismo erudito-popular se transformou significativamente ao longo do tempo. Um marco dessas mudanças foi a Semana de Arte Moderna de 1922, em que, na busca pelas raízes nacionais, o popular foi alçado a objeto de estudo e análise, deixando de ser considerado apenas como tema para tornar-se fonte de recursos para inovações formais. Rocha trabalha diversas nuances desse processo até chegar à consolidação da cultura de massas no Brasil e à forma como as políticas culturais têm lidado com essa espinhosa, e ainda presente, dicotomia.

No ensaio seguinte, *Cinema, o tempo social e o seu intérprete*, Célia Tolentino propõe uma discussão de fundo sobre a relação entre arte e tempo histórico e traz considerações mais específicas sobre a maneira como essa relação se estabelece no cinema. Em defesa de uma análise dialética, a autora entende o artista e a sua obra como produtores e produtos da história e retoma tanto o cineasta russo Eisenstein quanto o teórico norte-americano Frederic Jameson para refletir sobre o que ela denomina “narrador social”, que se estabelece na relação entre matéria (social) e os instrumentos cognitivos e históricos com que se compõe uma representação. Ao trabalhar concretamente tais pressupostos, a autora se detém sobre os filmes “Jeca Tatu” (1959) e “Deus e o diabo na terra do sol” (1963) que, em chaves diametralmente distintas, trabalham questões caras ao contexto sessentista particularmente no tocante ao status do rural em relação ao almejado “moderno” que assume conotações diferentes nos dois filmes. Tanto em um como no outro, a narrativa interessa justamente por trazer em si o enfrentamento da matéria (social) pela forma (artística), num trabalho como o do escultor sobre o mármore – para nos remetermos à metáfora de Jameson mobilizada por Tolentino.

O debate sobre o progresso civilizador no mundo rural também será abordado pelo ensaio de Pedro Meira Monteiro, *Entre duas preguiças: Macunaíma e o Jeca Tatu*, que procura ultrapassar as clássicas querelas existentes entre os modernistas e Monteiro Lobato para estabelecer outra intersecção interessante e necessária: os personagens Jeca Tatu e Macunaíma como precursores de uma preguiça que se coloca à parte do mundo da civilização. Monteiro

esmiúça essa relação para demonstrar que cada um dos autores resolve o dilema da preguiça de modo peculiar. Ambos estão inseridos no debate em torno do projeto nacional a ser desenvolvido no Brasil, porém, o que os irá distinguir é justamente a relação com o passado, o papel da modernização e a postura diante do progresso. Mais do que optar por uma ou outra vertente, Pedro procura mostrar os pontos de conflito entre tais escritores, pois isso também revela um embate específico das nações periféricas diante do progresso.

Por fim, com a intenção de demonstrar como a canção revela e estrutura aspectos importantes da vida social, Walter Garcia apresenta em *Elementos para a crítica da estética do Racionais MC's (1990-2006)* questões relacionadas ao modo como a violência, estruturada e perpetuada na sociedade brasileira, fundamenta-se como forma de revide pelo grupo de rap Racionais MC's. Ao longo da trajetória do grupo, a noção de violência clarificada por suas canções, foi se alterando e incorporando outras problemáticas. Garcia, ao longo do texto, busca referências literárias que, em sua análise, são cotejadas aos raps. Desde a violência social de Lima Barreto, passando pela miséria retratada por Manuel Bandeira ou os resquícios da escravidão em uma sociedade que ainda convive com as agruras da violência racial retratadas por Chico Buarque e João Bosco na canção *Sinhá*, Garcia demonstra que, apesar de estilos estéticos e contextos diversos, há confluências de temas que são retomados pelo Racionais MC's. A abordagem do grupo, não obstante, trabalha essas questões numa chave de quem dá voz à periferia, diferentemente da composição de Chico Buarque e João Bosco, na qual o conflito das relações raciais, na forma como a canção se estrutura, não gera tensão e, sim, um sentimento adocicado.

Somando-se aos ensaios, e igualmente central para este dossiê, temos a entrevista realizada com a professora Iná Camargo Costa, nome de referência nos estudos de cultura, e do teatro em particular, cuja postura de embate ao capitalismo é notável. Concisas e agudas, como não poderiam deixar de ser, suas palavras explicitam a perspectiva crítica com que concebemos este dossiê.

Extrapolando o âmbito estritamente acadêmico, a entrevista aborda a trajetória da pesquisadora e trata de questões a um só tempo culturais, sociais e políticas, âmbitos para nós intimamente relacionados.

A seção “tradução” contempla três ensaios do livro *The responsibilities of the novelist and other literary essays*, do escritor estadunidense Frank Norris, vertidos para o português por Lucas André Berno Kölln. Publicados originalmente em 1903, os textos trazem marcas de sua época e da filiação do escritor ao naturalismo literário, deixando patente uma concepção restrita de literatura engajada que vê o romance como “um instrumento, uma ferramenta, uma arma, um veículo”. São, entretanto, textos interessantes justamente por trazer à luz, ineditamente em português, as reflexões do “Zola americano” sobre as relações entre literatura e realidade social e o papel de intervenção do romancista nessa realidade.

A edição inclui ainda quatro resenhas de obras recém-publicadas no Brasil que dialogam diretamente com a problemática central do presente dossiê: *Os sentidos da modernidade*, de Ugo Rivetti, trata da obra *Cultura e Sociedade*, de Raymond Williams; *Literatura e História*, de Emiliano César de Almeida, aborda *O Romance Histórico*, de Georg Lukács; *A escuta sociológica da arte: música e crítica da sociedade em Adorno*, de Bruna Della Torre de Carvalho Lima, apresenta *Introdução à sociologia da música de Theodor W. Adorno*; e, por fim, *Retratos de um tempo, potências do pensamento*, de Alexandre Fernandes Vaz focaliza a *Correspondência (1929-1940)* trocada entre os pensadores (da cultura e da sociedade) Theodor Adorno e Walter Benjamin.

O número 7 da Revista Idéias se completa com mais quatro artigos na Seção Livre, compondo um quadro temático variado e instigante. Eugênio Rezende de Carvalho, em *A polêmica entre Leopoldo Zea e Augusto Salazar Bondy sobre a existência de uma filosofia americana (1968-1969)* traz uma análise dos debates travados entre os dois autores indicados no título em torno da existência de uma filosofia latino-americana, proposta pelo pensador argentino Juan Batista Alberdi no século XIX. No artigo *Para além da norma:*

violência mítica/violência divina em Walter Benjamin, Felipe Bier examina o ensaio de Walter Benjamin, intitulado “Para uma crítica da violência”, atentando especificamente aos conceitos de violência mítica e violência divina que estruturam tal ensaio. Em *Limites e controvérsias da implantação de políticas para a juventude: a experiência do Programa Nacional de Inclusão de Jovens (ProJovem) no Município de São Paulo*, as autoras Maria Paola Ometto e Sílvia da Silva Craveiro analisam as dificuldades de implantação de políticas públicas para a juventude, focando o caso do ProJovem na cidade de São Paulo e trazendo à tona a importância de uma discussão mais ampla sobre os desdobramentos desse tipo de política voltada para os jovens. Por fim, Samara Megume Rodrigues e Angela Maria Pires Caniato, em *Olho-gordo e fura-olhos na sociedade do espetáculo: reflexões psicopolíticas sobre a inveja*, trazem, à luz da Psicanálise e da Teoria Crítica, uma discussão sobre o sentimento de inveja na sociedade contemporânea.

Agradecemos a todos os membros do corpo editorial que trabalharam por esta edição da *Idéias*, a Magaly Marques Pulhez pela arte da capa que compõe este número, a Maria Cimélia Garcia, ao Setor de Publicações e à direção do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Somos especialmente gratas aos autores dos textos que fazem parte deste número.

Caroline Gomes Leme
Daniela Vieira dos Santos
Mariana Marques Pulhez
Vera Ceccarello

Editoras Revista *Idéias* número 7

O DIFERENCIAL DA CRÍTICA MATERIALISTA¹

*Maria Elisa Cevasco**

Resumo: Este artigo discute a tradição da crítica cultural materialista, enfocando alguns dos principais nomes dessa tradição e aferindo a especificidade de sua contribuição.

Palavras-chave: Crítica cultural materialista, marxismo ocidental.

Abstract: This article presents the tradition of materialist cultural criticism through a discussion of some of its main practitioners. It also tries to evaluate their specific contribution.

Keywords: Materialist cultural criticism, Western Marxism.

* Professora Titular da Universidade de São Paulo (USP). Email: maece@usp.br.

¹ Este artigo retoma várias ideias que foram apresentadas em outros artigos, em especial “Formas Trabalhando Formas”, no prelo, e “Crítica Cultural Marxista”. Cadernos de Estudos Culturais, v. 2, 2010.

Qual a contribuição que a tradição materialista traz à crítica cultural? No sentido mais abrangente, pode-se dizer que a marca que distingue essa tradição variada é que, para ela, a cultura concretiza relações sócio-históricas e o trabalho da crítica é examinar os modos como a arte descreve e interpreta essas relações. Isso de saída confere ao trabalho crítico uma relevância social ampla, na medida mesmo em que examina a produção cultural como a formalização dos significados e valores de uma determinada sociedade. Para essa tradição, para falar como um de seus expoentes no Brasil, Roberto Schwarz, “se não for preciso adivinhar, pesquisar, construir, recusar aparências, consubstanciar intuições difíceis, a crítica não é crítica. Seu resultado não é a simples reiteração da experiência cotidiana, a cuja prepotência se opõe, cujas contradições explicita, cujas tendências acentua, com decisivo resultado de clarificação.” (SCHWARZ, 2004, p. 105).

Pelo menos durante o século XX, era da sua maior visibilidade acadêmica, não foi este o sentido do trabalho da crítica hegemônica. É certo que esse século conheceu, também por conta da expansão inédita dos meios de comunicação e de reprodução e da própria pesquisa universitária, uma enorme variedade de métodos e modas teóricas. Muitas delas até concordariam que o social funciona como pano de fundo, mas a grande maioria rejeita as ligações formativas entre produção cultural e contexto sócio-histórico.

Essa rejeição tem um duplo efeito: por um lado funciona como uma forma de elevar a esfera da cultura, colocando a produção de significados e valores acima dos conflitos e interesses que regem a vida concreta. Nesse processo de abstração, tudo se passa como se fosse possível criticar a sociedade sem se imiscuir nela. Esse apartamento é fundamental para que essa prática se equilibre em uma postura a um só tempo crítica e conivente: considera a sociedade do ponto de vista de uma certa noção de humanismo liberal, como uma realização do espírito ou como um repositório de valores elevados. Uma vez que se propõe sempre neutra e apolítica, essa crítica acaba afirmando o modo de vida que

pretende julgar. Tal procedimento neutraliza o enorme potencial cognitivo da análise da cultura.

Estas concepções distintas das relações cultura/sociedade polarizou o debate na crítica literária que, normalmente, colocava em lados opostos os partidários da forma e os partidários do conteúdo, ou seja, as esferas da arte e a da sociedade. Os conteúdodistas, para quem se reserva a pecha de serem antes sociólogos que críticos culturais, costumam olhar a arte como reflexo de uma realidade cujos esquemas históricos ou políticos são previamente conhecidos. Desse ângulo, a arte não traria nenhum conhecimento novo, apenas ilustraria, de modo mais ou menos fidedigno, o que já sabíamos sobre o curso do mundo. O outro lado, o que venceu o debate, reconhece que a forma é o elemento crucial da arte, o que a eleva acima da vida social, para uma esfera fora das injunções da história e sem referência ao mundo real. O preço dessa visão formalista é serrar as relações entre arte e sociedade. Ao invés de procurar ler a obra na sociedade e a sociedade na obra, os modos de ler preconizados pelas diferentes escolas críticas buscavam isolar o texto literário do contexto que lhe dá sentido: assim foi com o formalismo russo com sua ênfase nas técnicas de composição nos anos 1920, e com o “*close reading*”, com sua atenção restrita às palavras sobre a página. Esta leitura puramente intrínseca da literatura, partindo da Inglaterra nos anos 1930 e dominando a academia norte-americana sob o nome de *New Criticism* a partir dos anos 1950, tornou-se, como sabemos, a maneira “natural” de ler um texto. A moda seguinte de ler, o estruturalismo, mantém essa atenção na obra isolada da sociedade, e se concentra na evolução sistêmica da literatura como uma atividade autônoma e nas interações complexas entre estratégias e procedimentos formais. Esta ênfase no texto autotélico permanece em tendências contemporâneas como o desconstrutivismo com sua concepção textual da realidade: para Derrida, principal nome dessa tendência, “não há nada exterior a um texto” e o trabalho crítico passa por desmontar as oposições binárias que constituem a linguagem e buscar a “*différance*”, o que não se encaixa, o excesso linguístico. Essa predominância formalista se, por um lado, significou um

ganho com suas análises detalhadas de procedimentos técnicos e de seus efeitos, fez com que se criasse uma “mentalidade disjuntiva” para falar como Antonio Candido: ou se estudava o texto como todo autônomo cuja estrutura formal era o único objeto digno de atenção, ou se estudava a literatura como fato da cultura. Uma das consequências dessa mentalidade disjuntiva é transformar a literatura em adorno do espírito.

A intervenção da tradição materialista vem alterar radicalmente os termos do debate. Com os formalistas, considera que a forma é central na arte, mas está longe de subestimá-la como mero ornamento ou acidente de percurso criativo. Para usar uma formulação de Adorno, forma para esta tradição é conteúdo sócio-histórico sedimentado. Essa ideia complexa e enriquecedora de forma começou a se firmar em diferentes tradições críticas nacionais a partir dos anos 1940 e tem sua primeira codificação no Brasil na obra de Antonio Candido. Falando do mestre, e com observações que se aplicam à toda a tradição, Roberto Schwarz esclarece as possibilidades abertas por essa ideia de forma:

[...] os constrangimentos materiais da reprodução da sociedade são eles mesmos formas de base, as quais mal ou bem se imprimem nas diferentes áreas da vida espiritual, onde circulam e são reelaboradas em versões mais ou menos sublimadas ou falseadas, formas, portanto, trabalhando formas. [...] Do ângulo dos estudos literários, o forte dessa noção está no complexo heterogêneo de relações histórico-sociais que a forma sempre articula, e que faz da historicidade, a ser decifrada pela crítica, a substância mesma das obras. A vantagem ressalta no confronto com os diferentes formalismos – termo confuso que pensa designar pejorativamente a superestimação teórica do papel da forma, quando talvez se trate, pelo contrário, de uma subestimação. Com efeito, os formalistas costumam confinar a forma, enxergar nela um traço distintivo e privativo, privilégio da arte, aquilo que no campo extra-artístico não existe, razão por que a celebram

como uma estrutura sem referência. (SCHWARZ, 1999, p. 30 e 31, destaque do autor).

Essa concepção de uma forma objetiva embasa uma prática distinta e abre um enorme horizonte de relevância para a crítica cultural. Invés de avaliar obras de arte e arbitrar qual vai para o cânone ou qual fica relegada ao esquecimento, a prática desse tipo de análise não pára na descrição, mas busca decifrar os liames entre as formas da arte e a história que elas concretizam. Nesse movimento, a tradição evidencia em que sentido as escolas formalistas subestimam a forma e com ela a tarefa da crítica literária, condenada, na tradição hegemônica, a repetir fórmulas ou generalidades, sem objeto efetivo. Todos nos lembramos das conclusões decepcionantes das intrincadas descrições formais do *New Criticism* que nos diziam, depois de interessantes observações sobre as palavras na página, que o central no poema era demonstrar a “a ambigüidade da linguagem”, ou a complexidade do significado, ou ainda, como querem os desconstrutivistas, que a linguagem nunca diz tudo. Demasiado e admirável esforço, pena que seja para arrombar uma porta aberta e nos contar, exatamente como fazem os conteudistas, algo que já sabíamos muito antes de ler a obra.

A retirada estratégica da crítica afirmativa para o campo da reiteração de generalidades humanistas, deixou o campo da relevância social aberto para a atuação da crítica materialista. De seu ponto de vista declaradamente empenhado, o básico está justamente nas relações entre formas culturais e formas sociais.

Dada essa situação, não é de admirar que a crítica cultural marxista tenha formulado as balizas que pautam o pensamento crítico produtivo sobre a vida cultural de nossos dias. Há muitas correntes dentro do marxismo, mas a maior contribuição para a crítica cultural vem de uma tradição que um dos seus grandes pensadores, Perry Anderson, apresenta como a do Marxismo Ocidental, para distingui-la da produção marcada pelas injunções dos partidos comunistas do leste. A obra conjunta desses pensadores, e a dos que levam adiante seus seguidores em nossos

dias, realiza um eficiente trabalho de diagnóstico e demonstração do custo humano de se viver sob um modo de produção baseado na exploração e na primazia do lucro sobre a vida. O fato de que essa demonstração seja feita a partir da análise dos significados, valores e modos de simbolização, em uma palavra, da cultura, que molda e dá sentido à experiência do vivido, lhe confere uma eficácia e um impacto que podem ser instrumentos importantes para manter aberto um espaço de dissidência no coro dos satisfeitos com o mundo vigente e assim tentar impedir que essa versão empobrecida da vida continue empilhando vitórias e acabe por colonizar o próprio futuro.

O primeiro grande livro da tradição do marxismo ocidental é de 1923, o *História e Consciência de Classe* do filósofo húngaro Georg Lukács ([1923] 1974). A partir da descrição poderosa do funcionamento do sistema em *O Capital*, Lukács mostra como as forças do modo de produção operam sobre os sujeitos, estruturando nossas próprias consciências e deformando nossos sentidos. Sua noção chave, a da reificação, mostra como a forma mercadoria, com seu poder avassalador de operar uma equivalência geral no sistema de trocas, mercantiliza todas as relações humanas escondendo, sob a fantasmagoria do fetiche, as pessoas que a produzem e consomem. Nesse processo, os sujeitos se transformam em objeto. Lukács acrescenta a este quadro a descrição de Max Weber do processo de racionalização dos processos produtivos, que conhecemos como *taylorização*, e mostra como esse processo se estende até nossas configurações mentais. Assim o sistema deforma tanto a esfera da produção material quanto a da produção do conhecimento e das artes. O fundamental no livro é a exposição convincente do caráter sistêmico da lógica do capitalismo, um processo que separa, compartimentaliza, especializa e dispersa, uma força que opera sobre todas as coisas e que tem que ser entendida e combatida em suas mais diferentes manifestações.

É claro que a cultura é marcada por esse processo de reificação que ela a um só tempo incorpora, reforça e, para alguns, supera. Com *História e Consciência de Classe* está aberto o caminho para que a crítica da cultura vá muito além de seu serviço usual

de apresentar um comentário e uma avaliação das tais grandes obras da humanidade. Na era em que os meios de comunicação de massas começam a se expandir, base material para o que depois se veio a chamar a Era da Cultura, a teoria marxista se acha equipada para se constituir em uma fenomenologia da vida cotidiana sob o capitalismo tornando-se, assim, um dos mais poderosos instrumentos de descrição e de aferição da realidade sócio-histórica.

Isso se vê claramente no próximo grande avanço, o trabalho da Escola de Frankfurt. Sua ambição é máxima: no mundo reduzido e fragmentado do fetiche é preciso construir uma teoria social sistemática e abrangente, que possa enfrentar as principais questões de seu momento histórico. O central na produção diversificada dos frankfurtianos é preservar a capacidade reflexiva tanto dos ditames totalitários do então mundo comunista quanto das ilusões do individualismo mercantilizado do capitalismo administrado.

O resultado é a produção de um discurso crítico que se tornou canônico para se entender a cultura contemporânea mesmo entre os que não compartilham das posições políticas desses pensadores. Em *Dialética do Esclarecimento*, de 1947, Adorno e Horkheimer ([1947]1985) introduzem a noção de indústria cultural, demonstrando a relação sempre escamoteada, entre produção simbólica e produção material. A nova cultura dita de massas tem como alvo administrar o lazer da população, treinando-a para ouvir sempre a voz do dono, que demanda a formação de consumidores passivos. Também de Adorno é a demonstração do embotamento dos sentidos levado a efeito pelo dito progresso do capitalismo, exemplificado na regressão da nossa audição que nos incapacita de efetivamente ouvir música ou de pensar para além dos ditames do fetiche. Este é apenas um entre os índices do empobrecimento real da experiência em um sistema que se apresenta como o provedor da abundância. O marxismo nos ensina que a única ideologia positiva que o capitalismo nos pode oferecer é a do progresso. Os frankfurtianos demonstram, através da análise da vida sob este sistema, a interpenetração entre progresso e retrocesso, entre o que

se chama de civilização e o que se oculta sob a rubrica de barbárie. É este um dos sentidos do famoso aforismo de Walter Benjamin nas “Teses sobre a Filosofia da História”: “Não há nenhum documento de civilização que não seja ao mesmo tempo um documento de barbárie”.

Como se não bastasse tudo isso, a Escola de Frankfurt opera ainda a junção teórica do marxismo e da psicanálise freudiana, potencializando o alcance e significado da crítica cultural. Um dos exemplos está na constatação de Adorno de que a forma das obras de arte, com seus acertos e também com suas falhas, apresenta a historiografia inconsciente de seu tempo histórico. Trata-se de uma noção que amplia de modo considerável a capacidade de diagnóstico das análises, em especial em um tempo caracterizado pelo apagamento sistemático do passado. Essa idéia da História cifrada na forma estética será retomada pelo crítico norte-americano Fredric Jameson no seu livro de 1986, *O Inconsciente político: a Narrativa como um Ato Social Simbólico* onde é utilizada como um dos instrumentos de análise da narrativa, uma das formas fundamentais de dar sentido à experiência.

O encontro entre Marx e Freud marca também a obra de Herbert Marcuse para quem é necessário delinear uma construção teórica da cultura para além do princípio do desempenho, ou seja, para além do princípio que rege a sociedade capitalista. Na sua avaliação, na sociedade afluyente do capitalismo pós-industrial vivemos um momento de neutralização universal. Em *Eros e Civilização*, cuja primeira edição é de 1955, ele dá exemplos de como essa neutralização pode ser verificada em vários âmbitos: no psíquico temos, com o esfacelamento da família nuclear, a atenuação do complexo de Édipo, e também o fechamento de uma possibilidade de formação da individualidade psíquica. No social, há uma atenuação da carga repressiva e da sublimação forçada de um período anterior, substituídas agora pelo que ele chama de “dessublimação repressiva”. A sociedade da abundância encontra, entre outras formas de consumo, a sexualidade: como com as mercadorias, há que consumir sexo em abundância, mas de forma especializada, como uma compensação libidinal pelo

empobrecimento da vida social. No âmbito político, a atenuação das formas clássicas de luta de classes é o chão objetivo desse processo de neutralização. Mesmo as novas formas de protesto e revolta não são mais objetos de censura direta ou de repressão, trocadas agora pela violência suave da cooptação. Que isso pareça uma descrição fiel do caldo cultural do século XXI é mais um atestado da permanência do sistema e da atualidade da crítica acurada que o marxismo ocidental lhe dirige.

Do ponto de vista teórico, o legado decisivo desses pensadores para o futuro pode estar na sua demonstração da necessidade histórica de se liberar o pensamento das amarras com que o aprisionam os impulsos de fragmentação e dispersão do capitalismo. Estes insistem em considerar em separado esferas que se interpenetram como as do sociológico e do psicológico, do trabalho e do lazer, do público e do privado, do material e do espiritual, do político e do cultural. Esse movimento, básico para uma crítica que por definição olha o mundo do ponto de vista da totalidade, marca o desenvolvimento do marxismo ocidental em suas diferentes manifestações.

Na França, a obra de Guy Debord traça um ponto importante de chegada do processo de abstração impulsionado pelo predomínio da forma mercadoria. Ele mostra que a imagem é a culminação do processo de reificação característico do sistema capitalista. Não é por acaso que seu grande livro de 1967, *A sociedade do espetáculo*, ecoa as linhas de abertura de *O Capital*. Em 1867, o fundamental era explicitar o funcionamento real do capital começando pelo exame de sua mínima forma constitutiva: "A riqueza das sociedades em que prevalece o modo de produção capitalista se apresenta como uma imensa acumulação de mercadorias". Com a indústria cultural impulsionando a todo vapor o funcionamento do sistema, Debord expõe as peculiaridades da nova fase do capitalismo: "Em sociedades em que prevalecem as condições modernas de produção, a totalidade da vida se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos". Retomando Luckás, ele ancora sua análise do funcionamento da sociedade do espetáculo nos processos materiais de separação e nas inversões que ele acarreta. O primeiro

capítulo de seu livro, “A Separação Aperfeiçoada”, demonstra como os anos 1960 apresentam o ponto de chegada desse processo cuja velocidade e abrangência só aumentaram em nossos dias. Longe de serem meros desenvolvimentos técnicos, os meios de comunicação de massa expressam o funcionamento do sistema em nossos dias. A palavra “comunicação” para descrever estes meios é enganosa: o espetáculo monopoliza a fala e apassiva os consumidores de imagens. A própria mensagem é a repetição contínua da apologia do sistema e da necessidade de sua continuação. A predominância do espetáculo dá notícia da colonização abrangente do mundo da vida pela forma mercadoria. Nesse sentido, o espetáculo é a forma final do fetiche. Funciona como eficiente mecanismo de ocultação das relações reais de produção. Sob sua égide, completa-se o processo de inversões que estrutura a forma mercadoria: os sujeitos passam a ser objetos passivos do bombardeamento de imagens escolhidas por outros; o abstrato, se apresenta como imagem tangível, ou até mesmo como a única forma do tangível, que se coloca para a contemplação do homem alienado. O próprio tempo se congela no presente eterno do espaço. A onipresença e o poder avassalador da imagem na sociedade de consumo evidenciam a predominância da esfera da cultura sobre todas as outras esferas da vida social. No mundo pós-moderno, como vai mais adiante teorizar Fredric Jameson, da economia às oscilações do desejo, tudo é mediado por imagem. O preço, para falar como Debord, é que “o espetáculo é a inversão da vida, o movimento autônomo do inanimado.” É como se, adaptando as palavras de Marx, as imagens comessem a desenvolver ideias próprias e a “dançar por sua própria vontade.”

Do outro lado do canal da Mancha também se estrutura uma resposta marxista às injunções da nova Era da Cultura. Como Debord, Raymond Williams (1979, 2011a, 2011b, entre outros) procura apresentar um diagnóstico e uma teoria da nova situação social. Ele enfatiza as interconexões entre processos históricos, sociais e artísticos e como eles se inscrevem na obras de arte e no próprio modo de vida. Seu objetivo central é construir uma forma de pensar a cultura que possibilite intervir nas mudanças

qualitativas da vida social e transformá-la, de mera apologia ao sistema, em uma forma de luta que apresse o que ele chama de “a longa revolução”, ou seja, uma interação entre uma revolução econômica, uma política e uma cultural. Seu projeto intelectual é justamente fazer a reavaliação das formas vigentes de pensar e analisar os significados e valores que constituem nosso modo de vida no sentido de abrir um espaço por onde possa se estruturar uma mudança social efetiva. Seu primeiro movimento é desmontar a dicotomia que o pensamento hegemônico instaura entre cultura e sociedade. Coerente com a tradição em que trabalha, Williams ([1958] 2011b) mostra o desenvolvimento histórico da separação entre produção social e produção cultural como uma forma de reação às mudanças radicais trazidas pela revolução industrial: era preciso instaurar um domínio da vida não marcado pela lógica desumana que faz com que tudo que parecia sólido se desmanchasse no ar: a cultura se presta a ocupar essa posição de refúgio dos valores humanos em uma situação social que os nega. Uma das consequências é que esta cultura apartada do mundo material se furta de efetivamente intervir neste mundo, colocando-se sempre acima do existente em uma posição idealizada e abstrata que acaba ratificando o status quo e se esquivando de um efetivo engajamento com a construção social de significados e valores. Para Williams, é preciso recuperar a cultura como criação de uma sociedade, como materialização do seu modo de vida. Isso não apenas para desmistificar a criação cultural e desmontar os pressupostos da crítica idealista, mas para poder compreender esse modo de vida que se dá a ver em toda sua complexidade na produção cultural e tentar, a partir desse conhecimento, abrir um espaço para uma maneira de viver mais humana.

A extensa produção de Williams – mais de 20 livros cobrindo assuntos que vão da teoria da cultura à crítica da televisão e propostas concretas para uma modo de produção cultural mais democrático, marca a prática da crítica anglo-americana e, a partir daí de diferentes países do mundo de tal forma que se cria uma nova disciplina, os estudos culturais. O objetivo dessa disciplina é mudar o que se estuda, como e para que se estuda na área da

cultura. Os estudos culturais expandem os estudos literários para incluir todas as outras manifestações culturais. Usam como forma de abordá-las uma noção marxista que pressupõe a inter-relação base material e produção cultural. O objetivo é entender o funcionamento da sociedade para modificá-lo. Com muitas mudanças e atenuações, os estudos culturais se firmaram em vários países como forma política de fazer crítica cultural.

Com essa herança poderosa não é de se espantar que a crítica cultural marxista venha acumulando sucessivas vitórias nas disputas interpretativas que marcam nossos dias. Em plena hegemonia do neo-liberalismo, Fredric Jameson (1996), o primeiro crítico cultural marxista da era da globalização, desmontou as ilusões dos discursos vigentes sobre o desmanche do sistema simbólico do modernismo, explicando, de forma muito mais convincente do que qualquer um dos outros discursos críticos na praça, que o pós-modernismo, mais do que um estilo, é a demonstração de que a lógica que azeita o funcionamento do capitalismo tardio é cultural. Mais do que nunca, o sistema que agora reina supremo, quase sem inimigos externos, necessita de uma sociedade saturada de imagens para dar a ilusão de resolver as contradições que o definem. Como antes, esse processo pode ser especificado pela análise de suas características inscritas na concretude da produção cultural. Jameson (1996) examina essas características a partir das concepções das categorias fundamentais que organizam o pensamento. O tempo se detém no presente eterno da mercadoria, perde-se o sentido da historicidade e o passado passa a ser retratado como apenas mais um estilo, como fazem os filmes de época; o espaço elimina a noção de distância e a substitui pela de superficialidades saturadas. O efeito primeiro dessas mudanças é impedir que o sujeito se localize no fluxo constante das mutações do mundo globalizado. Não é de se surpreender que a subjetividade contemporânea à deriva seja marcada pelo esmaecimento dos afetos e a alienação e angústia do sujeito moderno sejam substituídas pela fragmentação e pela indiferença. Nessa situação, torna-se cada vez mais necessária uma crítica que se coloque a contrapelo do movimento hegemônico. Não é por

acaso que Jameson insiste sempre que é preciso relacionar cada elemento da nossa cultura com a História e com a totalidade das relações sistêmicas.

A produtividade desse modo de pensar pode ser demonstrada na amplitude e relevância da própria obra de Jameson, marcada por três extensíssimas linhas de atuação. Na boa tradição da dialética, que já foi definida como um pensar a respeito do próprio pensar, umas dessas linhas é a da invenção de categorias que nos ajudam a refletir sobre o presente. É o caso, por exemplo, do mapeamento cognitivo, uma das formas que a consciência de classe assume em tempos em que escasseiam os grandes movimentos de massa e a complexidade das relações globais aumentam a dificuldade de se estabelecerem as conexões entre os acontecimentos e as estruturas sistêmicas. O mapeamento cognitivo é uma forma da crítica que vai justamente buscar essas conexões na produção cultural. Outra forma que a invenção categorial assume na obra de Jameson é a de colocar de novo em circulação antigos termos, como, por exemplo, a noção de Utopia, que ele defende como uma bandeira necessária em um momento histórico em que não se deixam ver alternativas sistêmicas ao capitalismo. Assim, muitas de suas análises buscam demonstrar a contradição entre impulsos de reificação e de utopia em obras contemporâneas, indo desde o cinema degradado de Hollywood ou as formas da ficção científica, até as grandes obras dos modernistas consagrados. Uma segunda linha de atuação é da avaliação da conjuntura, da explicação dos períodos históricos. Já comentei aqui sua avaliação avassaladora do pós-modernismo, mas vale ainda lembrar seu ensaio de 1984, "Periodizing the 60s", em que demonstra como os avanços da assim chamada década revolucionária se restringiram à superestrutura e que a conta seria logo cobrada, como de fato o foi nos anos 1980 e 1990, pelas conhecidas exigências da infraestrutura. A mesma acuidade histórica aparece em sua análise de 1997 da cultura e do capital financeiro: ele termina com a previsão de que tanta as imagens estereotipadas da arte contemporânea quanto o fluxo dos capitais financeiros "estão se movendo, sem perceber, em direção a um crash" e isso anos antes da grande crise de 2008. A esses dois

campos de atuação mais marcados, acrescenta-se um grande trabalho e análise e interpretação de uma enorme variedade de obras: não conheço nenhum outro crítico que apresente uma gama tão distinta de interesses que abrangem diferentes formas de arte – Jameson fala de arquitetura, filosofia, literatura, cinema, teoria, artes plásticas – e diferentes culturas, demonstrando o enorme campo que as relações intensificadas pela globalização e pela acessibilidade da informação abrem para um intelectual empenhado. Como ele diz no seu livro publicado em 2009, *Valences of the Dialectics*, uma das tarefas do crítico dialético hoje é fazer com que a história apareça e seja reconhecida por todos.

O capítulo brasileiro da crítica cultural marxista compartilha dessa capacidade de decifração do movimento real da História como escrito nas produções culturais. O exemplo mais bem acabado dessa tradição no Brasil é a obra de Roberto Schwarz. Ele desmonta a recepção beletrista da obra de Machado de Assis e esclarece que ele é mesmo um dos grandes da literatura ocidental, mas não pelas razões que quer essa crítica, seja quando elogia seu uso da linguagem ou sua familiaridade com os clássicos. Roberto Schwarz (1990) mostra que Machado é efetivamente um mestre da forma literária, capaz de cifrar em sua obra a particularidade do funcionamento local das concepções ditas universais que embasam o conjunto de idéias que regem a modernidade. Submetidas ao crivo da experiência periférica, essas ideias giram em falso e nos permitem enxergar seus efetivos pressupostos tanto lá como cá. Este um dos fundamentos do significado histórico mundial do nosso primeiro grande escritor. Um dos interesses maiores da obra crítica de Roberto Schwarz é que ele mostra como as condições históricas do movimento peculiar da vida social na periferia moldam uma subjetividade específica que é exposta pela arte de Machado de Assis. A volubilidade monstruosa dos heróis dos romances maduros, firmemente assentada nos privilégios de classe garantidos pelo regime, é uma ilustração clara do tipo de ser humano que tal regime engendra. Eles representam o avesso revelador do sujeito burguês, que no centro aparece disfarçado sob camadas de ideologia humanista. Também nesse sentido,

a obra crítica de Roberto Schwarz adquire uma relevância muito mais ampla do que a que chama a atenção dos estudiosos da vida brasileira. Como sua obra demonstra, a periferia é o lugar em que a verdade do centro e, portanto, do funcionamento social do sistema que cria centros e periferias, está em grau máximo de visibilidade entre nós. Ficam evidentes em seus estudos sobre Machado as raízes históricas dos aspectos mais intoleráveis da vida social sob o capitalismo.

Estas são algumas das características que constituem o diferencial de uma crítica materialista.

Referências

- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido A. Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- BENJAMIN, Walter. "Teses sobre filosofia da história" In: KOTHE, Flávio R. (Org.) *Walter Benjamin: sociologia*. São Paulo: Ática, 1985. p. 153-164.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.
- JAMESON, Fredric. *Valences of the Dialectic*. London and New York: Verso, 2009.
- _____. *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter L. Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. "Periodizing the 60s," *Social Text*, n. 9/10, Spring-Summer, 1984. LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*. Porto: Escorpião, 1974.

- MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização – uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- SCHWARZ, Roberto. “Um crítico na periferia do capitalismo”. Entrevista concedida a Luiz Henrique Lopes dos Santos e Mariluce Moura. *Revista Pesquisa Fapesp*, 103, setembro de 2004.
- _____. “Adequação nacional e originalidade crítica”. In: _____. *Sequências Brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. Trad. André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011a.
- _____. *Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell*. Trad. Vera Joscelyne. Petrópolis: Editora Vozes, 2011b.
- _____. *Marxismo e literatura*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

CINEMA, O TEMPO SOCIAL E O SEU INTÉRPRETE

*Célia Tolentino**

Resumo: Entendendo a arte como uma forma particular de conhecimento é possível pensar que a sociologia tem muito a aprender com ela. Uma das teses que compartilhamos nesse ensaio é a de que a arte é capaz de realizar a síntese do tempo histórico por sua capacidade específica de ser e estar do mundo, pois, enquanto o conhecimento científico busca categorias universais, intentando reduzir ao máximo a influência dos aspectos humanos e sociais na apreensão dos fenômenos, o conhecimento estético, ainda que busque referenciais abstratos, não pode livrar-se da experiência e do mundo ao seu redor. Essa premissa, tomando como base a leitura de Fredric Jameson, vale tanto para a arte autoral como para aquela feita em série, isto é, a produção da indústria cultural. Tanto uma quanto a outra, ao seu modo, traduz o tempo social, tarefa que cabe à crítica desvendar.

Palavras chave: narrador social, sociologia da arte, cinema e tempo social, conteúdo e forma.

Abstract: By understanding art as a particular form of knowledge is possible to think that sociology has much to learn from it. One thesis that we share in this essay is that the art is able to perform the synthesis of the historical time for its specific capacity to be in the world, because, while scientific knowledge search universal categories, intending to reduce as much the influence of human and social aspects in the apprehension of phenomena, aesthetic knowledge, even if it seeks abstract referentials, can not get rid of the experience and the world around it. This premise, based on the reading of Fredric Jameson, worth as much to the art authorial as for the one performed in series, this is, the production of the cultural industry. Both one and another, in their own way, translates the social time, task that fits to criticism unravel.

Keywords: social narrator, sociology of art, film and social time, content and form.

* Professora junto à Faculdade de Filosofia e Ciências da UNESP, Câmpus de Marília. Possui doutorado em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (1997), pós doutorado pela Università degli Studi di Roma, "La Sapienza" (2001) e livre docência pela Faculdade de Filosofia e Ciências da UNESP (2013). E-mail: ctolen@uol.com.br.

Partimos do princípio de que a manifestação artística é uma forma de conhecimento muito peculiar que pode revelar e compreender o mundo por apreender a vida a partir de situações concreta e historicamente determinadas. Para não ficarmos no campo das reflexões sobre a grande arte e a sua vocação para reconciliar a humanidade com a natureza, como propõe Györg Lukács a partir da escola romântica alemã, nos propomos a pensar aqui o campo das manifestações culturais, seguindo as pistas de Fredric Jameson em *As marcas do visível* (1995), quando observa que mesmo nas formas degradadas de manifestação artística é possível encontrar as revelações de um pensamento político e, por consequência, alguma utopia, ainda que esta apareça numa perspectiva negativa à primeira vista. Mas, é em Lukács, entretanto, que encontramos a reflexão de que a arte é uma forma de conhecimento, uma forma particular e distinta daquela proposta pela ciência pois, se o papel desta é exatamente o de revelar, dar a conhecer segundo parâmetros reconhecidos e aceitos socialmente, o papel da arte é o de representar, livremente, o real em curso, e não de traduzir a realidade em si mesma. Deste modo, propõe Lukács, a arte não tem categorias pré-estabelecidas e tampouco fixas, gozando de uma autonomia que a ciência não tem. Isso não significa dizer que haja uma “essência supra temporal” da obra de arte, mas, ao contrário, pois filiada a um ponto de vista, que muitas vezes se traduz em escolas, estilos, fórmulas para além das criações autorais (que fazem ou podem fazer escolas), a obra de arte ou a criação artística será sempre histórica. E, neste sentido, Jameson, em *Marxismo e forma* (1985), exorta a crítica marxista a não perder de vista que este debate encara o artista e a sua obra como produtores e produtos da história.

Filiando-me a esta perspectiva, penso que podemos dizer que existe um narrador social em cada expressão artística, constituído pela posição do artista e seu meio em relação à história, que lhe oferece conteúdo ou matéria artística. Pensando as artes narrativas, podemos dizer que às vezes o grande artista concede a palavra e faz falar um outro grupo em seu lugar, às vezes fala de si e sua gente, ou se filia ao pensamento dominante, muito

comum na arte de entretenimento. Mas, ainda assim, tem algo a desvendar em relação à vida em curso, pois na concretude da arte podemos encontrar os elementos da vida humana captados em sua imediatez, na condição prosaica, o cotidiano, o vivido, e, por consequência, os influxos de um processo global, mesmo quando tal processo seja entendido em termos subjetivos ou metafísicos.

Deste modo, o artista dá forma às tendências de um tempo. E quando falamos em dar forma estamos afirmando uma das questões cruciais do pensamento lukacsiano que, em geral, é mal entendida quando se supõe que para este teórico haveria uma primazia do “conteúdo” em detrimento da construção formal das obras. Para Lukács, uma coisa não se desvincula da outra e enquanto o conteúdo é histórico, a forma evidencia a posição política e a interpretação que o artista faz de seu mundo. Dessa ideia nasce a questão de que da comunidade entre conteúdo e forma se extrai a filiação de classe (ou de fração de classe, ou de grupo) do artista, impressa na escritura da obra. E aqui é importante ressaltar aquilo que Jameson (1985) observa quando afirma que se a forma da arte é móvel, é fruto de uma escolha, uma filiação, ela não implica uma verdade de tipo positivista, justamente porque sendo móvel define o tipo mediação entre o artista e seu objeto, entre o homem e o produto do seu trabalho. E dado que para o pensamento dialético a realidade precede as ideias que dela se faz, a estrutura de um pensamento deve remeter-se à própria realidade, deve encontrar explicação na própria relação sujeito/objeto, artista/realidade. Ou seja, cada obra exige sua própria crítica, com base nas categorias que aciona para apreender a matéria concreta que lhe confere conteúdo. Isto significa que toda crítica que parte de um conceito a priori “engessa” as possibilidades de leitura de um produtor artístico.

Ainda neste sentido, o esforço da crítica não deve ser o de fazer análise do conteúdo especificamente, mas da sua interação na forma, que tem o poder de revelá-lo profundamente, como propõe Jameson (1985) no mesmo escrito. Este analista sugere que uma correta investigação da forma faz uma análise hermenêutica do conteúdo: “assim o processo de crítica não é tanto uma interpretação

do conteúdo como é uma revelação dele, um desnudamento, uma restauração da mensagem original, da experiência original, que jaz sob as distorções dos vários tipos de censura que sobre ela operaram [...]" (JAMESON, 1985, p. 306). Isto porque o conteúdo já é concreto, "na medida em que é, essencialmente, experiência social e histórica" (idem). Portanto, se a arte é informada pela matéria humana vivida e, ao contrário da ciência, não tem categorias fixas, toda exegese deve dispensar qualquer categoria pré-concebida.

Só para reafirmar o já dito, isso não pressupõe nenhuma análise da obra enquanto coisa encerrada em si mesma, mas a compreensão da justa relação entre a forma acabada na obra de arte e os elementos materiais que lhe conferem pertinência. Para clarear essa ideia, vale citar uma interessante metáfora proposta por Jameson para sugerir que a compreensão de uma dada obra pode ser completa se soubermos interpretar a transformação que o artista realiza da matéria bruta: um escultor, ao ser indagado de como fizera uma determinada obra, responde que ela já existia no mármore, bastando-lhe remover as excrescências. Quer dizer, a matéria-prima está dada e carece apenas do trabalho de lapidação. Em se tratando da literatura ou do cinema, a matéria-prima é social e é responsável pelas suas características. Ao crítico caberia revelar o trabalho de lapidação e, neste processo, revelar também como isso se deu em relação à matéria que foi lapidada.

Mas, isso que Jameson chama de lapidação, ou o tratamento dado à forma, não é sempre franco, pois o processo do trabalho na sociedade burguesa é segredo cuidadosamente ocultado, uma vez que o seu desvendamento é também a revelação do sujeito histórico. Vale citar seu texto, cuja clareza é difícil reproduzir em outras palavras:

É esse, na verdade, o significado mesmo da mercadoria como uma forma, apagar os sinais do trabalho no produto, a fim de que mais facilmente esqueçamos a estrutura de classe que é sua armação organizacional. Seria de fato surpreendente se tal ocultamento do trabalho não deixasse sua marca também sobre a produção artística, tanto na forma como no conteúdo,

como nos mostra Adorno: “as obras de arte devem sua existência à divisão social do trabalho, à separação entre o trabalho mental e o trabalho físico. Numa tal situação, entretanto, elas aparecem sob o disfarce da existência independente; pois seu medium não é aquele do espírito puro e autônomo, mas sim o de um espírito que tendo se tornado objeto afirma agora ter superado a oposição entre os dois. Tal contradição obriga a obra de arte a ocultar o fato de que ela mesma é uma construção humana [...]”. (JAMESON, 1985, p. 309).

É justamente neste processo de desvendar o trabalho que esta perspectiva crítica deve atentar para a forma de uma obra e apontar a exteriorização e os instrumentos de que dispôs o artista para abordar determinado conteúdo. Nessa confluência, entre a matéria e instrumentos cognitivos e históricos para compor uma representação, reside o que chamamos acima de narrador social da obra de arte. Como observará Jameson, sempre em *Marxismo e forma*, a sociedade moderna se especializa a cada dia na ocultação das relações de trabalho e, por isso mesmo, a arte moderna cada vez mais se distancia da grande forma realista do Século XIX, aquela onde o artista expunha os traços do trabalho na construção do mundo, aquela na qual ele podia traduzir em termos humanos os resultados do processo de transformação da natureza e da construção da sociedade. Entretanto dirá, cabe à crítica notar que atrás da arte abstrata, surrealista, impressionista, etc., há a epopeia do sujeito num mundo moderno, abandonado por Deus e pelo Diabo.

E se Fredric Jameson fala da arte em geral, observo em particular a arte narrativa do cinema e da literatura, não por sugerir que as demais artes não sejam passíveis dos mesmos critérios, mas por falta de instrumentos metodológicos e conhecimento dos outros campos artísticos. Isso significa, portanto, que ao sociólogo caberá o esforço de compreender também as especificidades das linguagens artísticas, dos estilos, escolas e gêneros, e recordar-se que estes são também, necessariamente, históricos. Linguagens,

estilos, escolas não nascem no nada e aderir a determinada escola ou gênero é, portanto, assumir uma posição, ou posicionamento, diante do mundo, tentando repetir caminhos já trilhados ou posicionamentos conhecidos que, por sua vez, são frutos originários de uma ação em algum tempo e lugar. Todo conteúdo novo pede uma forma nova, diz Sergei Eisenstein (1990), e esse é o desafio do grande artista, aquele que rompe com o ponto de vista dominante em curso, com as escolas e estilos, propondo outra apreensão do real, que convencionamos chamar de autoral.

E, em relação à narrativa fílmica, Ismail Xavier em *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (1977) observa que é no nível da montagem que se explicita a relação que o artista estabelece com os elementos/objetos da sua reflexão. É aí que a opção do cineasta se define entre buscar a neutralização do trabalho de construção de um dado registro do real, ocultando a sua posição enquanto sujeito; ou então demonstrando e ostentando os elementos da constituição do filme e os pontos de descontinuidade e costura que realiza. Juntar os dados do real pode dar o sentido de história, de acaso, de particularidade ou universalidade, ou ainda, falta de sentido.

Falando da grande indústria cinematográfica de *Hollywood*, Xavier observa como a sua forma conhecida como clássica, ou naturalista, tenta definir-se o mais próximo possível da vida em curso, como se pudéssemos observar os acontecimentos através de uma janela, tal a sua capacidade de ocultar preciosamente os rastros do trabalho de montagem:

Quando aponto a presença de critérios naturalistas, refiro-me, em particular, à construção de espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e a interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações 'naturais' (XAVIER, 1977, p. 31).

Esse estilo procura imprimir um discurso de "verdade" à ficção, produzindo o que a indústria cinematográfica apresenta

como “autêntica imitação da vida”. Esse cinema industrial, tal como na especialização do trabalho no mundo moderno, dividiu esse método de abordagem em “gêneros” específicos para apresentar uma diversidade de “universos ficcionais”: os filmes históricos, os *westerns*, dramas, contos de fada, etc. E consagrou fundamentalmente o modelo maniqueísta do choque entre o *bem e o mal* absolutos, encobrindo as relações humanas autênticas, assim como a própria matéria do trabalho cinematográfico.

Ainda a propósito da montagem como elemento fundamental para definir a perspectiva da narrativa diante do real, Sergei Eisenstein, em *A forma do filme*, comentaria que o cinema inaugural de D. W. Griffith traria uma montagem compatível com a visão liberal de mundo, com a moral piedosa sobre o conflito entre pobres e ricos, resultando no que chama de montagem paralela:

A estrutura de Griffith é a da sociedade burguesa: composta em uma complicada corrida em duas linhas paralelas onde se encontra o contraste social possuidores/despossuídos na forma dicotômica dualista. Por isso, Griffith é o mestre da montagem paralela fundamentada no tempo, para a qual se contrapôs a montagem fundamentada no ritmo, do cinema soviético. Isso impressionou os americanos. Mas, para converter o cinema em ritmo, é preciso unidade orgânica, antes de tudo. (EISENSTEIN, 1990, p. 23)

A consideração de Eisenstein é fundamental para revelar a forma como tradutora de uma perspectiva política, quando sugere que o cineasta americano desenvolveu sua arte sob um parâmetro compatível com sua leitura das relações sociais e humanas: “a montagem paralela de Griffith parece ser uma cópia de sua visão dualista de mundo, que corre através de duas linhas, rico e pobre em direção a uma ‘reconciliação’ hipotética onde as paralelas se cruzariam, isto é, no infinito, tão acessível quanto a ‘reconciliação’” (EISENSTEIN, 1990, p. 124). O cineasta russo advogava em nome de um cinema soviético, ao qual, portanto, caberia outra forma

de montagem, necessária para expressar outro tipo de relação do homem com a vida, com a natureza e com a história. Para o cinema do então país dos *soviets*, Eisenstein propôs a montagem dialética, defendendo que uma obra com esses princípios trabalhasse com organicidade e fizesse com que o tema e o assunto fossem mergulhados no tratamento dialético até suas menores partículas, de modo que o seu impacto fosse assimilado mesmo por um conjunto de espectadores para os quais as questões tratadas não estivessem na ordem do dia: “Isto pode quebrar a resistência até do espectador cuja sujeição de classe está em franca oposição à direção tomada pelo assunto e tema da obra [...]” (EISENSTEIN, 1990, p. 18).

Tanto quanto o trabalho literário, respeitando aspectos da especificidade de linguagem, o cinema pode e deve ser analisado no conjunto, em sua estrutura e com relação às razões desta ou daquela forma de abordagem. O cinema que se quer verdade oculta o veículo e o trabalho de que é resultado, e isso, por si mesmo, define o tipo de relação que o artista estabelece com a arte: a de não-clareza da sua construção, historicamente determinada por ele próprio enquanto sujeito. Eisenstein tinha claro o papel do cinema inclusive de comentar a tese ou tema em questão, utilizando recursos que não resultavam em ilusão de verdade, mas que comentavam e explicitavam a leitura do seu executor, diante da qual permitia e exigia do espectador uma reação e posição. O fundamental no cinema de Eisenstein é que o veículo no qual se imprime uma determinada tese não esteja oculto. E, se o trabalho não está oculto, também não o está a relação do homem com a história e a produção da vida.

A posição de Eisenstein clareia o fato de que as narrativas, a partir da sua forma, podem integrar o homem com a vida numa perspectiva histórica, ou podem observar essa relação como coisa natural, contemplativamente, sugerindo que as ações e reações humanas sejam universais, comuns e não socialmente construídas. Sua análise do filme *Intolerância*, de Griffith (1916), observa que essa narrativa chega à tese de que a intolerância seria fruto do egoísmo humano, atribuindo conteúdo piedoso e moral aos

comportamentos sociais, naturalizando o que é historicamente construído.

O que parece interessante reter ao final desta reflexão é que a arte, enquanto instrumento cognitivo, sem forma fechada, nos dará sempre a dimensão do sujeito histórico que a produz e exigirá sempre uma dupla operação para sua compreensão profunda: a do sujeito social que fala através das categorias que utiliza para fazer uma abordagem do real, e a do próprio conteúdo, ou do discurso elaborado sob um determinado ponto de vista.

É fundamental dizer que nenhuma obra artística realiza um retrato, tampouco um decalque da realidade, mesmo que o queira, mas um discurso cujo ponto de vista cabe ao crítico desvendar, assim como cabe desvendar o chão histórico que o determina. Antonio Candido observa em *Literatura e sociedade* (2000): não basta descrever os elementos constitutivos de uma narrativa, isto é, os costumes, os hábitos, o linguajar, manifestações de um grupo ou de uma classe. Isso não bastaria para definir o caráter sociológico de um estudo, pois seria o mesmo que descrever uma casa, seus cômodos e suas funções. É necessário discutir *como* se fez a casa, sob quais princípios, seus materiais e também a função de cada coisa, acrescentamos. Antonio Candido está chamando de estrutura o que também podemos chamar de forma, da qual, como dissemos, se extrai o conteúdo profundo da obra de arte porque ali se estrutura o ponto de vista do narrador social. Este, por sua vez, pode coincidir com a perspectiva do artista, mas não necessariamente, como já observamos. Dois exemplos cinematográficos aqui podem contribuir para nosso debate sobre o narrador social, acrescentando aí a questão da arte engajada e daquela massificada: *Jeca Tatu* (1959), feito pela Companhia de Amácio Mazzaropi, e *Deus e o diabo na terra do sol* (1963), filiado ao Cinema Novo, dirigido por Glauber Rocha.

É possível dizer que num filme como o *Jeca Tatu* haja mais verdade sobre o tempo social do que no engajado *Deus e o diabo na terra do sol*, feito com distância de poucos anos do primeiro. Isso porque, ao assumir o ponto de vista do desenvolvimento industrial, do urbano em detrimento do rural, do pensamento dominante,

o narrador social do filme protagonizado por Mazzaropi punha a nu o processo em curso e advogava em favor dele. Assumindo um olhar *clownesco*, levantava problemas em relação à permanência dos velhos hábitos coronelistas, evidenciava a política clientelista no estado que se pensava a locomotiva da modernidade, rendia graças à indústria multinacional do cinema e da nossa incipiente indústria cultural e diluía em acordo os conflitos que o próprio filme acionava ao longo do narrado, como a expulsão dos camponeses das suas terras, o êxodo rural e o coronelismo associado ao agroindustrial nascente. Não quer dizer que seja um ponto de vista que nos agrade, muito pelo contrário, pois fechando as questões polêmicas que levanta, sugere que o remédio é rir para não chorar, e aproveitar as brechas para tirar proveito, já que o fim do Jeca, isto é, do caipira, seria inevitável. A narrativa o transforma em fazendeiro Jeca Tatu, ou seja, naquele que poderia sobreviver, apesar do atraso. Sem dúvida, esse cinema popular pode traduzir o ponto de vista dominante, inclusive as verdades para as classes populares não organizadas naquele momento, cujo silêncio daria base para o que veio a seguir na história brasileira: *manda quem pode, obedece quem tem juízo*. Melhor a adesão que a rebelião. Mas, é a leitura a contrapelo, como ensina Walter Benjamin, que nos dá essa verdade oculta na perspectiva *clownesca* da narrativa. À primeira vista, resta a tese de que as transformações em curso, ou a modernização, são necessariamente melhores que o risível e desajeitado Jeca Tatu, a quem aderimos, mas cuja identidade recusamos para nós espectadores.

Recusando-se ao tempo em curso, falando a partir da utopia, Glauber Rocha fraturaria seu filme sobre a situação camponesa em dois narradores, ou duas instâncias narrativas, uma que via a persistência do tempo presente e a outra que anunciava a revolução socialista. A primeira é narrada do ponto de vista de um pobre vaqueiro sertanejo, a segunda do ponto de vista do intelectual engajado, que dá outra leitura (outro ponto de vista de câmera, de montagem, de música) ao imediato, ao vivido, aos problemas em pauta. O primeiro conclui que não há muita saída para um homem pobre no sertão coronelista, a não ser obedecer

a um patrão, ou então rebelar-se no messianismo ou cangaço. O segundo, em nome da utopia, diz que essa rebeldia é revolucionária e que, por isso mesmo, a revolução estaria a caminho como rezava a prédica milenarista de Antônio Conselheiro: o sertão viraria mar e o mar viraria sertão, pois os camponeses pobres já haviam dados sinais desta luta na Guerra de Canudos. E para concertar essa utopia, este tempo em devir, esse narrador cria sua forma, utiliza aspectos da narrativa popular, da erudita, da recriação já proposta por Villa Lobos e pelos modernistas brasileiros, relê Eisenstein e o cinema soviético em busca da forma nova para o conteúdo novo, utópico. O sertanejo rebelado e acuado no sertão coronelista conclui que da rebeldia extraiu uma lição: *assim, mal dividido, esse mundo anda errado, a terra é do homem. Não é de Deus, nem do diabo*. O intelectual responde: se a terra é do homem, não é de Deus nem do Diabo, cabe ao homem fazer a história. Marx, diria: mas, não a faz necessariamente como quer. O narrador social, dividido entre o ponto de vista do homem comum e do intelectual, acaba deixando à vista os impasses do caminho¹.

Mas, seja em *Jeca Tatu* seja em *Deus e o diabo* não é a discussão a priori do contexto histórico no qual as obras foram realizadas, ou a posição ideológica pessoal dos seus realizadores que buscamos para explicar o filme em nome de uma sociologia do cinema. Pensando as narrativas como tradução do tempo social, nos dirigimos a elas para entender aquilo que Antonio Candido definiu como o processo pelo qual o *externo* se torna *interno*, ou seja, dá estrutura às obras. Voltando à metáfora do mármore, ambos os escultores tem nas mãos a mesma matéria social, um desafia a forma original da pedra, sugere sua transformação em algo novo, desbasta, reelabora, enfrenta sua dura resistência e compõe uma obra desigual, difícil de definir à primeira vista. O outro reconhece a pedra, afirma sua natureza, compõe um alto relevo (ou baixo

¹ Para uma análise mais detalhada do filme *Jeca Tatu*, indico meu livro *O rural no cinema brasileiro*, São Paulo, Ed. Unesp, 2001, cap. III; e para *Deus e o diabo na terra do sol* ver: XAVIER, Ismail. *Sertão Mar*. Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo, Cosac&Naif, 2012.

relevante, tanto faz) e não busca alterar a sua forma original, pois entende que este é o limite dentro do qual pode operar. Ambos são artistas, ambos esculpem a pedra, mas o material com o qual operam, a concepção de cada um diante do que se pode fazer em relação ao mármore define o resultado. Sobre a ideia que fazem da matéria bruta, é bom lembrar que não estão sozinhos, que enquanto uns creem na possibilidade de sua transformação, outros creem que sua essência é aquela mesma, assim como seus limites. A explicação dessa natureza, mutável ou não, define o narrador social: seus argumentos nos interessam enquanto aquilo que define o enfrentamento da matéria e a forma final por essa adquirida.

E é interessante essa capacidade de a própria obra explicar a si e seu construtor, a posição deste diante do material trabalhado. Por isso mesmo as categorias explicativas não podem ser definidas a priori, assim como não se pode desconhecer os materiais e métodos artísticos, ou a disposição dos criadores culturais, para nossas análises sociológicas. Sobre isso, que não cabe no espaço deste ensaio, lembro as últimas palavras de Auerbach, em *Mimesis*, quando diz, referindo-se à interpretação literária:

O método da interpretação de textos deixa à discrição do intérprete um certo campo de ação: pode-se escolher dar ênfase como preferir. Contudo, aquilo que afirma deve ser encontrável no texto. [...] Em pesquisas desta espécie, não se mexe com leis, mas com tendências e correntes que se entrecruzam e complementam da forma mais variada possível (AUERBACH, 2004, p. 502).

E, notando como a arte reclama um crítico disposto a deixar-se implicar pelas obras, confirma: "As minhas interpretações são dirigidas, sem dúvida, por uma intenção determinada [...] mas esta intenção só ganhou forma paulatinamente, sempre durante o jogo com o texto, e, durante longos trechos, deixei-me levar pelo texto". (AUERBACH, 2004, p. 501).

Bibliografia

- ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5a ed., São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BENJAMIN, Walter. O narrador, in *Obras escolhidas*, vol I, 6a edição, trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1993.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro, Zahar, 1990.
- JAMESON, Fredric. *Marxismo e Forma. Teorias dialéticas da Literatura no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- _____. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- LUKÁCS, Györg . *Introdução à uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico – A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

Filmografia

- Deus e o diabo na terra do sol*, dir. Glauber Rocha, Brasil, 1963.
- Jeca Tatu*, dir. Milton Amaral, Brasil, 1959.

NOTAS SOBRE A DUALIDADE ENTRE “ALTA” E “BAIXA” CULTURAS NO CAMPO CULTURAL BRASILEIRO

*Maria Eduarda da Mota Rocha**

Resumo: O texto propõe uma reflexão ensaística sobre a dualidade entre “alta” e “baixa” culturas no Brasil, traçando linhas muito gerais da formação do campo cultural e da consagração de um cânone modernista no interior deste campo. Por fim, discute de que maneira a ascensão de uma nova geração de artistas e intelectuais a partir da década de 1980 bem como a inclinação mais recente das políticas culturais em direção a uma concepção “antropológica” de cultura tem assumido a forma de uma contestação mais aberta àquele cânone.

Palavras-chave: Cultura brasileira, cultura erudita, cultura popular, cultura de massas

Abstract: The text proposes an essay on the duality between "high" and "low" culture in Brazil, pointing some aspects of the rising of the cultural field and the consecration of a modernist canon within this field. Finally, it discusses how the rise of a new generation of artists and intellectuals from the 1980s as well as the inclination of the latest cultural policies toward an "anthropological" conception of culture has taken the form of a dispute over that canon.

Keywords: Brazilian culture, high culture, popular culture, mass culture.

* Doutora em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP). Atualmente é Professora do Departamento e da Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). É autora de *A nova retórica do capital: a publicidade brasileira em tempos neoliberais*. São Paulo: Edusp, 2010. E-mail: me.rocha@uol.com.br.

A modernidade assistiu ao surgimento das categorias “erudito” e “popular” como trincheiras simbólicas que serviram, durante muito tempo, para diferenciar a produção cultural consagrada daquela incapaz de dotar os seus consumidores dos signos de distinção tão preciosos em uma sociedade de crescente mobilidade e anonimato. Bourdieu (1982 e 2007) analisou a formação do campo cultural e a maneira como o capital simbólico atrelado às obras consagradas no interior deste campo atuava na produção e reprodução das desigualdades sociais, funcionando como um marcador poderoso de classe ao distinguir os consumidores da “alta cultura” dos demais mortais comuns.

Ao longo do século XIX, a “alta cultura” serviu para distinguir os burgueses e os segmentos ilustrados das classes médias daqueles mais recém-chegados às disputas por riqueza, prestígio e poder nas cidades, que cresciam ao ponto de tornar pouco eficazes mecanismos mais antigos de distinção social, como o nome de família ou mesmo o capital econômico em estado puro. Isto significou a difusão de categorias mais rígidas de classificação da cultura e a imposição de uma distância maior entre a produção erudita e popular, em termos do prestígio alcançado por cada uma delas. O surgimento de instâncias de consagração, como museus, academias, galerias e revistas, reforçou as fronteiras entre os diferentes tipos de produção, atenuando a intensa circularidade cultural que havia caracterizado a Idade Média (BAKTHIN, 2008; GINZBURG, 1987).

Por outro lado, paralelamente à constituição do campo de produção erudita, teve lugar um processo de “nivelamento cultural” que forjou um novo espaço de produção e consumo de formas simbólicas, constituído em função de um público consumidor emergente identificado como classe média (COHN, 1973, p. 55). Este universo cultural, em formação na Europa desde pelo menos o século XVIII, foi estendendo suas fronteiras e ocupando espaços até então destinados às culturas populares ou à produção cultural voltada à elite cortesã. O resultado foi um novo compromisso entre as camadas populares e a burguesia tornada elite hegemônica. Barbero (1987, p. 134) identifica o mesmo processo através do qual

a cultura de massa veio a ser este âmbito de integração das classes inferiores à sociedade urbano-industrial, integração esta mais simbólica do que propriamente material ou política. Não se trata da aniquilação de matrizes culturais populares ou mesmo eruditas, mas de seu redirecionamento rumo à composição da hegemonia burguesa. Esta hegemonia pautou-se fortemente na integração das camadas populares ao mercado de bens materiais e simbólicos, adensando aquele público identificado por Cohn. Porém, ao mesmo tempo em que crescia um mercado cultural voltado ao grande público, no campo de produção erudita, as fronteiras entre a “alta” e a “baixa” cultura eram estabelecidas e legitimadas em um grau sem precedentes.

No Brasil, os processos de formação do campo cultural e da cultura de massas foram mediados pela própria condição colonial e seus desdobramentos. Os três primeiros séculos de colonização assistiram ao que Celso Furtado (1984) chamou de “síntese barroca”, o predomínio da cultura católica nas áreas em que brancos organizavam a vida social no sentido da produção para exportação. Ali, também os negros, índios e mestiços estavam submetidos ao catolicismo e, neste sentido, tanto dominantes quanto dominados sofriam a influência de uma visão católica de mundo, estando mais próximos do ponto de vista dos valores, crenças e ritos partilhados, apesar das práticas sincréticas e heterodoxas que aconteciam nas bordas da grande propriedade. Ainda segundo Furtado, somente após a Revolução Industrial, com a mudança no papel do Brasil na divisão internacional do trabalho, as elites locais voltaram-se mais decisivamente para os centros da cultura europeia, de onde brotavam tanto os fluxos de bens de consumo quanto as correntes burguesas de pensamento. Aconteceu, então, o que ele chamou de “ruptura pós-barroco”, a diferenciação crescente entre as visões de mundo das elites ilustradas, sob influência do racionalismo e do romantismo, e aquelas do restante da população, que continuavam seu processo formativo a partir das matrizes católicas, indígenas e africanas.

A diferenciação entre cultura das elites e culturas populares ganhou forma decisiva a partir da segunda metade do século

XVIII, com o arcadismo e o neoclassicismo que abrigaram, pela primeira vez na colônia, “conjuntos orgânicos de homens de letras” já preocupados com o problema da formação da literatura brasileira (CANDIDO, 1981, p. 25 e ss.), com a consagração de uma tradição literária que instituisse algum nível de continuidade entre as obras e entre os autores. Com a Independência, a literatura teve que se empenhar mais ainda na construção nacional e este foi o propósito que guiou o romantismo na direção das culturas populares em busca de símbolos da identidade brasileira. Identificando os traços de uma teoria da literatura presente neste movimento, Antonio Candido (1981, p. 328 e ss) aponta o reconhecimento dos índios como quintessência da identidade nacional. A natureza, os costumes e a religião também foram temas centrais para o romantismo literário no Brasil.

A conversão dos costumes nacionais em tema literário implicava um olhar mais atento para as camadas populares, mas a fixação na figura do índio como emblema da nacionalidade pura limitava o alcance desta visada. Além disso, o tratamento literário se restringia à sua transformação em tema privilegiado, com pouca repercussão no plano da forma. Para os propósitos deste texto, interessa destacar que, mesmo na ausência de um campo literário estruturado, a assimetria de poder entre um grupo de intelectuais encarregados de dar forma à “cultura brasileira” e o resto da população confinado na figura de um “povo” já se manifestava. Tanto mais porque a própria literatura foi se consagrando como forma cultural por excelência, e os recursos para a expressão literária estavam concentrados nas mãos de uma intelectualidade formada de filhos de famílias ricas do campo que iam se instruir em São Paulo, Recife e Rio de Janeiro, somados aos filhos de comerciantes luso-brasileiros e de profissionais liberais, com raros casos de escritores de origem pobre (BOSI, 1982, p. 99).

A dualidade entre cultura erudita e popular mudou de significado a partir da institucionalização de um cânone modernista, nas décadas de 1920 e 1930, na medida em que as culturas populares deixavam de ser consideradas apenas como tema e passavam a contar também como fonte de recursos para

inovações no plano da forma. O marco principal deste processo foi, sem dúvida, a Semana de Arte Moderna realizada em 1922, embora os processos que criaram as condições materiais e políticas do modernismo paulista já tivessem em curso há algum tempo (MICELI, 2003). Na primeira geração de modernistas, o primitivismo, que na Europa significava a fuga do familiar ao exótico, foi ressignificado como a busca pelas raízes de uma cultura nacional em formação, o que conferiu às culturas populares um lugar destacado (CANDIDO, 1965). Deste modo, as linguagens das vanguardas europeias mais cosmopolitas eram postas a serviço do projeto de construção nacional, que passava a ser, juntamente com o primado da inovação formal, um traço forte do modernismo brasileiro a se prolongar nas gerações seguintes, apesar das divergências tanto no interior de cada geração quanto entre elas. Em meio às tensões entre cosmopolitismo e localismo que, segundo Candido (1965, p. 45), caracterizam a vida cultural brasileira, o foco na identidade nacional tornou-se o eixo da conversão do modernismo em projeto ideológico nos anos 1930, para além da sua dimensão propriamente estética. Isso ficou particularmente visível na crescente preocupação de registro das manifestações populares com vistas à pesquisa das raízes da cultura brasileira e na sua dignificação a partir deste propósito (LAFETÁ et al., 2000), de maneira que, cada vez mais, era a produção urbana e comercial que passava a preencher a categoria de “baixa cultura”.

Neste contexto, o nacionalismo contribuiu para legitimar e pôr em diálogo o erudito e o popular, ao fazer deste último a reserva de brasilidade e a matéria-prima para as experimentações de artistas modernistas em busca da forma adequada ao “conteúdo nacional”. Mas as trocas efetivas entre as formas populares e eruditas de cultura não impediram que estas produções fossem categorizadas como tipos essencialmente diferentes, o primeiro, voltado à inovação formal, o outro, engessado na tradição, sob crescente domínio do folclorismo.

Ao tratar da vida cultural da cidade de São Paulo na década de 1950, Maria Armanda do Nascimento Arruda (2001) descreve o momento seguinte do modernismo brasileiro, quando

este se enraíza, envereda para muitas outras linguagens além da literatura e ganha instituições e eventos que passam a dar suporte à sua difusão ampliada, como o MAM e a Bienal de São Paulo. O primado da inovação formal e o tratamento das tensões entre o tradicional e o moderno marcaram diferentes expressões da vida cultural paulistana no período e, como tal, reatualizaram e institucionalizaram o cânone modernista da cultura em um grau sem precedentes, para além das rupturas explícitas com relação às primeiras gerações de modernistas, cujas linguagens passavam a ser vistas como rotinizadas (ARRUDA, 2001, p. 24). O elo de continuidade pode ser identificado na experimentação estética e na permanência do problema da construção nacional, em ambas as gerações, apesar da sua grande diversidade interna. Em meio aos debates sobre “realismo, figuração, abstracionismo, expressão social, nacional e internacional” (ARRUDA, 2001, p. 18), a cifra “modernista” foi adquirindo, até pelo menos as últimas décadas do século XX, um valor que nenhuma outra possuía no campo cultural brasileiro, passando a ser quase sinônimo de “alta cultura” entre nós.

Em um campo cultural marcado pela dualidade entre o erudito e o popular, cada um com sua forma e seu grau de legitimação específicos, uma outra vertente permanecia excluída das preocupações do Estado e dos intelectuais de inclinação modernista. Estamos falando daquela cultura de base urbana e comercial descrita por Cohn (1973) e Barbero (1987) como cultura de massas, que crescia vertiginosamente desde as primeiras décadas do século XX no Brasil e que colocava uma outra figuração do “popular”, não mais circunscrito ao rural e ao tradicional. Em torno dela foi traçada uma “linha sanitário-defensiva”, como demonstra Wisnik (1982), tratando especificamente da música. Analisando a produção musical brasileira da primeira metade do século XX, ele aponta uma aliança entre os pólos erudito e folclorista que deixava de fora a música popular urbana comercial e a erudita europeizante, descartadas porque não passavam no teste de “autenticidade” quanto ao seu caráter nacional (WISNIK, 1982, p. 134). Desde os anos 1940, portanto, a afirmação de um

cânone modernista de cultura veio de par com o surgimento de uma música comercial baseada nos meios de comunicação e nos filões mais afluentes do mercado, carente de legitimidade e de atenção por parte das políticas culturais estatais voltadas a uma visão essencialista de “povo”, melhor representada pelo folclore.

A este respeito, é importante registrar que, na década de 1950, esta representação do “povo” sofreu uma inflexão entre os artistas e intelectuais de diferentes posições políticas e o conceito de cultura passou a ser associado também à transformação social. Essa chave de interpretação tomou corpo no âmbito do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), órgão formulador das principais doutrinas do governo de Juscelino Kubistchek (1956-1961). Ela influenciou de modo decisivo as gerações seguintes, em especial na atuação do Centro Popular de Cultura (CPC), de inspiração comunista. Segundo tal visão, seria através de uma “cultura popular” e nacional que ocorreria a tomada de consciência política do povo. Mesmo após o golpe militar de 1964, quando tiveram fim as atividades destes grupos, conceitos políticos e filosóficos forjados naquela época encontraram popularidade nos setores de esquerda (ORTIZ, 2006).

Existia, portanto, uma tensão entre passado e futuro na maneira como os produtores e gestores concebiam a cultura popular. Marcelo Ridenti (2005) identifica a raiz desta tensão no caráter “romântico-revolucionário” da estrutura de sentimentos que caracterizava artistas e intelectuais brasileiros até, pelo menos, a década de 1970. Presente em posições à esquerda e à direita do espectro político, esta estrutura de sentimentos ditava a preocupação em buscar no “povo” a matéria-prima para uma construção nacional que podia ser concebida tanto em termos conservadores quanto progressistas (RIDENTI, 2005, p. 237). Entretanto, em nenhuma destas perspectivas eram respaldadas as produções que já integravam as linguagens e conteúdos populares à lógica do mercado mais afluente. Neste sentido, “popular” referia-se ainda a uma visão tradicionalista de povo.

Talvez por isso a sociologia brasileira tenha demorado tanto a tratar da cultura popular urbana de base comercial, só despertando

depois que ela passou a ser produzida por uma indústria cultural mais racionalizada e integrada nacionalmente, nas décadas de 1960 e 1970, sob a tutela do Regime Militar. Segundo Ortiz (1988, p. 15), até então, a temática da “cultura de massas” era ofuscada por aquelas da cultura popular e da identidade brasileira. O problema da formação nacional, deste modo, se desdobrava na busca por uma identidade mais facilmente localizável nas culturas eruditas, de matriz modernista, e popular, sob uma concepção folclorista. Mas isso significava deixar de lado o fato de que a indústria cultural começava a remodelar profundamente o contexto no qual ambos os tipos de produção cultural passaram a existir.

Somente a partir da década de 1970, surgiu na USP um conjunto de estudos que tentavam dar conta das transformações trazidas pela consolidação de uma indústria cultural no país, na esteira da tese de doutoramento de Gabriel Cohn (1973)¹. Mas seus autores foram migrando para outros temas e a sociologia da cultura brasileira seguiu priorizando intelectuais e artistas situados fora do campo da indústria cultural.

O problema é que, desde pelo menos a década de 1980, surgiram indícios de mudanças significativas no campo cultural brasileiro, notadamente o desgaste de um cânone modernista e a legitimação crescente de formas de produção mais próximas às linguagens e aos formatos da indústria cultural. O quadro mais geral destas mudanças talvez possa ser descrito como a consolidação do pós-modernismo no Brasil, a partir das contribuições de Fredric Jameson. Segundo este autor, menos do que um estilo ou um conjunto de estilos dominantes nos diferentes ramos da cultura,

¹ É conhecida a iniciativa anterior de Luiz Costa Lima (1978) para a divulgação no Brasil de teóricos que abordaram a comunicação. Mas ela parece ter um caráter mais acidental quando contrastada com a produção uspiana sobre o tema, bem mais ampla e longeva. Destacam-se, nesta produção, os trabalhos de Maria Arminda do Nascimento Arruda, Gisela Taschner, Waldenyr Caldas, Ciro Marcondes Filho e Orlando Pinto Miranda, muitos dos quais lastrearam a análise mais geral que Renato Ortiz apresentou sobre a consolidação da indústria cultural no Brasil em “A moderna tradição brasileira”.

o pós-modernismo é “a lógica cultural do capitalismo tardio” (1996). Neste sentido, o termo “pós-modernismo” descreve o momento em que os antigos enclaves modernistas são penetrados definitivamente pelas formas e linguagens oriundas da indústria cultural, sendo, assim, integrados também à lógica mais geral de produção de mercadorias do ponto de vista da constituição mesma das obras, e não somente da sua circulação através do mercado. É importante lembrar que o modernismo não esteve isolado dos meios de comunicação e muito menos, do mercado, inclusive com repercussões importantes no plano formal, como demonstrou Miceli (2003) em relação à primeira geração de pintores modernistas no Brasil. Mas sua institucionalização tanto nos países centrais quanto aqui ignorou esse contato e demarcou limites bastante estreitos entre a “alta” e a “baixa” culturas, limites estes que a lógica cultural do capitalismo tardio torna problemáticos. Como explica Huyssen:

o pós-modernismo deixou descobertas dimensões do próprio modernismo que as codificações institucionais e intelectuais do dogma modernista da Guerra Fria haviam esquecido ou reprimido: temas relacionados [...] com a tensão entre o político e o estético, com a mescla com os meios de comunicação, etc. (HUYSEN, 2010, p. 12).

Então, para além de uma dualidade simplificadora entre o modernismo e o pós-modernismo já criticada por Huyssen (2002), o recurso a este como lógica cultural do capitalismo tardio pode nos ajudar a contrastar diferentes momentos da cultura brasileira nos quais o estatuto do cânone modernista que predomina no campo cultural tem graus de legitimidade variáveis.

Uma questão importante é a de saber em que medida, no contexto atual, a dinâmica do campo cultural descrita por Bourdieu (1982) se verifica, notadamente no que diz respeito à subordinação incontestada do campo da indústria cultural ao campo da produção erudita. Segundo aquele autor, a indústria cultural tende a vulgarizar as obras eruditas e, no momento mesmo em que

as tendências estéticas migram de um campo a outro, perdem seu valor como signos distintivos. Ele diz:

Verifica-se que o sistema da indústria cultural tende a realizar em bases explícitas as operações segundo as quais sempre se elaborou o que se denomina de arte popular (sistema de bens culturais consumidos pelas classes populares nas sociedades estratificadas do ocidente europeu) e que não passa, no essencial, de uma arte erudita de uma época anterior, sistematicamente reinterpretada em função de um tipo determinado de uso social. (BOURDIEU, 1982, p. 142).

Apesar de matizar essa posição no mesmo texto, reconhecendo que a cultura popular é mais próxima da “arte média” produzida pela indústria cultural pelo critério da maior acessibilidade, Bourdieu (1982, p. 142) reafirma que aquela arte é um substituto degradado e desclassificado da cultura legítima. Portanto, a teoria bourdieusiana do campo cultural supõe a existência de instrumentos muito eficazes de preservação do monopólio da legitimidade cultural pelos dominantes no interior do campo da produção erudita e por este campo no confronto com a indústria cultural. Não é de hoje que o caso brasileiro coloca alguns problemas para esta teorização. Aqui, como mostrou Sérgio Miceli (1982; 1984), os meios de comunicação tiveram um papel decisivo para a unificação do mercado de bens simbólicos e a disseminação de um arbitrário cultural dominante, uma vez que historicamente ocuparam um vácuo deixado pela ausência de um sistema de ensino universal e de qualidade, a quem caberia disseminar o reconhecimento daquele arbitrário entre as classes mais baixas. No momento de consolidação de uma indústria cultural brasileira, o déficit de escolarização de uma grande parcela da população impedia um maior aproveitamento da produção erudita pelo projeto de imposição “pedagógica” da cultura dominante (MICELI, 1982, p. 184). Este projeto encontrou na indústria cultural um suporte muito mais adequado, na medida em que pode atuar em larga escala, já que, para tanto, não demanda

uma generalização do acesso à escola de qualidade. Nas palavras de Miceli:

os meios de comunicação de massa constituem, no interior de uma formação social como a brasileira, cujo mercado material e simbólico não se encontra unificado, os instrumentos estratégicos a serviço de uma segunda ação pedagógica que consiste em ressocializar amplos contingentes pela imposição de um habitus de classe 'dominante'. (MICELI, 1982, p. 213).

Tratando de um contexto particular, mostrei como a publicidade atuou no sentido de representar esse habitus de classe sobretudo em termos de padrões de consumo, conformando uma situação em que a superioridade das classes dominantes, mesmo do ponto de vista simbólico, tende a se expressar mais em termos de acesso a bens e serviços mais caros do que na demonstração de um gosto erudito, para muitos, sequer reconhecível como tal (ROCHA, 2002). Apesar desta ressalva, a formação do campo cultural e a institucionalização das políticas públicas de cultura no Brasil aconteceram sob a batuta de um cânone modernista e, nestes âmbitos, sua legitimidade permaneceu incontestada até as últimas décadas do século XX.

Os tropicalistas, no final dos anos 1960 e começo dos anos 1970, sinalizaram os primeiros indícios de uma contestação mais aberta àquele cânone. Como frequentemente acontece no interior do campo cultural, os "recém-chegados", carentes de legitimidade, tendem a adotar uma posição ambígua em relação aos "herdeiros" (a nomenclatura, como é sabido, é de Pierre Bourdieu, 2007, p. 24). Eles precisam tentar desqualificar o capital simbólico dos atores já consagrados sem deixar de reconhecer o valor em disputa no campo, valor este que a geração anterior encarna justamente por ocupar a posição dominante. Uma saída para os pleiteantes é a tentativa de se colocarem como aqueles que recuperaram o verdadeiro significado do valor em torno do qual se dá a disputa, significado este supostamente perdido no andamento da história

do campo. No caso dos tropicalistas, um recurso engenhoso foi a reedição do próprio conceito de antropofagia, caro aos primeiros modernistas, que pode ser definido como a visão segundo a qual a característica fundante da cultura brasileira é a sua capacidade de “digerir” as diversas matrizes culturais que participaram da formação do Brasil. No novo cenário, ele passa a significar também a possibilidade de incorporar linguagens e conteúdos provenientes de diferentes ramos da indústria cultural. Assim, ainda que continuassem focados no problema da construção nacional, os tropicalistas encontraram respostas que assimilam estéticas estrangeiras contemporâneas, a partir de então definitivamente mediadas pelo mercado mais afluente (RIDENTI, 2000, p. 274-275). Neste sentido, se contrapunham diretamente ao engessamento da identidade brasileira segundo a concepção nacional popular, e o exemplo mais evidente é a polêmica gerada pelo uso tropicalista da guitarra elétrica na música brasileira. Temos, então, um declínio da ênfase no “nacional” – e também sua resignificação – em favor de um cosmopolitismo que entra por um mercado ampliado em que ecoam também produtos e formatos estrangeiros, já sob a rubrica da *cultura pop*.

A partir da década de 1980, a força da lógica mercantil e da mídia no campo cultural brasileiro é reforçada pelo surgimento de uma geração de artistas e intelectuais para os quais os formatos e linguagens da indústria cultural, especialmente a TV, são familiares desde a infância. Na música, por exemplo, a forte penetração de tendências europeias e americanas visível já no Tropicalismo reverberou em outros movimentos culturais que, desde então, passaram a contar com um mercado regular e ampliado, e até mesmo com uma imprensa especializada divulgando o punk, o hip-hop e vertentes da cultura pop.

Enquanto as gerações modernistas de meados do século XX compreendiam a cultura como um instrumento de transformação social e de construção nacional, tomando para tanto, a cultura popular e o mundo rural como referências primeiras, via de regra, as novas gerações de produtores culturais já têm nas linguagens e formatos da indústria cultural um parâmetro incontornável.

A biografia muito particular de um desses produtores, o diretor de TV e de cinema Guel Arraes, pode ilustrar essa passagem. Ele dirige um núcleo no interior da Rede Globo que atua como um espaço de troca entre a emissora, carente de legitimidade diante da pressão da opinião pública e do aumento da concorrência, e uma geração de artistas vindos do vídeo independente, do jornalismo “nanico” e do teatro cômico dos anos 1980 (FECHINE, 2008). Se a “estrutura de sentimentos” é a partilha de crenças e sensibilidades que atuam como mediação entre a experiência histórica comum e a produção artística e intelectual, a dessa nova geração parece emergir de um diálogo mais intenso com a cultura pop, da desconfiança em relação à apropriação autoritária do nacional-popular pelo Regime Militar, da recusa do partidarismo e de uma compreensão estritamente classista da política, da influência de uma concepção mais psicanalítica e contracultural de liberdade. Mas, no caso dos artistas agrupados em torno de Guel Arraes, ela recupera dois elementos importantes do modernismo, pelo menos em suas pretensões: a busca pela inovação de linguagem e pela representação dos segmentos oprimidos da sociedade. Esses elementos, especialmente o primeiro, são a base para a reivindicação de uma legitimidade cultural que extrapola o âmbito da TV e, pelo menos no campo do cinema, se contrapõe explicitamente ao cânone “cinema-novista” (consagrado na década de 1960, na esteira da produção de Glauber Rocha).

Uma questão fundamental é saber até que ponto se trata de um veio que, por estar amparado na indústria cultural, alcança grande visibilidade, mas pouca consagração na esfera de produção erudita ou se, a partir dessa visibilidade, consegue ampliar os critérios de legitimidade cultural em todos os âmbitos. Ao contrário do que possa parecer, a resposta não é simples. No caso dos produtores que se agrupam em torno de Guel Arraes, um dos seus temas preferenciais, a periferia, acabou virando objeto de uma grande exposição realizada no Rio de Janeiro em 2005. Uma de suas idealizadoras, a pesquisadora Heloísa Buarque de Holanda, a definiu como “uma exposição sobre a visualidade e a linguagem cultural da periferia do Rio de Janeiro, retratando sua maneira

de captar o mundo da mídia e da moda de forma antropofágica, transformadora e criativa, dentro de sua realidade econômica”². Indo além, ela afirma:

é inquestionável a importância dessas expressões culturais no conjunto da diversidade que nos caracteriza. Não podemos definir identidade cultural nacional, simplesmente porque ela não existe no singular. Nossa cultura é plural e as estéticas centrais e periféricas, como o tecnobrega de Belém, o funk carioca ou o hip hop paulistano, compõem essa multiplicidade, sendo cada vez mais reconhecidas, também por isso.³

A referência à antropofagia e à identidade nacional, agora, no plural, indica que, mais do que a renúncia à antiga forma de consagração, temos aqui o aumento da disputa em torno do poder de definir os critérios de legitimidade cultural, e o fato de que a visibilidade midiática passa a contar como um recurso importante nessa disputa – como, de resto, tem contado nas disputas do campo político, religioso etc. Além disso, esse caso sugere também a projeção desta disputa no âmbito acadêmico, uma vez que a contestação ao cânone modernista empreendida por produtores culturais dentro e fora da indústria cultural recebe a chancela de pesquisadores como a própria Heloísa Buarque de Holanda e Hermano Vianna, interlocutor freqüente de Guel Arraes e um claro defensor de uma releitura do valor cultural do funk carioca.

Há sinais, portanto, de que vivemos, no Brasil, um momento de redefinição dos critérios de consagração cultural a partir das disputas entre atores situados nos diferentes ramos da produção erudita, nas vertentes mais tradicionalistas ou contemporâneas de cultura popular, nos filões mais afluentes ou limitados do mercado. Neste cenário, pelo menos durante o governo Lula,

² Em entrevista disponível no site www.heloisabuarquedeholanda.com.br, consultado em 02 de junho de 2011.

³ Heloísa Buarque de Holanda, *op. cit.*

o Estado atuou em favor do enfraquecimento de uma concepção modernista de cultura como belas-artes e do fortalecimento de uma noção ampliada que contempla não apenas as produções mais tradicionais da cultura popular, mas aquelas que se utilizam de linguagens e influências mais contemporâneas. Sendo assim, a “expansão” do conceito de cultura defendida pelo ministro Gilberto Gil significa também uma transformação nas obrigações e estratégias possíveis do Estado na área da cultura. Uma política cultural que abarque a dimensão “antropológica” proposta nos governos Lula depara-se com a dificuldade de estabelecer critérios que permitam especificar as produções merecedoras de financiamento por parte do Estado. A dilatação do conceito de cultura, ao mesmo tempo em que torna possível uma mudança do ponto de vista da desigualdade na produção, distribuição e acesso aos bens culturais, é um grande desafio para qualquer política cultural, pois, abarcando a total produção simbólica dos seres humanos, o conceito antropológico de cultura como um “modo de vida” desenha um limite impossível para a intervenção. Segundo Isaura Botelho, é necessário reconhecer que “uma política cultural que defina seu universo a partir do pressuposto de que ‘cultura é tudo’ não consegue traduzir a amplitude desse discurso em mecanismos eficazes que viabilizem sua prática” (BOTELHO, 2001, p. 75).

Sem oferecer critérios para a hierarquização das demandas dos diferentes atores sociais, as políticas culturais baseadas em uma concepção “antropológica” de cultura podem acabar sobrepondo esforços em relação à produção que o próprio mercado pode sustentar. No contexto atual, gestores preocupados em ampliar o espaço para a produção e consumo de bens simbólicos alternativos em relação à indústria cultural tem que se haver com a sua força na disseminação de gostos e hábitos. Além disso, não podem ficar indiferentes à visibilidade midiática de artistas, seja na concessão de incentivos fiscais, seja na consagração propriamente cultural. Em junho de 2009, um embate entre Caetano Veloso e o Ministério da Cultura terminou com a autorização do uso da Lei Rouanet para financiar o show do cantor. Em princípio, essa autorização havia

sido recusada a pretexto de ser ele um artista comercialmente viável. O então ministro Juca Ferreira voltou atrás e lembrou que a Lei Rouanet não prevê esse tipo de restrição e que até outros cantores de maior público já haviam sido beneficiados (*Folha de São Paulo*, Ilustrada, 23/06/2009). A resposta para este impasse, como não poderia deixar de ser, tem sido política. Tais limites não se definem a priori, mas a partir das disputas entre os diferentes atores que interpelam o Estado em busca de reconhecimento e recursos. Neste sentido, o enfraquecimento de uma visão mais polarizada e dual da cultura parece favorecer aqueles cuja produção simbólica é mais distante do cânone modernista.

Bibliografia

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura*. São Paulo no meio século XX. São Paulo: Edusc, 2001.

_____. "Sociologia da Cultura e Sociologia da Comunicação de Massa: esboço de uma problemática". In: MARTINS, Carlos Benedito; MARTINS, Heloisa Helena T. de Souza. (Org.). *Horizontes das Ciências Sociais no Brasil: Sociologia*. São Paulo: Editora Barcarolla Ltda, 2010. pp. 253-277.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 2008.

BARBERO, Jesús Martín. *De los Medios a las Mediaciones – Comunicación, Cultura y Hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1982.

BOTELHO, Isaura. "Dimensões da cultura e políticas públicas" In: *São Paulo em Perspectiva*. 15(2): 73-83, São Paulo, 2007.

- BOURDIEU, Pierre. "O mercado dos bens simbólicos". In: MICELI, Sérgio (org.). *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- _____. *A distinção – crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. *Asdrúbal trouxe o trombone*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo, Nacional, 1965.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6 ed. Belo Horizonte: edições Itatiaia, 1981. [1 ed. 1975].
- COHN, Gabriel. *Sociologia da Comunicação – teoria e ideologia*. São Paulo: Pioneira, 1973.
- CRANE, Diane. "High culture versus popular culture revisited: a reconceptualization of recorded cultures". In: LAMONT, Michelle; FOURNIER, Marcel (Eds.). *Cultivating differences: symbolic boundaries and the making of inequalities*. Chicago: Chicago University Press, 1992.
- FECHINE, Y. "Núcleo Guel Arraes: formação, influências e contribuições para uma TV de qualidade no Brasil". In: FECHINE, Yvana; FIGUEROA, Alexandre (editores). *Guel Arraes – um inventor no audiovisual brasileiro*. Recife: CEPE, 2008.
- FURTADO, Celso. "Reflexões sobre a cultura brasileira". In: *Cultura e desenvolvimento em época de crise*. Rio: Paz e Terra, 1984.
- GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes: o Cotidiano e as Idéias de um Moleiro Perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- HUYSEN, Andreas. *Después de La Gran Division*. Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo, 2002.

- _____. *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona, Espanha: Gedisa, 2010.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Ática, 1996.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. Prefácio de Antonio Candido. 2. ed. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2000.
- LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. 2a. ed. (1a ed. 1970) São Paulo: Paz e Terra, 1978.
- MICELI, Sérgio. *A Noite da Madrinha*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- _____. “Entre no ar em Belíndia – A Indústria Cultural Hoje”. *Cadernos IFCH*. Campinas: UNICAMP, outubro de 1984.
- _____. *Nacional estrangeiro – História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MIRANDA, Orlando Pinto. *Tio Patinhas e os mitos da comunicação*. Dissertação de Mestrado em Ciência Social. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1975.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 2006.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Record, Rio de Janeiro, 2000.
- _____. “Artistas e intelectuais no Brasil pós 1960”. In *Revista Tempo Social*, vol. 17, n. 1, São Paulo: USP, Departamento de Sociologia, 2005.
- ROCHA, Maria Eduarda da Mota. *O consumo precário: pobreza e cultura de consumo em São Miguel dos Milagres*. Coleção Estudos sobre Alagoas, n. 1. Maceió: Edufal, 2002.

- _____. "Guel Arraes: leitura social de uma biografia".
In FECHINE, Yvana; FIGUEROA, Alexandre (editores).
Guel Arraes – um inventor no audiovisual brasileiro. Recife:
CEPE, 2008.
- TASCHNER, Gisela. *Do jornalismo político à indústria cultural*.
Mestrado em Ciência Social. São Paulo: Universidade de São
Paulo, 1978.
- VIANNA, Hermano. *O baile funk carioca*. Dissertação de mestrado.
Rio de Janeiro: PPGAS (Museu Nacional), 1987.
- YÚDICE, George. *A conveniência da cultura – usos da cultura na era
global*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Barcelona: Ediciones
Peninsula, 2000.
- WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira –
música*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

ENTRE DUAS PREGUIÇAS: MACUNAÍMA E O JECA TATU¹

*Pedro Meira Monteiro**

Resumo: Entre Jeca Tatu, o caboclo “inadaptável à civilização”, e o matuto solerte e imprevisível que é Macunaíma, estende-se o largo espectro das discussões sobre o homem e a terra, que marcaram tão fundo a imaginação social e literária brasileira. Este artigo pretende averiguar como, em diferentes figurações da “preguiça”, em Monteiro Lobato e Mário de Andrade, projetam-se seus desejos, seus temores e suas interrogações sobre o futuro do Brasil.

Palavras-chave: Civilização e preguiça; Monteiro Lobato; Mário de Andrade.

Abstract: Between Jeca Tatu, the *caboclo* “unadaptable to civilization”, and Macunaíma, the ingenious and unpredictable *matuto*, one can find the large spectrum of the debates on man and earth, which left a deep mark on the social and literary imagination of Brazil. This article aims at suggesting how, in different representations of lazyness in Monteiro Lobato and Mário de Andrade, one can perceive their own desires and fears, as well as their inquiries into the future of Brazil.

Keywords: Civilization and Lazyness; Monteiro Lobato; Mário de Andrade.

* Graduado em Ciências Sociais pela Unicamp, tem um D. E. A. em História Sócio-Cultural pela Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines. É Mestre em Sociologia e Doutor em Teoria e História Literária, ambos pela Unicamp. Atualmente é Professor titular no Department of Spanish and Portuguese Languages and Cultures, Princeton University. E-mail: pmeira@princeton.edu.

¹ Este artigo é uma versão bastante retrabalhada da apresentação que fiz na quinta conferência da APSA (American Portuguese Studies Association), na Universidade de Minnesota, em outubro de 2006, num painel sobre Monteiro Lobato organizado por Malcolm McNee. Agradeço a ele, bem como a Marisa Lajolo, pelo diálogo e pelas observações então feitas.

No contraste entre Monteiro Lobato (1882-1948) e Mário de Andrade (1893-1945), e entre dois de seus personagens mais famosos – Jeca Tatu e Macunaíma –, há diferenças notáveis que, bem analisadas, permitem compreender o sentido de suas apostas sobre o que poderia vir a ser o Brasil.

Ressalvadas as singularidades, os dois autores viam, na produção literária, verdadeira missão, espécie de entrega do sujeito à verdade do destino coletivo. É claro que o tamanho de tal missão há muito nos escapa, talvez porque o caráter demiúrgico da função intelectual tenha se esgotado, ou talvez porque nosso tempo já não nos permita os arroubos de uma imaginação que tinha, por tarefa, dar conta de nada menos que o Brasil inteiro.

Embora o Monteiro Lobato que aqui apareça, contraposto a Mário de Andrade, seja autor de uma literatura para adultos, seria empobrecedor esquecer-se da importância que ele teve como autor também da mais poderosa literatura infantil. Não é exagerado supor que, no horizonte médio de um leitor no Brasil, o Sítio do Picapau Amarelo pôde ocupar aquele espaço mítico da *aventura formadora*, como são as planícies do Mississippi no *Huckleberry Finn*, para os leitores norte-americanos, e como terão sido as pradarias do Oeste americano e o Curdistão bravio, para os leitores de Karl May, dentro e fora da Alemanha. Trata-se daquilo que, pensando na formação de leitores, Lêdo Ivo (1982) chamou de “ética da aventura”: uma conjunção de valores fundamentais hauridos nos livros infanto-juvenis, que ele referia sobretudo às aventuras no mar. Trata-se ainda da experimentação que, transmitida ao leitor, conforma o “direito de inventar, desinventar e transformar a linguagem”, na sugestão de Marisa Lajolo (2008, p. 21-22) a respeito de Lobato, quando nota que, nas fábulas do Sítio, uma sofisticada reflexão metalinguística ganha “dicção calibrada para o público infantil”.

Parto da lembrança da literatura infantil para chamar atenção sobre o estatuto *formador* da produção literária de Lobato, mais precisamente o aspecto pedagógico de sua impressionante atividade como homem de cultura – editor, em particular, e agitador, em tantos âmbitos e sentidos. Há algo incansável em

sua biografia, sentimento que talvez ajude a compreender as razões pelas quais sua pena combate as *sementes do atraso*, ou, na voga do tempo, aquilo que seria identificado a um *mal de formação*.

As metáforas orgânicas são importantes, não apenas por atualizar a concepção do avanço político como *evolução* – o que certamente pertence ao imaginário lobatiano, – mas também porque tais metáforas provêm do espaço originário do próprio autor. Refiro-me, é claro, ao meio rural, isto é, àquelas “cidades mortas”, ou ao Vale do Paraíba que, numa crônica de 1943, aparece como um “diamante a lapidar” (LOBATO, 1961e, p. 225), mas que, nas cartas a Godofredo Rangel, depois incluídas em *A Barca de Gleyre* (1961b), conformavam um espaço bem pouco glamouroso, tendo em vista o ideal civilizatório sobre o qual Lobato tinha poucas dúvidas.

Nesse espaço rural em que Monteiro Lobato foi proprietário e administrador de uma fazenda que ele depois venderia e abandonaria, se “gestam coisas”, como diz ao amigo Rangel, numa carta de outubro de 1914:

Quantos elementos cá na roça encontro para uma arte nova! Quantos filões! E muito naturalmente eu *gesto coisas*, ou deixo que se gestem dentro de mim num processo inconsciente, que é o melhor: gesto uma obra literária, Rangel, que, realizada, será *algo nuevo* neste país vítima duma coisa: *entre os olhos dos brasileiros cultos e as coisas da terra há um maldito prisma que desnatura as realidades*. [...] Não sei como vai ser essa obra. Talvez romance. Talvez uma série de contos e coisas com uma idéia central. Nessa obra aparecerá o caboclo como o piolho da serra, tão espontâneo, tão bem adaptado como nas galinhas o piolho-de-galinha, ou como no pombo o piolho-de-pombo [...] O caboclo, piolho-de-serra, também é incapaz de outra piollhagem que não a da serra. [...] Atualmente estou em luta contra quatro piolhos desta ordem – “agregados” aqui das terras. Persigo-os, quero ver se os estalo nas unhas. [...] Estudo-os. (LOBATO, 1961b, pp. 362-363, vol. 1).

Gestava-se, é claro, seu personagem Jeca Tatu, sobrejamente conhecido por sua importância na história da literatura (conquanto Lobato seja amiúde vítima de um injusto apequenamento na historiografia literária brasileira), mas também por haver se tornado um arquétipo do homem rural preguiçoso.

Não é preciso ir longe: basta averiguar o quanto, no século passado, o discurso sobre a resistência do homem do campo à civilização e à tecnologia terá informado a moderna cartilha da extensão rural, na contramão da idealização romântica do sertanejo (CAROLA, 2004). Como se o agrônomo tivesse sempre que enfrentar, com as pílulas da tecnologia, um renitente Jeca Tatu, o que sugere a atualidade do embate entre a “questão agrícola”, com suas poderosas soluções técnicas, e a “questão agrária”, com sua urgência social (LOURENÇO, 2001). Sem esquecer, ainda, que o discurso lobatiano compreende-se no quadro mais amplo de uma reação à “decadência” que assombrava o Vale do Paraíba desde o século XIX, quando o Oeste paulista começou a prosperar (SILVA, 2012; STEIN, 1990).

Assim, pode-se supor que Jeca Tatu seja o resultado da reação a certa idealização do homem do campo, cuja raiz aponta para as projeções idílicas do espaço natural, seja na chave parnasiana, seja na vertigem romântica com a paisagem.¹ O trecho famoso da crônica em que nasce o Jeca Tatu, identificado a uma “praga” da civilização, se parece notavelmente a algumas das melhores páginas de Euclides da Cunha, de quem Lobato é admirador confesso.²

A queixa sobre a criatura atrasada reedita uma velha preocupação ilustrada com a técnica rudimentar da coivara, isto é, a queima do mato antes do plantio, processo que termina

² “Esboroou-se o balsâmico indianismo de Alencar ao advento dos Rondons que, ao invés de imaginarem índios num gabinete, com reminiscências de Chateaubriand na cabeça e a *Iracema* aberta sobre os joelhos, metem-se a palmilhar sertões de Winchester em punho.” (LOBATO, 1961d, p. 277)

² Sobre Lobato e Euclides, consultar *A Barca de Gleyre* (1961b), em especial a correspondência de setembro de 1911.

por exaurir o solo rapidamente, levando ao abandono sucessivo extensas áreas de cultivo, o que retomava, como se sabe, a prática de uma agricultura itinerante característica de povos indígenas:

Este funesto parasita da terra é o CABOCLO, espécie de homem baldio, semi-nômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. À medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugindo em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, a picapau e o isqueiro, de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna. Encosorado numa rotina de pedra, recua para não adaptar-se. (LOBATO, 1961d, pp. 271-272).

Como sugeriria mais tarde Antonio Candido de Mello Souza (1971, p. 46), o caipira era um “bandeirante atrofiado”. Ou então, como sugerira já Euclides da Cunha, a natureza não era apenas o cenário de fundo da aventura civilizacional, mas parte integrante dela.

O homem se adapta e se embrenha no meio: afastado da cidade, exorbitando do círculo civilizacional, ele se encolhe e recua, como que adentrando um espaço e um tempo progressos. Porém, em Euclides havia a promessa de uma força telúrica que só o sertanejo guardava, ao projetar-se como uma espécie híbrida de Hércules e Quasímodo, que manteria, na complicação genealógica que infernizava a mente do autor de *Os Sertões*, a potência da raça (CUNHA, 2001). Já em Lobato, o sino da civilização badala desimpedido, e o danado do Jeca é apenas uma criatura incômoda, verdadeira praga que, desgraçando a terra, abandona-a e se desloca para um pouco além, em eterna errância. Na perspectiva lobatiana, não há a promessa de uma raça que se guarda inteira, protegendo-se do confuso influxo genético do litoral, da mestiçagem que seria tema privilegiado de outros autores, que construiriam outras paisagens mentais, no contexto ensaístico robustecido pelo modernismo.

Entretanto, o choque da civilização não atinge, no retrato lobatiano do sertão, os tons épicos de Euclides da Cunha. Ainda assim, a solução poética de tal choque pode ser literariamente muito significativa. Oblivion, no conto “Os perturbadores do silêncio”, escrito em 1908 e posteriormente publicado em *Cidades Mortas* (1919), é o povoado imaginário que se congela num silêncio ártico, “inteiriço como a escuridão” (LOBATO, 1961c, p. 15). No máximo, alguns tímidos e monótonos sons quebram o silêncio durante o dia (a capina trimensal das ruas, o sino da Igreja, o fim das aulas), mas logo ele, o abarcador Silêncio, “subjuga e absorve” o som intruso, numa entropia sonora a figurar um espaço onde o avanço civilizatório é força inimiga, insidiosa e impotente.

Há em Oblivion (um nome de ressonâncias claras) um único momento em que o som inimigo parece cortar o silêncio: é quando Isaac Fac-Totum, um mulato retaco, recebe ordem de atacar um olheiro de saúvas, e mete no velho e enferrujado carrinho da Câmara as garrafas de formicida, a enxada e o fósforo. A cena de Isaac a atravessar a cidadezinha é formidável. As moças, nervosas, deixam a costura e tapam os ouvidos, enquanto as crianças se excitam. “Não obstante”, conta Lobato,

[...] o terrível veículo passa, indiferente à admiração como à censura, garboso, todo de ferro e ferrugem, *nhem-nhim, nhem-nhim*, empurrado pela dignidade infinita de Isaac-Toco-de-Vela. Enquanto o carrinho da Câmara não torna ao depósito municipal, o Silêncio não reentra na posse dos seus domínios.” (LOBATO, 1961c, p. 17).

Mas que domínios são esses? A passagem é ainda pouco clara, porque os vetores da civilização e do atraso não se definiram completamente, embora seja possível sugerir que, em 1908, Lobato já estivesse totalmente intrigado com aquela pasmeira do ambiente rural e provinciano, capaz de absorver qualquer movimento e ruído, como que fechando o espaço aberto pelo carro num sem-tempo imóvel. Porém, aquilo que, em certa vertente da imaginação literária latino-americana, apresentar-se-ia mais tarde

como abertura para o tempo mitopoético de um *outro* fantasmal e querido (que se pense no silêncio dos espaços remotos em Juan Rulfo, ou mesmo em García Márquez), em Monteiro Lobato, ao contrário, é a revelação de um espaço estático a ser rasgado pelo agente civilizador.

Mas onde buscar a agência civilizadora, a seta que deve marcar o sentido do avanço? A resposta lobatiana é clara: na “América”.

De sua viagem aos Estados Unidos, entre 1927 e 1931, Lobato retira, como em tudo o mais, notável resultado literário e político. Em *América*, publicado em 1932, reedita-se o antigo gênero dos diálogos filosóficos, agora tendo como interlocutores o próprio Lobato viajante e, de outro lado, um imaginário Mr. Slang, personagem que já aparecera em livro anterior como um “inglês da Tijuca”.

O que o impressiona é a sociedade alavancada pelos dólares americanos, a qual, mesmo após a Grande Depressão, se reerguia econômica e moralmente com o New Deal.³ Em tal sociedade, sugere Lobato,

Os dólares não existiam empilhados à flor da terra.
Foram criados. Foram ganhos. A riqueza nacional
americana, hoje orçada em 400 bilhões de dólares,
partiu dum zero inicial. Quando o “Mayflower”
aportou às costas de New England e aqueles auto-

³ Enamorado das universidades americanas, Lobato visita o campus idílico de Princeton, onde os jardins pareciam tão perfeitos que se diria “que os anõezinhos do Reno vinham a noite tosar aquelas gramas e desempoeirar uma por uma as folhas das árvores” (LOBATO, 1961a, p. 81-82). Não resisto a levantar a cabeça com sarcasmo ao escrever estas linhas, porque o que Lobato viu é o resultado do mesmo trabalho invisível que mantém limpos os corredores e asseados os banheiros hoje em dia em Princeton. Trabalho noturno, invisível e estrangeiro. Só que os anõezinhos não vêm mais do Reno, mas do México e da América Central, sobretudo. Há sentido neste comentário algo maldoso: é do trabalho, justamente, que fala Lobato, embora sua visão do capitalismo não conheça grandes perturbações.

exilados erigiram o primeiro casebre, a base desses 400 bilhões foi lançada. Quanto valeria esse primeiro casebre em dinheiro inglês da época? Uma libra, se tanto. Tudo veio daí. A partir daquele momento o americano jamais deixou de acumular trabalho. Riqueza é trabalho acumulado. Em vez da águia eu poria como símbolo da América a formiga. A águia depreda. A formiga enceleira. (LOBATO, 1961a, p. 83-84).

Há todo um veio a explorar quanto ao espaço da formiga na imaginação literária de Monteiro Lobato e de Mário de Andrade (bastaria recordar o dístico parodiando Saint-Hilaire, que Macunaíma vive a repetir: “pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são”, ou a evidente referência à fábula de Esopo, no caso de Lobato). Aqui, contudo, evoco Mário de Andrade para compreender o que pode contrapô-lo a Lobato, e como o contraste entre Jeca Tatu e Macunaíma pode ser iluminador: ambos preguiçosos, situados à margem do círculo civilizacional, embora cada um ofereça uma resposta cifrada e distinta ao empuxo do progresso.

Abstenho-me de retrair aqui as já um pouco batidas desavenças entre Lobato e os modernistas. A relação entre eles é mais interessante do que faz crer certo viés da crítica contemporânea, que herdou (ou inventou) uma espécie de urticária diante do autor de *Urupês*. Impõe-se questão mais simples, porventura mais interessante: como a *preguiça* pôde converter-se, de sinal inequívoco do atraso, em Monteiro Lobato, em potência fundadora, no *Macunaíma* de Mário de Andrade?

Inicialmente, é preciso recordar a gênese da escrita de *Macunaíma*, que se desenha bem ao gosto modernista: a primeira versão da rapsódia se escreve em seis dias, numa chácara em Araraquara, “entre cigarros e rede”, o que inaugura um tópos literário e pictórico que conecta Mário de Andrade a Gilberto Freyre: ambos esparramados numa rede, “criando”...

Nessa rede em que se deitam o pernambucano Gilberto Freyre e o paulista Mário de Andrade, e depois, na soberania do seu

canto, o baiano Dorival Caymmi, “criar” é uma espécie de “verbo intransitivo”, capaz de mergulhar o artista na atemporalidade que, ao contrário de Lobato, aponta para uma produtividade insuspeitada, telúrica e mítica. Toca-se aí o solo da imaginação modernista, na encruzilhada que separa Lobato de Mário.

Neste último, o prazer da escrita anuncia o jogo metalinguístico que dá a *Macunaíma* a graça e a agilidade que quase todos os leitores reconhecem no livro. Mas, além disso, o prazer da escrita sugere que a própria criação, ao contrário do que acontecia com a riqueza em Lobato, está justamente “empilhada à flor da terra”, como que à espera do poeta que venha alegremente juntar tudo, numa cantiga tão simples quanto tocante. Como se o material poético fosse ofertado livremente ao rapsodo, que é o cantor das riquezas já existentes, desconfiado da azáfama do progresso, contrário à corrida ininterrupta da civilização moderna. De fato, o rapsodo que canta a saga do herói de nossa gente se entrega à manha circular e oralizada do mito, recusando o sentido que o discurso logocêntrico do progresso reclama e promove. Macunaíma dança, vai e vem, regressa e perde a riqueza em sua viagem perdulária de herói mítico. Como no caso de Lobato, a perda é notável, mas a diferença entre os dois não poderia ser mais clara: em Mário, a preguiça apresenta um saldo estranhamente positivo.

Não por acaso, parte importante da crítica sobre *Macunaíma* debate a interpretação clássica de Gilda de Mello e Souza, que vê na bricolagem de Mário de Andrade a composição de um foco narrativo onde se poderia detectar, bem lá no fundo, a voz do *cantador*. O tema é vasto e não cabe aqui. Basta lembrar, entretanto, que o estatuto da arte em Mário de Andrade se liga a uma concepção simpática ao popular, mas também crente na sua transcendência, como se aquele espaço retroativo do meio rural – aquele escurão danado de que Lobato foge – fosse exatamente

o terreno sagrado em que se busca a solução poética, e talvez política, do país.⁴ Buscando uma fórmula simplificada, poderíamos supor que o objeto que atemoriza Lobato fascina Mário.

O autor de *Macunaíma* se deteve, tanto quanto o autor de *América*, sobre a política, na forja sempre difícil e urgente do projeto nacional. No entanto, a promessa civilizadora encampada por Monteiro Lobato é aquela diante da qual Mário de Andrade recua. Mas, se há de fato um recuo, não é porque Mário abraça uma proposta em si regressiva. Ocorre que a dimensão nacional em Mário de Andrade se liga, um tanto tragicamente, àquilo que se perdia com o progresso material e o avanço das forças produtivas. Nos termos da nossa pobre modernidade – ou da nossa pobre concepção acadêmica da modernidade –, Mário de Andrade é o único “moderno” da dupla, exatamente por ter sido capaz de encetar toda uma aventura literária cuja referência não é o que está presente, brilhando nos olhos do escritor que almeja o futuro, mas tudo aquilo que resta como matéria poética, luzindo não no futuro, mas no passado que teima em não desaparecer de todo.

Nesse complexo jogo diacrônico, convém perceber que, para Mário de Andrade, a matéria do “passado”, legitimada e recuperada pelo empenho do artista interessado, deixa de ser o empecilho que o projeto civilizador lobatiano pretende varrer do mapa. Trata-se, para Mário, de um passado paradoxalmente promissor, como se o próprio futuro estivesse no passado, em seu vir-a-ser que a modernização atropela, porque identifica, na resistência da tradição, a nódoa do atraso. Em suma, no plano de sua modernidade literária, não há, para o autor de *Macunaíma*, simples recomposição idílica do tempo que passou. Ao contrário, nos termos celebrados de Walter Benjamin, o rapsodo lida com as

⁴ Trabalhei o tema recentemente, ao tentar vislumbrar o projeto político e estético marioandradino nesse constante e estranho “recuo” aos espaços ainda protegidos do vento do progresso. O tema se torna especialmente agudo quando visto por meio do diálogo ente Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda. Cf. MONTEIRO, 2012.

reminiscências e a memória, diante de “um inimigo que não cessa de vencer”.

Sabe-se que o esforço criador do projeto de Mário de Andrade se baseia na possibilidade de “brincar” com os signos. No caso de Macunaíma, tratava-se de brincar com o corpo das palavras e das gentes, ainda que o destino daquele que brincou irresponsavelmente com as coisas da cidade termine sendo, quando se retorna ao escuro do mato virgem, o despedaçamento e a cintilação. Mas Macunaíma não vira estrela para brilhar como norte. Ele vira estrela por causa de sua incapacidade preguiçosa de fundar a civilização, o que nos põe diante de um imenso problema, quando se trata de compreender as diferenças entre Mário de Andrade e Monteiro Lobato.

Em Mário, afinal, a própria *criação* revela-se uma espécie de ato falho fundador, quando a voz despreocupada do rapsodo deixa escapar o que estava represado na memória – do povo, porventura – e que ninguém sabia que lá estava, faiscando.⁵ O imbróglio está em imaginar um projeto nacional, e com ele toda uma postura diante da política, que se fundaria no recuo diante da máquina do progresso, que é também uma máquina discursiva. Mas, estatelado numa rede, pode o criador erguer a civilização?

“Ai, que preguiça!” é um bordão facilmente alegorizável, que se torna simpático no carnaval nosso de cada dia. O dado trágico e inescapável é que, com o recuo diante da presença avassaladora da cidade e do “progresso”, não resta nada, a não ser uma história bonita para se contar. As perguntas se impõem, em

⁵ A ideia do acesso privilegiado à memória serve a compreender as observações de Mário, para quem o “desraçado” Aleijadinho “lembra tudo”: “Evoca os primitivos itálicos, bosqueja a Renascença, se afunda no gótico, quasi francês por vezes, muito germânico quasi sempre, espanhol no realismo místico. Uma enorme irregularidade vagamunda, que seria diletante mesmo, si não fosse a força de convicção impressa nas suas obras imortais. É um mestiço, mais que um nacional. Só é brasileiro porque, meu Deus! aconteceu no Brasil. E só é o Aleijadinho na riqueza itinerante das suas idiosincrasias. E nisto em principal é que ele profetizava americanamente o Brasil...” (ANDRADE, 1984, p. 42).

cascata: a sociedade pode avançar quando voltam-se os ouvidos completamente para a narrativa do que passou? A coletividade progride quando toda a atenção recai sobre a história que celebra a resistência da comunidade? Mas a resistência não perpetua exatamente as raízes que o avanço modernizador quer cortar, por julgá-las retrógradas, quando não apodrecidas?

Vimos que o silêncio de Oblivion, na crônica de Lobato, era a figuração de um tempo pregresso que cabia varrer vigorosamente. Mas e se, diante da tarefa civilizadora, exclamarmos “Ai, que preguiça!”? Que lógica outra se instaura, a partir desse momento? Que jogo civilizacional se inaugura com o prazer? Poderíamos imaginar a civilização como um jogo de “brincadeiras”, espécie de pelada cuja “singularidade lúdica” não obedece a princípio finalista algum, a meta nenhuma?

Ao revisitar o drama brasileiro à luz dos enigmas civilizacionais atualizados pelo futebol, José Miguel Wisnik (2008, p. 272) aproxima Garrincha, “sonso, enganosamente retardado e precoce, imprevisivelmente ligado e desligado do jogo, dono de um drible que podia ser tanto a solução quanto a perdição por excesso”, de Macunaíma. Nos dois casos, trata-se de um “bobo sabido”, que nunca adivinharemos se apenas se faz de bobo, ou se o é, de fato. *Sua força, aliás, está nessa imprevisibilidade*, na maneira como ele consegue blindar seu espaço contra a lógica produtivista que só admite conclusões claras e gols certos.

Macunaíma-Garrincha é a ambivalência em sua forma mais pura: a produtividade que jamais extravasa o instante, recusando alegremente o plano chato do progresso. Mas não se trata apenas de recusar um modelo civilizacional; trata-se, como sugere Renata Wasserman (1984), da recusa da própria escolha, e do recuo diante do esforço pressuposto na escolha e na perseverança. A impotência de Macunaíma não o torna uma “figura de atualidades, mas uma fantasia de possibilidade, uma forma imaginativa de rearranjar o mundo” (WASSERMAN, 1984, p. 108; 113). Hoje talvez emprestássemos, ao herói de nossa gente, a pecha de *virtual*: por meio dele, descerra-se o espaço que precede a atualização, e que nos lança vertiginosamente naquele tempo em que a realidade

confina com a imaginação. No entanto, dando voz à argúcia alerta de Lobato, convém recordar que nada se concretiza no ato mesmo de imaginar. Imaginar é no máximo uma potência propulsiva, mas *fazer* é arte de outra ordem, que exige a disciplina mínima que, por razões diversas, falta tanto a Macunaíma quanto a Jeca Tatu.

O potencial dessa recusa diante da pressa produtivista é conhecido na história da filosofia. Poderíamos pensar no valor do ócio para a política clássica, por exemplo. Ou então, uma preguiçosa linhagem macunaímica aponta também para o moderno “direito à preguiça” defendido pelo genro de Karl Marx, Paul Lafargue, até chegar, como sugere Edgardo Dieleke (2007), no *Bartleby* de Melville, aquele que, a cada instância do trabalho, respondia serenamente: “*I would prefer not to...*”.

O que resta dessa cadeia de recusas (*I would prefer not to...*, Ai que preguiça!) é poética e politicamente poderoso, embora a pergunta sobre o avanço civilizador permaneça. Afinal, Oblivion não é apenas um lugar poético; é também o espaço real dos que foram esquecidos pelo progresso. Convenhamos que, quando se trata de fazer avançar o carro da civilização, talvez a solução de Lobato seja mais feliz: deixar-se arrastar pelas forças do progresso, encontrando um lugar ao sol naquilo que chamamos, um tanto rapidamente, de “moderno”.

Mas e se Walter Benjamin estava certo quando se referiu ao quadro de Paul Klee? E se o progresso deixa atrás de si um amontoado de ruínas que cresce até o céu? Entre Mário de Andrade e Monteiro Lobato, o vento do progresso é a matéria semovente de discussão. Mas não apenas o vento em si. O que ele deixa para trás é o que realmente importa, afinal esse é ponto em que os dois autores divergem.

Uma posição consequente sugere cautela e cuidado, antes de apostar em um ou em outro. Afinal, se de crítica realmente se trata, há que lembrar que apenas na encruzilhada vive o pensamento. Ao recusar as soluções fáceis e enganosas que o caminho do “progresso” promete não precisamos nos entregar, sem mais, ao encanto da cantiga modernista (“modernista” no sentido que o termo ganhou com o modernismo de Mário e Oswald, está

claro). Mas haveria uma terceira margem da civilização, onde a produtividade não dependa da aniquilação da preguiça? Onde a produção seja gozo e suor num único tempo? Onde Macunaíma se descobriria um operoso agricultor?

Sabemos que não, que a preguiça macunaímica é incontornável e profunda. Sabemos também que o dilema sugerido pelo embate entre Monteiro Lobato e Mário de Andrade é de todos os povos tocados pelo vento do progresso, imersos na aceleração que obriga a pensar no que está sendo deixado para trás, e por quê. Curiosamente, nos dois casos estremece-se diante do futuro, mas o pensamento, com seus matizes e dilemas próprios, segue impulsionado pelas ruínas. Esquecê-las ou lembrá-las, aboli-las ou reverenciá-las, eis o dilema e a questão.⁶

Bibliografia

ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

_____. *Macunaíma*. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 1996 [1928].

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAROLA, Carlos Renato. "Jeca Tatu e o processo civilizador da família rural brasileira". *8o Simpósio Processo Civilizador, História e Educação: novas exigências do processo civilizador*

na contemporaneidade. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2004.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões* (Campanha de Canudos). Ed. Leopoldo M. Bernucci. São Paulo: Ateliê Editorial, Imprensa Oficial do Estado, Arquivo do Estado, 2001.

- DIELEKE, Edgardo. "Genealogies and Inquiries into Laziness from 'Macunaíma'" ellipsis: *The Journal of the American Portuguese Studies Association*, vol. 5, 2007, pp. 9-24.
- IVO, Lêdo. *A ética da aventura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- LAJOLO, Marisa. "Linguagens na e da literatura infantil de Monteiro Lobato". In: LAJOLO, Marisa; CECCANTINI, João Luís (orgs.). *Monteiro Lobato, livro a livro: Obra Infantil*. São Paulo: Editora UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2008, pp. 15- 29.
- LOBATO, José Bento Monteiro. *América*. São Paulo: Brasiliense, 1961a [1931]. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1961b, 2 vols. [1944].
- _____. *Cidades mortas*. São Paulo: Brasiliense, 1961c [1919].
- _____. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 1961d [1918].
- _____. *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1961e. [1919].
- LOURENÇO, Fernando Antonio. *Agricultura ilustrada: liberalismo e escravismo nas origens da questão agrária brasileira*. Campinas, Editora da Unicamp, 2001.
- MONTEIRO, Pedro Meira. "Coisas sutis, ergo profundas: o diálogo entre Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda". In: MONTEIRO, Pedro Meira (org.). *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: Correspondência*. São Paulo: Companhia das Letras, EdUSP, Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 2012, pp. 169-360.
- MORAES, Marcos Antonio de (ed.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EdUSP, 2001.
- SANTIAGO, Silviano (ed.). *Carlos & Mário: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 1998.

- SILVA, Luciana Meire da. "Cidades Mortas: o declínio da 'civilização cafeeira' no Vale do Paraíba segundo a elite agrária decadente". *Idéias*, Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, vol. 1, n. 4, 2012, pp. 289-305.
- SOUZA, Antonio Candido de Mello e. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre os caipiras paulistas e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1971.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.
- STEIN, Stanley J. *Vassouras: um município brasileiro do café, 1850-1900*. Trad. Vera Bloch Wrobel. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- WASSERMAN, Renata R. Mautner. "Preguiça and Power: Mário de Andrade's Macunaíma". *Luso-Brazilian Review*, vol. 21 n. 1, 1984, p. 99-116.
- WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ELEMENTOS PARA A CRÍTICA DA ESTÉTICA DO RACIONAIS MC'S (1990-2006)¹

Walter Garcia*

Resumo: O artigo analisa alguns recursos poéticos e musicais dos raps “Hey Boy” (1990), “Homem na estrada” (1993), “Capítulo 4, versículo 3” (1997) e “Negro drama” (2002) e busca identificar elementos para a crítica da estética do Racionais MC’s.

Palavras-Chave: Racionais MC’s, Rap brasileiro, Música popular brasileira, Sociedade brasileira contemporânea.

Abstract: The article analyses some musical and poetical techniques of the raps “Hey Boy” (1990), “Homem na estrada” (1993), “Capítulo 4, versículo 3” (1997) and “Negro drama” (2002) and means to study some elements for Racionais MC’s aesthetic criticism.

Keywords: Racionais MC’s, Brazilian rap, Brazilian popular music, Brazilian contemporary society.

¹ Este artigo é parte de um estudo mais amplo sobre o trabalho do Racionais MC’s e resulta de projeto de pesquisa realizado com auxílio da Fapesp. As análises revisam e ampliam formulações de três textos anteriores: minha comunicação no *III Encontro de Estudos da Palavra Cantada* (a convite de Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos e Liv Sovik) em agosto de 2011; o artigo “Radicalismos à brasileira”, apresentado na série de encontros *Atualidade da crítica* em novembro de 2011; e o verbete “Rap”, publicado em Leonardo Avritzer *et alii* (org.), *Dimensões políticas da justiça*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 637-646.

* Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Atualmente é Professor Doutor do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). E-mail: waltergarcia@usp.br.

Para a crítica, não há valor de revelação em indicar que os diversos pontos de vista dos raps do Racionais MC's (Mano Brown, Ice Blue, Edy Rock e Kl Jay) são fixados nas periferias de São Paulo. Nem há valor em apontar que os seus versos articulam as experiências dos personagens com os processos sociais que regulam o cotidiano dessas periferias. E talvez não haja valor também em dizer que grande parte dessa obra se baseia no "conceito da violência contra a violência" (Mano Brown, 2011), o que leva o canto do Racionais, sobretudo o de Mano Brown, a soar como revide.

Quando se escuta o grupo, facilmente se reconhece tudo isso. Mas talvez seja interessante acompanhar de que modo o gesto de revide veio se intensificando, disco a disco, pela compreensão mais ampla e mais aprofundada da violência que estrutura a sociedade brasileira. Dizendo de outro modo, a agressividade dos raps, adensada a cada trabalho, também comunica a lucidez do Racionais MC's. Lucidez que, em boa parte, parece ter se desenvolvido justamente como resultado dos vários pontos de vista sempre situados nas periferias.

Assim, partirei dessas características, que se apresentam na superfície da obra, e analisarei quatro raps: "Hey Boy" (Mano Brown), "Homem na estrada" (Mano Brown), "Capítulo 4, versículo 3" (Mano Brown) e "Negro drama" (Edy Rock/ Mano Brown). O objetivo principal é identificar elementos mais profundos que contribuam para a crítica da estética do Racionais MC's no período de 1990 até 2006. Para tanto, as análises incluirão, além da pesquisa do ponto de vista e de outros componentes formais, o cotejo dos raps com obras literárias ou com canções que trabalham experiências semelhantes.

Não se trata, porém, de apontar influências – embora Mano Brown já tenha declarado que ver Thaíde na televisão e, depois, "de verdade na São Bento" foi o primeiro incentivo que teve para cantar rap (Kalili, 1998a, p. 34). Nem se trata de desconhecer que há diferenças evidentes entre a sociedade que serve de matéria-prima para o Racionais MC's ao final do século XX e a que serve, p. ex., para Lima Barreto nas primeiras décadas daquele século –

ainda que os paralelos estabelecidos, entre a produção de um e a de outro, realmente queiram sugerir que os dois tempos históricos coincidem em alguma medida. Mas o cotejo das obras almeja sobretudo pesquisar a constelação à qual o trabalho do Racionais, em sua trajetória, se integra.²

Talvez um pequeno exemplo ajude a esclarecer. Em “V. L. (Parte II)”, faixa do CD-duplo *Nada como um dia após o outro dia*, de 2002, Mano Brown canta “Mas, em São Paulo, Deus é uma nota de cem”. Não sei se o verso cita uma máxima ou se é feito “à maneira de”. Seja como for, não se trata de um caso isolado. Aqui como em outros raps do Racionais, “condensada em uma forma lapidar, a experiência se torna conceito, sabedoria popular que sugere regras de conduta” (Garcia, 2007, p. 214). Em “V. L. (Parte II)”, o verso aconselha a despertar de um sonho: “Às vezes eu acho que um preto como eu/ Só quer um terreno no mato só seu/ Sem luxo, descalço, nadar num riacho/ Sem fome, pegando as frutas no cacho”. E esse conselho é dado porque a realidade concreta, sintetizada no verso, é oposta ao sonho e diz respeito ao domínio *sobrenatural* da forma-mercadoria, a qual constitui as relações sociais e a subjetividade do sujeito na metrópole.

Ora, contemporânea a “V.L. (Parte II)”, mas produzida no âmbito da cultura popular tradicional, uma canção entoada por João dos Santos Rosa, da Comunidade Quilombola de Sapatu (Eldorado – SP), tematiza a mesma experiência assumindo o ponto de vista da vida simples em meio rural:

Quem não acredita em Deus
Acredita no dinheiro
E pega sua terrinha
E vende pro fazendeiro
Vai embora pra cidade
Pra ver se a vida melhora

² Em várias passagens do artigo, ficará mais ou menos claro que procuro desdobrar certa linha da crítica que, no Brasil, foi desenvolvida por Antonio Candido, Roberto Schwarz e José Antonio Pasta, entre outros. Ver, p. ex., Schwarz (1999).

Ele fica na pior
Na maior dificuldade
Senhora, não tem disso, não
Senhora, não tem disso, não
Se deixar da liberdade
Pra viver só na prisão. (Dias, 2003)

Fugiria aos limites deste texto refletir sobre o teor de resistência, ou de utopia, ou de conformismo cristalizado nesse canto. Importa assinalar a sua relativa coincidência com o rap: não acreditar em Deus é acreditar no dinheiro, e acreditar no dinheiro é mudar-se para a cidade. Sabe-se que a substituição do respeito e do temor religioso pela mera relação monetária, a transformação da dignidade pessoal em valor de troca, a submissão do campo aos grandes centros urbanos fazem parte do processo de modernização do capitalismo. Assim, podemos tanto aproximar as duas obras quanto estender a pesquisa em direção a outros períodos históricos que marcaram esse processo no Brasil. P. ex., o impulso industrial e o crescimento urbano durante a década de 1930 parecem se depositar na máxima “Dinheiro valia mais do que Deus”, incluída em *Usina*, de José Lins do Rego (1982, p. 84), romance publicado em 1936. Dez anos mais tarde, publicou-se *Sagarana*, de João Guimarães Rosa. Seu conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, vinculado ao mundo sertanejo, aproveita um dito mais piedoso: “– Fala com Nhô Augusto que sol de cima é dinheiro!...” (Rosa, 1982, p. 330). Já o período da Primeira República deixou-nos o comentário “Ah! meu caro, dinheiro é mais forte que amor”, no diálogo que enforma a crônica de Machado de Assis de 18/12/1892. Talvez a constelação se amplie para além do razoável. Ou talvez não, pois a crônica aborda “o célebre encilhamento” (Machado de Assis, 1996). De todo modo, cite-se ainda uma passagem de *Recordações do escrivão Isaiás Caminha*, de Lima Barreto, cuja 2ª edição, revista e aumentada, é de 1917: ao descrever o tempo em que, recém chegado da província, conheceu a solidão e o desamparo na capital do país, Isaiás relembra que, naqueles dias, deu “alma ao dinheiro” (Lima Barreto, 1976, p. 55-56).

Hey Boy

“Hey Boy” foi gravado para o primeiro disco do Racionais, *Holocausto urbano*, de 1990. A introdução traz um diálogo falado, não cantado. Encena-se, tal como em filme cinematográfico ou em peça radiofônica, um encontro nada amistoso entre dois jovens de classe baixa que habitam na periferia, representados por Mano Brown e Ice Blue, e um boy, isto é, um jovem de classe média ou de classe alta. O lugar do conflito é um bairro de periferia, para onde o boy foi de moto.

(Ice Blue) – Hey, boy, hey, boy! Dá um tempo aí, cola aí, 'pera aí!
(Mano Brown) – Quem é, mano, o que esse otário 'tá fazendo aqui? Aí, dá um tempo aí, chega aí.
(Boy) – Que foi, bicho?
(Mano Brown) – Lembra de mim, mano?
(Boy) – Não.
(Mano Brown) – Então vamo' trocar uma ideia nós dois agora, morou?

Então da fala se passa ao canto, e somente os dois jovens que habitam no bairro têm voz. Inicialmente eles pedem para o boy se explicar. E o ameaçam, entoando que “não vai ser fácil” sair de um “ninho de cobra”. Mas logo a conversa muda de figura. Ainda que as dicções não percam nunca o tom de ameaça, as palavras, na verdade, explicam ao boy por que o bairro não é o lugar dele, por que ele pode se ferir onde “nós somos a consequência... maior/ Da chamada violência/ (...) E bode expiatório de toda e qualquer mediocridade”.

O vocabulário e as formulações deixam os manos com um tom professoral: “A marginalidade cresce sem precedência/ Conforme o tempo passa, aumenta, é a tendência”. É como se ouvíssemos dois alunos que argumentam com capricho, raciocinando a partir do aprendizado prático sem ignorar o aprendizado teórico. Entre um e outro, a elaboração se utiliza do conhecimento da canção negra dos EUA (na qual, é óbvio, o rap se inclui), cuja influência

fica patente desde o título da canção; e se utiliza do rádio e da construção de tipo dramático, duas influências que retornariam com força nos discos seguintes. Mudando de ângulo, é como se a valentia adolescente, nutrida nas ruas e nos meios tecnológicos de comunicação, se misturasse à incorporação do gesto do professor escolar que fala sem admitir réplica.³

As últimas páginas de *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto, trazem uma cena que valerá a pena retomar. Dentro de uma carruagem, o personagem reflete sobre o que fez dos seus sonhos de estudo e de trabalho, após ter vivido na miséria e, naquele momento, ser o protegido número um do patrão, o “doutor Ricardo Loberant”, proprietário e diretor do jornal *O Globo*. No Largo da Lapa, o caminho é bloqueado. Isaías vê uma “aglomeração de populares” e enxerga, levada por dois soldados, a ex-amante do deputado Castro, político a quem ele fora recomendado e que não lhe arranjara uma posição na burocracia tão logo o estudante chegara ao Rio de Janeiro. Cogita, então, no sentimento que teve revendo aquela mulher num momento em que ambos haviam trocado de lugar na sociedade: ela, detida na rua; ele, um “parasita”, um “vulgar assecla”, confortável na carruagem. O sentimento o faz indagar se ele também não seria, em parte, responsável pela desgraça daquela mulher (Lima Barreto, 1976, p. 192-193).

Pode-se afirmar que os versos de “Hey Boy” se organizam a partir de uma experiência semelhante. As vozes de Mano Brown e Ice Blue se revestem de agressividade. Porém a ideia substancial do que se canta é a conscientização do boy, o qual, se não conhece cada um dos moradores do bairro, tem a sua vida diretamente

³ Ice Blue e Mano Brown declararam, em duas entrevistas, que inicialmente o Racionais MC's queria “ser intelectual, falar umas palavras difíceis” (Santos, 1997), com “medo de falar gíria, medo de ser mal interpretado, medo da música ser vulgar” (Kalili, 1998b, p. 17). Como se nota, o recurso de cantar situações violentas com “palavras de rua mesmo” (Santos, 1997) foi conquistado ao longo da trajetória do grupo, “contra o preconceito linguístico e a favor da comunicação com a periferia” (Garcia, 2004, p. 177).

ligada às vidas de todos. A relação é explicada didaticamente, e caso se faça a velha pergunta sobre o investimento estético da arte engajada, deve-se avaliar, entre outros recursos, a rima “etiqueta” / “sarjeta”, síntese da explicação.

Você gasta fortunas se vestindo em etiqueta
E na sarjeta as crianças, futuros homens
Quase não comem, morrem de fome
Com frio e com medo
Já não é segredo, e as drogas consomem.

Ao mesmo tempo, a substância do que se canta é também a conscientização do público ao qual o Racionais MC's se dirige primordialmente: o jovem que habita na periferia urbana. Isto é lógico, em primeiro lugar, porque a canção ensina com o discurso (que deve ser) endereçado ao boy. Em segundo lugar, porque no desfecho, quando do canto se retorna à fala, o personagem representado por Mano Brown diz que tem “todos os motivos”: “mas nem por isso eu vou te roubar”. Assinala-se, de modo explícito, um caminho agressivo mas alternativo em relação ao da marginalidade.⁴ Não custa sublinhar, um caminho que nada tem a ver com a ascensão à sombra de um protetor, com o humilhante conforto que resulta desse parasitismo. Assinala-se a alternativa trazida pelo hip hop ou, mais especificamente, por sua forma de canção, o rap.⁵

⁴ Para uma excelente discussão sobre o assunto circunscrita ao trabalho do Racionais MC's até *Sobrevivendo no inferno*, ver Maria Rita Kehl (2000).

⁵ É certo que a relação entre o pensamento do artista e a forma da obra nunca são simples e imediatas. De todo modo, algumas declarações de Mano Brown talvez contribuam para a discussão do que se afirma: “Não sou porta-voz do movimento hip hop, mas da periferia – talvez. Algumas coisas são básicas. A autovalorização, o estudo e a distância de tudo o que faz mal – bebida, droga e novela. Lutar para ter as coisas, mas evitar que o dinheiro suba à sua cabeça e você vire ladrão” (Plasse, 1994); “O rap não apavora ninguém. O classe média já é apavorado por natureza. O rap é só a trilha sonora do mundo em que a gente vive. O mundo já é apavorante” (Pimentel, 2001); “Agora, veja como

De fato, a perspectiva de “Hey Boy” se torna mais compreensível quando lembramos que a criação dos versos, feita a partir de experiência “que funde problemas pessoais com problemas sociais”,⁶ se estruturou com base no encaixe rítmico do canto em relação à batida do funk. Dizer isto é quase dizer o óbvio para aqueles que acompanham o rap e o hip hop. Ainda assim, deve-se salientar esse dado fundamental. Em síntese, o rap possibilita ao jovem da periferia urbana atuar de maneira digna com seu pensamento, sua voz, seu corpo. “Hey Boy” não alcançaria o mesmo significado se os versos acima transcritos, p. ex., não tivessem sido tratados musicalmente como foram por Mano Brown e Ice Blue.⁷ Aliás, nesse trecho sobretudo por Ice Blue, o qual só por dominar o artesanato rítmico do rap não atravessa a bateria eletrônica (que acentua, no compasso quaternário, a cabeça do segundo e a do quarto tempo) nos versos “Com frio e com medo/ Já não é segredo, e as drogas consomem”.

Voltando ao romance de Lima Barreto, recorde-se que Isaías Caminha ganhara maior respeito do patrão no instante em que, pela primeira vez, respondera à agressão verbal de outro repórter (“Seu moleque! Você saiu da cozinha do Loberant para fazer reportagem...”) com a agressão física: “o emprego da violência, do murro, do soco” (Lima Barreto, 1976, p. 184-185). Façamos outro paralelo. Pode-se dizer que o tom de ameaça mantido em “Hey

é que é. As pessoas falam que somos preconceituosos. Saiu no jornal assim: ‘Racionais cantam para playboys’. A partir do momento em que o jornalista reconhece que aqueles caras são playboys, então não estamos errados. Os jornalistas perceberam que existe uma elite, que existe um playboy” (Júlio Maria, 2006).

⁶Utilizo-me livremente de formulação de Antonio Candido sobre Lima Barreto (Candido, 1989, p. 39).

⁷ O documentário *Nos tempos da São Bento*, de Guilherme Botelho, traz elementos fundamentais para a pesquisa da formação musical do Racionais MC’s durante a década de 1980 (Botelho, 2010). Já os extras do DVD *1000 trutas 1000 tretas* trazem a pesquisa e a reflexão do próprio grupo sobre a cultura à qual o trabalho do Racionais dá continuidade (Racionais, 2006).

Boy” retrata, sem dúvida, uma experiência concreta num bairro de periferia quando a área, de espaço público com livre circulação, se transforma numa espécie de condomínio, com acesso restrito (será que caberia insistir na pergunta “o que esse otário ‘tá fazendo aqui”?). Mas isso não é tudo. Deve-se acrescentar que o rap canta o revide, a tática de *conseguir a paz de forma violenta*. Um comportamento, ao que parece, aprendido na própria luta contra as formas de violência que valorizam ou depreciam a cor da pele e que não respeitam delicadeza, inteligência, bondade, timidez, fraqueza (Lima Barreto, 1976, p. 72-75 e 184).

Homem na estrada

A crítica das injustiças e a reação violenta se adensam a partir do disco *Raio X Brasil*, de 1993. É o caso de “Homem na estrada” (Mano Brown). Sua estrutura é do tipo épico, não mais do dramático como em “Hey Boy”. A mudança permite que o rapper construa com bastante requinte o seu ponto de vista: mais do que *ao lado*, o narrador se situa *no mesmo lado* do protagonista, comprometendo-se radicalmente com o tipo social que este representa ao mesmo tempo que dele guarda certa distância. O recurso básico é, ao longo da canção, fazer o foco narrativo oscilar entre a 3ª pessoa, nas passagens em que o narrador observa o “homem na estrada” e relata a história dele, e a 1ª pessoa, quando o narrador efetivamente assume o papel do “homem na estrada”.

Narra-se a história de um ex-detento que “recomeça sua vida”. O protagonista “quer viver em paz/ Não olhar pra trás, dizer ao crime: nunca mais!”. A canção é pontuada pelo verso “o homem na estrada”, que finaliza todas as partes à exceção da última. Mas também é pontuada por um outro verso cantado quatro vezes ao longo da narrativa: “Sim, ganhar dinheiro, ficar rico, enfim”. E, após este outro verso, escutam-se quatro modos diferentes de retratar a morte, a qual desengana quem sonha “alto assim” tendo tido a vida “para sempre danificada”.

O personagem traz “lembranças dolorosas” da Febem e não quer que o filho dele “cresça com um ‘oitão’ na cintura e uma PT na cabeça”. Com insônia, pensa “o que fazer para sair dessa situação”: “Desempregado, então, com má reputação/ Viveu na detenção, ninguém confia, não”. Na favela onde habita, seu barraco está “Equilibrado num barranco incômodo, mal acabado e sujo”. A sensação de descaso do poder público pelo lugar é sintetizada em poucos versos: “Um cheiro horrível de esgoto no quintal”; “Até o IBGE passou aqui e nunca mais voltou”; “O IML estava só dez horas atrasado”; “Faltou água, já é rotina, monotonia”.

A ação narrada transcorre em dois dias. No primeiro, “Acharam uma mina morta e estuprada”. No segundo, é linchado um filho que “Estourou a própria mãe, estava embriagado”. Neste ponto, reflete-se sobre “Os ricos [que] fazem campanha contra as drogas” e “ganham muito dinheiro/ Com o álcool que é vendido na favela”. O linchamento e a reflexão se desdobram no relato de “um mano” que “tava ganhando dinheiro”. Com ironia amarga, o personagem avalia o papel que o sujeito, depois de morto, desempenha na história oficial. Convém ampliar o entendimento dos versos cantados: o personagem cogita nas relações socioeconômicas que possibilitaram ao sujeito cumprir determinado papel; e também cogita na apropriação do sentido da morte pela mídia e pela polícia, que acumularam capital transformando os despojos em espetáculo.

Foi fuzilado à queima-roupa no colégio
Abastecendo a playboyzada de farinha
Ficou famoso, virou notícia
Rendeu dinheiro aos jornais, hã, cartaz à polícia
Vinte anos de idade, alcançou os primeiros lugares
Superstar do *Notícias Populares*.

Note-se que o relato complementa o vínculo entre “etiqueta” e “sarjeta” criticado em “Hey Boy”; e também que a periferia, seja consumidora ou seja vendedora de droga, sempre fica em desvantagem. Contudo, a substituição do ponto de vista de estudante pelo ponto de vista de ex-detento bem como a

mudança da composição do tipo dramático para o tipo narrativo fazem com que “Homem na estrada” alcance resultado estético bem superior. A passagem de um discurso que cita genericamente “crianças, futuros homens” para a lembrança do “mano” dá maior concretude às relações sociais. Em outras palavras, os novos recursos utilizados pelo rapper criam de maneira mais adequada a impressão de que escutamos alguém que conhece as coisas por experiência, não por ouvir falar.

Outra cena observada pelo “homem na estrada” se assemelha à recriada em “O bicho”, de Manuel Bandeira, poesia escrita no Rio de Janeiro em dezembro de 1947. Nesta o sujeito lírico confundia, a princípio, um homem com um bicho, confusão que nos choca quando é desfeita no verso final. A cena é recordada, o que sabemos desde o primeiro verso (“Vi ontem um bicho”), e o ponto de vista se constrói com base nessa distância temporal. A poesia se organiza como meditação do sujeito lírico, que relata o que lhe causou forte impacto, como se a cena que não lhe saísse da cabeça: a perda de humanidade causada pela miséria, a voracidade com que um faminto devora detritos imundos, a singularidade de “um homem” representando um tipo social já (mal) formado. Por tudo isso, os sentimentos do sujeito (inquietação, assombro, piedade) atuam como mediadores da realidade retratada.

Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem. (Bandeira, 1970).

“O bicho” é uma poesia completa em sua forma e, portanto, deve ser tomado com reserva o seu cotejo com um episódio cantado em apenas quatro versos em meio à letra extensa de “Homem na estrada”. O ganho que se espera é tornar mais visíveis algumas características do rap. Neste o ex-detento não confunde as crianças com bichos, e talvez a falta de confusão deva chocar ainda mais. A observação é feita no presente, deixando mais à mostra que “a representação direta da realidade”⁸ é um dos ideais da composição (mas é claro que os recursos expressivos atuam como intermediários, e uma análise mais detalhada do rap não poderia deixar de lado, p. ex., a base musical e sua relação com o canto).⁹ Vê-se a coletividade de uma “molecada sem futuro” em processo de (má) formação. E a disputa aludida na poesia, entre a voracidade de um cão, a de um gato, a de um rato e a de um homem, se torna uma disputa meticulosa entre iguais, com elevação de gatos e cachorros por personificação e, conseqüentemente, com rebaixamento das crianças (lembre-se que “palmo a palmo”, que significa “pouco a pouco”, deriva da extensão medida entre a ponta do polegar e a do dedo mínimo, com a mão aberta):

⁸ Uma vez mais, utilizo-me livremente de formulação de Antonio Candido sobre Lima Barreto (Candido, 1989, p. 41).

⁹ Iniciei a pesquisa desses itens mas, até o momento, não a desenvolvi: “A base musical de ‘Homem na estrada’ vem de ‘Ela partiu’ cantada por Tim Maia (devo a indicação a Filipe Ferreira Gomes Luna). Comparem-se as duas gravações. O Racionais utiliza de forma interessante a voz de Tim Maia: no original, a frase ‘e nunca mais voltou’ refere-se à mulher amada; no rap, a frase entra (fazendo *scratch*) junto com o verso ‘Até o IBGE passou aqui e nunca mais voltou’. E o Racionais também repete muitas vezes, numa espécie de segunda parte, um único compasso da introdução original, em que a guitarra toca um acorde (Dm) acrescentando-lhe uma nota (7a menor) e imprimindo com isso um outro timbre à sequência harmônica. Assim, o destaque que esse único compasso adquire no rap ultrapassa em muito sua execução no arranjo original, quando corre o risco de nem ser notado” (GARCIA, 2004, p. 176-177).

Empapuçado ele sai, vai dar um rolê
Não acredita no que vê, não daquela maneira
Crianças, gatos, cachorros disputam palmo a palmo
Seu café-da-manhã na lateral da feira.

Ao final, o “homem na estrada” é executado pela polícia, de madrugada, dentro do barraco dele. “Assaltos na redondeza levantaram suspeitas”, e “na calada caguetaram seus antecedentes”. O rapper, comprometido com o protagonista como se afirmou, não canta a morte (nessa perspectiva, não é de estranhar que se fique em dúvida sobre quem, o personagem ou o narrador, desabafa a certa altura: “Não confio na polícia, raça do caralho/ Se eles me acham baleado na calçada/ Chutam minha cara e cospem em mim. É...”). Ouvem-se tiros e o último verso, “Minha verdade foi outra, não dá mais tempo pra nada”, fica sem rima. Em vez de escutar-se entoar “o homem na estrada”, como ao término das outras partes da canção, escuta-se uma locução simulando noticiário:

Homem mulato, aparentando entre 25 e 30 anos,
é encontrado morto na estrada do M’Boi Mirim, sem
número. Tudo indica ter sido acerto de contas entre
quadrilhas rivais. Segundo a polícia, a vítima tinha
vasta ficha criminal...

A complexidade inapreensível do “homem na estrada da vida” se reduz ao estereótipo do “homem mulato encontrado morto na estrada do M’Boi Mirim”,¹⁰ bandido com “vasta ficha criminal” assassinado por outro bandido. Experiências, sonhos, medos, projetos, pensamentos, sofrimentos, alegrias – tudo se perde no lide jornalístico produzido em série e comprometido com a versão oficial da polícia.

¹⁰ Quem me chamou a atenção para essa transformação – de homem na estrada (da vida) para homem na estrada do M’Boi Mirim (na morte) – foi Ana Paula Ramos Patrocínio, em comentário feito em sala de aula.

Capítulo 4, versículo 3

Dizendo de modo simples, “Capítulo 4, versículo 3”, terceira faixa do quarto disco do Racionais, *Sobrevivendo no inferno*, faz a apresentação do rapper Mano Brown. O disco foi lançado em 1997, e o tema é comum no hip hop. Para ficar no âmbito brasileiro, o pioneiro LP *Hip-Hop cultura de rua*, lançado em 1988, incluiu “Corpo fechado”, que fazia a apresentação do rapper Thaíde:

Me atire uma pedra, que eu te atiro uma granada
 Se tocar em minha face, sua vida está selada
 Portanto, meu amigo, pense bem no que fará
 Pois não sei se outra chance você terá
 Você não sabe de onde eu vim e não sabe pra onde vou
 Mais pra sua informação vou te falar quem eu sou
 Meu nome é Thaíde, e não tenho RG
 Não tenho CIC, perdi a profissional
 Nasci numa favela de parto natural
 Numa sexta-feira santa que chovia pra valer
 Os demônios me protegem e os deuses também
 Ogum, Iemanjá e outros santos do além
 Eu já te disse o meu nome, meu nome é Thaíde
 Meu corpo é fechado e não aceita revide.

Embora Thaíde não mantivesse ostensiva agressividade na dicção, é evidente que os versos buscavam intimidar. À imagem de “pedra” e “granada”, que dificilmente seria tomada ao pé da letra, seguia-se a concretude da situação de quem não tem muito ou não tem nada a perder. E o rapper ainda alardeava a proteção de demônios, deuses e santos, a condição de valente que tem o corpo fechado.¹¹ O uso desses três recursos – sentido figurado,

¹¹ Um segundo rap foi gravado por Thaíde e DJ Hum em *Hip-Hop cultura de rua*, “Homens da lei”. Nele o jovem de periferia cantava a sensação de andar ameaçado, prestes a se tornar vítima dos equívocos da “polícia paulistana”: “Se eles me pegam, avisem meu pai/ Se saio dessa vivo, não morro nunca mais/ Não sei se meu destino é mofar atrás das grades/ Ou ter meu corpo achado em um riacho da cidade”. Pode-se dizer que “Homens da lei” revelava

sentido literal e discurso religioso – também se dá em “Capítulo 4, versículo 3”. Entretanto há, entre outras, duas diferenças que são fundamentais para o que aqui se discute.

A primeira é que a junção dos recursos é preparada na audição de *Sobrevivendo no inferno*. Todavia, nesse disco não se vai do cotidiano para o auxílio sobrenatural, como se notava nos versos de “Corpo fechado”, mas do auxílio sobrenatural para o cotidiano. A primeira faixa do disco é “Jorge da Capadócia” (Jorge Ben Jor), canto a Ogum para fechar o corpo.¹² A segunda, “Gênesis (Intro)”, é uma fala que já começa a nos apresentar a personagem do rapper:

Deus fez o mar, as árvores, as crianças, o amor.
O homem me deu a favela, o crack, a traiagem, as
armas, as bebidas, as putas.
Eu? Eu tenho uma bíblia velha, uma pistola automática
e um sentimento de revolta.
E 'tô tentando sobreviver no inferno.

Como se vê, a sua situação se constrói na dialética entre o *supermundo metafísico*, fonte do Bem, e a sociedade que lhe concedeu a miséria, as drogas, a morte violenta, as relações humanas de traição e de mercantilização dos afetos. Na síntese

uma parcela da matéria histórica que dava substância a “Corpo fechado”. Na experiência concreta, o poder da “granada” estava nas mãos da polícia, o da “pedra” ficava ao alcance do jovem de periferia. Assim, a valentia cantada em um rap invertia o temor cantado em outro. E o conflito com a autoridade parecia querer ensinar o valor do desmando ao jovem. É o que sugere, com ironia, outra estrofe cantada e repetida por Thaíde em “Homens da lei”: “Se eles são os tais, eu quero ser também/ Ser mal-educado e não respeitar ninguém/ Bater em qualquer jovem sem motivo nenhum/ Andar em liberdade e sem drama algum”.

¹² Em *Sobrevivendo no inferno*, “Jorge da Capadócia” é iniciada pela saudação a Ogum: “– Ogunhê!”. Talvez não seja desnecessário dizer que “Ogum, no Brasil, é conhecido sobretudo como deus dos guerreiros” e, no Rio de Janeiro, foi sincretizado com São Jorge (Verger, 2002, p. 94).

enunciada, “o Deus de Brown não produz conformismo, esperança numa salvação mágica, desvalorização desta vida em nome de qualquer felicidade eterna” (Kehl, 2000, p. 224). Pelo contrário: ao sustentar uma ideia de Bem que não se concretiza na realidade da periferia urbana, esse Deus tão antigo quanto humilde (“bíblia velha”) se alia ao armamento moderno (“pistola automática”) e ao inconformismo do sujeito.

A seguir, “Capítulo 4, versículo 3” nos faz escutar outra fala, na voz de Primo Preto, construída com a autoridade das estatísticas. Ou seja, o inferno no qual habita o rapper é colocado em números, o que no dia a dia da mídia significa que se comunicam informações com objetividade. Mas há também a autoridade do locutor que, fundamentada na experiência por ele vivida, dá outra substância à objetividade dos números.

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial. A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras. Nas universidades brasileiras, apenas 2% dos alunos são negros. A cada 4 horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo. Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente.

A segunda diferença entre “Capítulo 4, versículo 3” e “Corpo fechado” é que, após as estatísticas, o canto de Mano Brown nos apresenta o seu papel de forma ambivalente, entre o sentido figurado e o literal, de tal modo que inicialmente somos levados a achar que ouvimos não um rapper, mas alguém que está armado (com uma pistola automática?) e que tem a intenção de atirar:

Minha intenção é ruim, esvazia o lugar
Eu 'tô em cima, eu 'tô a fim, um, dois pra atirar
Eu sou bem pior do que você 'tá vendo
O preto aqui não tem dó, é 100% veneno
A primeira faz 'bum', a segunda faz 'tá'
Eu tenho uma missão e não vou parar
Meu estilo é pesado e faz tremer o chão
Minha palavra vale um tiro, eu tenho muita munição

Na queda ou na ascensão, minha atitude vai além
E tem disposição pro mal e pro bem.

Sem dúvida, parte da força dos versos se deve à dicção de Mano Brown, pois nem é necessário entender o que o sujeito da canção está dizendo para perceber a sua agressividade, assim como para sentir o encaixe rítmico interessante em relação ao acompanhamento. Contudo, parte da força também se deve à construção ambivalente ou, mais especialmente, à possível literalidade da intenção que “esvazia o lugar”. A violência dos tiros responderia à violência das estatísticas, à violência do inferno arbitrário que a sociedade lhe deu. E reagiria conforme o bem que o rapper e demais jovens de periferia, sobretudo os jovens negros, não experimentam.¹³

De forma ambígua e coerente, na sequência o rapper se define como “um sádico ou um anjo, um mágico/ ou juiz, ou réu, o bandido do céu”, “violentamente pacífico, verídico”, “terrorista da periferia”, “fronteira do céu com o inferno” – entre outras imagens que apontam para a condição de quem vive, enxerga e descreve a relação de violência, que estrutura dois lados da sociedade brasileira, novamente situando-se no lado dos oprimidos. Para o ouvinte, esse ponto de vista abre duas possibilidades: ou identificar-se com o rapper, o que no limite levaria a combater a opressão; ou sentir-se ameaçado, o que no limite levaria a combater o rap. Mas é óbvio que, na lógica do consumo mais ou menos descartável, o ouvinte pode simplesmente ignorar o ponto de vista do rapper e, de modo bem pueril, curtir ou não curtir o som.

Até este ponto, “Capítulo 4, versículo 3” utilizou outros dois elementos retirados da indústria cultural, além das estatísticas que

¹³ Na internet, assiste-se a vídeos de apresentações nas quais o gesto de Mano Brown reforça a literalidade dos versos. Para uma análise que comenta a relação do rap brasileiro em geral com a “grande massa carcerária” e que interpreta que o sujeito da canção de “Capítulo 4, versículo 3” se identifica “ora ao próprio rapper, ora a um bandido”, ver Bruno Zeni (2004).

remetem à grande imprensa – mas que são enunciadas a partir de outro lugar social. Há a paródia de um comercial de lâminas de barbear (“A primeira faz tchan, a segunda faz tchun, e tchan, tchan, tchan, tchan!”). E há a citação de “O telefone tocou novamente”, de Jorge Ben Jor, gravada em 1970 por Ben e o Trio Mocotó (“Pois só ela me entende e me acode/ *Na queda ou na ascensão*/ Ela é a paz na minha guerra”).¹⁴ Ocorre que o todo da canção é composto por fragmentos. Encenam-se ou relatam-se diversos fatos cotidianos, principalmente na voz de Mano Brown, mas também nas de Ice Blue e de Edy Rock. Assim, o sujeito não é apresentado só pela expressão da sua subjetividade e pela crônica da sua sobrevivência. Trata-se de uma forma original de apresentação do rapper. Desde as estatísticas, ou melhor, desde “Jorge da Capadócia”, cujo canto também inclui mais de uma voz, escutamos a “intersecção entre a experiência do indivíduo e a vida da sua coletividade” (Garcia, 2004, p. 174). Até o término de “Capítulo 4, versículo 3”, ficará nítido que a indústria cultural é uma das instâncias que (des)compõem, em meio à fragmentação, a identidade do sujeito e a existência da periferia (note-se que esse dado se articula com a influência dos discos, do rádio e do cinema em “Hey Boy” e com a presença do rádio em “Homem na estrada”).

Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor
Pelo rádio, jornal, revista e *outdoor*;
Ouvindo rádio velho, no fundo de uma cela;
E fim, o filme acabou pra você
A bala não é de festim, aqui não tem dublê;
É foda! Foda é assistir à propaganda e ver
Não dá pra ter aquilo pra você.

Nos versos que concluem o rap, o sujeito da canção se dirige a um “você” que retoma o “boy” intimidado na periferia. Mais

¹⁴ Em vários momentos, o trabalho do Racionais MC’s dialogou com a obra de Jorge Ben Jor. Tomando como ponto de partida o CD-duplo *Nada como um dia após o outro dia*, Gabriel de Santis Feltran analisa de modo instigante aspectos dessa relação (Feltran, 2013).

uma vez, a alternativa de tornar-se um criminoso é anunciada e é recusada. Todavia, agora são expostos motivos para a recusa:

Mas não! Permaneço vivo, eu sigo a mística
27 anos, contrariando a estatística
Seu comercial de tevê não me engana, hã
Eu não preciso de status nem fama
Seu carro e sua grana já não me seduz
E nem a sua puta de olhos azuis
Eu sou apenas um rapaz latino-americano
Apoiado por mais de 50 mil manos
Efeito colateral que o seu sistema fez
Racionais, capítulo 4, versículo 3.

Em síntese, cantam-se quatro motivos: permanecer vivo, o que além de ser razoável é também respeitar um preceito religioso; haver ultrapassado o fascínio da forma-mercadoria; contar com o apoio de seus “manos”, que não são poucos; e firmar-se como “efeito colateral”, portanto não desejado, do sistema que a mídia difundiu em estatísticas, propagandas e canções (“Apenas um rapaz latino-americano”, de Belchior, fez sucesso em 1976).¹⁵

Negro drama

O Racionais MC's já havia obtido sucesso considerável com o disco *Raio X Brasil*, de 1993. Mas, por ironia, com *Sobrevivendo no inferno* tornou-se famoso em outra escala (particularmente Mano Brown, como se sabe). Em 2002, a modificação no lugar social dos rappers foi cantada com lucidez em várias faixas do CD-duplo *Nada como um dia após o outro dia*. O primeiro disco tem por título “Chora agora”. O segundo, “Ri depois”. Do primeiro faz parte “Negro drama”, de Edy Rock e Mano Brown. A canção aprofunda

¹⁵ Sobre o sucesso de “Apenas um rapaz latino-americano”, lançada por Belchior no disco *Alucinação*, ver Rita C. L. Morelli (1991, p. 61-82) e Jairo Severiano & Zuza Homem de Mello (1998, p. 225).

o entendimento das trajetórias pessoais reportando-se ao processo de formação ou de má-formação da sociedade brasileira.

[Edy Rock:]

Desde o início, por ouro e prata, hum
Olha quem morre, então, veja você quem mata
Recebe o mérito a farda que pratica o mal
Ver o pobre preso ou morto já é cultural (...)
Tim-tim, um brinde pra mim
Sou exemplo de vitórias, trajetos e glórias
O dinheiro tira um homem da miséria
Mas não pode arrancar de dentro dele a favela.

[Mano Brown:]

Família brasileira, dois contra o mundo
Mãe solteira de um promissor vagabundo
Luz, câmara e ação, gravando, a cena vai
O bastardo, mais um filho pardo, sem pai
Ei, senhor de engenho, eu sei bem quem você é
Sozinho 'cê num 'guenta, sozinho cê num entra a pé
'Cê disse que era bom, e a favela ouviu
Lá também tem uísque, Red Bull, tênis Nike, fuzil.

Seja porque “eles reconhecem orgulhosamente seu sucesso sem com isso apagar as marcas da origem, da pobreza e da cor” (Kehl, 2002, p. 31), seja porque “o apelo à raiz histórica serve para reforçar o estrago contemporâneo da herança colonial e, por extensão, a persistência da lógica escravista” (Zeni, 2004, p. 227), o fato é que não há qualquer traço de deslumbramento nos versos.¹⁶ E nem nas dicções. A voz de Edy Rock, sem deixar de

¹⁶ Bruno Zeni alude à possível relação entre uma das imagens de “Negro drama” e “algumas passagens do *Recordações do escrivoão Isaiás Caminha*, de Lima Barreto”. Não é o caso de discutir a relação, feita em nota e apenas sugerida (Zeni, 2004, p. 226 e p. 239). Todavia, uma vez que apontei semelhanças entre o romance e “Hey Boy”, creio que seja importante assinalar que não concordo exatamente com a observação de Zeni, uma vez que a “estrela longe meio ofuscada” de Edy Rock refere-se ao desencanto de quem é alvo de injustiças e, depois, não se ilude com o sucesso ainda que o tenha alcançado de forma bastante digna, enquanto Isaiás Caminha é alvo de injustiças e, depois,

ostentar orgulho, carrega tristeza e rancor. A voz de Mano Brown, “nervosa e imponente” (Kehl, 2002, p. 31), segue afrontando.¹⁷ Apresentado em show gravado para o DVD *1000 trutas 1000 tretas*, o rap mobiliza de tal forma o público que não é difícil sentir uma ação coletiva, em potência, que visa à subversão da herança de desigualdade econômica e de segregação social (Racionais MC’s, 2006). “Negro drama” expressa o revide à violência atual recebida pela classe baixa, com ódio alimentado *da imagem dos antepassados escravizados*.

O ponto de vista construído por Mano Brown e Edy Rock, e compartilhado por seu público, ficará mais nítido mediante cotejo com o ponto de vista de “Sinhá”, de João Bosco e Chico Buarque, composição gravada no disco *Chico*, de 2011. Numa primeira audição, é difícil não concordar sobre as intenções progressistas e a lucidez desse samba. Sua narrativa reelabora com criatividade a literatura da escravidão. Em andamento desacelerado, escutamos “o conto de um cantor”, conto absolutamente terrível. Até a parte final, quando então se apresentará, o cantor empresta a voz a um escravo, que fala tentando escapar à tortura. Mas o que ele diz relata dramaticamente que o personagem é aleijado no tronco, é açoitado e tem os olhos furados. Narrativa muito distante, portanto, da “saudade do escravo” de Joaquim Nabuco, da escravidão retratada nostalgicamente como o “suspiro indefinível que exalam ao luar as nossas noites do Norte”:¹⁸ “um jugo suave, orgulho exterior

não encontra razões para se orgulhar do lugar indigno e confortável que obteve.

¹⁷ De modo bem mais completo do que faço, Leandro Silva de Oliveira, Marcelo Segreto e Nara Lya Simões Caetano Cabral abordam a diferença entre as interpretações de Edy Rock e de Mano Brown em “Negro drama”, bem como a relação entre os recursos empregados por cada um e a letra cantada. O artigo, que se apoia metodologicamente no trabalho de análise da canção desenvolvido por Luiz Tatit e em conceitos propostos por Mikhail Bakhtin e por Dominique Maingueneau, também analisa “Capítulo 4, versículo 3” (Oliveira, Segreto & Cabral, 2013).

¹⁸ O texto de Joaquim Nabuco, de que a frase faz parte, foi utilizado por

do senhor, mas também orgulho íntimo do escravo, alguma coisa parecida com a dedicação do animal que nunca se altera, porque o fermento da desigualdade não pode penetrar nela” (Nabuco, 1949, p. 231-233). Ocorre que a violência do senhor de engenho branco é superior e miserável, porém, o escravo negro não faz papel de inocente em “Sinhá”,¹⁹ já que seduziu “a dona” com o poder de seus feitiços. Ou seja, o enredo nada tem de simples e impede o maniqueísmo.

Não custa salientar que a ação do escravo altera tradições rurais referidas por Gilberto Freyre (1995, p. 372): “até mães mais desembaraçadas empurravam para os braços dos filhos já querendo ficar rapazes e ainda donzelos, negrinhas ou mulatinhas capazes de despertá-los da aparente frieza ou indiferença sexual”. É certo que essas mesmas tradições registram “casos de irregularidades sexuais entre sinhá-donas [senhoras casadas] e escravos”, ainda segundo Freyre (1995, p. 338). De todo modo, o fundamental é que o conto de “Sinhá”, ao colocar em destaque a violência, não se pauta pela ideia de que “somos duas metades confraternizantes que se vêm mutuamente enriquecendo de valores e experiências diversas”, visão que predomina em *Casa-Grande & Senzala*, apesar de todas as anotações de práticas sádicas, de crueldades extremas que aí se encontram (Freyre, 1995, p. 335-338).²⁰ A ira do senhor

Caetano Veloso. Em seus desdobramentos, esta análise deverá incluir a crítica do disco *Noites do Norte* (Veloso, 2000).

¹⁹ Devo a observação a comentário de Ton Lopes, assim como devo a Vinícius Gualdo o comentário de que o embalo da canção e a atuação do coro, cantando “êri ere...”, dificultam ou, no limite, impedem que se ouçam a tortura do escravo e o conflito do narrador (adiante abordarei esse aspecto). Agradeço a ambos e a Marília de Paula, David Forell, Marcelo Segreto e Yuri Prado a oportunidade de discutir “Sinhá”.

²⁰ O escravo que ouvimos em “Sinhá” diz que “estava lá na roça”, que “estava na moenda”. As desculpas podem ser das mais esfarrapadas, tanto quanto “Nem enxergo bem”, “Eu só cheguei no açude/ Atrás da sabiá/ Olhava o arvoredo/ Eu não olhei Sinhá”. Ainda assim, se efetivamente trabalhava na roça ou na moenda, o escravo não havia subido da senzala para o serviço doméstico no engenho. Desse modo, é preciso ressaltar que a perspectiva

de engenho expressa a face terrível do “homem cordial”, um tipo social que não reconhece, na lei, limites para os seus afetos negativos, nos termos de Sérgio Buarque de Holanda (2001). Nesse quadro, é oportuno retomar uma afirmação pouco lembrada de *Raízes do Brasil*: “Com a simples cordialidade não se criam os bons princípios” (Holanda, 2001, p. 185).

Na parte final da canção, todo esse conflito é encarnado pelo narrador, cantor-ator “atormentado” (adjetivo que significa, em sentido literal, “torturado” e, em sentido figurado, “angustiado”):

E assim vai se encerrar
O conto de um cantor
Com voz de pelourinho
E ares de senhor
Cantor atormentado
Herdeiro sarará
Do nome e do renome
De um feroz senhor de engenho
E das mandingas de um escravo
Que no engenho enfeitiçou Sinhá.

Em suma, o ponto de vista do conto se estrutura na consciência de saber-se o resultado tanto da ferocidade desmedida (que lhe deu “nome e renome”, portanto lugar ao sol, “ares de senhor”) quanto do sangue e das artimanhas de quem só dispunha

defendida em *Casa-Grande & Senzala*, como se sabe, argumenta sobre “a doçura nas relações de senhores com escravos domésticos, talvez maior no Brasil do que em qualquer outra parte da América” (Freyre, 1995, p. 352); o que não significa que se compartilhe essa perspectiva. Na obra do Racionais MC’s, a abordagem desse prisma foi apresentada já em *Holocausto urbano*, no rap “Racistas otários” (Mano Brown/ Ice Blue): “[Brown, cantando] No meu país o preconceito é eficaz/ Te cumprimentam na frente, te dão um tiro por trás. [Locução simulando discurso de um intelectual] O Brasil é um país de clima tropical, onde as raças se misturam naturalmente. E não há preconceito racial. [Riso perverso]”.

dos feitiços de sedução (trata-se, enfim, de um cantor de música popular).²¹

Numa segunda audição, entretanto, causa estranheza perceber o alto grau de violência, de sofrimento e de conflito da narrativa, por um lado, e a doçura, o embalo, a leveza da canção, por outro – características que decorrem da sonoridade como um todo, mas que se observam de modo específico, p. ex., na maneira como a letra é cantada (refiro-me à composição e à *performance*) ou no apelo da pulsação rítmica, mais evidente quando o coro entoia “êri ere, êri ere...”. Aliás, a sedução do coro e suas possíveis consequências para o sentido da canção talvez não tenham escapado a Chico Buarque. No documentário *Dia voa*, que cobriu e divulgou a gravação do disco, ele brinca com João Bosco dizendo que é com esse “êri ere” que o escravo “enfeitiça a branquinha”. O chiste é interessante. Levado a sério, dá maior força a outro comentário de Chico Buarque, sobre os instrumentos de percussão que ouvimos ao final: “Quando termina toda a história (...), vira a grande festa lá do nosso escravo”, festa que “não se justificava tanto no começo” (Buarque, 2011b) – em outras palavras, durante a tortura.

²¹ O ponto de vista do conto de “Sinhá” dá um passo adiante em relação ao lirismo de “Subúrbio”, de Chico Buarque, choro-canção que abriu o disco anterior do artista (Buarque, 2006a). Passo adiante não em termos de valor estético, pois este resulta do menor ou do maior acerto na figuração de um atitude, mas em termos da própria atitude, mais progressista em “Sinhá”. É que naquele choro-canção, embora o sujeito lírico incentive melancolicamente que o subúrbio desbanque “A tal que abusa/ De ser tão maravilhosa”, que dê “(...) uma ideia/ Naquela que te sombreia” – em “Subúrbio”, ressoa um tipo de piedade semelhante à que anima “Gente humilde”, de Garoto, Vinicius de Moraes e Chico Buarque (Buarque, 1993); um sentimentalismo paternalista que tanto pressupõe a superioridade de quem vê “aquela gente toda” quanto enxerga virtudes morais na pobreza (“Casas sem cor/ Ruas de pó, cidade/ Que não se pinta/ Que é sem vaidade”); sentimentalismo que se confessa impotente e que revela um fundo de culpa, portanto afim com hábitos religiosos da cultura tradicional no Brasil.

Mas a estranheza não se dissipa, já que “a grande festa” do escravo – síntese da doçura, do embalo e da leveza da canção – não entra exatamente em choque, não cria tensão com a violência, o sofrimento e o conflito encenados na letra, ainda que suspenda ou que coloque sob suspeita essa matéria, que é monstruosa. É que, embora estejam reunidos no fonograma, esses dois lados atuam como em paralelo, de tal modo que, ao privilegiar a festa, somos levados a encarar o conto com otimismo ou, no limite, simplesmente não lhe damos atenção. No polo oposto, ao privilegiar a narrativa, passamos a escutar com desconfiança a festa do escravo, talvez atribuindo-lhe um tom melancólico; no limite, somos obrigados a ignorar por completo a suavidade e o balanço da canção.

Estamos diante de uma questão percebida na própria forma artística.²² Na soma das duas alternativas, o ponto de vista de “Sinhá”, no disco *Chico*, se constrói com base em uma ambivalência que, se não nega, altera o conflito sobre o qual o ponto de vista do conto se estrutura. A consciência do sujeito, expressa pelas palavras, está atormentada, uma vez que sabe bem das duas heranças que recebeu, as quais lutam entre si. Mas o sentimento, que aparece como efeito dos elementos musicais, comunica uma sensação de doçura e de leveza. A cisão poderia gerar um confronto

²² De modo geral, como notou o próprio Chico Buarque em programa para a tevê em 2006, o rap “é uma negação desse formato de canção” com o qual ele sempre trabalhou (Buarque, 2006b). O desenvolvimento da crítica, que aqui apresento em seus aspectos iniciais, deverá analisar os recursos utilizados na gravação de “Sinhá”, o que significa refletir sobre os materiais responsáveis pela constituição do ponto de vista e pela organização da obra.

do sujeito consigo mesmo, mas gera apenas contraste.²³ O narrador se considera torturado, angustiado. E se sente confortável.

Bibliografia

BANDEIRA, Manuel. "O bicho". In: BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira: poesias reunidas*. 2a ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora/ INL, 1970. p. 196.

CANDIDO, Antonio. "Os olhos, a barca e o espelho". In: CANDIDO, A. *A educação pela noite & outros ensaios*. 2a ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 39-50.

LIMA BARRETO, A. H. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. 6a ed. São Paulo: Brasiliense, 1976.

FELTRAN, Gabriel de Santis. "Sobre anjos e irmãos: cinquenta anos de expressão política do 'crime' numa tradição musical das periferias". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. No 56. São Paulo, 2013. (no prelo)

²³ Inspiro-me em outro comentário de Chico Buarque, em especial feito para a tevê em 1990: "O Rio, pelas características topográficas mesmo, por ser uma cidade espremida entre o mar e a montanha, ele tem umas peculiaridades assim. O trabalhador, que antes ocupava aqui a zona sul do Rio, ele foi sendo expulso, em vez de ser expulso para fora, para a periferia, foi expulso pro alto, foi ocupar as favelas, né. Isso criou, num primeiro momento, um convívio... É claro que sempre houve um contraste social entre a classe média que 'tá lá embaixo e o morro. Agora, havia, quer dizer, quando ainda não havia, ainda não existia um contraste tão violento, havia um convívio que foi inclusive responsável pela nova música popular, quer dizer, que é uma estilização da música do morro. A música composta pela classe média com influência marcante da música do morro... Havia essa troca de figurinhas entre o pessoal do morro e o pessoal aqui debaixo. Havia um contraste, mas não havia um confronto" (Buarque, 2003).

- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. 30a ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- GARCIA, Walter. "Ouvindo Racionais MC's". *Teresa, revista de Literatura Brasileira*. No 4/5. São Paulo, 2004. p. 166-180.
- _____. "Diário de um detento': uma interpretação". In: NESTROVSKI, A. (org). *Lendo música*. São Paulo: Publifolha, 2007. p. 179-216.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*, 26a ed., 11a reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- JÚLIO MARIA. "Não acredito em líderes, só acredito em pessoas" (entrevista com Mano Brown). *Jornal da Tarde*. São Paulo, 21/12/2006.
- KALILI, Sérgio. "Mano Brown é um fenômeno". *Caros Amigos*. Ano I. No 10. São Paulo, Casa Amarela, jan., 1998a. p. 30-34.
- _____. "Uma conversa com Mano Brown". *Caros Amigos Especial no 3: Movimento Hip Hop*. São Paulo, Casa Amarela, 1998b. p. 16-19.
- KEHL, Maria Rita. "A fratria órfã: o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo". In: KEHL, M. R. (org.). *Função fraterna*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p. 209-244.
- _____. "O lamento de Mano Brown". *Reportagem*. Ano IV. No 38. Belo Horizonte, nov., 2002. p. 31-32.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. "18 de dezembro de 1892". In: MACHADO DE ASSIS, J. M. *A Semana*. Org. John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996. p. 167-169.
- MORELLI, Rita C. L. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Rio de Janeiro/ São Paulo/ Porto Alegre: W. M. Jackson Inc., 1949.

- OLIVEIRA, Leandro Silva de, SEGRETO, Marcelo & CABRAL, Nara Lya Simões Caetano. "Vozes periféricas: expansão, imersão e diálogo na obra dos Racionais MC's". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. No 56. São Paulo, 2013. (no prelo).
- REGO, José Lins do. *Usina*. 11a ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1982.
- ROSA, João Guimarães. "A hora e a vez de Augusto Matraga". In: ROSA, J. G. *Sagarana*. 25a ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1982. p. 321-367.
- SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, v. 2: 1958-1985*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. Trad. Maria Aparecida da Nóbrega. 6a ed. Salvador: Corrupio, 2002.
- ZENI, Bruno. "O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva". *Estudos avançados*. V. 18. No 50. São Paulo, 2004. p. 225-241.

Referências Discografias

- BOTELHO, Guilherme (direção). *Nos tempos da São Bento*. Suatitudo, 2010. 1 DVD.
- BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Hollanda no 4*. Philips/PolyGram, 812 091-2, 1993. 1 CD. [p1970.]
- BUARQUE, Chico. *Chico ou o país da delicadeza perdida*. Direção Walter Salles Jr. e Nelson Motta. BMG, 82876538929, 2003. 1 DVD. [p. 1990.]

- _____. *Carioca*. Biscoito Fino, BF 645, 2006a. 1 CD, 1 DVD.
- _____. *Romance*. Direção Roberto de Oliveira. RWR/EMI, 358443/9, 2006b. 1 DVD.
- _____. *Chico*. Biscoito Fino, BF 380, 2011a. 1 CD.
- DIAS, Paulo Anderson Fernandes. *São Paulo corpo e alma*. Associação Cultural Cachuera!, 2003. 1 DVD, 1 CD.
- RACIONAIS MC'S. *Holocausto Urbano*. RDS Fonográfica/Zimbabwe Records, RDL 4006, s.d. 1 CD [p1990]
- _____. Racionais MC's. RDS Fonográfica/Zimbabwe Records, ZBCD 015, s.d. 1 CD. [Coletânea dos discos *Raio X Brasil*, *Escolha seu caminho e Holocausto urbano*]
- _____. *Sobrevivendo no inferno*. Casa Nostra/Zambia, ZA-050-1, 2002. 2 CDs.
- _____. *Nada como um dia após outro dia*, Casa Nostra/Zambia, ZA 050-1, 2002. 2 CDS.
- _____. *1000 trutas 1000 tretas*. Direção L. P. Simonetti e Roberto T. Oliveira. Cosa Nostra/Sindicato Paralelo Filmes/Ice Blue, CN 007, 2006. 1 DVD.
- VELOSO, Caetano. *Noites do Norte*. Universal, 73145483622, 2000. 1 CD.

Internet

- BELCHIOR. "Apenas um rapaz latino-americano". Belchior. In: *MPBZ 30 anos 30 sucessos*. Rio de Janeiro: MZA, 2007. Coletânea disponível em: <<http://www.radio.uol.com.br>> Acesso em: 6 jan. 2012.
- BUARQUE, Chico. *Dia voa*. Direção Bruno Natal. Videograma/Biscoito Fino, 2011b. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=1MPebkuuEjo>> Acesso em: 6 ago. 2013.

- JORGE BEN JOR. “O telefone tocou novamente”. Jorge Ben Jor. In: *Puro suingue*. Rio de Janeiro: Universal, 2000. Coletânea disponível em: <<http://www.radio.uol.com.br>> Acesso em: 5 jan. 2012. O fonograma foi produzido para JORGE BEN, *Força bruta*. Rio de Janeiro: Philips, 1970. Parte do fonograma está disponível em: <http://www.benjor.com.br/sec_disco_view.php?id=8#> Acesso em: 5 jan. 2012.
- MANO BROWN. “Marighella lembra Public Enemy e Racionais, diz Mano Brown”. Entrevista a Morris Kachani publicada na *Folha de S. Paulo* em 18/8/2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada>> Acesso em: 19 ago. 2011.
- PIMENTEL, Spensy. “Cultura: Entrevista com Mano Brown”. *Teoria e Debate*. No 46. Novembro, dezembro, janeiro 2001. Disponível em: <<http://www.fpa.org.br/o-que-fazemos/editora/teoria-e-debate/edicoes-anteriores/cultura-entrevista-com-mano-brown>> Acesso em: 6 jan. 2012.
- PLASSE, Marcelo. “Movimento sai da periferia rumo ao sucesso”. Reportagem publicada na *Folha de S. Paulo* em 7/5/1994. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/5/07/ilustrada/6.html>> Acesso em: 15 jan. 2010.
- SANTOS, Fábio. Entrevista com Mano Brown, Edy Rock e Ice Blue para a revista *Raça*, 1997. Disponível em: *Racionais MC's Unnofficial (sic) Homepage*. Acesso em: 7 set. 2003. Página não disponível na internet em 17 jul. 2013.
- VÁRIOS. *Hip-Hop cultura de rua*. São Paulo: Eldorado, 1988. Disponível em: <<http://www.radio.uol.com.br>>. Acesso em: 21 jul. 2011.

**“FORMAS SE TORNAM ELOQUENTES
NA RELAÇÃO COM O CONTEÚDO – QUE
É SOCIAL, POLÍTICO, HISTÓRICO, TUDO
AO MESMO TEMPO”: ENTREVISTA
PROFA. INÁ CAMARGO COSTA¹**

A escolha para a entrevista que compõe o dossiê *Cultura & Sociedade: para uma análise cultural materialista* não foi fortuita. Ao contrário, pensamos em um nome que corroborasse a linha temática e analítica pretendida. Decidimos então por convidar a Profa. Iná Camargo Costa que não só contribuiria para o debate sobre as questões de fundo que estão na base deste dossiê, mas também trataria de um âmbito da produção cultural não abordado nos ensaios: o teatro. Militante, pesquisadora, professora, dramaturga e livre-docente pela Universidade de São Paulo, Iná Camargo Costa pode ser considerada, hoje, uma das maiores expoentes dos estudos de teatro no Brasil. Autora de livros como *A hora do teatro épico no Brasil* (1996), *Sinta o drama* (1998), *Panorama do rio vermelho* (2001) e *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética* (2012), Iná suscita, desde os seus primeiros trabalhos, discussões que façam convergir, inequivocamente, aspectos políticos e estéticos. Seus pressupostos analíticos ancorados na teoria marxiana juntamente com a perspectiva estética herdada do teatro épico de Brecht fazem com que suas análises sejam sempre instigantes e profícuas. Mais do que pesquisadora de teatro, Iná pode ser vista como um dos expoentes raros dentro da universidade que conseguem conciliar aspectos teóricos e práticos, tanto nos trabalhos acadêmicos como também nas possibilidades de ação na sociedade. Não precisamos chegar até as entrelinhas da entrevista com Iná para perceber que a crítica social por si só não basta. A cada resposta provocativa,

¹ Entrevista concedida às Editoras deste número em junho de 2013.

a entrevistada evidencia que o fundamental é sempre a proposta de transformação política e social, na qual a arte tem – ou deve ter – papel decisivo.

Revista Idéias: De início, gostaríamos que falasse um pouco sobre a sua trajetória política e intelectual, abordando questões como a escolha pelo curso de Filosofia, o primeiro grupo político do qual fez parte, seu ingresso nas artes, especialmente no universo do teatro, e como esses elementos se confluíram ao longo de sua vida. Você destacaria algum grupo político ou teatral mais relevante na sua formação?

Iná Camargo Costa: Quando me decidi a estudar Filosofia, estava no último ano de Letras (em Botucatu) e pretendia ser professora de língua portuguesa na rede estadual. Mas avaliava que ainda não tinha estudado tudo o que precisava para ser boa professora. A disciplina de que mais senti falta foi Lógica, que não se estuda em Letras. Assim, o passo seguinte seria a graduação em Filosofia, para estudar Lógica, Teoria do Conhecimento, Estética, entre outras disciplinas do meu interesse. O motivo para querer estudar especificamente na USP era político: como entrei na faculdade de Letras em 1970, peguei o pior dos anos de chumbo no movimento estudantil. Por isso em 1973, quando me formei, queria uma segunda chance de participar das lutas dos estudantes contra a ditadura. Por este recorte, passo ao segundo item da sua pergunta: o primeiro grupo político ao qual me integrei, já em 1975, foi a frente estudantil chamada Liberdade e Luta, vinculada à Organização Socialista Internacionalista, uma das muitas tendências da Quarta Internacional. Fiquei vinculada a este grupo até 1980, quando pedi exclusão por discordar da resolução de integrar o movimento que viabilizou o PT.

Meu ingresso nas artes foi pela porta dos fundos: depois de ter tido algumas experiências inesquecíveis com o teatro amador estudantil no final dos anos de 1960, em 1977 passei a integrar um grupo de pesquisa na FFLCH-USP, coordenado pela professora Otilia Arantes, no qual assumi a responsabilidade pela área de teatro, da qual nunca mais me afastei: toda a minha pesquisa desde

então é voltada ao teatro, particularmente à dramaturgia. Graças a isso, em 1988 fui convidada a participar como dramaturgista de um grupo teatral no qual permaneci até 2012, ano em que abandonei toda e qualquer atividade pública.

Não tenho a menor dúvida de que em teatro os grupos que mais influenciaram na minha formação foram primeiro o Teatro de Arena de São Paulo, seguido do Opinião do Rio e, posteriormente, o Teatro São Pedro e o TAIB. Mais tarde (durante a pesquisa acima referida) descobri também que fora influenciada, indiretamente e sem o saber, pelo CPC da UNE, uma vez que o Opinião reuniu veteranos daquela organização. No plano político, foi o movimento trotskista, ou Quarta Internacional, começando pela OSI.

Revista Idéias: Em relação às questões metodológicas do estudo da cultura, como você entende a análise dos aspectos sociais de uma obra? A análise imanente basta em si mesma? A forma em si carregaria aspectos fundamentais para desvelar a sua totalidade? Ou é necessário levar em conta outros aspectos, como a trajetória do autor, sua condição de classe, o contexto sócio histórico etc?

Iná Camargo Costa: Assim como a análise imanente não basta em si mesma, a forma em si mesma não quer dizer nada. Formas, que são conteúdo sedimentado, se tornam eloquentes na relação com o conteúdo – que é social, político, histórico, tudo ao mesmo tempo. Elas podem servir ao conteúdo ou entrar em diversos tipos de contradição com ele. Se estas contradições forem inconsequentes (isto normalmente acontece quando o artista não sabe o que está fazendo), produzirão obras capengas, problemáticas, malogradas, conservadoras, e assim por diante. Quando o artista deliberadamente busca essas contradições, teremos obras de interesse variado, que vão desde o curioso ou meramente interessante e podem chegar até à condição de obra prima, ou de interesse máximo. Aspectos supostamente exteriores, como contexto social, trajetória do autor e sua condição de classe já fazem parte da própria existência da obra. Contexto social e econômico, porque responde pela simples existência material de

qualquer obra; trajetória e condição de classe do autor, porque constituem a sua presença subjetiva na obra, que é tão importante quanto qualquer outro material. A crítica tem o dever de verificar como essas coisas se combinam ou não em qualquer obra, da mais vagabunda à mais estimulante.

Revista Idéias: Como você vê a relação entre cultura e sociedade hoje? Ou, numa outra formulação, já que estamos inseridos em um sistema capitalista, como se dá a relação entre cultura e luta de classes? Em sua concepção, como as produções culturais estão implicadas na luta pela transformação social? O papel da arte “engajada” é, sobretudo, o de descortinar a ideologia burguesa ou cabe a ela um papel propositivo e de mobilização?

Iná Camargo Costa: A classe dominante trata de controlar e promover por todas as suas agências (mercado, escolas, Estado) a cultura que é apresentada como de interesse geral. As classes dominadas precisam antes de mais nada lutar pela democratização do acesso aos meios de produção cultural se quiserem viabilizar alguma cultura alternativa à dominante. Quando esta luta se acirra, os dominados se organizam em partidos e movimentos que por sua vez criam suas próprias agências de produção cultural. Foi assim na Alemanha do século XIX com a militância cultural dos socialistas e também na Rússia a partir de Outubro de 1917. Todas as modalidades de arte produzidas neste ambiente de luta são por definição engajadas. E seu papel é auxiliar no processo de mobilização e organização da luta. Quanto à arte engajada entre aspas, deixo o problema para a academia tratar. Não é essa a minha praia.

Revista Idéias: A seu ver existe diferença entre arte engajada e arte panfletária? Quais os limites da instrumentalização da arte à política?

Iná Camargo Costa: Essa é uma diferença que só interessa à academia que, por sinal, não sabe fazer as devidas distinções que propõe por antipatia ao verdadeiro engajamento. Para nós, adeptos

do engajamento total, uma obra panfletária (em defesa enérgica de alguma causa) é tão importante quanto uma peça que apenas levanta questões, denúncias, etc. Pense num panfleto propriamente dito, com palavras de ordem de apoio a alguma reivindicação e em sua tradução em cartaz, ou poesia, por exemplo. Por que este cartaz ou poema não pode ser considerado arte legítima? Durante a guerra civil na União Soviética, Maiakovsky fazia o tempo todo poemas e cartazes panfletários de extremo valor artístico. Quanto à “instrumentalização” da arte pela política, pelo que ficou dito acima, não vejo nenhum problema, desde que O ARTISTA saiba o que está fazendo, da mesma forma que os artistas da publicidade sabem perfeitamente o que estão fazendo quando usam arte a serviço do mercado ou da política conservadora. Esta resposta esquiva deliberadamente o pressuposto não enunciado da pergunta: a autonomia da arte. Acontece que, para nós, autonomia da arte significa submissão ao mercado. Por isso não quero mais perder tempo com esta discussão.

Revista Idéias: Com base na provocação lançada por Umberto Eco² sobre a existência dos apocalípticos e dos integrados dentro do sistema, você considera possível realizar uma arte crítica dentro do capitalismo? Quais as possibilidades para essa crítica? Como a arte se contrapõe à “sociedade do espetáculo”?

Iná Camargo Costa: Se não considerasse possível, não teria me envolvido com a prática teatral desde 1988. Meu grupo não fez outra coisa durante todo esse tempo. As possibilidades são infinitas e valem para todas as modalidades, do desenho (pense, por exemplo, nas charges do Laerte e do Angeli) ao cinema (Godard, Altman, Woody Allen, Lars Von Trier, Alexander Klug, entre inúmeros outros). A arte é crítica desde quando faz a mais modesta denúncia de aspectos horrendos da vida sob a dominação do capital até a exposição dos próprios mecanismos de funcionamento da

² ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1979.

sociedade do espetáculo, como fazem metodicamente os cineastas acima citados. Já a contraposição propriamente dita depende de mais um passo: o engajamento do próprio artista na luta pelo fim da sociedade do espetáculo (que é o nome dado por Debord ao mundo criado após a Segunda Guerra Mundial e também foi chamado de sociedade de consumo ou sociedade administrada, dependendo da família teórica).

Revista Idéias: *Como levar a arte ao povo e o povo à arte? Como pensar não só o que concerne às obras culturais em si (seu conteúdo e sua forma potencialmente revolucionários) mas à socialização dos meios de produção cultural? (Pensamos aqui nas colocações de Benjamin em “O autor como produtor”³ ou de Raymond Williams nas conclusões de seu “Cultura e Sociedade”⁴). No Brasil você considera que foram feitos avanços nesse sentido?*

Iná Camargo Costa: São inúmeros os avanços, mas ainda não conheço nenhum movimento político que tenha colocado expressamente a palavra de ordem da socialização dos meios de produção cultural. Raymond Williams escreveu um programa reformista completo neste sentido, ainda na década de 60, em *Communications*⁵, mas seu horizonte era a socialização de todos os meios de produção cultural. O MST já chegou perto disso, ao afirmar que sua luta também é pela democratização do acesso aos meios de comunicação, informação e distribuição cultural.

³ BENJAMIN, Walter. O autor como produtor: conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura histórica da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Ruanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 120-136. (Col. Obras Escolhidas v. 1).

⁴ WILLIAMS, Raymond. [1958]. *Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell*. Trad. Vera Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

⁵ WILLIAMS, Raymond. [1962]. *Communications*. 3.ed. Harmondsworth: Penguin, 1976.

Quanto a levar o povo à arte ou a arte ao povo, tudo depende da disposição de luta dos artistas. Infelizmente, ainda hoje a maioria dos que conheço continua acreditando que o mercado por si só promove essa aproximação...

Revista Idéias: O movimento “Arte contra a barbárie” tornou-se referência na luta contra a mercantilização da cultura no Brasil e obteve importantes conquistas, sendo talvez a mais “visível” a aprovação da Lei de Fomento ao Teatro que viabilizou a existência e o desenvolvimento do trabalho de grupos teatrais que fazem a diferença na cena cultural paulistana. Não obstante, sabe-se que a luta pela sobrevivência não deve ser um fim em si mesmo, que o movimento não pode somente “nadar cachorrinho”, meramente buscando não se afogar, como você apontou em uma de suas intervenções. Quais seriam então possíveis ações concretas, no campo do teatro e das artes em geral, no sentido de enfrentar as três frentes de atuação por você apontadas, quais sejam: 1) desmoralizar a indústria cultural; 2) disputar os meios de produção cultural; 3) promover a luta ideológica contra a concepção de arte burguesa/mercantil? Você é otimista em relação aos rumos dos grupos envolvidos no movimento “Arte contra a barbárie”?

Iná Camargo Costa: O “Arte contra a barbárie” já cumpriu a sua função histórica. Ele mesmo já é história. E aprendi com Augusto Boal que ninguém deve fazer propostas se não estiver disposto a implementá-las pessoalmente. Como estou afastada dessas questões há mais de um ano, não tenho nada mais a dizer sobre o assunto e muito menos posso avaliar o que está acontecendo entre os grupos. Menos ainda poderia fazer qualquer tipo de proposta para eles ou para artistas que nem conheço! Ação concreta quem propõe é movimento, como o Arte contra a barbárie, ou partido. Só pode ser fruto de elaboração coletiva.

Revista Idéias: Especificamente sobre a cena teatral brasileira contemporânea, você poderia fazer um breve mapeamento das divergentes linhas?

Iná Camargo Costa: Há muitos anos que só acompanho a cena teatral de São Paulo, pois deixei de viajar em 2007. A cena brasileira contemporânea vai literalmente do Oiapoque ao Chuí. Desconfio que hoje ninguém tem condições de fazer esse mapeamento.

Mesmo no caso de São Paulo, também já não posso mapear mais nada: estou afastada dela há um ano e agora só vejo o que me interessa muito, seja porque o trabalho é feito por meus amigos, seja porque o assunto me interessa. E, mesmo no caso dos amigos, o assunto até pode me interessar mas se for, por exemplo, teatro processional (como *Barafonda*, da Companhia São Jorge que eu adoro), nem vou ver, por indisposição física: detesto caminhar!

Revista Idéias: *Qual seria a posição em que se encontra o Teatro Oficina? É um teatro que fala apenas para os seus pares? A sua crítica à forma pela qual Zé Celso conduziu as montagens de “O rei da vela” e “Roda viva” se estende às montagens atuais do grupo Oficina?*

Iná Camargo Costa: Pela crítica que fiz principalmente a *Roda Viva*⁶, dá para imaginar que o trabalho do Oficina não me interessa mais há muito tempo. Por isso, honestamente, não posso dizer nada de relevante sobre ele, a não ser que defendo até à morte o direito do Zé Celso fazer o que bem entender. Assim como o meu de não tomar conhecimento do que ele faz.

Revista Idéias: *Há diferença entre teatro engajado e teatro épico? É possível dizer que Sartre, influenciado por Brecht, conseguiu realizar um teatro revolucionário na década de 1950? Pode-se dizer que Sartre ficou com as “mãos sujas” de crítica social?*

Iná Camargo Costa: É um erro dizer que Sartre foi influenciado por Brecht! Assim como é um erro dizer que Sartre fez teatro revolucionário! Por outro lado, meu interesse por Sartre é mínimo: não me disponho a desenvolver a questão das “mãos

⁶ Cf. COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. São Paulo: Vozes, 1998.

suas” nos termos dele. Quanto a teatro engajado e teatro épico, pode-se fazer, apenas para fins de reflexão, uma distinção de carácter meramente lógico. Teatro engajado designa qualquer obra que apresente algum conteúdo de crítica social. Teatro épico é um caso específico de teatro engajado que leva em conta também as técnicas que a crítica social exige, como foco narrativo, abandono da estrutura do drama e assim por diante.

Revista Idéias: *O crítico literário Roberto Schwarz no ensaio “Altos e Baixos da atualidade de Brecht”⁷ afirma que a técnica do distanciamento que se propunha revolucionária no contexto vivido pelo dramaturgo alemão, tem sido apropriada pela indústria cultural. Além disso, o crítico não vê correspondência entre a linguagem do proletariado berlinense com o do brasileiro, visto as diferentes condições históricas entre os países. Gostaríamos de saber a sua opinião sobre esta questão e se, a seu ver, a técnica do distanciamento – aliás vista como possibilidade revolucionária a Walter Benjamin em contraposição às reflexões adornianas – ainda possui força na contemporaneidade?*

Iná Camargo Costa: Minha resposta à questão levantada por Roberto Schwarz está enunciada por extenso num ensaio que se chama “Brecht no cativeiro das forças produtivas”. Ele está publicado em *Nem uma lágrima*⁸, um livro que reúne minhas últimas conversas com os grupos de teatro.

Quanto ao distanciamento, acho que já se perdeu tempo demais com ele: não passa de uma infundável série de técnicas que

têm a função de abrir a boca dos espectadores (para rir) e, quando bem sucedida, abre também a cabeça...

⁷ Cf. SCHWARZ, Roberto. Altos e baixos da atualidade de Brecht. In.: _____. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. pp. 113-148.

⁸ Cf. COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

Revista Idéias: *Na peça “Armadilhas Brasileiras” da Cia do Feijão a narrativa épica, “num golpe de cena”, se transforma numa outra forma artística, denominada de “grotesca”, e que poderia ser entendida como uma paródia ao teatro pós dramático. De forma sintética, esta intervenção teatral coloca um debate candente aos grupos que mantêm uma perspectiva à esquerda: o que fazer diante da atual realidade? Você viu a peça e o que achou? E ainda vê possibilidades de força da dialética nas manifestações artísticas? Quais seriam? Ou onde ela estaria expressa?*

Iná Camargo Costa: Eu não preciso responder à pergunta sobre o que fazer, porque os grupos politizados já o fizeram: puseram todo o seu conhecimento técnico e político a serviço do vitorioso movimento contra o aumento da tarifa de ônibus em São Paulo.

Quanto à peça do *Feijão*, acho que ela é extremamente fiel às intervenções artísticas e teóricas de Mário de Andrade: demonstra de maneira implacável que o artista que se recusa até mesmo a sonhar com uma revolução imaginária – a que está presente em *Café* – está condenado a ser escravo da aristocracia – os donos da vida, como dizia Mário, inúmeras vezes referidos na *Meditação sobre o Tietê* – e a se submeter a seus padrões estéticos falsificados e baixíssimos (exemplificados na cantora lírica Silmara Ponga, do Banquete). Como fanática por Mário de Andrade, só posso dizer que achei a peça do Feijão simplesmente o máximo. Com isso acho que as demais perguntas também ficam respondidas.

Só para não deixar em branco a menção feita à Dialética, não se trata de uma questão de possibilidade artística, forte ou fraca: dialética é a maneira como funciona o pensamento, quer tenhamos consciência disso ou não. Ela se manifesta a cada vez que uma criança de 3 anos identifica e nomeia um objeto; é patrimônio da humanidade!

SOBRE FRANK NORRIS

*Lucas André Berno Kölln**

A segunda metade do século XIX testemunhou grandes esforços no campo literário estadunidense para que o realismo e o naturalismo se tornassem concepções e estilos literários fortes o suficiente para ombrear o cânone norte-americano e investigar a realidade e o espírito daquela sociedade e daqueles homens. Ainda que o pioneirismo de Frank Norris (1870-1902) nesse sentido seja compartilhado por outros escritores, ele foi um dos que deu maior contribuição para que o naturalismo fosse fomentado nos Estados Unidos, esforço, inclusive, que lhe rendeu a alcunha de "o Zola americano".

Frank Norris nasceu em Chicago e era filho de uma família das classes altas. Aos 14 anos mudou-se para San Francisco, de onde partiu, em 1887, para uma temporada de estudos na Europa, tanto na Inglaterra quanto na França. Foi durante esse período que ele travou contato com o naturalismo, especialmente através dos romances de Émile Zola, trazendo sua influência para os Estados Unidos quando, em 1890, passou a estudar na University of California, Berkeley.

Após seus estudos, Norris tentou estabelecer uma carreira como escritor correspondente. Na década de 1890, por exemplo, o escritor viajou para a África do Sul no intento de fazer uma cobertura jornalístico-literária da Guerra dos Bôeres. Nos anos

* Graduado em História pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná e Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História, Poder e Práticas sociais, também da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. E-mail: lucas_kolln@hotmail.com.

posteriores, Norris viajou para Cuba, de onde passou a escrever para a *McClure's Magazine* sobre a Guerra Hispano-Americana.

Embora o escritor já gozasse de algum reconhecimento por conta de ensaios, contos e artigos publicados em uma série de revistas, periódicos e jornais – além do romance de estreia *Moran of the Lady Letty* (*Moran do Lady Letty*, sem tradução) –, Norris se tornou mais amplamente conhecido quando da publicação de *McTeague: A story of San Francisco* (*McTeague: Uma história de San Francisco*, sem tradução), em 1899. O romance conta o apogeu e a queda de um matrimônio por conta da avareza e do ciúme, tendo causado sensação quando de sua publicação.

Foi com essa obra que Norris aumentou suas oportunidades no universo literário do período e aperfeiçoou suas investidas naturalistas, publicando nos anos seguintes *A man's woman* (*Uma mulher forte*, sem tradução), em 1900; e os dois primeiros volumes de sua *Epopéia do trigo*, *The octopus: A story of California* (*O polvo: Uma história da Califórnia*, 1901, sem tradução), e *The pit: A story of Chicago* (*O pregão: Uma história de Chicago*, 1903, sem tradução). A epopéia previa três livros, mas o terceiro, *The wolf: A story of Empire* (*O lobo: Uma história do Império*), nunca foi iniciado. Além dessas, outras obras suas foram publicadas postumamente, como os ensaios de crítica literária aqui traduzidos, reunidos na coletânea *The responsibilities of the novelist* (*As responsabilidades do romancista*, sem tradução), de 1903.

Defensor de uma literatura engajada, com "um propósito", Norris dedicou sua produção literária à investigação exaustiva da realidade estadunidense de seu tempo, submetendo boa parte da vida cotidiana e do sistema de negócios americano a uma análise literária pormenorizada e profundamente questionadora. Frank Norris foi alvo de muitas críticas por conta de determinadas concepções naturalistas, precisamente aquelas que, especialmente na Europa, sofriam uma sistemática sabatina por conta do determinismo e cientificismo dos quais não raro comungava. Ainda que críticas devam lhe ser endereçadas por conta de concepções simplistas acerca dos leitores de literatura, ou ainda por conta de uma esquematização às vezes exagerada dos tipos e das situações

em seus romances, sua literatura permanece como um documento histórico de grande valia. Seus livros permitem enxergar as feições de um período crucial para o desenvolvimento do mundo como o conhecemos hoje, especialmente em suas estruturas capitalistas e sua extensão tentacular – a metáfora de Norris é muito feliz – por sobre os mais diversos rincões da vida humana.

AS RESPONSABILIDADES DO ROMANCISTA¹

Frank Norris

Esta não é uma questão sobre romancistas "não reconhecidos" ou sobre "não publicados", esses são os irresponsáveis despreocupados cujas horas são de ócio e cujos esforços têm todo o chamariz e toda a imprudência da aventura. Eles não são reconhecidos, eles não estabeleceram parâmetros para si mesmos e, se eles agem como saltimbancos e charlatões, ninguém se importa e ninguém (exceto eles próprios) é afetado.

Os escritores em questão são os bem-sucedidos, os que construíram um público e a quem dez, vinte ou cem mil pessoas estão contentes em ouvir. Você pode pensar, se preferir, que o romancista, de todos os trabalhadores, é independente – que ele pode escrever o que lhe agrada, e que, certamente, ele nunca "escreve para seus leitores", que ele não deve, nunca, consultar seu público.

¹ A coletânea *The responsibilities of the novelist and other literary essays* (As responsabilidades do romancista e outros ensaios literários, em tradução livre) foi publicada em 1903, após a morte de Frank Norris. A edição utilizada para a tradução foi publicada pela editora London: Grant Richards em 1903, e encontra-se atualmente em domínio público, disponível em: <<http://archive.org/details/responsibilities00norriala>>. Acesso em: 15 abril 2013. Estão aqui traduzidos os três primeiros ensaios da obra. Tradução de Lucas André Berno Kölln. Revisão técnica de Davi Faria De Conti.

Eu, pelo contrário, acredito que pode ser provado que o romancista bem sucedido deve ser, mais do que todos os outros, limitado na natureza e no caráter de seu trabalho. Mais do que todos os outros, ele deve ter cuidado com o que diz. Mais do que todos os outros, ele deve deferir a seu público. Mais do que todos os outros – mais do que o ministro e o editor – ele deve sentir "seu público" e prestar atenção em cada palavra sua, testando cuidadosamente cada fala, pesando com a mais implacável precisão cada declaração. Em resumo: ele deve ter noção de suas responsabilidades.

Pois o romance é a grande expressão da vida moderna. Cada forma de arte teve seu turno em refletir e expressar o pensamento de sua época. Houve um tempo em que o mundo buscou os arquitetos dos castelos e das grandes catedrais para verdadeiramente refletir e dar corpo a seus ideais. E os arquitetos – homens sérios e graves – produziram "expressões do pensamento contemporâneo" como o Castelo de Coucy e a Catedral de Notre Dame. Então, com outros tempos, vieram outros costumes e os pintores tiveram seu momento. Os homens da Renascença confiaram em Michelangelo, Da Vinci e Velásquez para falar por eles, e não confiaram em vão. Logo após, veio a era do drama. Shakespeare e Marlowe encontraram o valor de x para a vida e para a época em que viveram. Posteriormente, a vida contemporânea havia sido tão modificada que nem a pintura, nem a arquitetura, nem o drama eram a melhor forma de expressão, então o dia dos longos poemas chegou e Pope e Dryden falaram por seus contemporâneos. E assim por diante.

Cada época fala através de seu órgão peculiar e a Palavra foi deixada para nós, modernos, para lermos e entendermos.

O Castelo de Coucy e a Catedral de Notre Dame são as palavras da era medieval. A Renascença nos fala – de forma inteligível – através das sibilas da Capela Sistina e através da Mona Lisa. *Macbeth* e *Tamerlane* resumem todo o espírito da era elisabetana, enquanto o *Rape of the lock* é uma mensagem endereçada a nós diretamente do período da Restauração.

Hoje é o dia do romance. Em nenhum outro momento e por nenhum outro meio a vida contemporânea pode ser tão adequadamente expressa. Os críticos do século XXII, examinando

nosso tempo, esforçando-se para reconstruir nossa civilização, não irão olhar para os arquitetos nem para os dramaturgos, mas para os romancistas para encontrar nossa idiossincrasia.

Eu creio que isso seja verdade. Acho que, se o assunto pudesse, de alguma forma, ser transformado em estatística, os números confirmariam essa suposição. Não há dúvida de que o romance irá, com o tempo, "sair" do gosto popular tão irrevogavelmente quanto o poema longo o fez, pela razão de que ele não será mais o modo adequado de expressão.

É interessante especular sobre o que irá tomar o seu lugar. A civilização futura, certamente, não irá se voltar aos modos anteriores para expressar seus pensamentos e ideais. Possivelmente, a música será a intérprete da vida dos séculos XXI e XXII. É possível perceber uma pista disso na caracterização das óperas de Wagner como "música do futuro".

Isso, contudo, é parentético e irrelevante. Permanece o fato de que hoje é o dia do romance. Por tal, não se assume que o romance é meramente popular. Se o romance não fosse mais que uma simples distração, mais do que um meio de passar uma noite tediosa ou uma longa viagem de trem, ele não permaneceria no gosto popular, acreditem, em outra ocasião.

Se o romance, então, é popular, ele é popular por uma razão, uma vital e inerente razão. Qual seja, ele é essencial. Essencial – para retornar mais uma vez a proposição – porque ele expressa a vida moderna melhor que a arquitetura, a pintura, a poesia e a música. Ele é tão necessário à civilização do século XX quanto o violino o era para Kubelik, o piano para Paderewski, a plana para o carpinteiro, o malho para o ferreiro ou o formão para o pedreiro. Ele é um instrumento, uma ferramenta, uma arma, um veículo. Ele é aquilo que, nas mãos do homem, o faz civilizado e não mais selvagem, porque dá a ele o poder da expressão durável, permanente. Eis, portanto, o romance – o instrumento.

Pelo fato de o romance ser tão poderoso hoje, o Povo volta-se àquele que maneja o instrumento com plena confiança. Ele espera – e está certo ao fazê-lo – que os resultados sejam tão bons quanto os meios. Pode-se esperar que o arqueiro desconhecido que agarrou

o arco de Ulisses lance sua flecha longe e de modo certo. Se ele não é hábil ou forte, não tem o que fazer com o arco. O Povo lhe dá atenção somente porque ele porta uma arma grandiosa. O arqueiro próprio sabe, antes de atirar, se é ou não digno de tal.

É muito comum zombar do Povo e do seu mau entendimento das artes, mas é um fato indiscutível que nenhuma arte que não seja, no fim, entendida pelo Povo possa sobreviver ou tenha sobrevivido até agora, por mais do que uma única geração. De uma forma geral, em última análise, é o Povo quem pronuncia o julgamento final. O Povo, desprezado, chacoteado, caricaturado e vilipendiado pelo artista, é, afinal, o real caçador da Verdade. Quem é, afinal, aquele cujo interesse é o mais vívido em qualquer obra de arte? Não se trata, portanto, de uma questão de interesse *estético* – isto é, do artista, do amador, do cognoscente. Trata-se de uma questão de interesse *vital*. Digam o que quiserem, mas Maggie Tulliver – por exemplo – é um ser muito mais vivo para a Sra. Jones do outro lado da rua do que ela é para o sensível, fastidioso e agudamente crítico artista, literato ou crítico literário. O Povo – a Sra. Jones e seus vizinhos – tomam a história de vida desses personagens fictícios e desses romances com uma seriedade e afeição que o esteticamente culto não pode conceber. O culto considera-os quase exclusivamente em suas facetas artísticas. O Povo acolhe-os no mais profundo íntimo de suas vidas. O Povo não os discrimina. Leitor onívoro como ele é hoje, faz pouca distinção entre Maggie Tulliver e a heroína do mais recente "romance popular". O Povo não para para separar verdadeiro de falso. Ele não se importa.

Quão necessário se torna, então, para aqueles que, pela simples arte de escrever, podem invadir o coração dos corações de milhares e cujos romances são recebidos com tão desmedida seriedade – quão necessário se torna, para aqueles que manejam tamanho poder, usá-lo de maneira correta! Não é seu dever agir de forma justa? Não é essencial, em nome dos céus, que o Povo ouça, não uma mentira, mas a Verdade?

Se o romance não fosse um dos mais importantes fatores da vida moderna; se ele não fosse a mais completa expressão de nossa civilização; se sua influência não fosse mais vasta que a de todos

os púlpitos e de todos os jornais entre os oceanos, não seria tão importante que sua mensagem fosse verdadeira.

O romancista é, hoje, quem alcança o maior público. Certo ou errado, o Povo volta-se para ele quando ele fala e acredita naquilo que ele diz.

Para milhões, a Vida é um assunto diminuto, ela é limitada pelas paredes do estreito canal de assuntos no qual seus pés estão postos. Eles não têm horizonte. Eles esperam hoje, como nunca esperaram antes e como nunca esperarão novamente, que o escritor de ficção mostre-lhes uma ideia de vida além de seus limites, e acreditam nele como eles nunca acreditaram antes e nunca irão novamente.

Sendo assim, não é difícil entender como certos escritores de ficção – esses favorecidos em cujas mãos os deuses depositaram o grandioso arco de Ulisses – podem encarar tão frivolamente seu ofício? Não é necessário especificar. Fala-se daqueles cujo público é medido por "cento e cinquenta mil cópias vendidas." Conhecemo-los, e, posto que os deuses abençoaram-nos com mais sagacidade do que merecemos, sabemos que seu trabalho é falso. Mas e quanto aos "cento e cinquenta mil" que não são perspicazes e que recebem essa falsidade como Verdade? E quanto aos que acreditam que essa imagem sem pé nem cabeça da Vida além de seus horizontes é real, vital e coerente?

Não há escala para medir a extensão dessa influência maligna. Não se sabe como a opinião pública é construída, por infinitesimais acréscimos e por uma multidão de diminutos elementos. Romances mentirosos, certamente, neste dia e nesta era de leitura indiscriminada, contribuem para isso mais do que todas as demais influências da atualidade.

O Púlpito, a Imprensa e o Romance – esses são, inegavelmente, os grandes moldadores da opinião e da moral pública hoje. O Púlpito, no entanto, fala apenas uma vez por semana; a Imprensa é lida apressadamente e as notícias da manhã já são descartadas ao meio-dia. Mas o romance entra no lar para ficar. Ele é lido palavra por palavra. Ele é discutido, comentado. Sua influência penetra em cada canto e em cada frincha da família.

Ainda assim, não são raros os romancistas que escrevem por dinheiro. Não acho que essa seja uma acusação infundada. Não acho que isso seja pedir demais à credulidade. Isso não importaria se eles escrevessem a Verdade. Mas esses cavalheiros que estão "na literatura por seu próprio bolso o tempo todo" descobriram que, no momento, o Povo confundiu o Errado com o Certo e prefere o que é mentira àquilo que é verdade. "Muito bem, então", dizem esses cavalheiros, "se eles querem uma mentira, eles a terão." E eles dão ao Povo uma mentira em troca de royalties.

O surpreendente disso é que você, eu e todo o resto de nós não consideramos isso digno de vergonha – não se percebe que o romancista tem responsabilidades. Nós condenamos um editor que vende seus editoriais e injuriamo-nos com um Púlpito corrompido pela venalidade, mas o romancista venal – aquele cuja influência é maior que a da Imprensa e do Púlpito – nós saudamos com uma piscadela irônica.

Não deveria ser assim. Em algum lugar, deveria haver o protesto e aqueles de nós que entendem a prática dessa fraude como tal deveriam fazer com que nos déssemos conta de que a venda de cento e cinquenta mil cópias é algo muito sério. O Povo tem o direito à Verdade como ele tem o direito à vida, à liberdade e à busca da felicidade. Não é correto que eles sejam explorados e enganados com falsas visões da vida, falsos personagens, falsos sentimentos, falsa moralidade, falsa história, falsa filosofia, falsas emoções, falso heroísmo, falsas noções de autossacrifício, falsas visões de religião, de dever, de conduta, de maneiras.

O homem que pode dirigir-se a um público de cento e cinquenta mil pessoas, as quais – não esclarecidas – *acreditam no que ele diz*, tem um duro dever a cumprir e tremendas responsabilidades sobre seus ombros. Ele deve se dedicar a essa tarefa não com a frivolidade de um malabarista barato numa feira do condado, mas com seriedade, sobriedade, noção de suas limitações e toda a duradoura sinceridade que, pelo favor e pela misericórdia dos deuses, ele possua.

A VERDADEIRA RECOMPENSA DO ROMANCISTA

Não que se condene o romance histórico por ele assim sê-lo, não que se deixe de desfrutar de boa ficção em qualquer classe ou onde quer que ela se encontre. É o método de ataque dos atuais copistas que se deplora – sua atitude, a disposição de tantos deles em tirarem seus chapéus para a moda e, então, segurá-los para que ela deposite alguns tostões.

Ah, mas o homem tem de estar acima de seu trabalho ou o trabalho perde seu valor. E, assim sendo, é melhor que o homem esteja em outro trabalho do que naquele de produzir ficção. O olho nunca pode estar a vagar pela galeria, mas deve estar sempre voltado para *dentro* do trabalho, com o único propósito de avaliá-lo e reavaliá-lo até que ele alcance a verdade.

O que se discute com relação a isso é a perversão de uma profissão, a detestável negociação do sucesso de outro homem. Ninguém pode encontrar mácula nos poucos bons romances históricos que deram início ao modismo. Havia bons artífices por trás deles, bem como honestidade. Mas os copistas, os enganadores – esses definitivamente não são romancistas, ainda que escrevam romances que vendam centenas de milhares de exemplares. Eles são homens de negócios. Eles descobrem – não, eles deixam que alguém descubra – o que o público deseja e dão-lhe isso de forma barata, anunciando-o como a um novo sabão. Bem, eles lucram; e, se é isso que eles buscam – se eles estão satisfeitos em prostituir o bom nome da literatura norte-americana por royalties desmedidos, vamos dar um basta neles. Eles já tiveram sua recompensa. Mas o lamentável resultado disso será que esses copistas irão, no final, predispor de tal maneira o povo contra uma admirável escola de ficção – a escola de Scott –, que, por anos, o conto dos tempos históricos sofrerá com o descrédito e várias histórias permanecerão não escritas, bem como muitos homens de real valor e poder se retrairão pela vergonha de pisar onde tantos tolos passaram.

Pois a ideia fixa do enganador – o copista – e do público que, por ora, o escuta, é: Roupas, Roupas, Roupas, no princípio e no fim, Roupas. Roupas não somente no sentido de gibão e

vestido, mas Roupas de discurso, Roupas de comportamento, Roupas de costumes. Basta ouvi-los discorrer sobre a moda de usar abotoaduras, sobre um logro da fala, sobre a arquitetura de uma casa, sobre a arqueologia de uma armadura ou coisa do tipo. Isso é bom o suficiente a sua maneira, mas facilmente dispensável se houver carne e sangue sob a superfície. Veronese colocou as pessoas de seu *As bodas de Canaã* vestindo as roupas de seus contemporâneos. A pintura deixa de ser uma obra-prima por conta disso?

Essas pessoinhas sabem que a arqueologia de Scott estava quase mil anos "fora de seu tempo" em *Ivanhoé* e que, para fazer um paralelo, deveríamos imaginar um escritor descrevendo, digamos, Richelieu em roupas curtas e usando uma cartola? Mas não é *Richelieu* que queremos e, da mesma forma, *Ivanhoé*, ao invés de suas roupas ou sua armadura? E, a despeito de seus erros, Scott nos deu um *Ivanhoé* real. Ele foi além das roupas de uma época e chegou ao seu coração, ao seu espírito (um espírito essencial e vitalmente diferente do nosso e de todos os outros, o espírito do feudalismo), apresentando-nos uma obra-prima.

As pessoinhas, tão precisas em termos de botões e elmos, não o fazem. Tire as roupas dos personagens de seus romances e encontrará somente manequins de madeira. Tire as roupas da época da qual eles pretendem tratar e o que há por debaixo delas? Somente o familiar, o folheado e desgastado século XIX ou XX, no fim das contas. Seria o mesmo se tivessem escrito sobre a Michigan Avenue, Chicago, sobre "La Rue de la Harpe", sobre "A Grande Estrada do Norte" ou sobre a "Via Ápia".

É um baile de máscaras, o romance dos copistas, e as pessoas que os aplaudem – elas não são as mesmas que respeitam umas às outras pela fineza de seus corpos? Um mau gosto, barato; o gosto daqueles que servem, a literatura de camareiras.

Para abordar o mesmo assunto através de um eixo diferente: por que os romances históricos dos copistas têm de ser concebidos sempre nos termos românticos? A fórmula do Realismo – não de meros aspectos externos (os copistas possuem esse), mas do Realismo dos motivos e das emoções – não poderia ser aplicada

tão bem quanto eles? O que não daríamos por uma imagem do século XV tão precisa e perfeita como um dos romances do Sr. James? Mesmo se isso for impossível, a mera tentativa, ainda que só parcialmente bem-sucedida, valeria a pena, seria melhor que os manequins de madeira usando elmos de latão e calças largas. Pelo menos, chegaríamos a algum lugar, mesmo que não seja além de onde o Sr. Kingsley levou-nos em *Hereward* ou o Sr. Blackmore em *Lorna Doone*.

E quanto à vida dos negócios e a vida estudantil, a vida artesã, a vida profissional e, acima de tudo, a vida doméstica dos períodos históricos? Céus! Existia algo mais, às vezes, do que a vida de soldado. Eles não estavam sempre cortando e golpeando, nem cavalgando à noite, escapando, aventurando-se ou posando.

Ou suponha que cortar-e-golpear fosse a ordem do dia: onde está o "homem por detrás", seu coração, seu espírito e a vida essencial, elementar, fundamental e verdadeira dentro desse espírito? Somos todos anglo-saxões o suficiente para apreciar a possibilidade de uma briga, desviarmos-nos um ou dois quarteirões de nosso caminho ou tiramos um ou dois dólares de nosso bolso para assistir a uma. Mas não permitamos que os personagens sejam esses manequins costurados à linha. Que sejam, pelo menos, o Sr. Robert Fitzsimmons ou o Sr. James Jeffries.

Roupas, parafernália, panóplia, pompa e circunstância. Basta isso para que o público do copista, bem como o pobre crítico picareta – corroído de tinta, sobrecarregado e mal pago – de um jornal do interior falem de uma "coloração vívida" e uma "fina pintura de uma época passada". É fácil ser vívido com um tinteiro vermelhão junto ao cotovelo. Qualquer um pode assustar um filhote de cachorro com uma máscara e uma voz a rugir, mas ser vívido usando tons cinza e marrom, assustar o cãozinho somente com o dedo em riste, isso é que é louvável.

O difícil é chegar à vida nas imediações de si próprio – a mesma vida na qual você se move. Não há romance nela? Não há romance em você, pobre tolo. Há tanto romance na Michigan Avenue quanto há realismo da corte do Rei Arthur. Trata-se de como você escolhe enxergá-lo. O importante a decidir é qual a

melhor fórmula para ajudá-lo a agarrar a Vida Real desta ou de qualquer outra era. Os contemporâneos sempre imaginam que sua época é prosaica e que a cavalaria e o pitoresco morreram com seus antepassados. Sem dúvida, Merlin pranteou o velho tempo do romance. Cervantes acreditava que o romance estava morto. Ainda assim, a maioria dos romances históricos de hoje se passam no tempo de Cervantes ou mesmo depois dele.

Romantismo e Realismo são qualidades constantes de toda era, dia e hora. Elas existem mesmo hoje. Elas existiam no tempo de Jó. Eles continuarão a existir até o fim dos tempos, não tanto nas coisas quanto na forma como as pessoas as vêem.

A dificuldade, portanto, é apreender a vida imediata – imensamente difícil, uma vez que não somente se está perto da tela, mas também porque se é parte da própria pintura.

Mas a era histórica é quase feita à mão: deixe praticamente qualquer pessoa trancar-se em seu armário com uma história e o *Dictionnaire du Mobilier* de Violet LeDuc e, no decorrer de alguns meses, ela poderá desenvolver um romance histórico do tipo que se chama popular. Essa pessoa não precisa conhecer os outros – somente roupas e jargão, o tagarelar do tipo "Olá, quem chega aí de fora?". Se quisesse, porém, ela poderia encontrar romance e aventura em Wall Street ou Bond Street. Mas o romance nesses lugares não usa roupas vistosas e acessórios pomposos, de modo que, para descobri-lo – o verdadeiro romance – é preciso trabalho duro e estudo pormenorizado, não de livros, mas de pessoas e da realidade.

Não somente isso, pois, para conhecer a vida ao redor de você, você deve vivê-la – se não *entre* as pessoas, então *nas* pessoas. Você deve ser algo mais do que um romancista se puder, algo mais do que somente um escritor. Tem de haver sensibilidade ou aquele inominável sexto sentido em você, aquilo que os grandes músicos têm em comum com os grandes inventores e com os grandes cientistas; aquilo que não entra no trabalho, mas que o enforma; aquilo que o faria tanto um grande *homem* quanto um grande romancista; aquilo que distingue o mero homem de negócios do financista (pois isso é possuído tanto pelo financista quanto

pelo poeta, de modo que somente eles sejam grandes o suficiente).

Não se trata de gênio, pois gênio é um termo negligente, um termo frouxo usado tão levemente que sua expressividade foi perdida há muito tempo. Parece-se mais com sinceridade.

E eis que, mais uma vez, detemo-nos perante tão grande palavra – sinceridade, sinceridade e, novamente, sinceridade. Deixe o escritor construir seu romance histórico com sinceridade e ele não poderá errar. Ele verá, então, o homem sob as roupas e o coração por detrás de ambos. Ele ficará tão maravilhado com essa visão que se esquecerá das roupas. Seu público será, talvez, pequeno, mas ele terá a melhor recompensa: a consciência de algo bem feito. Royalties de centenas de milhares de exemplares não valerão mais do que sua satisfação com tal feito. Ganhar dinheiro não é o objetivo de um romancista. Se ele é o tipo certo de romancista, ele tem outras responsabilidades. Estas, pesadas. Ele, de todos os homens, não pode pensar somente em si ou para si. E, quando a última página for escrita, quando a tinta formar uma crosta na ponta de sua caneta e as famintas prensas digladiarem-se atrás de outro escritor – o "novo homem" e o novo modismo do momento –, ele pensará sobre sua longa e soturna tarefa e sobre os anos que ele nela investiu. Ele pensará em como construiu seu trabalho volume por volume, sincero, dizendo a verdade como ele a via, independente da moda e dos deuses da galeria. E, segurando os volumes de seu trabalho com mãos apertadas e dentes cerrados, ele pensará sobre tudo isso e poderá dizer: "Eu nunca me submeti, nunca tirei o chapéu para a moda nem o estendi para que ela depositasse alguns tostões. Por Deus, eu disse a eles a verdade. Eles gostaram dela ou não. O que isso tem a ver comigo? Eu disse a eles a verdade, eu a tinha por verdade então e a tenho por verdade agora."

Essa é a sua recompensa – a melhor que o homem conhece, a única pela qual vale a pena lutar.

O ROMANCE COM UM "PROPÓSITO"

Após anos de doutrinação e admoestação da parte dos artistas, os leitores parecem finalmente ter compreendido um preceito – "o romance não deve pregar", mas "o propósito da história tem de estar subordinado à própria história". Levou muito tempo para que eles entendessem-no, mas uma vez que esse preceito tornou-se claro, os leitores prenderam-se a ele com uma tenacidade comparável àquela de um jovem estudante à data 1492. "O romance não deve pregar", você pode ouvi-los dizendo.

Como se fosse possível escrever um romance sem um propósito, mesmo que seja simplesmente o de divertir. Admite-se aqui que isso cheira um pouco à tergiversação, pois "propósito" e propósito de divertir são dois tipos diferentes de propósitos. Todo o romance, mesmo o mais frívolo, tem de possuir uma razão para ter sido escrito e, portanto, deve ter um "propósito".

Todo romance deve fazer uma das três coisas – (1) contar algo, (2) mostrar algo, ou (3) provar algo. Alguns romances fazem as três coisas, alguns somente duas, mas todos devem fazer pelo menos uma delas.

O romance comum meramente conta algo, elabora uma complicação e se devota primariamente a *coisas*. Nesse grupo encontra-se o romance de aventura, como *Os três mosqueteiros*.

O segundo grupo, melhor que o primeiro, mostra algo, expõe o funcionamento de um temperamento e se devota primariamente às mentes dos seres humanos. Nesse grupo, encontram-se os romances de personagem, como *Romola* [de George Eliot].

O terceiro, aquele que consideramos o melhor grupo, prova algo, suscita conclusões a partir de um amontoado de forças, tendências sociais e impulsos da raça, não se devotando ao estudo de homens, mas do homem. Nesse grupo está o romance com o propósito, como a obra *Os miseráveis* [de Victor Hugo].

E o motivo pelo qual consideramos esse último grupo como a mais alta forma do romance é porque ele não somente define um grande propósito como sendo sua tarefa, mas também, ainda assim, inclui – e é forçado a incluir – ambos os outros grupos.

O romance deve contar algo, deve narrar incidentes vigorosos e mostrar algo, deve penetrar nos motivos e no caráter de seus tipos, tipos esses que são figuras compostas a partir de uma multidão de homens. O romance deve fazer isso por causa da natureza de seu assunto, pois ele lida com forças elementares, motivos que movem nações inteiras. Não se pode lidar com isso como se se tratasse de abstrações na ficção. A ficção só pode encontrar expressão no concreto. As forças elementares, então, contribuem para que o romance com um propósito que provenha ação vigorosa. De nenhuma outra maneira a força pode ser expressa no romance. As tendências sociais devem ser expressas por meio da análise do caráter dos homens e das mulheres que compõem aquela sociedade, e os dois devem ser combinados e manipulados para desenvolver o propósito – encontrar o valor de *x*.

A escrita de tal romance é provavelmente a mais árdua tarefa à qual o escritor de ficção pode se submeter. Em nenhum outro lugar, o sucesso é mais difícil; em nenhum outro lugar, o fracasso é tão fácil. Tratada de forma desleixada, a história pode definhar e degenerar numa mera súplica e o romancista torna-se um polemista, um panfletista, esquecendo que, ainda que sua consideração primeira seja sustentar seu caso, seus *meios* devem ser os seres humanos – e não estatísticas – e suas ferramentas não devem ser figuras, mas retratos da vida como ele a vê. O romance com um propósito é, alguns o dizem, um romance de pregação. Mas ele prega contando e mostrando coisas. Só que o autor seleciona do grande armazém da vida real aquilo a ser contado e mostrado, aquilo que irá sustentar seu problema, seu propósito. A pregação e a moralização não são resultado do apelo direto do escritor. São, sim, mostradas – devem ser mostradas – ao leitor pelos próprios incidentes da história.

Aqui está, pois, apresentada uma estranha anomalia, uma distinção tão sutil quanto essencial. Ainda há pouco foi dito que, na composição do tipo de romance aqui sendo considerado, o *propósito* é, para o romancista, o elemento mais importante. Ainda assim, é impossível negar que a *história* – como mera história – é,

para aquele que as conta, o grande objeto de sua atenção. Como, então, reconciliar essas duas aparentes contradições?

Para o romancista, o propósito de seu romance, o problema que deve resolver, é, para sua história, o que a tônica é para a sonata. O músico não pode exagerar a importância da tônica, pois seu interesse repousa na sonata como um todo. Ela simplesmente coordena a música, sistematiza-a, trazendo toda a miríade de pequenas notas rebeldes sob um único código harmonioso. Assim, também, é o propósito em relação ao romance. Ele é importante como um fim, mas também como um guia sempre presente. Para o escritor, ele é importante apenas como uma nota em relação à qual seu trabalho deve ser afinado. No momento, porém, em que o escritor se torna vitalmente interessado em seu propósito, seu romance falha.

Eis a estranha anomalia. Suponhamos que Hardy, digamos, estivesse engajado em uma história que tivesse como propósito mostrar as injustiças que sofrem os mineiros do País de Gales. É possível que ele tivesse escrito uma história que fizesse o sangue ferver de indignação. Mas ele, se quiser permanecer um artista, se quiser escrever um romance de maneira bem sucedida, deverá, como um romancista, importar-se pouco com o iníquo sistema de trabalho das minas de carvão galesas. Isso será para ele tão impessoal quanto a tônica o é para o compositor de uma sonata. Enquanto homem, Hardy pode ou não estar vitalmente preocupado com a mineração de carvão galesa. Isso não é essencial. Porém, enquanto romancista e enquanto artista, seus sofrimentos devem ser para ele objeto de pequeno interesse. Eles são importantes, pois constituem sua tônica. Eles *não* são interessantes porque o desenvolvimento do *romance* – suas pessoas, episódios e imagens – é, naquele momento, a coisa mais importante do mundo para o romancista, a despeito de todo o resto. Você acha que a Sra. Stowe estava mais interessada na questão escravocrata do que em escrever *A cabana do Pai Tomás*? Seu livro, seu manuscrito, o progresso da narrativa página a página a absorviam, naquele momento, mais do que todos os negros jamais chicoteados ou vendidos. Se não tivesse sido assim, o grande romance-de-propósito dela jamais teria triunfado.

Considere o oposto – *Fecundidade*, por exemplo. O propósito pelo qual Zola escreveu o livro acabou por prejudicá-lo. O escritor realmente importou-se mais com o despovoamento da França do que com seu romance. Resultado – sermões sobre a fecundidade das mulheres, súplicas e uma miscelânea de incidentes secos e monótonos, todos acobardados e colapsando sob o peso de um tema que deveria ter penetrado indiretamente.

Essa é, proeminentemente, uma visão egoísta da questão, mas é, com certeza, a única correta. Deve ser lembrado o fato de que o artista tem dupla personalidade: há ele como homem e ele como artista. Mas, pergunta-se, como explicar a simpatia do artista nos seus personagens, sua emoção e as reais lágrimas que ele derrama ao narrar suas mágoas, suas mortes e assim por diante?

A resposta é óbvia. Como um artista, sua sensibilidade é aguçada porque eles são personagens no romance. Isso não significa, necessariamente, que o mesmo artista seria levado às lágrimas, da mesma forma, por catástrofes similares da vida real. Como um artista, há toda a razão para supor que receberia tais notícias com total prazer, pois seriam para ele "bom material". Ele veria uma história nisso, uma boa cena, um grande personagem. Esse é o artista. O que ele faria ou como ele se sentiria como um homem é algo bem diferente.

Para concluir, deixe-nos considerar uma objeção feita ao romance com um propósito pelas pessoas comuns que o leem. Por certas razões difíceis de explicar, os romances com propósito sempre terminam de maneira infeliz. Eles são, comumente, um registro de sofrimento, um relato de tragédia. E as pessoas comuns dizem: "Ah, nós vemos tanto sofrimento no mundo, por que colocá-lo também nos romances? Nós não o queremos nos romances."

Confessa-se ter pouca paciência com esse tipo de gente. "Nós já vemos tanto sofrimento no mundo!" Veem mesmo? Será isso verdade? As pessoas que compram romances são pessoas afortunadas. Elas pertencem a uma classe cujo modo de vida objetiva evitar o desagradável. O sofrimento, as grandes catástrofes,

os espasmos sociais que aniquilam comunidades inteiras ou mesmo indivíduos isolados – tudo isso é tão afastado deles como terremotos e maremotos. Ou, mesmo se assim fosse, suponha que, por algum milagre, esses cegos olhos fossem abertos de modo que os sofrimentos dos pobres e as tragédias da casa virando a esquina fossem desnudados. Se há tamanha dor na vida, tal somente reforça a razão que justifica sua aparição numa classe de literatura que, em sua mais alta forma, é uma sincera transcrição da vida. Essa reclamação do covarde, esse protesto contra o romance com um propósito, ocorre pois ele traz as tragédias e as tristezas dos outros a lume. Tirar esse elemento da ficção é tirar o poder e a oportunidade de ela provar que a injustiça, o crime e a desigualdade existem. O que, então, lhe sobra? Somente os romances de divertimento, os romances que entretêm. O malabarista – coberto de lantejoulas, com sua corda bamba e seus malabares dourados – faz isso. É possível considerar o romance moderno desse ponto de vista. Ele pode ser uma coisa frívola, encapada com papel, – sobre espadas e mantos, para ser carregada numa viagem de trem e, depois de lida, ser atirada pela janela junto com os bagaços de laranja e as cascas de amendoim. Ou ele pode ser uma grande força, que trabalha junto com o púlpito e as universidades pelo bem das pessoas, destemidamente provando que o poder é abusado, que os fortes talham as faces dos fracos, que uma árvore do mal ainda cresce no centro do jardim, que a desgraça segue no encalço da iniquidade, que o curso do Império ainda não está completo e que todas as raças de homens ainda têm de construir seu destino naqueles grandes e terríveis movimentos que esmagam, trituram e rompem os pilares das casas das nações.

A ficção pode manter o passo da Grande Marcha, mas não o fará por divertir as pessoas. A musa é uma professora, não uma embusteira. Seu lugar correto é com os líderes. Mas esse lugar, em última análise, deve ser atingido e mantido não pelo entretenimento de um bufão, mas por um sério e sincero interesse, como aquele que inspira os grandes professores, os grandes teólogos e os grandes filósofos: um propósito bem definido, bem visto e corajosamente aspirado.

OS SENTIDOS DA MODERNIDADE

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade*: de Coleridge a Orwell. Trad. Vera Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

Ugo Rivetti*

Cultura e sociedade (1958) foi concebido como um acerto de contas¹. Tratava-se, para Raymond Williams, de se contrapor à interpretação do processo histórico então em curso como uma ameaça aos “valores da cultura” levada à cabo por aquela que era então a principal corrente intelectual da cultura inglesa – à qual estavam filiados algumas das grandes influências de sua geração, entre os quais T. S. Eliot e F. R. Leavis –, e que se reivindicava herdeira da grande tradição “romântico-humanista” inglesa do século XIX². Interessado em refutar essa interpretação da cultura e do presente histórico – para ele, conservadora, reacionária e antidemocrática –, Williams rejeita a compreensão dessa longa linhagem do pensamento social inglês como tradição literária na qual estariam conservados os verdadeiros valores humanos e, a partir daí, procura reavaliá-la e redefini-la enquanto tradição de crítica da sociedade industrial. Com isso, Williams pretende revelar como a ideia de cultura que emerge ao longo da história dessa tradição está necessariamente relacionada aos desenvolvimentos sociais e históricos mais gerais nos quais a própria tradição estava inscrita.

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo (USP) e bolsista da FAPESP. E-mail: ugo.rivetti@usp.br.

¹ Cf. WILLIAMS, 1981, p. 98.

² Cf. EAGLETON, 1991, p. 102.

Em outras palavras, tratava-se de demonstrar o enraizamento social da ideia de cultura, da tradição do pensamento inglês do século XIX e, por conseguinte, da própria corrente conservadora então dominante.

Para tanto, Williams assume como ponto de partida de seu argumento o fato de a própria noção de cultura nascer na Inglaterra no bojo de um processo histórico e social real: a Revolução Industrial. Partindo da constatação desse fato, Williams formula aquela que é a hipótese que orienta toda a análise do livro: a noção moderna de cultura nasce com a Revolução Industrial, porque ela é uma *reação geral à mudança geral* engendrada por aquele processo, no sentido de que as reflexões sobre a ideia de cultura sempre estiveram comprometidas com uma “avaliação qualitativa total”. Por conseguinte, a história da ideia de cultura (e dos seus usos) constituiria um momento chave na explicação da experiência histórica inglesa inaugurada no final do século XVIII e do pensamento social que a acompanhou. Como assinala Williams,

A história da ideia de cultura é um registro de nossas reações, em pensamento e em sentimento, às mudanças nas condições de nossa vida em comum. Nosso significado de cultura é uma reação aos eventos que nossos significados de indústria e democracia definem com extrema clareza. Mas as condições foram criadas e depois modificadas pelos homens. O registro dos eventos encontra-se em alguma outra parte, em nossa história geral. A história da ideia de cultura é um registro de nossos significados e nossas definições, mas essas, por sua vez, só podem ser compreendidas no contexto de nossas ações (WILLIAMS, 2011, p. 321).

Assim, a refutação daquela corrente deveria se dar de um modo positivo, qual seja: por meio da retomada dos dois elementos que marcaram a gênese e o desenvolvimento da ideia moderna de cultura. De um lado, a experiência histórico-social de longa duração inaugurada pela Revolução Industrial e que se estende

até o presente; de outro, a tradição do pensamento social inglês formada pelos escritos de “homens e mulheres específicos” que, com vistas a dar sentido à sua experiência, procuraram responder às transformações sociais mais gerais que tiveram lugar nesse contexto histórico extraordinário. Por essa razão, a estrutura do livro acompanha os principais momentos dessa história bifronte, ainda que nunca desvinculando-os: da experiência social moderna e da tradição (moderna) do pensamento social que refletiu sobre ela. Ao final desse duplo empreendimento, Williams pretende oferecer uma visada mais bem acabada da “mudança geral nas nossas maneiras características de pensar sobre a nossa vida em comum” (WILLIAMS, 2011, p. 15).

A primeira fase dessa história, tendo início no final do século XVIII e se estendendo até a segunda metade do século XIX, foi dominada pelo esforço de oferecer uma reação às “novas forças do industrialismo e da democracia”. Mas no interior mesmo desse período produziu-se uma diferença importante. Pois no final do século XVIII (entre os membros da “primeira geração industrial”) e sob as pressões produzidas pelo embate violento entre tendências sociais contrárias (do qual a Revolução Francesa talvez seja o melhor exemplo) essa reação geral se deu na forma da celebração da “sociedade orgânica” do passado e da rejeição da nova sociedade industrial. Já na tradição propriamente dita do século XIX – inaugurada pela geração romântica – tratava-se não mais de contrapor duas formas distintas de organização social, mas (tendo em vista um avanço, que parecia irreversível, do industrialismo), de pensar em que medida a cultura poderia se constituir no último reduto contra o “desenvolvimento da sociedade na direção de uma civilização industrial” (WILLIAMS, 2011, p. 60). Em outras palavras, impunha-se aos homens daquela época pensar a cultura em sua relação com uma sociedade cujo desenvolvimento parecia apontar inelutavelmente para o industrialismo – que, de fato, caminhava a passos largos naquele momento. Por isso, a tradição que se formou nesse momento não consistia apenas em uma tradição do pensamento social, mas, sobretudo, em uma “tradição de escritos sobre cultura e sociedade”.

Foi nesse novo contexto – não mais de embate entre dois mundos, mas de avanço e consolidação da nova sociedade industrial – que se conformou a ideia de cultura que viria a prevalecer na tradição do século XIX. Surgindo com os românticos ingleses (Blake, Wordsworth, Shelley e Keats) e atingindo a sua forma mais acabada com Coleridge, Carlyle e Arnold, estabeleceu-se a ideia da cultura como “corpo positivo de realizações e hábitos, precisamente para expressar um modo de vida superior àquele trazido pelo ‘progresso da civilização’” (WILLIAMS, 2011, p. 280). Essa ideia de cultura, portanto, adquire sentido quando inscrita na oposição dicotômica entre civilização e cultivo, entre o “progresso normal da sociedade” e o “desenvolvimento harmonioso daquelas qualidades e faculdades que caracterizam nossa humanidade” (COLERIDGE, 1837 apud WILLIAMS, 2011, p. 87). Contra um desenvolvimento presidido por valores mecânicos e artificiais, impunha-se defender os valores orgânicos e verdadeiros, tidos como os valores necessários à arte. À medida que o avanço do industrialismo e do mecanicismo se apresentava sempre mais irremediável, impactando não apenas as “instituições manufatureiras e produtivas”, mas também os modos de agir, sentir e pensar dos homens, estabelecia-se como princípio (outro traço marcante dessa tradição) que a defesa desses valores (orgânicos, verdadeiros) somente poderia ser empreendida por uma minoria “sumamente educada e responsável, interessada em definir e enfatizar os valores mais altos que a sociedade tem em vista” (WILLIAMS, 2011, p. 109). Portanto, a reflexão baseada em uma oposição dicotômica se mantinha, mas os termos da oposição agora eram outros: oposição não mais entre o mundo tradicional e o moderno, mas entre os valores superiores da cultura e o progresso ordinário da civilização.

Essa articulação – vale destacar, real, – entre o desenvolvimento histórico-social e a história da tradição e da ideia de cultura também está presente no final desse primeiro período. Pois, se ao longo do século XIX impunha-se responder aos “efeitos sociais do industrialismo pleno”, a segunda metade do século é marcada por um fenômeno novo: a entrada em cena de

um novo ator social: a classe trabalhadora organizada. Williams argumenta que a tradição do século XIX atinge aqui o seu esgotamento, pois não fazia mais sentido entender a cultura como um “estado habitual de perfeição da mente” a ser encampado por uma “aristocracia estabelecida” em um contexto marcado pela emergência da classe trabalhadora organizada, assim como pela democratização da educação (com a Lei de Educação de 1870) e pela ampliação do público leitor de classe média. Daí em diante, a formulação de um conceito adequado de cultura dependeria da consideração dessa “força social real e crescente” e da sua articulação aos “valores gerais legados pela tradição”.

Apesar dos esforços de um pensador como William Morris nesse sentido, esforço que é reconhecido e valorizado por Williams, para quem Morris foi “figura central da tradição”, o que se deu ao longo das primeiras décadas do século XX (e é isso o que a interpretação de Williams procura destacar) foi o crescente afastamento entre esses dois polos, o que se refletiu em uma ideia de cultura cada vez mais abstrata porque desvinculada da sociedade de sua própria época. Esse é um padrão que se revela claramente no “interregno” entre o primeiro período do século XIX e aquele do século XX, quando prevalece “uma divisão em frentes mais estreitas, caracterizadas por um especialismo particular nas atitudes com relação à arte e, no campo geral, por uma preocupação com a política direta” (WILLIAMS, 2011, p. 323). E que se faz ainda mais presente no século XX.

Porém, enquanto os escritos do “interregno” consistiram tão somente na reiteração da atitude da tradição inaugurada pelos românticos, o século XX presenciou a emergência de uma nova doutrina – cujos principais representantes (D. H. Lawrence, T. S. Eliot, I. A. Richards e F. R. Leavis) eram justamente os interlocutores que Williams tinha em vista. E isso porque esses escritos não estavam mais voltados agora apenas para os problemas herdados da tradição do século XIX, mas também, e sobretudo, para os problemas novos surgidos em um contexto marcado pelo “desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e o

crescimento geral das organizações de grande escala” (WILLIAMS, 2011, p. 323). De certo modo, o argumento de Williams é de que (para além de todas as suas limitações) foi apenas com esses teóricos do século XX que o vínculo entre a reflexão sobre a ideia de cultura e a experiência histórico-social se refez – residindo nisso a sua importância.

Assim, havia de fato a conservação do tom da crítica do século XIX – a “condenação geral do industrialismo como uma atitude mental” – e a denúncia tanto de seu efeito mental (a sujeição da alma humana à mecanização) como de seu efeito social, qual seja, a integração entre os homens não mais presidida por uma “coerência homogênea e espontânea”, mas por uma “harmonia mecânica comum”. Mantinha-se, portanto, a antiga dicotomia entre a sociedade industrial e a comunidade orgânica, atribuindo-se à cultura, em meio a esse embate, o estatuto de um “corpo positivo de realizações e hábitos” (WILLIAMS, 2011, p. 280).

Mas esses mesmos teóricos do século XX se defrontavam com uma realidade nova, cujos desenvolvimentos podem ser interpretados, segundo Williams, na chave do surgimento de aglomerações: aglomeração física de pessoas nas cidades; aglomeração de operários nas fábricas; “aglomeração social e política” dos trabalhadores organizados. Confrontados com essa nova realidade, os pensadores do século XX reagiram, segundo Williams, não apenas de modo conservador, mas antidemocrático. Reconhecendo nessas aglomerações não tanto um novo ator social – a classe trabalhadora –, mas uma sobrevivência das características da turba (“ingenuidade, volubilidade, preconceito de rebanho, vulgaridade de gosto e hábitos”), ou seja, a massa, tomada por essa corrente como uma “ameaça perpétua à cultura” e ao “pensamento e sentimento individuais”. Ora, na medida em que as “massas” são, na prática – argumenta Williams – os trabalhadores, o que os críticos da massa – e também da “democracia de massa” e da “comunicação de massa” – têm em vista não é apenas a vulgaridade ou ingenuidade da turba, mas, sobretudo, a “intenção

declarada dos trabalhadores de alterar a sociedade, em muitos de seus aspectos, de maneiras que são profundamente desaprovadas por aqueles que, anteriormente, eram os únicos a ter privilégios” (WILLIAMS, 2011, pp. 324-5). Nesse sentido, a crítica de Williams é implacável: o que as teorias de Eliot e Leavis propõem não é apenas um questionamento da democracia de massa, mas um questionamento da própria democracia.

Em contraponto a essa perspectiva conservadora, Williams propõe uma abordagem alternativa, expressamente apoiada em um referencial marxista. Para tanto, recusa os dois modelos de incorporação da teoria marxista que mais prosperaram no cenário inglês da década de 1930: tanto o “materialismo mecânico”, que supõe uma “correlação arbitrária” entre a estrutura econômica e a cultura, como a incorporação que supunha uma separação entre a cultura e a organização social em dois níveis distintos (no que Williams reconhecia uma forte inspiração romântica). Tratava-se, ao contrário, de recuperar o reconhecimento, segundo ele, já presente em Marx, da complexidade e especificidade da esfera das práticas sociais designada pelo termo “superestrutura”, e, com base nisso, de sustentar a tese de que tanto as artes como as atividades econômicas integram uma mesma totalidade social, de modo que, quando do estudo da cultura, a referência última não deve ser a estrutura econômica, mas o “modo de vida como um todo”, o “processo social geral”, o qual determina tanto a cultura como a estrutura econômica. Fixada nesse processo, a cultura aparece não mais como repositório de valores, mas como “todo um modo de vida”. E ela deve ser assim compreendida, pois somente assim ela será entendida não como um “produto especializado” ou como uma esfera subordinada a uma base mais fundamental, mas como um sistema que tem de ser “considerado e avaliado em sua totalidade”. Daí, segundo Williams, a insuficiência da perspectiva conservadora de Eliot e Leavis. Pois, quando se foca não a suposta degradação dos padrões culturais (no bojo

da “massificação” da sociedade), mas o “processo social geral” inaugurado com a Revolução Industrial, vê-se que o que se deu no passado e que continua em curso no presente não é um processo unilateral de decadência da cultura, mas uma complexa “longa revolução” que, assim como implicou em condições de trabalho e vida mais degradadas, também significou o “crescimento da educação geral” e da democracia.³

Assim, se Cultura e sociedade foi concebido originalmente como um acerto de contas, um “trabalho de oposição”, ele surge, ao final e ao cabo, como marco de uma nova perspectiva. Cultura e sociedade pode – e, ao que nos parece, deve – ser lido nesses dois registros. Isto é, não apenas como um acerto de contas, mas – porque acerto de contas bem-sucedido – também como o ponto de partida de uma nova teoria da cultura fundada na superação da divisão entre cultura e sociedade e interessada na ênfase no processo social total que integra essas duas dimensões da vida. Um livro que permanece atual e que merece a atenção do leitor brasileiro.

Bibliografia

EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

_____. *Politics and Letters: interviews with New Left Review*. London: Verso, 1981.

³ Cf. Williams, 2011, p. 333.

LITERATURA E HISTÓRIA

Lukács, György. *O Romance Histórico*.
São Paulo: Boitempo, 2011.

*Emiliano César de Almeida**

Notas preliminares

Com o lançamento em 2011, pela editora Boitempo e com prólogo de Arlenice Almeida da Silva, o livro *O Romance Histórico*, de Georg Lukács, ganhou pela primeira vez tradução para a língua portuguesa. Publicada originalmente em russo (1936-1937), sob a forma de capítulos, e somente em 1954 no idioma alemão, esta obra constitui, juntamente com *O jovem Hegel*, o trabalho mais significativo de Lukács durante o período moscovita (1933-1945). Nos anos 1930, exilado em Moscou, para onde fugira do nazismo, Lukács travou uma batalha para reconduzir a luta ideológica a um justo ponto, centrado na questão da herança cultural e sua relação com a esquerda revolucionária. O objetivo era, seguindo os passos de Hegel, elaborar uma análise histórico-sistemática do romance histórico, na qual têm destaque os pontos de inflexão significativos do gênero. Neste período surgem os seus primeiros estudos sobre o realismo, simultaneamente ao aparecimento do chamado “realismo socialista”, linha oficial da arte soviética a partir de 1934.

* Mestrando em Sociologia pelo IFCH/Unicamp, bolsista CAPES. E-mail: emilianoalmeida@gmail.com

Das partes da obra

O livro de Lukács é composto por quatro grandes partes: na primeira, “A forma clássica do romance histórico”, o autor situa a fase clássica do romance histórico como uma exigência do período pós-revolucionário. Não só a Revolução Francesa, mas as guerras revolucionárias e o período napoleônico serviram para transformar a história em uma experiência de massa, criando nos homens a concepção de sujeitos da história.

Para mostrar a força do romance histórico, o pensador húngaro elegerá Walter Scott o grande expoente, pois percebe nele um dos únicos escritores que fizeram prevalecer “o elemento especificamente histórico de seu tempo”, privilegiando como personagem o homem mediano, suas lutas e paixões, mostrando que este é capaz de figurar não o tempo que passa, mas a mudança de um tempo. O passado será visto como pré-história do presente.

Na segunda parte, “Romance histórico e drama histórico”, o escritor discute a confluência dos gêneros, apresentando mais uma vez questões sobre o gênero épico, que classifica como a narrativa do “inteiramente passado”, enquanto o gênero dramático apresentaria o “inteiramente presente”. Ao apontar como uma das características do romance histórico o predomínio do dramático-dialógico, Lukács potencializa, através das características do drama, o momento histórico, deixando nas mãos de seus pequenos e medianos personagens o reflexo das grandes mudanças de cada período.

Na terceira parte, denominada “O romance histórico e a crise do realismo burguês”, ele especula sobre o período em que a própria burguesia, ao abandonar o realismo, demonstra perder a capacidade de representar a si própria, tornando-se vítima do movimento revolucionário que havia, há pouco menos de um século, protagonizado. Lukács vai separar realismo de naturalismo e apontará que tanto as vanguardas modernistas como o realismo socialista nada mais são do que prolongamentos do próprio naturalismo.

E, por fim, em "O romance histórico do humanismo democrático", quarta parte, o autor deixa transparecer uma de suas principais preocupações no momento em que escreve o livro (a segunda metade da década de 1930): a necessidade de deter a ascensão dos movimentos nazi-fascistas com a criação de uma frente democrática, composta de alianças dos estados socialistas com os governos democráticos que lutavam contra o autoritarismo.

A parte final do livro é, para nós, leitores contemporâneos, a mais datada de todas; contudo, isso se dá menos por conta do conteúdo da análise do que do quadro de referências literárias do pré-guerra e essencialmente centro-europeu, cujos grandes nomes (Anatole France, Charles de Coster, Leon Feuchtwanger, Heinrich Mann, Romain Rolland) não são mais familiares ao público leitor atual.

Do que se trata *O Romance Histórico*

Ao longo de todo o trabalho, Lukács não se limita a considerar os grandes cânones do romance histórico – Scott, Manzoni, Cooper, Mérimée, Pushkin, Gogol, Dickens, Thackeray, Flaubert, Tolstói, Mayer – mas também insere observações afiadas sobre aqueles autores de segunda ordem que significaram pontos de virada na evolução do gênero (LUKÁCS, 2011); e assim, encontramos observações importantes em Walpole, Sue, Erckmann-Chatrion e Dahn. Talvez mais impressionante do que a exploração desses expoentes do gênero é o levantamento feito por Lukács no único segmento primariamente teórico do livro: a segunda parte, dedicada a considerar as diferenças entre o romance histórico e o drama histórico. Com base em uma pluralidade de estudos estéticos, mas também na análise de obras particulares, Lukács enfatiza as diferenças entre as reflexões épica e dramática, enquanto que a aproximação mútua entre as duas é o que caracteriza a modernidade. Com a mesma habilidade que lida com as novelas de Waverley, examina, a partir de novas perspectivas, aspectos

formais dos dramas de Sófocles e Eurípides, de Corneille e Racine, de Goethe e Schiller, de Alfieri e Hauptmann, entre outros autores.

Não menos surpreendente é a coincidência entre uma defesa radical da autonomia literária, contra qualquer tentativa de manipulação política ou moral, e a capacidade de colocar as obras em relação às suas circunstâncias sócio-históricas e às experiências cotidianas das massas. Deve-se notar que, como sempre em Lukács, a escolha do tema não segue um interesse puramente acadêmico, mas está ligada a problemas fundamentais da época. Nicolas Tertulian escreveu corretamente que o autor de *O romance histórico* estava convencido de que a luta contra a ditadura e o fascismo dependia da consolidação de uma unidade muito ampla das forças democráticas, e o abandono do sectarismo doutrinário e do extremismo revolucionário, que não tinham domínio algum sobre a realidade. (TERTULIAN, 2008, pp. 167-168). Desde o início, esta atitude marca uma ruptura decisiva a respeito das posições sustentadas por Lukács em anos anteriores e, sobretudo, em obras como *Tática e ética* (1919) e *História e consciência de classe* (1923). É verdade que já nas *Teses de Blum* (1928) mostrou um distanciamento do sectarismo, mas esta ruptura não impediu que, até meados da década de 1930, Lukács tenha mostrado uma condenação radical da cultura burguesa, a qual coloca, sem estabelecer grande distinção, em estreita ligação com o fascismo.

Novos rumos

As posições de Lukács sofrem alterações de acordo com o processo de construção da frente popular antifascista; os artigos sobre Balzac, "Narrar ou descrever?" (1936) ou o estudo de Heine (1939), por exemplo, identificam esta mudança. Mas são, sobretudo, os trabalhos do início da década de 1940 os que mais expressamente testemunham a nova concepção; em primeira instância, o manuscrito *Como a Alemanha se converteu no centro da ideologia reacionária?*, publicado pela primeira vez em 1982. Nova

leitura do fascismo que já não se concentra apenas na questão dos intelectuais, mas procura, também, recuperar as tradições progressistas da burguesia para torná-las úteis para o socialismo, em vez de considerá-las um mero prelúdio para o totalitarismo de Hitler.

Escrito entre 1936-1937, *O romance histórico* gira em torno de problemas centrais, tais como, democracia e socialismo, a antítese bolchevismo e fascismo, e o questionamento da validade de certos ideais sustentados pelo humanismo burguês (democracia, progresso e racionalidade). A escolha do tema é marcada por essa mudança no pensamento lukácsiano em direção à busca de tradições democráticas no passado. O filósofo húngaro observa que o nascimento do gênero surgiu no momento em que, para grandes camadas da sociedade europeia, a história deixou de ser um problema distante para se tornar uma experiência cotidiana. A Revolução Francesa e as guerras napoleônicas significaram que os acontecimentos históricos afetaram de maneira direta e consciente a vida de milhões de pessoas, que já não podiam ver seu ambiente social como a repetição invariável dos mesmos processos seculares.

O sentimento da historicidade do presente despertou também o interesse em conhecer o passado o qual encontrava suas raízes no próprio tempo. Filho do drama histórico de *Sturm und Drang* e, especialmente, de Goethe, o romance histórico encarna esse desejo de traçar a pré-história do presente; o seu criador, Walter Scott, não estava interessado em pesquisar o passado da Inglaterra e da Escócia com fins arqueológicos, nem tão pouco pretendia modernizar anacronicamente épocas anteriores; sua vontade era, pelo contrário, dar um salto no passado, para encontrar suas conexões com a atualidade.

Pois a arte não é feita para um círculo pequeno e fechado, mas extensiva ao conjunto da nação. E o que vale em geral para a obra de arte encontra também aplicação no lado externo da realidade histórica representada. Também ela tem de ser, sem uma vasta erudição, clara e apreensível para o público – que por sua

vez também se encontra em um determinado tempo e espaço –, de modo que cada um possa se sentir em casa e não permaneça diante dela como diante de um mundo estranho e incompreensível.

Para Lukács (2011), as manifestações de maior sucesso do romance histórico revelam não apenas a determinação de dirigir-se a um público que não é o círculo reduzido e fechado de intelectuais, mas também o empenho em alimentar-se, tal como de um solo nutrido, das experiências diárias da vida popular, em suas variadas e complexas expressões. Seria legítimo ver nesta atitude lukácsiana uma crítica a seu sectarismo anterior: assim como a emancipação social e, mais especificamente, a vitória sobre o fascismo não pode ser derivada da ação de uma vanguarda aristocraticamente elevada acima das massas, mas sim da habilidade para despertar seu espírito democrático, vivo e latente; assim também a consolidação de um romance histórico relevante só pode ter como ponto de partida a decisão, por parte do escritor, de elaborar um material enraizado nas experiências e interesses de um público amplo e heterogêneo, ao invés de uma pequena elite educada.

Isso explica muitas das posições defendidas no livro, de modo que, ao discutir o drama histórico, Lukács elogia o “[...] profundo caráter popular da arte shakespeariana, pelo qual os grandes e vivos problemas gerais de seu tempo se lhe transmitiam e exigiam figuração”, e se contrapõe ao grande dramaturgo isabelino com a tragédia clássica, que era “[...] uma arte palaciana e, como tal, muito mais fortemente influenciada por correntes teóricas que não compreendiam mais os grandes problemas da vida do povo e, portanto, os acontecimentos que os esclarecem.” (LUKÁCS, 2011, p. 199)

Quando questionado pelo elemento comum a dois autores tão representativos da forma clássica do romance histórico como Scott e Tolstoi, Lukács responde que este elemento encontra-se em “o princípio do *caráter popular*” (Idem, p. 111), acrescentando que as qualidades de obras como *Guerra e Paz* e *Anna Kariênina* se devem às “forças sociais e a visão de mundo que moviam”

a personalidade de seu autor ao extrair “sua força do vínculo profundo com os problemas centrais da vida do povo em uma grande época de transição.” (Idem)

A partir do fim do período de ascensão da classe burguesa, e do ingresso desta em seu período apologético, o sentido da contraditória continuidade histórica e a ligação com a vida popular começam a fazer muitos artistas e pensadores hesitarem. Tal hesitação, muitas vezes, reflete o ódio de um capitalismo que está caminhando para sua fase imperialista e monopolista, desfazendo-se das ilusões heroicas que haviam acompanhado seu nascimento, mas também em um distanciamento das massas populares, nas quais creem perceber uma ameaça para a ilustre elevação dos “privilegiados”. Esta disposição é identificada por Lukács como definidora do romance histórico europeu na segunda metade do século XIX, cujo expoente mais representativo é *Salammbô*. Situado em Cartago, o romance de Flaubert revela uma transformação no gênero, que já não busca no passado conexões com o presente, mas uma decoração exótica capaz de oferecer um espaço de escape para uma atualidade percebida como decepcionante.

Alienado com o ceticismo de seu tempo, Flaubert estabelece uma ruptura com as tradições do romance histórico clássico, na medida em que é um “importante e autêntico artista”, o autor de *Salammbô* “odeia de fato o presente capitalista, mas seu ódio não tem nenhuma raiz nas grandes tradições populares e democráticas do passado ou do presente e, por isso, nenhuma perspectiva de futuro.” (LUKÁCS, 2011, pp. 238-239)

Poderia ser pensado que o que se postula é uma relação direta entre a ideologia política do autor e o valor estético da obra. Nada mais distante do objetivo de Lukács, que colocou em um lugar proeminente um escritor com convicções conservadoras como Scott, colocando-o muito acima do politicamente progressista Mérimée.

Notas finais: dois aspectos da teoria estética de Lukács

Deste ponto surgem dois aspectos importantes da teoria lukácsiana: primeiro, a convicção de que o espaço para a reflexão subjetiva e a ação em um determinado período é dado pelas possibilidades latentes dentro deste contexto histórico; qualquer tentativa de introduzir a partir de fora um fator que não está presente no ser social dado significa violentar a história. Isso leva ao segundo aspecto: o parâmetro decisivo, ao analisar a ideologia de um escritor, é a visão de mundo que emerge da obra em si, e não as opiniões conscientes e explícitas do autor empírico. Esta tese está no centro de toda a obra crítica lukácsiana produzida durante o período moscovita: Lukács argumenta contra os críticos que julgam o caráter reacionário ou progressista de uma obra a partir de convicções políticas do autor, afirmando que, de acordo com este critério, o liberal Stendhal teria que ser colocado acima do conservador Balzac.

É com a intenção de proteger o romance histórico contemporâneo do conformismo que está prestes a dominá-lo que Lukács exalta, como um contra-exemplo, a figura de Walter Scott, e faz isso a partir de uma perspectiva afiada e original, capaz de trazer à luz as mais sutis nuances formais que definem um escritor muitas vezes subestimado e incompreendido pela crítica.

Hoje muito criticada, a teoria literária de Lukács serve não como tentativa de criação de uma estética normativa a partir da crítica ao capitalismo, mas – além de demonstrar ser a arte uma das grandes preocupações de um intelectual marxista – representa o esforço em verificar o fato literário e sua gestação em meio às contradições e aos interesses da luta de classes.

Bibliografia

- LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- TERTULIAN, Nicolas. *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

A ESCUTA SOCIOLÓGICA DA ARTE: MÚSICA E CRÍTICA DA SOCIEDADE EM ADORNO

Adorno, Theodor W. *Introdução
à Sociologia da Música*. São Paulo:
Editora Unesp, 2011

*Bruna Della Torre de Carvalho Lima**

O volume *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*, que integra a coleção “Adorno” da Editora UNESP, chegou finalmente ao leitor brasileiro em 2011. O livro é composto por uma série de conferências proferidas por Theodor W. Adorno entre 1961 e 1962 na Universidade de Frankfurt, cuja grande parte foi transmitida pela rádio *Norddeutsche*, com alguns acréscimos. A tradução de Fernando R. Moraes de Barros, que segue os *Gesammelte Schriften*, se baseia no *Schriften 14, “Dissonanzen Einleitung in die Musiksoziologie”*, publicado em 1968. Segundo Adorno, este conjunto de ensaios não constitui apenas uma introdução à sociologia da música, mas à concepção de sociologia da Escola de Frankfurt.

Nos vários ensaios que compõem o livro, Adorno aborda a relação do regente com a orquestra e o público, tendo em vista a crescente fetichização do primeiro, o lugar da ópera e da música de câmara no mundo contemporâneo, a relação da música com

* Mestre em Antropologia Social e aluna de doutorado no Departamento de sociologia da Universidade de São Paulo (USP) sob a orientação do Prof. Dr. Ricardo Musse. Participa do Laboratório de Estudos Marxistas (LEMARX-USP). Bolsista CAPES. E-mail: bru.dellatorre@gmail.com.

a opinião pública, entre outros fenômenos ligados à transformação da música em mercadoria, ao surgimento de uma escuta de entretenimento, ao fechamento do imaginário social, político e artístico engendrado pela sociedade capitalista.

Um dos aspectos primordiais da sociologia da música proposta por Adorno, nessa chave, consiste em considerar a música como algo “mais que os cigarros ou sabonetes das pesquisas de mercado” (ADORNO, 2011, p. 53). Adorno se contrapõe à sociologia que analisa a música e a arte apenas como um produto de consumo como qualquer outro, que recolhe e ordena dados sobre os hábitos de escuta como se sua finalidade fosse atender à necessidade dos escritórios dos meios de comunicação de massa, isto é, à sociologia cega à experiência dos objetos e que apenas descreve o real, tal como ele se apresenta. Não por acaso, afirma Adorno, referindo-se a Max Weber, os sociólogos da cultura se vangloriam de estar livres de todo julgamento de valor uma vez que essa sociologia da música interpreta a música como uma extensão da sociedade por outros meios e nada mais. Uma sociologia crítica e dialética da música, que pretenda dar conta de seu objeto, ao contrário, envolve considerar a música a partir de suas múltiplas determinações. Mas quais seriam essas determinações?

A resposta a essa pergunta pode ser rastreada em todo o livro, pois aparece de maneira modificada em cada ensaio. Adorno chama a atenção, por exemplo, para a necessidade de diferenciação, no interior da sociologia da música, da noção de estrato e do conceito de classe social. O estrato seria composto por unidades características subjetivas, isto é, classificadas a partir do consumo: uma pesquisa pode chegar à conclusão de que donas de casa de renda média entre 35 e 40 anos preferem ouvir Tchaikovsky a Mozart. Mas a análise da relação do consumo com a estratificação social não deve ser confundida com o conceito de classe, que não é imediatamente dedutível da empiria. Seus ensaios são, portanto, marcados por esse esforço de ir além do mero dado factual. Não se trata de afirmar que Adorno é contra a análise de estratificação social. Ele ressalta o interesse de se mapear os hábitos de escuta nos diferentes estratos sociais em relação aos programas de rádio, por

exemplo. No entanto, apenas a análise da estratificação não seria suficiente para o conhecimento sociológico da relação da música com as classes sociais. Em primeiro lugar, pois ela só confirmaria o fato de que a indústria cultural já opera com o planejamento do consumo de acordo com os estratos sociais. Assim, “que um inventário da estratificação dos hábitos de consumo contribuiria muito pouco à compreensão do vínculo entre música, ideologia e classe, eis algo que a mais simples ponderação pode ensinar”. (ADORNO, 2011, p. 145) E em segundo lugar, porque a mera sociologia das formas de consumo não pode dar conta do núcleo social da música. Afirmar que a estratificação social é secundária no que tange à sociologia da música não significa afirmar que sua relação com as classes é irrelevante, mas antes que é preciso identificar como esse caráter de classe se manifesta na própria composição musical, à medida que

Em vez de procurar a expressão musical dos pontos de vista de classe, será melhor pensar, no que diz respeito à relação da música com as classes, como a sociedade antagônica surge inteiramente em toda a espécie de música, não tanto na linguagem pela qual ela fala, mas, sobretudo, na sua constituição formal interna. Um critério de verdade da música consiste em descobrir se ela mascara os antagonismos que alcançam até a relação com o ouvinte, enredando-se, com isso, em contradições estéticas tanto mais desesperadoras; ou, então, se ela, por sua própria textura, se coloca diante da experiência do antagonismo. As tensões intramusicais são manifestações, inconscientes de si mesmas, das tensões sociais. (ADORNO, 2011, p. 158).

Isso significa que o conteúdo social da música, de acordo com as considerações de Adorno, pode ser acessado a partir da técnica, meio pelo qual a sociedade penetra a arte. Na concepção de Adorno, o elemento social da obra de arte não estaria somente na sua submissão ao mercado ou a algum tipo de mecenato, bem como outras determinações exteriores, mas na sua autonomia e lógica imanente. Nessa chave, “mais essencial, porém, que compreender

de onde algo vem é perguntar por seu conteúdo: como a sociedade aparece na música, como pode ser inferida a partir da tessitura dessa última” (ADORNO, 2011, p. 398). Adorno urde, neste caso, uma crítica à insuficiência da sociologia que se limita aos hábitos dos consumidores ou que só acata a música como objeto válido caso ela se relacione com uma base massificada de divulgação. Essa sociologia julgaria ser seu ofício analisar apenas os efeitos sociais da música e não a música mesma (tarefa esta que ela relega para a Estética ou para a Teoria Musical). O problema dessa sociologia é que ela ainda não teria desenvolvido um método para decifrar o caráter especificamente social da música – tal como reconhecer os ecos da burguesia revolucionária na música de Beethoven. Para isso, seria necessário construir uma fisionomia ou morfologia dos tipos de expressão musical, assim como o próprio Adorno buscou fazer na sua análise sobre Gustav Mahler, por exemplo.

O “teor” ou “conteúdo de verdade” da música, expressão que encontramos de maneira recorrente nos textos de Adorno, não coincide, dessa maneira, com a empiria. Nesse sentido, seria preciso abordar a música enquanto consciência socialmente adequada, ou ainda como falsa consciência, para investigar seu conteúdo e seus efeitos ideológicos, bem como rastrear quais podem ser os critérios dessa consciência. Conforme expõe Adorno, “a sociologia da música só conquistaria sua dignidade teórica por meio da explicação da ideia de verdade” (ADORNO, 2011, p. 407).

Além da investigação da contradição de caráter social interna à música, outra tarefa da sociologia da música seria investigar como a complexidade social se expressa por meio das contradições presentes na relação entre a produção e a recepção musical, ou seja, como elas se manifestam na escuta musical. É aí que entra a famosa tipologia musical de Adorno, objeto polêmico no interior de sua sociologia. A tipologia, concebida aqui na chave weberiana do “tipo ideal”, já vinha sendo desenvolvida desde 1939, apesar de os ensaios contidos no livro terem sido escritos a partir de 1961. Adorno classifica o ouvinte musical em sete tipos: O “expert”, dotado de escuta estrutural, plenamente consciente e que pensaria com o ouvido; o “bom ouvinte”, o tipo *amateur*, que

domina inconscientemente a lógica musical imanente; o “ouvinte de cultura ou consumidor cultural”, aquele que, normalmente pertencente às elites, tem uma relação fetichista com a música, que conhece muito e compreende pouco e que, portanto, não se determina por meio da relação com a constituição específica do que é escutado; o “ouvinte emocional”, cuja relação com a música seria instintiva, anti-intelectual e, assim como no último, independente do objeto; o “ouvinte do ressentimento”, que se contraporía ao caráter mercadológico da música e tenderia a uma escuta estático-musical; o “ouvinte de entretenimento”, segundo Adorno o tipo mais comum e mais substancial de todos, cuja relação com a música consistiria no estímulo ao invés do deciframento de uma estrutura de sentido, que engendraria um comportamento vicioso; e, finalmente, o “não musical ou anti-musical”, que, devido a algum trauma, não conseguiria estabelecer nenhum tipo de escuta. Essa tipologia traz uma contribuição fundamental à sociologia da arte, pois permite diferenciar recepção e consumo das obras de arte. A função dessa tipologia não é julgar alguns tipos de consumo musical, mas compreender a “relação entre os ouvintes musicais, como indivíduos socializados, e a própria música.” (ADORNO, 2011, p. 55).

Outro modo de responder à pergunta relativa às múltiplas determinações da música, também bastante explorado por Adorno em seus ensaios, consistiria em observar o descompasso entre a coisa e a função ideológica, entre a gênese subjetiva e o sentido social da música. Nesse aspecto, a sociologia deve ir além das questões da autonomia estética frente às determinações sociais e da investigação das relações de dependência entre a sociedade e a música. Ao invés disso, deve perguntar pelos antagonismos que realmente decidem sobre essa relação, isto é, a inadequação entre objeto estético e sua recepção. Isto ocorre porque, em sua recepção, a música pode tornar-se algo diverso de seu próprio caráter, ou seja, sua forma estética entra em contradição com a função social que desenvolve. Por isso, a análise de seu efeito não dá conta do seu sentido social específico. Adorno, para explicar melhor essa inversão, fornece o exemplo de Chopin: à sua época,

a música de Chopin correspondia aos salões e era marcada por um gesto social aristocrático e por uma expressão erótica que sugere distanciamento da práxis material e do trabalho. No entanto, destaca Adorno, bastaram dois filmes de Hollywood para convertê-la num artigo de massa. Com isso, “a função social de uma dada música, levando precisamente em conta a sua relação com as classes, pode desviar-se do sentido social que ela mesma encarna, mesmo em se tratando de um exemplo tão nítido quanto o de Chopin” (ADORNO, 2011, p. 147).

Ao confrontar forma, função e conteúdo da música, Adorno permite estender suas considerações para a sociologia da arte e pensar as contradições presentes em experiências tal como assistir a um documentário sobre o holocausto numa grande rede de cinema num *shopping center* e se servir de um balde de pipoca ao longo do filme. Ao ocupar a função de divertir e entreter, independente de seu conteúdo, a arte perde seu potencial crítico. A música no cinema consistiria, de acordo com esse raciocínio de Adorno, numa “ilustração colorida”, numa “decoreção do tempo vazio” (ADORNO, 2011, p. 126), de modo que fluxo musical seja assimilado pela economia pulsional do espectador.

Outra tarefa da sociologia da música seria investigar a função ideológica da “música de entretenimento”, que atenderia à necessidade de um controle pedagógico da cultura para eternizar o trabalho árduo e alienado, uma vez que impediria qualquer tipo de transcendência em relação ao *status quo*. Para levar a cabo essa tarefa, Adorno propõe a análise da interpretação e reprodução musicais. Isso porque, a partir da reprodução, as obras podem ter sua função alterada na medida em que se ajustam ao mercado e se tornam música de entretenimento. Mas, mais do que estabelecer um paralelo estrutural entre produção e reprodução musical, a sociologia ganharia em observar como essa relação se expressa no interior da música e de que forma é por ela determinada.

Nessa trilha, Adorno destaca a importância de o sociólogo que deseja tomar a música como seu objeto refletir sobre o significado e efeitos sócio psicológicos da música, tendo em vista a tendência ao autoritarismo da “música de entretenimento”, por

exemplo. Nesse sentido, a ideia é problematizar o fato de que técnicas que produzem um cantor de sucesso podem ser usadas para a construção de uma figura política. Ou ainda, pôr em questão o modo como a música, percebida apenas como pano de fundo, age sobre o inconsciente do ouvinte, uma vez que essa música não é apreciada a partir de um sentido inteligível. Ao comentar os chamados *hits evergreens* (canções de sucesso que não envelhecem nunca), por exemplo, Adorno ressalta sua capacidade de mobilizar associações eróticas privadas em cada indivíduo. Vale chamar a atenção para o fato de que, se a sociologia da música não prescinde de Marx para analisar a questão das classes sociais, também não prescinde da psicanálise freudiana para se debruçar sobre alguns fenômenos.

Nesse caso, a música funcional é ideologia, isto é, fonte de falsa consciência social e, nesta chave, está enredada no conflito social, sem que seus agentes o façam propositalmente ou tenham consciência disso. Assim

[...] o fã, cuja necessidade daquilo que lhe é imposto pode elevar-se à euforia embotada e às tristes sobras da antiga embriaguez, é educado mediante o sistema global da música ligeira com uma passividade que, possivelmente, também é transposta a seu pensamento e a seus comportamentos sociais. (ADORNO, 2011, p. 99).

Segundo Adorno, características de uma sociedade livre tais como a autonomia e o juízo independente são solapados pela música ligeira, pelos *hits* que pouco se diferenciam da mera propaganda. A música de consumo teria, portanto, uma função disciplinar: ela demandaria um modo específico de comportamento. Assim, se uma das prerrogativas do pensar e do agir revolucionário é a imaginação, uma das consequências do ensurdecimento da sociedade, da regressão da audição, do engendramento da incapacidade de ouvir, na música, as contradições sociais é um triunfo da sociedade administrada. Ao mesmo tempo, a maioria dos povos tomaria como inaceitável e antidemocrático a abolição deste

tipo de música. Essa é uma das muitas contradições fundamentais sobre as quais a sociologia da música deveria se debruçar.

Em síntese, Adorno nos deixa um programa de sociologia, mas este, como não poderia deixar de ser, levanta mais questões sobre o que consistiria uma sociologia da música do que oferece respostas. Esta deve levar a cabo a decifração social dos fenômenos musicais, a compreensão da relação dos fenômenos musicais com a sociedade real, a investigação do conteúdo social interno à música e a análise da função social da música, entre outras questões. Não obstante, mais do que isso, a tarefa primeira da sociologia da música deve ser a crítica.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

**RETRATOS DE UM TEMPO, POTÊNCIAS
DO PENSAMENTO: SOBRE
A CORRESPONDÊNCIA ENTRE THEODOR
W. ADORNO E WALTER BENJAMIN**

Adorno, Theodor W.; Benjamin, Walter.
Correspondência, 1928-1940/Adorno-Benjamin.
São Paulo: Editora Unesp, 2012

*Alexandre Fernandez Vaz**

A publicação no Brasil da correspondência entre Theodor W. Adorno e Walter Benjamin oferece uma rara fonte de estudos para o leitor interessado em ambos os autores, cujas vidas e obras se desenvolveram em íntima tessitura. Por meio das cartas é possível vislumbrar todo um percurso investigativo que trilharam entre o final dos anos 1920 e o ano de 1940, quando não só a correspondência é interrompida, mas a própria vida de Benjamin, levado ao suicídio entre 26 e 27 de setembro daquele ano. As cartas são também uma importante documentação sobre a experiência histórica em uma década crucial para o futuro do século XX. Adorno ainda era um jovem intelectual cuja obra já apresentava as grandes linhas do programa de pesquisa monumental que seria desenvolvido até sua morte, em 1969, mas cujo amadurecimento seria encontrado em décadas posteriores. Benjamin, onze anos

* Doutor pela Leibniz Universität Hannover, Alemanha. Professor dos programas de pós-graduação em Educação e Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Coordenador do Núcleo de Estudos e Pesquisas Educação e Sociedade Contemporânea (UFSC/CNPq). Pesquisador CNPq. E-mail: alexfvaz@uol.com.br.

mais velho, dedicava-se com afincos ao mais ambicioso de seus trabalhos, que permaneceria inacabado, a construção de uma arqueologia da modernidade a partir de seus grandes literatos, mas também, e não com menor importância, seus despojos, restos das promessas modernas que haveria de salvar do esquecimento. Das *Passagen-Werk* (BENJAMIN, 1983), volume que reúne fragmentos desse trabalho que começou em 1927, é, aliás, tema recorrente na troca de cartas com Adorno.

Correspondência, 1928-1940/Adorno-Benjamin, com tradução de José Marcos Mariani de Macedo, compõe a coleção de trabalhos de Adorno que, sob a direção de Jorge de Almeida, Ricardo Barbosa, Rodrigo Duarte e Vladimir Saflate, tem vindo a público sob os auspícios da Editora da UNESP. O livro contém, além das cartas complementadas por notas de rodapé, uma introdução geral à coleção, uma importante apresentação à edição brasileira, escrita por Olgária Matos, e um índice onomástico. Trata-se de material de pesquisa singular para todo aquele interessado não apenas nas obras de ambos os autores ou na Teoria Crítica da Sociedade da Escola de Frankfurt, mas nas vicissitudes do século XX, em especial aquelas da antessala da Segunda Guerra Mundial.

Não cessa no Brasil o interesse pelos escritos de Adorno e de Benjamin, fenômeno visível, entre outros aspectos, pela profusão de traduções que são ano a ano oferecidas aos leitores. Fruto de mais de uma geração de estudiosos versados em alemão, mais familiarizados não apenas com o ofício, mas com os intrincados labirintos de textos complexos e exigentes, as traduções cada vez mais elaboradas e fieis ajudam a colocar o debate sobre esses autores em novos patamares.

No que se refere às abordagens das extensas obras de cada um, o cotejamento entre elas não é algo novo, ainda que a presença ou não de Benjamin como um autor vinculado à Escola de Frankfurt não seja isenta de controvérsias. Desde o importante livro de Susan Buck-Morrs, *The Origin of Negative Dialectics*, publicado em 1977, ou até antes, do pioneiro trabalho de José Guilherme Merquior, *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*, de 1969, até o recente volume de Rolf Tiedmann, *Adorno und Benjamin noch*

einmal, de 2011, são muitos os trabalhos que se dedicam à relação intelectual entre eles. A correspondência ajuda, sobremaneira, a avaliar as aproximações e distanciamentos, assim como as análises mútuas, avanços, dúvidas e dificuldades enfrentadas em cada uma das obras, algo fartamente compartilhado nas cartas. Nelas encontramos o testemunho de autores ciosos de seus trabalhos, interessados e preocupados com a apreciação crítica do interlocutor, bem como com o refinamento constante dos próprios argumentos. Observamos também o vínculo dos missivistas com o clima intelectual de seu tempo, escritores e outros personagens dos círculos por eles frequentados.

O cuidado de Benjamin com o próprio projeto intelectual, bem como a presença de suas reflexões na obra de Adorno, podem ser testemunhados, por exemplo, pela troca de cartas a respeito da aula inaugural deste na Universidade de Frankfurt, intitulada *A tarefa da Filosofia*, fortemente influenciada pelo primeiro, mas sem o devido crédito declarado. Esta questão também foi destacada por Olgária Matos na já referida apresentação à edição brasileira. Em carta de 17 de julho de 1931, Benjamin elogia muito o trabalho de Adorno, mas não se furta de destacar, logo depois de citar uma frase de seu interlocutor, que

Não poderia tê-la escrito sem nela me reportar à introdução de meu livro sobre o drama barroco, no qual essa ideia foi expressa pela primeira vez – uma ideia inteiramente inconfundível e, no relativo e modesto sentido em que pode ser reivindicada, uma ideia nova. Eu, de minha parte, seria incapaz de omitir nessa altura a referência ao livro. E menos ainda – mal preciso acrescentar – se me encontrasse em seu lugar. (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 59).

Tudo chegou a bom termo com uma promessa de Adorno em fazer um agradecimento a Benjamin quando o trabalho fosse publicado, como atesta uma carta deste àquele, oito dias mais tarde: “Creio que agora podemos respirar. Que seu trabalho apareça, esse é meu sincero, diria até meu premente, desejo. Como eu poderia

ser um obstáculo ao anúncio programático de uma visão que me fala tão de perto?" (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 60).

O longo período abarcado pela correspondência publicada – em que permaneceu “o desejo de manter intata e alerta nossa camaradagem filosófica”, vaticinado por Benjamin já em 17 de julho de 1931 (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 59) – permite que o leitor acompanhe não apenas os caminhos dos respectivos pensamentos e a mútua influência, mas também a amizade que vai paulatinamente se desenhando. O tom mais distanciado das primeiras cartas vai dando lugar ao contato mais íntimo e pessoal. De qualquer forma, mantém-se com frequência a formalidade no tratamento, chegando ao ponto de em cartas de Benjamin destinadas a Adorno e sua esposa, Gretel, em cada parte destinada a um e a outro o uso do pronome mudar de *Sie*, tratamento formal, para *Du*, mais próximo e informal. Gretel já mantinha, antes de conhecer Adorno, uma forte amizade com Benjamin. O relacionamento bastante caloroso entre ele e ela também está documentado em cartas (*Briefwechsel 1930-1940/Gretel Adorno – Walter Benjamin*), material que ainda, infelizmente, não está disponível em português. As amizades de Benjamin – que na vida adulta parecem ter sido muitas, diferentemente de sua infância, como se supõe na leitura de *Infância berlinense: 1900* (BENJAMIN, 2010) – dizem algo, como já foi várias vezes comentado, de suas posições teóricas e políticas, mas também, evidentemente, da vida pessoal. As cartas endereçadas a Adorno constantemente trazem passagens sobre amigos e conhecidos, mas Benjamin geralmente é cauteloso nas opiniões, cuidadoso ao procurar não melindrar este ou aquele conviva. Isso se deve, certamente, ao afeto que lhes nutria, mas talvez também à situação de constante precariedade em que vivia, de forma que sempre lhe poderia ser útil, como várias vezes foi, a ajuda de pessoas de seu conhecimento.

Vale uma pequena digressão aqui. Com Adorno, além de Gretel, figuram Siegfried Krakauer e Ernst Bloch, entre outros, como amigos em comum. Heterodoxo, Benjamin ainda tinha em seu círculo figuras como o comunista Bertold Brecht, o sionista Gerschon Scholen, Hannah Arendt: o grande autor do teatro

alemão, o brilhante estudioso da cabala, a singular pensadora política. Novamente é a diversificada correspondência, mas também os ensaios de Benjamin, que mostram as influências de alguns desses amigos a quem, afinal, ele pouco pôde dizer *não*, em seus escritos ou na vida cotidiana. São também cartas e aforismos que testemunham um especial círculo de amigas.

Enquanto Benjamin mostrava-se econômico em relação a comentários duros sobre conhecidos e obras lidas, não era esse o caso de Adorno. Em carta escrita em Oxford, Inglaterra, em 25 de abril de 1937, Adorno refere-se a um importante ensaio de Herbert Marcuse, membro do Instituto de Pesquisa Social e anos depois ícone do Movimento de 1968, *Sobre o caráter afirmativo da cultura* (MARCUSE, 1997), de maneira implacável:

[...] li também o ensaio sobre cultura de Marcuse. Achei-o bastante medíocre; coisas de segunda mão, tomadas de empréstimo a Max [Horkheimer], atulhadas de ninharia cultural weimariana; obra de um professor de liceu convertido, embora muito zeloso. E, claro, dada a dimensão do objeto, absolutamente equivocada. [...] Com jovens como esse, a pessoa tem a impressão de que eles não mais tiveram experiências estéticas desde que se decepcionaram com o professor de alemão no primário. (ADORNO; BENJAMIN, p. 274).

Autores como Leo Löwenthal e Erich Fromm não tiveram melhor sorte com Adorno, como se lê na mesma carta em que o ensaio de Marcuse, publicado na Revista de Pesquisa Social, não é poupado, assim como tampouco Paul Lazarsfeld, sob cuja direção ele trabalharia a partir do ano seguinte no *Radio Research Project*, logo em sua chegada aos Estados Unidos da América.

A década de 1930 foi, para o Ocidente, marcada pela decantação de impulsos que levaram à Segunda Guerra e pelo *New Deal* de Franklin Delano Roosevelt, resposta possível nos Estados Unidos da América à crise que quebrou a economia mundial nos anos anteriores. Aqueles anos tiveram como conteúdo também um

último suspiro das vanguardas estéticas. É este o ambiente com o qual se defronta toda uma geração de intelectuais centro-europeus e no qual emerge uma Teoria Crítica da Sociedade associada ao Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt, liderado por Max Horkheimer. É a este Instituto que Benjamin se filiará depois de deixar a Alemanha e perambular por vários lugares, fixando-se, sempre que lhe foi possível, em Paris. Muitas das cartas do volume em análise, em especial as de Benjamin dos últimos quatro ou cinco anos de vida, mostram as dificuldades pessoais enfrentadas numa Europa paulatinamente sufocada pelo totalitarismo e pela penúria financeira que o acompanhava.

É este o caso de várias das cartas, repletas de um sentimento que o leitor atual mal pode supor a extensão, mas que se sabe ter sido de amargura, profunda decepção e muito medo frente ao que já se vivia e ao que ainda viria. A única certeza é que a esperança se esvaia em ritmo acelerado. A impossibilidade de sair da Europa e migrar para os Estados Unidos, apesar dos esforços de Adorno (por exemplo, carta de 15 de julho de 1939, p. 440), só fez confirmar todos os pesadelos.

Da Dinamarca, onde se encontrava em companhia de Bertold Brecht, em 10 de outubro de 1938, Benjamin dá notícias de seu trabalho sobre Baudelaire, tema então frequente na correspondência com Adorno que, em nome do Instituto, esperava ansioso a versão que a Revista de Pesquisa Social deveria publicar. “Extrema foi minha tensão nas últimas semanas pela colisão dos prazos históricos com os editoriais” (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 394) escreve Benjamin, justificando a demora da carta em resposta a Adorno e aludindo às pressões para a conclusão do trabalho que coincidem, como se lê em nota, com o Tratado de Munique e o início da invasão nazista na Tchecoslováquia. Na sequência, Benjamin menciona o filho, a quem dedicara *Infância berlinense: 1900*, e a esposa Dora, de quem se divorciara sete anos antes:

Você pode facilmente imaginar como estive preocupado nas últimas semanas com minha mulher e com Stefan.

No momento não é preciso temer o pior, como fiquei sabendo há pouco. Stefan está na Inglaterra; minha mulher tentará transferir o negócio sem incorrer em prejuízos de maior monta. Para ganhar tempo, ela tratará por enquanto de uma transferência puramente formal. (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 395).

Os trabalhos de Benjamin foram constantemente comentados por Adorno, e vice-versa, sempre em tom respeitoso, mesmo quando a crítica era dura. É o caso de uma polêmica bastante conhecida e já comentada por muitos, entre eles Giorgio Agamben (1978), e que diz respeito às severas restrições que a Revista de Pesquisa Social fizera à primeira versão do ensaio sobre Baudelaire, tema de tantas cartas e expectativas, a exemplo das análises de Adorno datadas de 2, 4 e 5 de agosto de 1935, compartilhadas, aliás, com Gretel (ADORNO; BENJAMIN, 2012, pp. 175-192). Segundo Adorno, em carta de 10 de novembro de 1938, faltaria mediação às análises de Benjamin, que perderiam em dialética na medida em que os conteúdos da poesia de Baudelaire vão sendo relacionados de forma direta com a história social (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 401). Benjamin responde-lhe detalhadamente em 9 de dezembro do mesmo ano, justificando escolhas e discutindo aspectos que, em parte, seriam retomados por Adorno em carta de fevereiro do ano seguinte. Como se sabe, o ensaio foi reformulado e publicado na Revista de Pesquisa Social. Muito já se comentou sobre as dificuldades de Benjamin, dependente financeiramente do Instituto, em enfrentar os responsáveis pela Revista frente à crítica tão pesada. Trata-se de questão sobre a qual o debate ainda se encontra longe de ser esgotado. Como de resto, aliás, acontece com todo o legado desses dois grandes autores do século XX, cuja potência, no entanto, segue nos exortando ao pensamento e a uma constante renovação da teoria crítica, aquela que, com todos os riscos, se ocupa do seu tempo em movimento.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter. *Correspondência, 1928-1940/Adorno-Benjamin*. São Paulo: Editora UNESP, 2012, p. 487.
- ADORNO, Gretel; BENJAMIN, Walter. *Briefwechsel 1930-1940*. Frankfurt: Suhrkamp, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. Il principe e il ranocchio. Il problema del metodo in Adorno e in Benjamin. *Aut Aut*. n. 165/166, Florença: La Nuova Italia, mai./ago. 1978, pp. 105-117.
- BENJAMIN, Walter. *Das Passagen-Werk*, 2 vol, Frankfurt: Suhrkamp, 1983.
- _____. *Berliner Kindheit um 1900*. Frankfurt: Suhrkamp, 2010.
- BUCK-MORSS, Susan. *The Origins of Negative Dialectics: Theodor Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt School*. New York: The Free Press, 1977.
- MARCUSE, Herbert. Sobre o caráter afirmativo da cultura. In: _____. *Cultura e Sociedade*. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1997, pp. 89-136.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- TIEDEMANN, Rolf. *Adorno und Benjamin nochmal*. Erinnerungen, Begleitworte, Polemiken. Munique: text+kritik, 2011, p. 395.

A POLÊMICA ENTRE LEOPOLDO ZEA E AUGUSTO SALAZAR BONDY SOBRE A EXISTÊNCIA DE UMA FILOSOFIA AMERICANA (1968-1969)¹

*Eugênio Rezende de Carvalho**

Resumo: Este artigo analisa o contexto e os argumentos do debate intelectual, travado em 1968-69, entre o filósofo mexicano Leopoldo Zea (1911-2004) e o peruano Augusto Salazar Bondy (1925-1974), cuja polêmica central, qual seja, a existência de uma filosofia latino-americana, tem suas raízes na tese lançada em meados do século XIX pelo pensador argentino Juan Bautista Alberdi (1810-1884).

Palavras-chave: Leopoldo Zea; Augusto Salazar Bondy; Filosofia latino-americana; Pensamento latino-americano; Juan Bautista Alberdi.

Abstract: This article analyzes the context and the arguments of the intellectual debate, held in 1968-69, between the Mexican philosopher Leopoldo Zea (1911-2004) and the Peruvian philosopher Augusto Salazar Bondy (1925-1974), whose central problem, the existence of a Latin American philosophy, has its roots in Argentine thinker Juan Bautista Alberdi's (1810-1884) theory.

Keywords: Leopoldo Zea; Augusto Salazar Bondy; Latin American Philosophy; Latin American Thought; Juan Bautista Alberdi.

*Doutor em História Social e das Ideias pela Universidade de Brasília (UnB), com estágio doutoral na Universidade Complutense de Madri e pós-doutorados em História pela Universidade de São Paulo (USP) e Universidade de Brasília (UnB). Atualmente é professor Associado da Universidade Federal de Goiás. E-mail: eugeniodcarvalho@gmail.com

¹ Texto publicado originalmente nos Anais do 9o Encontro Internacional da ANPHLAC – Associação Nacional de Pesquisadores em História das Américas. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 26 a 29 de julho de 2010. Disponível em: http://anphlac.org/upload/anais/encontro9/eugenio_carvalho.pdf

O contexto intelectual de emergência da polêmica

Em meados do século XIX, foi decisiva a polêmica levantada pelo pensador argentino Juan Bautista Alberdi (1810-1884) sobre a existência de uma filosofia americana. No ensaio intitulado *Ideas para un curso de filosofía contemporánea*, lido no Colégio de Humanidades de Montevideú, em 1842, Alberdi declarou que a filosofia seria única em seus elementos fundamentais, como a humanidade, mas diversa em suas aplicações nacionais e temporais. (ALBERDI, 1993, pp.149-150). Segundo ele,

Não há, pois, uma filosofia universal, porque não há uma solução universal para as questões de fundo que a constituem. Cada país, cada época, cada filósofo teve sua filosofia peculiar, que se difundiu mais ou menos, que durou mais ou menos, porque cada país, cada época e cada escola deram soluções distintas aos problemas do espírito humano. (ALBERDI, 1993, p. 145)²

Segundo tal perspectiva, para o pensador argentino, uma filosofia contemporânea seria aquela que resolvesse os problemas que importam no seu momento. E assim como havia uma filosofia oriental, uma grega, uma romana, uma alemã, uma inglesa e uma francesa, era necessário que houvesse também uma filosofia americana, para resolver o problema dos destinos americanos (ALBERDI, 1993, p. 146, 149). Dessa forma, Alberdi propõe que se tome da filosofia chamada universal tão somente aquelas doutrinas, correntes e aspectos que melhor convenham à solução da problemática americana.

Posteriormente, a tese de Alberdi foi continuamente retomada por vários intelectuais e filósofos latino-americanos, embora, muitas vezes, para ser contestada. Num artigo publicado

² Todas as citações escritas originalmente em espanhol foram traduzidas ao português pelo autor deste artigo.

em 1925 – com o sugestivo título *Existe um pensamento hispano-americano?* – o filósofo, sociólogo e crítico literário peruano José Carlos Mariátegui (1895-1930) considerou ser evidente a existência de um pensamento francês, alemão etc. na cultura do Ocidente, muito embora não se pudesse dizer o mesmo em relação ao pensamento hispano-americano. Para ele

Todos os pensadores da nossa América foram educados em uma escola europeia. [...] A produção intelectual do continente carece de traços próprios. Não apresenta contornos originais. O pensamento hispano-americano não passa geralmente de uma rapsódia composta com motivos e elementos do pensamento europeu. (MARIÁTEGUI, 1993, p. 41)

Em um ensaio de seu clássico *Indología*, livro de 1927, o filósofo mexicano José Vasconcelos (1881-1959) vai ainda mais longe ao proclamar abertamente a não existência de uma filosofia ibero-americana, ao ressaltar que

não só não é possível como não é desejável que surja uma filosofia ibero-americana, dado que a filosofia, por definição própria, deve abarcar não uma cultura, mas a universalidade da cultura. Uma filosofia nacional, em consequência, e ainda uma filosofia continental, teria que parecer tão limitada que quase se tornaria indigna do seu venerável nome. (VASCONCELOS, 1993, p. 337)

Alguns anos mais tarde, por sua vez, o filósofo espanhol exilado no México no final da década de 1930, José Gaos (1900-1969) – que viria a ser o grande mestre de Leopoldo Zea – volta a recolocar o problema da possibilidade de uma filosofia que pudesse ser chamada de americana, agora numa perspectiva mais otimista. Em um artigo de 1942, a partir de um paralelo com o contexto espanhol, ele afirmou que

Se espanhóis, mexicanos ou argentinos fazem um

mínimo de filosofia, haverá pura e simplesmente filosofia espanhola, mexicana, argentina, americana. [...] A questão não está, pois, em se fazer filosofia espanhola ou americana, mas em espanhóis ou americanos fazerem filosofia. O que é preciso se preocupar não é, enfim, com o espanhol ou o americano, mas com o filosófico da filosofia espanhola ou americana. (GAOS, 1993, p. 482)

Mas a polêmica ganhará maior vigor a partir das décadas de 1940 e 1950, no contexto da Segunda Guerra Mundial, por meio dos representantes e teóricos do chamado movimento latino-americano de história das ideias³, particularmente pelo filósofo mexicano Leopoldo Zea, para quem tal preocupação de Alberdi teria surgido “da busca de soluções para os problemas desta região da terra a partir de soluções dadas a problemas semelhantes pelo filosofar europeu e ocidental”. (ZEA, 2000, p. 39) Segundo o filósofo argentino-mexicano Horacio Cerutti Guldberg, teria surgido nesse momento uma tradição de pensamento na América Latina que se autoproclamaria continuadora da tradição do historicismo romântico, iniciada principalmente por Alberdi:

À primeira vista, e de modo talvez superficial, pareceu constituir-se no correlato do processo de substituição de importações no nível da expressão máxima da cultura, o momento da autoconsciência: a filosofia. (CERUTTI GULDBERG, 1997, p. 184)

Em outras palavras, tratava-se da tendência de opor o caráter *importado* ao caráter *autóctone* do pensamento e da produção intelectual latino-americana, buscando, para tal, especificidades, nacionais ou latino-americanas, em relação ao pensamento europeu.⁴ Muito embora algumas vezes, como

³ Para uma visão panorâmica acerca da história desse movimento intelectual, ver Carvalho (2009).

⁴ Cf. Strozzi (1999, p. 8).

a do filósofo peruano Francisco Miró de Quesada (1918-?), tenham contestado a crença recorrente de que o impulso rumo à autenticidade cultural se expressaria no desejo de realizar criações distintas das europeias. Para esse autor, tal impulso se manifestaria, ao contrário, na necessidade de uma experimentação radical das criações europeias, na tomada de consciência de que os produtos culturais ocidentais eram, ao mesmo tempo, importações e criações latino-americanas. (MIRÓ QUESADA, 1993, p. 140)⁵

Refletindo o clima filosófico da época, os congressos de filosofia realizados na América nos meados do século XX ainda repercutiriam a questão colocada por Alberdi há mais de um século. Desde o III Congresso Interamericano de Filosofia – realizado no México, em 1950 –, já se discutiam as relações entre a filosofia universal e a filosofia (latino-)americana, ressaltando a legitimidade desta e sua inserção naquela. Em Buenos Aires, em 1959, o IV Congresso Interamericano de Filosofia já havia decidido não recolocar em discussão o tema da existência de uma filosofia americana, tal como ocorrera nos eventos anteriores porque se colocaria em dúvida a própria capacidade dos americanos de se reunirem em um convívio autenticamente filosófico. A propósito, segundo Leopoldo Zea,

a insistente pergunta sobre a possibilidade ou existência de uma filosofia na América, concretamente na América Latina, põe em dúvida a humanidade de quem interroga, já que, se o homem se distingue de outros seres da natureza por sua razão, por sua

⁵ A propósito, Miró Quesada (1993, p. 133) afirma ainda: “Ao mesmo tempo em que aumenta seu autoconhecimento, a América Latina vai tratando de passar de uma cultura excêntrica, cujo eixo encontra-se inclinado na direção da Europa, rumo a uma cultura concêntrica, centrada em si mesma. Essa mudança de centro não significa de modo algum a negação da cultura ocidental, mas tão somente o desejo agudo de conseguir uma genuína integração, expressão de uma vontade de deixar a periferia e de se submergir nas profundidades do espírito criador”.

capacidade de objetivar, conhecer e comunicar, duvidar dessa capacidade seria duvidar do ser em si, do homem desta região. (ZEA, 1993b, p.361)

Mais tarde, em 1989, falando aos participantes do I Congresso de Filosofia Latino-Americana, Zea (1993b, p. 361) destacou que aquele evento, pelo seu enfoque, parecia “pôr fim definitivo aos complexos que colocavam em dúvida a capacidade de se filosofar ou de se refletir a partir da região, tendo como base modelos que determinavam sua possibilidade”. Zea deixava clara, assim, sua repulsa às dúvidas sobre a capacidade dos pensadores latino-americanos para o exercício da filosofia.

Tal reação deve ser compreendida como indignação ao que Antonello Gerbi (1904-1976), historiador italiano das ideias, chamou de *calúnia* contra a América. Em seu clássico livro dos anos 60, *O Novo Mundo: história de uma polêmica (1750-1900)*, Gerbi apresentara, de forma bastante erudita, as raízes e a trajetória da tese da inferioridade das Américas, no tocante à sua natureza e à sua gente. Para tal, baseava-se na polêmica iniciada em meados do século XVIII pelo naturalista francês Conde de Buffon (1707-1788) e pelo abade prussiano Corneille De Pauw (1739-1799). Gerbi investigara os inúmeros argumentos utilizados pelos contendores, carregados de preconceitos de ordem teológica, biológica, histórica, científica ou pseudocientífica. Na sua análise, destacara que imaturidade, impotência, inferioridade e degeneração eram os termos mais recorrentes que povoaram, durante séculos, as acaloradas descrições da realidade americana.

Em meados do século XX, inúmeros intelectuais latino-americanos reagiram às descrições negativas da realidade e dos habitantes da América. E, por extensão, às relações que a tese da inferioridade – e suas variantes e atualizações – guardaria com a já formação de uma consciência que valorizava a autorreflexão sobre a sua própria produção filosófica. Muitos se propuseram inclusive,

consciente e expressamente, a dar continuidade à obra de Gerbi.⁶ É o caso do filósofo argentino Arturo Andrés Roig (1984, p. XVII), que, ao destacar a importância da obra de Gerbi para a história das ideias latino-americanas, reconheceu que aquele autor “a deixara generosamente aberta a nós”. O propósito de Roig, Zea e de todo o seu grupo era, acima de tudo, superar o complexo de inferioridade, impotência, incapacidade e inumanidade que havia sido forjado durante séculos e ainda se mantinha de certa forma vigente, em pleno século XX, nos meios intelectuais latino-americanos. A propósito, Zea (2000, p. 26) escreveu:

A pergunta sobre a originalidade, o sentimento de inferioridade e outras expressões das reflexões do homem desta parte do mundo não era senão a expressão de uma realidade que, ao fazer-se consciente, mostraria a outros homens uma situação, um ponto de partida de um pensar distinto, mas nem por isso menos filosófico, menos expressão do humano por excelência [...].

Assim, a indignação diante de tal complexo de inferioridade e o empenho em superá-lo por meio do reconhecimento da capacidade de um pensamento latino-americano autóctone, distinto e original, marcaram o contexto intelectual de emergência da polêmica objeto deste estudo. Vivia-se um momento em que a reflexão filosófica na América Latina tendia a voltar-se criticamente para si mesma, num autoquestionamento. Segundo Villoro (1993, p. 183), “em nossos países, a filosofia parece ter todos os traços da inautenticidade: falta de originalidade, superficialidade, carência de continuidade e, sobretudo, dependência imitativa da produção filosófica de outros países”. Ainda conforme Villoro, adquirir

⁶ Como Gerbi (1996) deixou inacabada a sua obra sobre a trajetória da tese da inferioridade das Américas, já que limitou sua análise ao ano de 1900, ele mesmo reconheceu que novos personagens e termos poderiam ser acrescentados na polêmica iniciada no século XVIII.

consciência de tal situação e propor vias para superá-la foi a grande obra de vários intelectuais e filósofos latino-americanos.

Obviamente, debater a existência de uma filosofia americana ou a capacidade dos americanos para o seu exercício passava pela polêmica entre o particular e o universal em filosofia e, ainda, pela própria definição de filosofia. Em 1983, no seu discurso no encerramento do XVII Congresso Mundial de Filosofia, em Montreal, Canadá, Zea lembrou, retomando a polêmica levantada por Alberdi, como aquele evento reafirmara a inexistência de uma filosofia universal, ao proclamar “filosofias concretas que se universalizam à medida que são compreendidas por outros e que compreendem estes outros”. E concluiu afirmando que a filosofia não expressa mais do que um modo limitado de compreender o mundo e de resolver seus problemas, não podendo, pois, restringir-se apenas a uma determinada forma de expressão humana em detrimento de outras (ZEA, 1993b, pp. 362, 379).

Ao criticar o caráter universalista abstrato assumido pela filosofia ocidental de matriz europeia, Zea procurava legitimar a filosofia latino-americana enquanto tal. Segundo ele, estudar a obra dos pensadores latino-americanos e investigar como eles tentaram captar a sua própria realidade social e histórica, para solucionar seus problemas concretos, já era fazer filosofia.⁷

Em suma, podemos afirmar que o debate sobre a autenticidade e originalidade da reflexão filosófica americana e latino-americana, de remotas origens, ganharia um novo impulso com a polêmica travada em 1968-1969 entre Zea e o filósofo peruano Augusto Salazar Bondy (1925-1974). Tal polêmica emergiu num contexto intelectual marcado por um acalorado debate filosófico. Sob a

⁷ É por essa peculiar concepção de filosofia que, para Zea – assim como para os principais integrantes do movimento latino-americano de história das ideias que ele liderou – a história dessa filosofia (latino-americana) era compreendida como história das ideias, e não como a tradicional e acadêmica história da filosofia (Cf. ROIG, 1994).

influência do historicismo⁸, o impulso alcançado pelos estudos filosóficos na América Latina nesse período esteve vinculado à consolidação de uma consciência filosófica latino-americana que valorizou a reflexão sobre a sua própria produção intelectual em relação com as matrizes do pensamento filosófico europeu. Tal consciência filosófica esteve, por sua vez, acompanhada de um modo peculiar de entender a filosofia, como reflexão sobre os problemas concretos do contexto específico de quem a produz, em contraposição à concepção universalista abstrata preponderante na matriz filosófica europeia.

Partindo de uma peculiar definição de filosofia, setores importantes da intelectualidade latino-americana, em particular aqueles vinculados ao movimento latino-americano de história das ideias, passaram a defender não apenas a simples existência, mas também o caráter original de uma filosofia latino-americana, forjando uma consciência filosófica apoiada na elevação da autoestima e repelindo qualquer tese de inferioridade. Considerando a existência dessa filosofia latino-americana, ela poderia então ser historiada, e o objeto de tal história consistiria nas ideias expressas pelos pensadores – no caso, latino-americanos –, no processo de reflexão sobre a sua própria realidade social e histórica, com o propósito de apreendê-la e de dar solução aos seus problemas concretos.

⁸ Há que se considerar aqui a forte presença, nesses meios intelectuais, do historicismo nas vertentes filosóficas do espanhol Ortega y Gasset e do alemão Wilhelm Dilthey. Um balanço importante dessas influências pode ser encontrado em vários textos de Leopoldo Zea, para quem a filosofia europeia se converteu em um dispositivo a serviço da tomada de consciência da realidade americana, na medida em que o filósofo e o historiador fizeram dessa filosofia um instrumento de busca de sua realidade. Foi o caso da filosofia alemã, ou da influência de Ortega y Gasset, que estimularam esses primeiros trabalhos de reflexão a partir da década de 1920 (ZEA, 1991).

A polêmica entre Zea e Salazar Bondy

Conforme vimos, desde meados do século XIX, a tese de Juan Bautista Alberdi já havia inaugurado o debate sobre a existência de uma filosofia americana. Nas primeiras décadas do século XX e, com maior vigor, a partir das décadas de 1940 e 1950, tal polêmica continuava repercutindo, atravessando diferentes fases e intensidades, em sucessivas gerações de pensadores americanos. Mas essa polêmica sobre a autenticidade e originalidade do pensamento filosófico americano e latino-americano ganharia um novo fôlego em 1968, com a publicação do livro de Augusto Salazar Bondy, que levava o instigante título *¿Existe una filosofía de nuestra América?*⁹ Nele o filósofo peruano lançava algumas teses provocadoras a respeito do tema, as quais Zea procuraria contestar em seu livro, publicado no ano seguinte, em 1969, sob o título *La filosofía americana como filosofía sin más*.¹⁰

Em seu livro, Salazar Bondy (2004) partiu da descrição de alguns expoentes do pensamento hispano-americano com o propósito de identificar a expressão de uma filosofia original, genuína ou peculiar, conforme a definição que deu a esses termos. Em seguida, prescreveu algumas condições para assegurar a autenticidade de tal filosofia. Em cumprimento aos seus objetivos, ele analisou as posições contrárias e favoráveis à afirmação de que existe uma filosofia genuinamente americana. Entre as posições favoráveis, Salazar Bondy situou a obra do filósofo espanhol José Gaos,¹¹ cuja posição a respeito do tema seria reforçada

⁹ Utilizou-se como fonte neste estudo a 160 edição desse livro, publicada pela editora mexicana Siglo XXI, em 2004.

¹⁰ No âmbito deste estudo, utilizou-se como fonte a versão em língua portuguesa desse livro, publicada no Brasil em 1993, pela editora Pensieri.

¹¹ Salazar Bondy resumiu os pressupostos filosóficos de Gaos a respeito desse tema nos seguintes pontos: 1) há uma filosofia ou um pensamento filosófico mexicano e, por extensão, hispano-americano; 2) essa filosofia é distinta da

por Zea e pela maioria dos estudiosos da história das ideias na América Latina, influenciados principalmente pelas correntes de pensamento filosófico de cunho historicista e culturalista.¹²

Um dos pontos basilares que fundamentam toda a argumentação de Salazar Bondy na polêmica sobre a existência de uma filosofia hispano-americana tem a ver com as delimitações estabelecidas por ele no âmbito terminológico-conceitual. Mais especificamente, com a forma com que maneja e concebe os termos *originalidade*, *autenticidade*, *genuinidade* e *peculiaridade*, no campo da filosofia.

Salazar Bondy emprega o termo *originalidade* para se referir à qualidade inerente a algo que é fruto de uma criação inovadora, inédita, em contraposição à qualidade atribuída a algo decorrente de uma mera repetição, imitação ou cópia.¹³ Já os termos *genuinidade* e *autenticidade*,¹⁴ que o autor emprega como sinônimos, significariam, em linhas gerais, a qualidade de algo legítimo, verdadeiro, fidedigno, puro, insuspeito, correto ou preciso, em oposição a algo falso, equivocado, ambíguo, impreciso, desvirtuado, defeituoso ou

filosofia dos países ocidentais; 3) tal filosofia constitui um aporte genuíno e original ao pensamento mundial.

¹² Salazar Bondy cita explicitamente o boliviano Guillermo Francovich, os panamenhos Diego Dominguez Caballero e Ricaurte Soler, o mexicano Abelardo Villegas e o uruguaio Arturo Ardao – este último que tanto já havia ressaltado a função do historicismo na tomada de consciência da cultura e do sentido do pensamento filosófico latino-americano.

¹³ No contexto e na relação com a filosofia, Salazar Bondy (2004, p. 72) emprega o termo originalidade para significar “o aporte de ideias e enfoques novos, em maior ou menor grau, relativo às realizações anteriores, mas suficientemente discerníveis como criações e não como repetições de conteúdos doutrinários”. Nesse sentido, uma filosofia original seria identificável por construções conceituais inéditas de reconhecido valor.

¹⁴ O autor emprega esses termos para significar “um produto filosófico – tal como um produto cultural qualquer – que se dá como propriamente tal e não como falseado, equivocado ou desvirtuado” (SALAZAR BONDY, 2004, p. 72).

imperfeito. Por fim, o termo *peculiaridade* é empregado para referir-se à

presença de traços histórico-culturais diferenciais, que dão caráter distinto a um produto espiritual – neste caso filosófico; trata-se de um tom, digamos, local ou pessoal, que não implica inovações de conteúdo substantivo. (SALAZAR BONDY, 2004, p. 72)

Nesse sentido, as diferentes pessoas, povos, classes e épocas teriam sempre peculiaridades que estariam refletidas em suas respectivas filosofias. De uma forma geral, o autor reconhece que, embora distintos, esses termos ocorrem interconectados. Assim, segundo tal perspectiva, “um pensamento que não é genuíno dificilmente pode ter originalidade, mas um pensamento que não é original pode ser peculiar” (SALAZAR BONDY, 2004, pp. 72-73). Por outro lado, a originalidade garante de algum modo não apenas a peculiaridade de uma filosofia, mesmo que nela predomine a imitação, mas também a sua autenticidade.

Para Salazar Bondy, a peculiaridade seria o traço mais frequente nos produtos ideológicos, em razão dos condicionamentos históricos que marcam as sociedades humanas. E, ao contrário, ter acesso à genuinidade e à originalidade do pensamento seria algo difícil e incomum. Aplicando essas distinções ao caso específico da filosofia hispano-americana, o autor reconhece que foram formuladas teses tanto sobre a peculiaridade quanto sobre a autenticidade e a originalidade desse pensamento, que defenderam ora a existência de apenas uma dessas qualidades, ora apenas duas delas, ou ainda as três somadas.

Após descrever um quadro minucioso das diversas posições contrárias e favoráveis à existência de uma filosofia hispano-americana, Salazar Bondy, finalmente, formulou a sua própria resposta à pergunta que motivou e deu título ao seu livro. Tal resposta foi sintetizada em um conjunto de pontos, que vão do diagnóstico do problema à prescrição de sua solução. Eis a íntegra

dos pontos que resumem as teses de Salazar Bondy:

I. Nossa filosofia, com suas peculiaridades próprias, não tem sido um pensamento genuíno e original, mas sim inautêntico e imitativo no fundamental;

II. A causa determinante desse fato é a existência de um defeito básico de nossa sociedade e de nossa cultura. Vivemos alienados pelo subdesenvolvimento conectado à dependência e à dominação a que estamos e sempre estivemos sujeitos;

III. Nossa vida alienada como nações e como comunidade hispano-americana produz um pensamento alienado que a expressa por sua negatividade. Nossa sociedade não pode produzir mais do que semelhante pensamento defectivo;

IV. Esse pensamento inautêntico, por ser alienado, é ainda alienante, uma vez que funciona geralmente como imagem encobridora de nossa realidade e fator coadjuvante no divórcio de nossas nações em relação ao seu próprio ser e suas justas metas históricas;

V. A constituição de um pensamento genuíno e seu normal desenvolvimento não poderão ser alcançados sem que se produza uma decisiva transformação da nossa sociedade, mediante o cancelamento do subdesenvolvimento e da dominação;

VI. Nossa filosofia genuína e original será o pensamento de uma sociedade autêntica e criadora, tanto mais valiosa quanto mais altos níveis de plenitude alcance a comunidade hispano-americana. Porém, pode começar a ser autêntica como pensamento da negação de nosso ser e da necessidade de mudança, como consciência da mutação inevitável de nossa história. Pela análise e crítica, pela confrontação dos valores vigentes em nosso mundo e pelo aprofundamento da própria condição, pode operar

como um pensamento já não inteiramente defectivo,

mas crescentemente criador e construtivo;

VII. Porém, como seguirá tomando de fora, talvez por muito tempo, conceitos e valores, deverá ser vigilante e desconfiada ao extremo, a fim de evitar – pela crítica e pela consulta da realidade – a recaída nos modos alienantes de reflexão;

VIII. As nações do Terceiro Mundo, como as hispano-americanas, têm de forjar sua própria filosofia em contraste com as concepções defendidas e assumidas pelos grandes blocos de poder atuais, fazendo-se desse modo presentes na história de nosso tempo e assegurando sua independência e sua sobrevivência. (SALAZAR BONDY, 2004, pp. 93-94)

Na verdade, sua resposta se apoia no postulado de que o pensamento filosófico na Hispano-América não tem sido genuíno nem original, mas inautêntico e imitativo. Para ele,

o certo é que os hispano-americanos estão claramente no caso deste existir inautêntico: vivemos desde um ser pretendido, temos a pretensão de ser algo distinto do que somos e do que poderíamos porventura ser; ou seja, vivemos alienados em relação à própria realidade que se oferece como uma instância defectiva, com carências múltiplas, sem integração e, portanto, sem vigor espiritual. (SALAZAR BONDY, 2004, p. 83)

Para Salazar Bondy, o problema da inautenticidade¹⁵ residiria, portanto, na alienação decorrente da condição histórica

¹⁵ Trata-se de uma posição que se aproxima, de certa forma, de uma tradição historiográfica desenvolvida dentro e fora da América Latina que, em linhas gerais, segundo Cerutti Guldberg (1997, pp. 183-184), “tem negado a existência de uma reflexão filosófica específica ou característica da América Latina, partindo da postulação da mera repetição, cópia ou deformação, por parte dos latino-americanos, de conceitos produzidos na Europa ou nos Estados Unidos. Essa tradição tem enfatizado sempre o ‘atraso’ na recepção das ‘influências’ por parte dos latino-americanos e trabalhado com a noção (metáfora) historiográfica das *oleadas*.”

de subdesenvolvimento e dominação a que estavam sujeitas essas sociedades que, uma vez alienadas, produziam um pensamento igualmente alienado, imperfeito e, conseqüentemente, dissimulador de sua própria realidade. Uma vez diagnosticado o problema, Salazar Bondy prescreveu as condições para se desenvolver um pensamento genuíno e original na Hispano-América¹⁶ que dependeria do fim da condição de subdesenvolvimento e de dominação a que estavam submetidas essas sociedades. Porém, esse pensamento poderia gradualmente ir se transformando em autêntico, genuíno e original, proporcionalmente ao nível alcançado de consciência e de negação dessa condição, capaz de desencadear a sua superação.

Zea, por sua vez, ao rebater essas teses em seu livro *La filosofía americana como filosofía sin más*, de 1969, propõe-se a deslocar o foco da pergunta sobre a existência de uma filosofia latino-americana, colocando em questão a própria definição e função da filosofia, a partir das relações e diferenças entre a filosofia latino-americana e a filosofia ocidental.¹⁷ Apoiando-se em uma perspectiva

¹⁶ Salazar Bondy (2004, p. 89), ao tratar das possibilidades da superação do problema que afetava a filosofia hispano-americana, considerou que ele estaria na dependência da “superação do subdesenvolvimento e da dominação, de tal maneira que se pode haver uma filosofia autêntica, ela há de ser fruto dessa mudança histórica transcendental. Mas não é preciso esperá-lo; não há por que ser somente um pensamento que sanciona e coroa os fatos consumados. Pode ganhar sua autenticidade como parte do movimento de superação de nossa negatividade histórica, assumindo-a e esforçando-se em cancelar suas raízes. A filosofia tem, pois, na Hispano-América, uma possibilidade de ser autêntica em meio à inautenticidade que a rodeia e a afeta: converter-se na consciência lúcida de nossa condição deprimida como povos e no pensamento capaz de desencadear e promover o processo superador dessa condição”.

¹⁷ Essas questões, assim como as relativas à autenticidade e originalidade filosófica latino-americana, já se encontravam presentes na obra de Zea desde a década de 1940, em livros como *Ensayos sobre filosofía en la historia*, *América como conciencia*, *La conciencia del hombre en la filosofía*, *La filosofía en México* e *Introducción a la filosofía*, entre outros, sem contar sua presença em um grande número de artigos e capítulos. E continuarão sendo recorrentes em outros

eminentemente historicista, que proclama a “originalidade, a individualidade, a irredutibilidade do espírito em função das circunstâncias de tempo e de lugar” (ARDAO apud ZEA, 1993a, p. 87), Zea formula sua posição filosófica a partir da crítica ao universalismo hegemônico e abstrato da filosofia ocidental, contrapondo a ela uma noção de filosofia como expressão de uma circunstância histórico-cultural concreta.

Não seria a partir do paradigma da filosofia ocidental, na forma como Zea a interpreta, que se deveria buscar, segundo ele, a resposta sobre a existência de uma tradição filosófica latino-americana, pois, nesse caso, a resposta seria evidentemente negativa. Tal resposta deveria considerar outros aspectos ou funções da filosofia, ou seja, não apenas a função de refletir sobre questões metafísicas ou abstratas, lógicas ou metodológicas, mas fundamentalmente a de refletir sobre os problemas concretos de sua circunstância (sociais, políticos, culturais) e a de contribuir, assim, para a sua solução. Esta última seria, segundo Zea (1993a), a característica e a função básica que historicamente havia assumido a filosofia latino-americana. A conclusão, portanto, é a de que existia uma filosofia latino-americana, mas de caráter eminentemente instrumental, pragmático, engajado, comprometido com a sua própria realidade ou circunstância concreta.

Numa crítica indireta à posição de Salazar Bondy, Zea questiona se por originalidade deveria se entender apenas a “capacidade dos latino-americanos para criar sistemas filosóficos tal como fizeram os filósofos europeus” e afirma que ela não seria alcançada se

nosso empenho se direciona à criação de sistemas metafísicos que não sejam o resultado de uma necessidade vital, o respaldo ideológico de uma ação, tal como têm sido os sistemas da filosofia ocidental; ou ainda a assimilação de uma filosofia como técnica científica, se ela carece dos elementos que lhe permitam, como sucede no mundo ocidental, fazer da teoria uma

trabalhos posteriores, especialmente no livro *Filosofia latinoamericana*.

práxis a seu serviço. (ZEA, 1993a, pp. 41, 78)

Contudo, de acordo com Zea, mesmo as filosofias provenientes de outras circunstâncias (como a europeia) poderiam resolver problemas de outra realidade (como a latino-americana), lançar luzes sobre eles, ainda que as soluções apresentadas não fossem necessariamente idênticas. Assim, as filosofias alheias poderiam ser *emprestadas*, tomadas como instrumentos para solucionar adequadamente os problemas próprios num processo de adaptação e assimilação.

Zea considera que a filosofia latino-americana teria passado, historicamente, de uma inautenticidade original a uma *autenticidade da assimilação*. Assimilar, para ele, ao contrário de meramente imitar, seria “tornar próprio aquilo que parece estranho, acomodá-lo ao que se é, sem pretender, pelo contrário, acomodar o próprio ser ao que lhe é estranho” (ZEA, 1993a, p. 39). Não se tratava simplesmente do direito de copiar,¹⁸ mas de tornar próprios certos valores que se apresentavam como universais e, como tais, ao alcance de todos os seres humanos. A partir de seus estudos e reflexões sobre o pensamento latino-americano, Zea passou a perceber aos poucos que

o que pareciam simples cópias malfeitas do filosofar por excelência vão se convertendo em expressões originais de um pensamento que tem adaptado o supostamente imitado à realidade que lhe apresenta problemas que urge resolver. (ZEA, 1988, p. 16)

Quando seus críticos contra-argumentavam que aquilo não era filosofia, Zea respondia categoricamente: “pior para a filosofia!”. No fundo, o filósofo mexicano estava alertando

¹⁸ Zea (1993a, p. 64) reconhecia: “Na própria ação de copiar, de decalcar, ocorre ainda que, sem pretender e talvez apesar de nós mesmos, algo de nosso modo de copiar, de nosso modo de decalcar, torna o original diferente do decalque”. Mas tal diferença, enquanto assimilação, não significava para o autor uma deformação carente de autenticidade.

para a necessidade de se reavaliarem, portanto, os conceitos de originalidade e autenticidade filosóficas aplicados na compreensão dos processos de importação de ideias na América Latina. Obviamente, sua perspectiva marcadamente historicista – apoiada no circunstancialismo orteguiano – fazia com que sua noção de peculiaridade de um pensamento (aplicada ao caso latino-americano) – na medida em que se ligava aos aspectos histórico-culturais de sua produção – fosse mais determinante e proeminente (quanto às possibilidades de alterar os sentidos de originalidade e autenticidade de uma filosofia) do que a perspectiva de Salazar Bondy. Para Zea, as interconexões entre tais conceitos seriam muito mais efetivas. Na medida em que a repetição, imitação ou cópia fossem empregadas como instrumentos de solução de problemas concretos (sociais, políticos, culturais) – perspectiva ausente em Salazar Bondy –, já não seria uma distorção, deformação ou cópia defeituosa da filosofia importada. Tratar-se-ia de uma adaptação ou assimilação – segundo a terminologia de Zea – que poderia resultar num pensamento diferente e inovador, portanto, autêntico e original.

Procurando assim demarcar suas diferenças em relação às posições de Salazar Bondy, Zea concluiu finalmente sua posição sobre a polêmica, reiterando que existia efetivamente uma filosofia latino-americana (da qual o próprio Salazar Bondy era exemplo), “independentemente mesmo da forma que ela tenha tomado ou da sua autenticidade ou inautenticidade” (ZEA, 1993a, p. 155). Independentemente dos desdobramentos desse debate,¹⁹

¹⁹ Logo foram incorporados a esse debate novos atores como, por exemplo, o filósofo argentino Enrique Dussel (1932-). Defendendo-se da acusação por parte de Zea de que estaria partilhando das mesmas teses de Salazar Bondy, Dussel (1992, p. 212) argumentou que “não se pretende negar o passado de um pensamento latino-americano liberador. O que negamos com Salazar Bondy é a existência de uma filosofia crítica latino-americana na ‘etapa de normalidade filosófica’, e que tenha podido enquanto filosofia latino-americana se autoafirmar e ser reconhecida como expressão de filosofia universal, a que se pratica nos programas centrais dos estudos filosóficos e não na especialidade de estudos latino-americanos, ou como cátedra específica”. E, mais adiante,

os pontos de divergência entre os dois autores são, na verdade, bem menores do que aparentam à primeira vista.²⁰ Ao procurar contestar a tese de Salazar Bondy sobre a inautenticidade da filosofia latino-americana, Zea procurou ressaltar, em última instância, a importância das relações pragmáticas mantidas entre as filosofias importadas e a realidade latino-americana, dentro dos processos de sua adaptação e assimilação a essa realidade. Segundo o mexicano, esses processos (ainda que vistos como distorções de filosofias alheias) expressavam muito mais a realidade dos seus sujeitos latino-americanos do que a realidade de onde a filosofia adaptada se originara. Ou seja, na adoção realizada, o sujeito latino-americano expressava a si mesmo e a sua realidade de forma autêntica.

Nessa mesma linha, Fernet-Betancourt (1993) argumenta que a história das ideias (filosóficas) na Hispano-América nasce com o desafio de esclarecer a relação existente entre as ideias adaptadas e a realidade histórico-cultural a que foram adaptadas, ou, ainda, mais do que descrever o assimilado, perscrutar a lógica interna que regula a assimilação de ideias europeias e sua vinculação histórica. Segundo o autor, Zea procurava buscar, por meio de sua história das ideias, exatamente a lógica normativa da assimilação, sendo justamente a tomada de consciência de tal lógica a “condição possibilitadora de uma maneira de expressão espiritual propriamente hispano-americana” (FORNET-

Dussel esclarece que “é com respeito a essa ‘filosofia’ pretensamente universal (concretamente norte-americana-europeia) da qual estamos excluídos [...]. Como ‘excluídos’ dela, devemos ‘interpretá-la’ para que nosso discurso filosófico próprio seja ‘reconhecido’” (DUSSEL, 1992, p. 214).

²⁰ A propósito, Fernet-Betancourt (1993, p. 50) escreve: “No fundo, a divergência entre ambos os pensadores se apoia, a nosso ver, no que para um – Zea – é já autêntica filosofia americana, para o outro – Salazar Bondy – constitui, entretanto, o caminho ou o exercício preparatório pelo qual se vêm criando as condições da realização de um pensamento filosófico autêntico”. Segundo esse autor, ambos compartilhavam, no fundo, o projeto comum de uma filosofia comprometida com o processo de libertação latino-americana.

|200|

A polêmica entre Leopoldo Zea...

BETANCOURT, 1993, p. 20). Dessa forma, ainda de acordo com esse autor, é precisamente no sentido (ou espírito) que motiva essa lógica da assimilação que residiria a expressão própria desse pensamento.²¹ É nesse ponto que reside o mais importante significado da polêmica entre Zea e Bondy: o de instigar uma já preexistente preocupação de Zea em dar ainda mais relevo, como objeto de investigação, à lógica interna dos processos histórico-culturais latino-americanos de adaptação e assimilação das ideias oriundas da matriz filosófica europeia ou ocidental, redefinindo e flexibilizando os próprios conceitos de originalidade e autenticidade filosóficas.

Bibliografia

- ALBERDI, Juan Bautista. "Ideas para un curso de filosofía contemporánea". In: ZEA, Leopoldo (comp.). *Fuentes de la cultura latinoamericana*. Vol. I. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. pp. 145-151. [Escrito originalmente em 1842] Disponível em: <<http://www.hacer.org/pdf/Ideas.pdf>>. Acesso em: 31/07/2006.
- CARVALHO, Eugênio Rezende de. *Pensadores da América Latina: o movimento latino-americano de história das ideias*. Goiânia: Editora UFG, 2009.
- CERUTTI GULDBERG, Horacio. *Hacia una metodología de la historia de las ideas (filosóficas) en América Latina*. 2a ed. México: Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos UNAM, 1997.

²¹ E, assim, conclui Fornet-Betancourt (1993, p. 22): "O estudo da história das ideias filosóficas na Hispano-América descobre o sentido da realidade americana enquanto realidade dependente; ao mesmo tempo, o processo de assimilação de ideias europeias, como um processo animado por um espírito que assimila ideias estranhas, justamente para modificar essa situação, traz assim as coordenadas ao interior das quais tem de se consumir o projeto de uma filosofia própria e autêntica do homem americano".

- DUSSEL, Enrique. El proyecto de una filosofía de la historia latinoamericana. *Cuadernos Americanos: Nueva Época*, no 35, vol. 5, 1992, pp. 203-218.
- FORNET-BETANCOURT, Raúl. *Problemas atuais da filosofia na Hispano-América*. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 1993.
- GAOS, José. ¿Filosofía americana? In: ZEA, Leopoldo (comp.). *Fuentes de la cultura latinoamericana*. Vol. I. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. pp. 479-483. [Publicado originalmente em 1942, em Cima, no 5.]
- GERBI, Antonello. *O novo mundo: história de uma polêmica (1750-1900)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. ¿Existe un pensamiento hispanoamericano? In: ZEA, Leopoldo (comp.). *Fuentes de la cultura latinoamericana*. Vol. II. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. pp. 37-45 [Publicado originalmente em 1925, em Mundial, Lima, e em El Argentino, La Plata.]
- ROIG, Arturo Andrés. La “historia de las ideas” cinco lustros después: estudio introductorio de la edición facsimilar de los números 1 y 2. *Revista Historia de las Ideas*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1984. (Colección de Revistas Ecuatorianas). [Original: 1959, *Revista Historia de las Ideas*, n. 1, pp. I-XLII]
- _____. *El pensamiento latinoamericano y su aventura*. 2 Tomos. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1994.
- SALAZAR BONDY, Augusto. ¿Existe una filosofía en nuestra América? 16a. ed. México: Siglo XXI, 2004. [Edição original de 1968]
- STROZZI, Susana. El discurso del método y el método de los discursos en la historia intelectual de América Latina. In: CANCINO TRONCOSO, Hugo et al. (eds.). *Nuevas perspectivas teóricas y metodológicas de la historia intelectual de América Latina*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuer, 1999. pp. 1-14.

- VASCONCELOS, José. El pensamiento iberoamericano. In: ZEA, Leopoldo (comp.). *Fuentes de la cultura latinoamericana*. Vol. I. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. pp. 337-343. [Publicado originalmente em 1927, em *Indología*.]
- VILLORO, Luis. Sobre el problema de la filosofía latino-americana. In: ZEA, Leopoldo. *Filosofar a la altura del hombre: discrepar para comprender*. Cuadernos Americanos, n. 4. México: Universidad Autónoma de México, 1993. pp. 183-201.
- ZEA, Leopoldo. Autopercepción intelectual de un proceso histórico: autobiografía intelectual – bibliografía de y sobre Leopoldo Zea. *Anthropos: Revista de Documentación Científica de la Cultura*, n. 89, 1988, pp. 11-33.
- _____. *La filosofía como compromiso de liberación – Antología*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991.
- _____. 1993a. *A filosofia americana como filosofia*. São Paulo: Pensieri.
- _____. 1993b. *Filosofar a la altura del hombre: discrepar para comprender*. Cuadernos Americanos, n. 4. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____. José Gaos. *Cuadernos Americanos*. Nueva Época, vol. 1, n. 79, 2000, pp. 13-57.

PARA ALÉM DA NORMA: VIOLÊNCIA MÍTICA/ VIOLÊNCIA DIVINA EM WALTER BENJAMIN

Felipe Bier*

Resumo: O presente artigo tem como objetivo empreender um exame crítico do ensaio de Walter Benjamin “Para uma crítica da violência”, de 1921. Com maior precisão, pretende-se atentar ao binômio conceitual que estrutura o escrito: a saber, os conceitos de violência mítica/violência divina. Para isto, o ensaio de Benjamin será examinado em seus pontos de contato com as reflexões de Georges Sorel e de Giorgio Agamben. No primeiro, será perscrutada a construção conceitual de *Reflexões sobre a violência* sobre a qual Benjamin se apoia; no segundo, acompanhar-se-á o uso dos conceitos de Benjamin no desdobramento em uma teoria ampla da soberania.

Palavras-chave: Walter Benjamin; violência; soberania; lei.

Abstract: This paper has as goal the critical examination of Walter Benjamin’s essay “Zur kritik der Gewalt” of 1921. We will follow the steps of the text in the construction of the twofold concept that organizes Benjamin’s thesis: namely, the concepts of *mythical violence/divine violence*. In order to so, Benjamin’s essay will be examined in its contact with the reflections of Georges Sorel and Giorgio Agamben. Regarding the first one, we will follow the conceptual construction on *Réflexion sur la violence* (1908) upon which Benjamin stands; on the second one, we will trail the use of the concepts as it operates on a broad theory of sovereignty.

Keywords: Walter Benjamin; violence, sovereignty; law.

* Graduado em Ciências Sociais pela Unicamp, mestre em Teoria e História Literária pela Unicamp e doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP. E-mail: felipebier@gmail.com.

Introdução

O ensaio de Walter Benjamin, publicado em 1921 nos “Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik”, intitulado “Zur Kritik der Gewalt” (em português, na tradução brasileira aqui utilizada, “Para uma crítica da violência¹”) é um dos exemplos da escrita cerrada e de tom cifrado que se atribuem ao estilo do autor. Este trabalho, mais do que colocar um ponto final sobre o difícil e profícuo texto benjaminiano, procura encará-lo de modo que seu efeito medusante seja posto de lado como parte de uma miragem, gerada sobretudo pelo difícil reconhecimento da genealogia dos conceitos que mobiliza e que o sustentam. Este artigo, portanto, tem como objetivo chave uma tentativa de localização e persecução das noções que o estruturam.

Com o objetivo de acompanhar este procedimento de abertura conceitual, o texto que aqui se apresenta esboçará, primeiramente, o esforço de enquadramento do binômio que rege a estrutura do texto: violência mítica/violência divina. Para isto, o cotejo com a obra de Georges Sorel – autor citado no corpo do texto de Benjamin – é de fundamental importância. Sua principal penetração se dá na decisiva organização dual do texto. O texto de Sorel também pulsa na enigmática posição política do autor alemão, que pontilha o esboço de uma teoria messiânica da revolução. Se este é o ponto de partida, o de chegada é uma questão de suma importância para a teoria política contemporânea. Com efeito, cabe confessar o anacronismo: o texto de Walter Benjamin é lido aqui através de seus desdobramentos na filosofia de Giorgio Agamben. Neste caso, pretendemos acompanhar os passos do filósofo italiano colocando-o como nosso contemporâneo no esforço de prospecção das riquezas do texto benjaminiano. Isto é, trata-se de reconhecer que, se por um lado, ao escandir em uma teoria da soberania os traços do conceito de *violência mítica* Agamben tem o interesse de fazê-los convergir em seus estudos sobre o *homo sacer*, por outro, a noção de *violência divina* resta ainda inexplorada. Noutra palavra,

¹ Cf. BENJAMIN, 2011, pp. 121-156.

é claro que este conceito sugere muitos efeitos na teoria de Agamben (como as discussões sobre o *uso, inoperância e meios puros* no ensaio “Elogio da profanação”²), mas trata-se ainda de um tema aberto à inserção teórica. Neste ponto é que nos colocamos, não como chave do enigma, mas como companheiros de trilha.

Diante da lei

Na pequena lenda narrada por Kafka e intitulada “Diante da lei”, conta-se a história de um camponês que chega à porta da lei, na frente da qual se coloca um porteiro. A porta está sempre aberta, mas, diante da tentativa de entrada do camponês, o porteiro diz não poder permitir-lhe o ingresso. Questionando se teria acesso à porta escancarada posteriormente, o camponês ouve como resposta: “– É possível – diz o porteiro. – Mas agora não” (KAFKA, 2007, p. 27). Então o camponês espera durante dias e anos, tenta suborná-lo, mas nada convence o guardião a permitir sua entrada. Até que, bem velho, o camponês pergunta-lhe algo que, durante todos estes anos, não lhe ocorrera: “– Todos aspiram à lei – diz o homem. – Como se explica que em tantos anos ninguém além de mim pediu para entrar?”. Em seguida, responde o porteiro: “– Aqui ninguém mais podia ser admitido, pois esta entrada estava destinada só a você. Agora eu vou embora e fecho-a.” (KAFKA, 1999, p. 29)

Acerca da pequena narrativa kafkiana, Agamben constata que “nada – e certamente não a recusa do guardião – impede ao camponês de entrar pela porta da lei, senão o fato de que esta porta já está sempre aberta e de que a lei não prescreve nada” (AGAMBEN, 2002, p. 57). Com efeito, a pequena fábula serve aqui de mote aos principais problemas encarados por Walter Benjamin em “Para uma crítica da violência”: onde está a força da lei? Como superá-la?

Agamben também chama a atenção para uma interessante discussão entre Benjamin e Gerhard Scholem, datada de 1934, na

² Ver AGAMBEN, 2007, pp. 65-79.

qual reivindicam o sentido da representação da lei em *O processo*. Para o segundo, a chave para se entender tal questão seria a metáfora de uma escritura já ilegível, que não revela absolutamente nada, mas que ainda persiste em vigorar como norma: a saber, tratar-se-ia de um estágio desgastado da lei,

um estágio em que ela afirma ainda a si mesma, pelo fato de que vigora (*gilt*), mas não significa (*bedeutet*). Onde a riqueza do significado falha e o que aparece, reduzido, por assim dizer, ao ponto zero do próprio conteúdo, todavia não desaparece (e a Revelação é algo que aparece), lá emerge o nada (BENJAMIN, 1988, p. 163 apud AGAMBEN, 2002, p. 58, itálico no original).

Uma lei desbotada pelo niilismo, impossível de ser decifrada, mas que ainda assim está em vigor: parece ser esta a constatação de Scholem ante a representação kafkiana da lei. Todavia, à concepção scholemiana Benjamin contrapõe a idéia de que uma lei que perdeu o seu conteúdo já não mais existe: ao esvaziar-se de seu sentido e ao pretender tornar-se universal, a lei aproxima-se do paradoxo da impenetrável porta aberta que vigora em sua máxima potência. Isto é, a proximidade da lei com o vazio que habita seu centro torna-a não mais lei, mas vida.

Benjamin parece ter a seu favor o próprio desfecho de outra narrativa kafkiana, *O processo*: Josef K., após ser levado por dois senhores para fora da cidade até uma pedreira, viu quando “um dos senhores abriu a sobrecasaca e tirou, de uma bainha que pendia de um cinturão em torno do colete, uma faca de açougueiro comprida, fina e afiada dos dois lados [...]”. Logo adiante, pergunta-se K.: “Existiam objeções que tinham sido esquecidas? Sem dúvida, estas existiam. [...] Onde estava o juiz que ele nunca tinha visto? Onde estava o alto tribunal ao qual ele nunca havia chegado?”. Não obstante os questionamentos não respondidos, em seguida segue-se o desfecho: “Mas na garganta de K. colocavam-se as mãos de um dos senhores, enquanto o outro cravava a faca profundamente

no seu coração e a virava duas vezes” (KAFKA, 2005, pp. 227-228). No paroxismo do romance, o processo e o corpo de Josef K. se coincidem: a vida ao sopé do castelo se torna indistinguível da lei.

Poder constituído, poder constituinte

A execução de Josef K. não deixa dúvidas quanto ao teor violento da tal indistinção, desta cobertura total da vida pela norma que vigora somente como força-de-lei³. Benjamin parece apostar na mesma lógica quando se empenha ante uma crítica radical do direito em “Para uma crítica da violência”: ao constatar que a todo fim natural que possa ser almejado pelo uso da violência se interpõe um fim jurídico, Benjamin alude, concomitantemente, à intolerância do direito no que diz respeito a qualquer violência que escape à sua alçada e ao seu funcionamento interno, que exatamente por necessitar revestir qualquer fim natural por uma roupagem jurídica, depende das situações de exceção como polias que sustentam a relação entre os poderes que põem e mantêm o direito. Diz o autor:

esta ordenação jurídica empenha-se em erigir, em todos os domínios em que os fins dos indivíduos só podem ser adequadamente alcançados por meio da violência, fins de direito que apenas o poder jurídico pode desse modo realizar. Sim, a ordenação jurídica empenha-se em colocar limites por meio de fins de direito até mesmo em domínios nos quais os fins naturais, em princípio, estão dados de maneira

³ Aqui é importante ressaltar que o termo com o qual trabalha Agamben em *Estado de exceção* (2008) é *força-de-lei* com a palavra ‘lei’ cruzada por dois traços (impossíveis de serem reproduzidos graficamente neste texto), indicando assim a própria aporia de uma força que, no estado de exceção, se desprende da forma da lei e se vincula autoritariamente à vida. Portanto toda as vezes em que o conceito for usado, deve ter-se mente a acepção agambeniana, que se utiliza deste recurso gráfico para explicitar seu sentido.

bastante livre e ampla, como o domínio da educação; isto, desde que se deseje alcançar esses fins naturais com um excesso de violência, como tal ordenação age na legislação acerca dos limites para castigos educativos (BENJAMIN, 2011, p. 126).

O exemplo benjaminiano do excesso de violência coibido e interposto por fins jurídicos no caso da educação é bastante emblemático. Com efeito, o autor prepara o terreno para esboçar a complexa dialética entre os poderes constituído e constituinte: sobretudo em tempos de paz, de uma espécie de marasmo democrático, o que salta aos olhos é o esforço do poder mantenedor do direito em monopolizar a violência em todas as áreas da vida. O cerceamento da violência na educação se mostra, para Benjamin, como um exemplo evidente de que o perigo desta *gewalt*⁴ em mãos do sujeito não se justifica pelo entrave que possa caracterizar aos fins jurídicos, pois, como afirma o autor, “assim não seria a violência em si que é condenada, mas apenas aquela que é orientada para fins contrários ao direito” (BENJAMIN, 2011, p. 127). Ao contrário, Benjamin radicaliza sua hipótese ao afirmar que “o interesse do direito em monopolizar a violência com relação aos indivíduos não se explicaria pela intenção de garantir os fins de direito, mas, isso sim, pela intenção de garantir o próprio direito” (Idem, Ibidem). Se, portanto, num primeiro momento do ensaio, Benjamin dedicara seus esforços para esclarecer os pretensos nexos entre direito e justiça – tendo a violência o papel de intermediar tanto os fins justos, perseguidos pelo direito natural, como os meios justos, pretendidos pelo direito positivo – e mostrara que uma antinomia habita o coração de ambas as teorias – uma vez que seus critérios de legitimidade só se constroem retrospectivamente e a partir da violência –, a resolução do problema ético por excelência deve necessariamente apontar para uma crítica radical do direito e

⁴ Benjamin se utiliza do termo *gewalt*, que na tradução brasileira ora foi vertido por violência, ora por poder. A ambigüidade do termo em alemão, obviamente, é de fundamental importância para o entendimento do ensaio.

deve ser deslocado das relações de poder das esferas estatais, que somente funcionam através de relações pressupondo meios e fins.

Neste ponto, Benjamin recupera o pensamento de Georges Sorel no tocante à distinção entre os usos comuns da violência pelo Estado e o vislumbre de outro tipo de violência imanente à *greve geral proletária*. Sorel advoga em favor do imperativo de uma visão pessimista e catastrófica da história; diz ele, no prefácio do livro *Reflexões sobre a violência*:

O pessimista vê as condições sociais formando um sistema encadeado por uma lei implacável, cuja necessidade deve ser suportada, tal como ela é dada em bloco e que só poderia desaparecer com uma catástrofe que a arrastasse por inteiro (SOREL, 1992, p. 32).

Surpreendida num momento da história em que a burguesia busca atenuar sua força e começa a apostar na ideologia da união entre capital e trabalho, a teoria marxista de Sorel se vê obrigada a apostar na violência proletária para, inclusive, chamar a burguesia a exercer o seu papel na luta de classes: ou seja, reivindica-se a violência para que se quebre o fastio democrático que se instalou na Europa do final do século XIX e começo do século XX. Com efeito, o pensador francês se pergunta o que sucederia uma revolução social em tempos de decadência: e, lançando o olhar sobre a antigüidade tardia e sobre os traços restantes do mundo romano numa sociedade cristianizada, não tem dúvidas ao afirmar que uma revolução em tempos de declínio conduziria a história à sobrevivência de restos da burguesia nesta nova sociedade.

Por meio destes surpreendentes alicerces vitalistas, Sorel dá sustentação, portanto, a seu desconfiado olhar lançado sobre as correntes utópicas a humanistas do socialismo de Estado: com efeito, ele chega a sugerir que, como Marx empenhara grande parte de seu esforço analítico na passagem do feudalismo para o capitalismo, na qual a arregimentação e a centralização da força pelo Estado foram vitais, a transição do capitalismo para o comunismo, no pensamento da maioria dos marxistas, ter-se-ia contaminado

pela ilusão da premência da força estatal na revolução: isto é, da necessidade de uma ditadura do proletariado. Neste contexto, insurge a exigência de retirar, do próprio movimento da luta de classes, um elemento que, ao mesmo tempo em que ganha formas a partir das contradições já sedimentadas na sociedade capitalista, lhes seja inteiramente avesso e antagônico: ou seja, enquanto conceito, a violência proletária deve ser depreendida da própria contradição cristalizada na luta de classes como a lança que crava um profundo sulco na história de reprodução da força de Estado ou, nos termos benjaminianos, do círculo formado pelos poderes constituintes e conservadores do direito. Sobre isso, afirma Sorel (1992, pp. 103-104):

A violência proletária não só pode garantir a revolução futura, como parece ser também o único meio de que dispõem as nações européias, embrutecidas pelo humanitarismo, para reencontrar sua antiga energia. Essa violência força o capitalismo a se preocupar unicamente com seu papel material e tende a devolver-lhe as qualidades belicosas que possuía outrora.

Interessa notar neste trecho o uso que Sorel faz da violência como chave de abertura – ou melhor, como potência sísmica – para escapar à cerrada teia armada pelo sistema jurídico burguês, que age ideologicamente ao fomentar a premissa de uma resolução pacífica dos conflitos de classe através da ampliação dos direitos operários. Sorel deseja que o proletariado subverta a greve geral política – que, como violência assaltante, faz uso da violência como meios para alcançar a construção da autoridade subsidiada pelo Estado. Daí advém seu particular rancor pelos socialistas parlamentares, que somente encaram a greve sob a perspectiva da barganha e acreditam que seja possível se apropriar do aparelho estatal de forma imune: de certa maneira, Sorel enxerga nesta forma de cooptação do proletariado o maior triunfo da *força*, que, sinônimo da violência estatal, contrasta com a necessária e catastrófica *violência* da greve geral proletária. Sorel, portanto,

chama a burguesia às armas; quer vê-la revestida novamente de seu ímpeto, como nos tempos da sedenta burguesia inglesa que Marx observou. O que pode soar como um tenebroso apelo à guerra é, para o autor francês, uma necessidade histórica ante o amordaçamento da luta de classes frente ao império do reformismo através da força.

Para além, portanto, da redução às alegorias à guerra e à destruição, é preciso depreender de tal concepção histórica vitalista o material de que Benjamin se utilizará para cunhar seu conceito de *violência divina*. E um dos importantes elementos se encontra exatamente neste estímulo ao exercício da greve como forma de quebra do fastio político e de incentivo ao acirramento das tensões entre a burguesia e o proletariado, de modo que a classe burguesa chame para si o seu papel na história. Sorel deixa entrever que, da roda que movimenta a engrenagem do direito, na qual se mantêm atadas a força que põe o direito e a força que mantém o direito, a matéria-prima para a revolução catastrófica.

Aproveitando-se das reflexões de Sorel, Benjamin deriva uma importante crítica do movimento grevista: diz Benjamin que, diante do arranjo de forças movidas pelo proletariado, o Estado viu-se obrigado a ceder aos operários organizados um direito de poder – ou, talvez numa acepção mais precisa, um direito de subtrair-se ao poder ao ausentar-se do trabalho. No entanto, caracterizando-se como força de barganha, trata-se ainda assim de poder: violência que Benjamin chama de passiva e que Sorel reivindicaria à *força*. Acerca disso, diz Benjamin (2011, p. 129-130):

Se a violência fosse, tal como parece de início, apenas um simples meio para apoderar-se de imediato de qualquer coisa que se deseje no momento, ela só poderia atingir seu fim como violência predatória. Ela seria totalmente inapta para instaurar, ou modificar, condições relativamente estáveis.

Todavia, é através do contraste com este tipo de violência que Benjamin chega à importância da greve geral enquanto paradigma: a reivindicação, ao mesmo momento, em todas as

indústrias, do direito de greve será de certo considerada pelo governo um abuso, que reagirá baixando decretos especiais. Este comportamento, afirma o autor alemão, “quando é ativo, poderá ser chamado de violência, quando exerce um direito que lhe cabe para derrubar a ordenação de direito em virtude da qual esse mesmo direito lhe foi outorgado” (Idem, p. 129). Ou seja, o poder de pressão da greve geral obriga a força estatal a entrar em contato com o espaço vazio do direito, uma vez que se trava um embate entre uma força que tenta manter a sustentação do direito e outra que tenta alargá-lo e, no limite, pôr outro direito, como nos casos conhecidos das revoluções. Não é à toa, portanto, que Benjamin compara o direito de greve ao direito de guerra: ambos são espaços abertos – e necessários – ao binômio suspensão/aplicação da própria norma. Ambas as formas de violência, por mais que almejem fins imediatos de início, deixam entrever a violência que ameaça instituir outro direito, talvez o mesmo vulto avistado por Sorel, quando este antepõe à revolução francesa uma revolução de outra natureza.

Mas, como adverte Benjamin ao tratar do direito de guerra, a cerimônia que sela a paz é indispensável:

De fato, a palavra ‘paz’ quando tem o sentido correlato ao sentido de ‘guerra’, [...] designa exatamente um tal sancionamento – necessário *a priori* – de toda e qualquer vitória, e independente de todas as outras relações de direito. Esta sanção consiste precisamente em reconhecer as novas relações como um novo ‘direito’ – isso de maneira inteiramente independente de saber se essas novas relações vão, *de facto*, necessitar de garantias para perdurar (BENJAMIN, 2011, pp. 130-131, itálicos no original).

Espelha-se no exemplo da suspensão da norma através da guerra e sua posterior consagração da paz, portanto, do ponto de vista jurídico, uma impossibilidade de se manter um estado de revolução permanente, um estado em que o direito esteja sempre sendo deposto. Assim, por mais que a violência que põe

o direito tenha ares mais nobres que a violência que o mantém, elas se mostram numa relação inextrincável, cujo ponto de contato é exatamente aquilo que Giorgio Agamben chama de poder soberano:

Como o poder soberano se pressupõe como estado de natureza, que é assim mantido em relação de *bando* com o estado de direito, assim ele se divide em poder constituinte e poder constituído e se conserva em relacionamento com ambos, situando-se em seu ponto de indiferença (AGAMBEN, 2002, p. 48, itálico no original).

Violência mítica: destino, culpa e violência

Tendo em vista esta imagem do lócus da soberania como o ponto de inflexão entre os poderes constituinte e constituído, é possível retornar à imagem kafkiana da escancarada e impenetrável porta aberta da lei. E, à luz dos avanços da presente discussão, é aceitável interpretar a ameaça que o hiato do direito exerce sobre o camponês não como intimidação, mas como a relação mais primordial de que o direito pode lançar mão para se afirmar: seu estabelecimento como o *destino implacável* da vida entregue ao *abandono* do matável. A instituição de qualquer novo direito, portanto, necessita, em última instância, se mostrar um poder sobre a vida e a morte, pois

Se, de fato, a violência (*Gewalt*), a violência coroada pelo destino, for a origem do direito, então pode-se prontamente supor que no poder (*Gewalt*) supremo, o poder sobre a vida e a morte, quando este adentra a ordem do direito, as origens dessa ordem se destacam de maneira representativa no existente e nele se manifestam de forma terrível (BENJAMIN, 2011, p. 134).

Não é fortuito, portanto, que Sorel empreenda um grande esforço na diferenciação da violência proletária da violência do período do terror da revolução francesa. Esta última seria um límpido exemplo do funcionamento da exceção soberana através do espectro do direito encarnado na força-de-lei: as condenações sumárias seriam puras manifestações das reacomodações sísmicas do novo direito que, neste momento, colado à vida não é mais lei, e sim algo dela inteiramente indistinguível e, por isso, amedrontador.

É precisamente neste ponto que são conjugadas as críticas de Sorel aos utopistas – os quais projetariam uma visão de mundo já moralizada e, portanto, adequada ao esquematismo jurídico – e aos socialistas de Estado. No tocante a esta questão, o autor não hesita em prever um novo terrível com uma possível revolução encabeçada por tais líderes; afirma o autor:

Penso haver aí o suficiente para permitir-me concluir que nossos socialistas parlamentares, se por acaso chegassem ao governo, se mostrariam bons sucessores da Inquisição, do Antigo Regime e de Robespierre. Os tribunais políticos funcionariam em larga escala e podemos até supor que seria abolida a *desastrosa* lei de 1848, que suprimiu a pena de morte em matéria política. Graças a essa *reforma*, veríamos de novo o Estado triunfar pela mão do carrasco (SOREL, 1992, p. 131, itálico no original).

A última frase deste excerto é bastante contundente e iluminadora. Vê-se com clareza que Sorel identifica, neste movimento compulsivo de execuções sumárias, a própria essência do Estado funcionando em seu foro mais íntimo: e é precisamente no momento de revolução – isto é, de uma reviravolta entre as forças que mantêm o direito e forças que fundam um novo direito – que as engrenagens estatais ligadas ao direito revelam um mecanismo de vinganças institucionalizado, através do qual o novo direito se impõe como perseguição dos vencidos aos vencedores.

Benjamin também detecta esta ‘algo podre’ que mora dentro do direito (cf. BENJAMIN, 2011, p. 134) na medida em que a lei recai desproporcionalmente sobre a vida para fortalecer-se. Com efeito, identificando a lógica do direito à concatenação entre meios e fins, Benjamin é taxativo quando afirma: “Toda violência como meio é ou instauradora ou mantenedora do direito” (Idem, p. 136). O autor deve começar a busca, portanto, do elemento que quebre com a circularidade inerente ao movimento entre poder constituinte e poder conservador do direito; circularidade condensada na noção de *poder mítico* do direito.

O porquê de Benjamin chamar tal poder de *poder mítico* é, decerto, algo que não oferece uma fácil decifração. Mas o autor deixa pistas quando insiste na relação entre o destino e o engendramento de um novo direito; afirma o autor sobre a lenda de Níobe, cujos filhos foram assassinados sangrentamente por Apolo e Ártemis: “É verdade que a ação de Apolo e Ártemis pode parecer apenas um castigo. Mas a violência deles é muito mais instauração de um direito do que castigo pela transgressão de um direito existente” (BENJAMIN, 2011, p. 147). O autor continua, mais adiante:

A violência desaba, portanto, sobre Níobe a partir da esfera incerta e ambígua do destino. Ela não é propriamente destruidora. Embora traga a morte sangrenta aos filhos de Níobe, ela se detém diante da vida da mãe, deixando esta vida para trás, mais culpada do que antes por causa da morte das crianças, como portadora eterna e muda da culpa e também como marco limite entre homens e deuses (BENJAMIN, 2011, pp. 147-148).

A lenda de Níobe, escolhida por Benjamin para elucidar o que entende por *poder mítico*, serve também como chave para a aproximação do conceito de *violência divina*. Transformada em rocha culpada, rocha destinada à culpa, Níobe é também a pedra lapidar que, como afirmou Benjamin, funciona como suporte da decisão que faz passar do estado de exceção ao estado de normalidade. Ou seja, decisão que marca um limite entre homens e

deuses, direito e vida, no momento de maior indistinção: momento em que todas as fronteiras entre poder constituinte e poder constituído se esfumaçam.

Neste ponto, a culpa e o destino surgem como peças fundamentais para o entendimento do jogo de inversões que Benjamin operará. Sobre a importância da *decisão* sobre o estado de exceção, afirma Agamben (2002, itálico no original):

A decisão não concerne nem a uma *quaestio iuris* nem a uma *quaestio facti*, mas à própria relação entre o direito e o fato. [...] O direito tem caráter normativo, é 'norma' (no sentido próprio de 'esquadro') não porque comanda e prescreve, mas enquanto deve, antes de mais nada, criar o âmbito da própria referência na vida real, *normalizá-la*.

E tal passagem só pode ser efetuada através da inscrição da vida na norma por meio de seu abandono: neste sentido, a *vida*, capturada nesta esfera de abandono, na abertura entre o poder constituinte e poder constituído, é a dobradiça sobre a qual a potência soberana se inclina, na exceção, para a instituição de um estado normal de direito. É o que parece sugerir Benjamin, quando diz:

O desencadeamento da violência do direito remete [...] à culpa inerente à mera vida natural, culpa que entrega o vivente, de maneira inocente e infeliz, à expiação com a qual ele 'expia' sua culpa – *livrando também o culpado, não de sua culpa, mas do direito* (BENJAMIN, 2011, p. 151, grifo meu)⁵.

⁵ A contundência da última frase deste excerto não deve ser ignorada. O seu peso revela, de fato, não só o caráter sangrento atado ao movimento político-jurídico por excelência, mas sobretudo o crescimento sádico da importância da culpa e do direito na sociedade moderna, que instituiu o caráter sagrado da mera vida – ou da vida capturada na exceção e que funciona como apoio ao direito – e trouxe-a para seu centro.

A agudez deste trecho remonta à insistência benjaminiana em tornar sólida a relação entre destino e culpa, destino e violência mítica. Como já foi dito, a incomensurabilidade da culpa em sua gênese não advém de qualquer falta moral que possa ser atribuída àquele sobre a qual ela recai: ela diz respeito ao funcionamento originário político-jurídico, que carrega esta marca de nascença manchada de violência.⁶

Com efeito, uma vez descida ao fundo mais primordial dos vínculos jurídicos com a soberania, torna-se necessário que se aceda a uma acepção precisa da culpa, sobretudo quando se tem em mente a culpa da *vida* capturada na articulação soberana. Acerca disto, afirma Agamben (2002, p. 34, itálico no original):

A chave desta captura da vida no direito é não a sanção [...], mas a culpa (não no sentido técnico que este conceito tem no direito penal, mas naquele original que indica um estado, um estar-em-débito: *in culpa esse*), ou seja, o estar em relação com algo do qual se foi excluído ou que não se pode assumir integralmente. *A culpa não se refere à transgressão, ou seja, à determinação do lícito e do ilícito, mas à pura vigência da lei, ao seu simples referir-se a alguma coisa.*

Diante deste quadro, é possível pensar que a condenação à eterna espera a qual sofre o camponês diante da lei decorre precisamente deste contato com a norma em sua suspensão, desta relação mais originária entre vida e direito, tendo a culpa como suporte. A lei, neste estado, não prescreve nada – seu texto é ilegível porque não há sanções a serem observadas, ou seja, não há lícito ou ilícito: enfim, não há texto da lei –, ela é somente culpa no sentido de que ela é puramente a dobra que mantém unidos fato e

⁶ Não por acaso Benjamin afirma que nenhuma resolução de conflitos deva desembocar num contrato jurídico: mesmo que firmado em clima de paz, não só o contrato dá a cada uma das partes a oportunidade de eventualmente reivindicar o uso da violência, como em sua origem mesma remete ao ato violento que instituiu o direito.

norma ao mesmo tempo em que sustenta a tensão da situação do camponês preso na impossibilidade de entrar na lei. Com muita precisão, continua Agamben refletindo sobre esta culpa originária:

A vida, que está assim *ob-ligata*, implicada na esfera do direito pode sê-lo, em última instância, somente através da pressuposição da sua exclusão inclusiva, somente em uma *exceptio*. Existe uma figura-limite da vida, um limiar em que ela está, simultaneamente, dentro e fora do ordenamento jurídico, e esse limiar é o lugar da soberania (AGAMBEN, 2002, p. 34, itálico no original).

É interessante notar que a culpa originária *obriga* a vida ao direito: e neste caso, não é fortuito que Agamben tenha se utilizado do vernáculo latino. Ele explicita a ambigüidade entre o ligar-se e obrigar-se a algo. A vida está, ao mesmo tempo, *vinculada* ao direito através de sua captura na exceção, ao mesmo tempo em que está *destinada* a permanecer sob sua égide. Assim, Níobe, ocupando o lugar sobre o qual incide a decisão, na qual se passa da exceção para o estatuto normal do direito, está *destinada* a permanecer na *culpa*. Da mesma forma, o camponês kafkiano vê diante de si a porta aberta da lei que é *destinada* somente a ele.

Violência divina

Neste ponto seria interessante retomar a discussão soreliana acerca da violência que imana da greve geral revolucionária: é através do importante conceito de luta de classes que Sorel acede a uma concepção bastante profícua da noção de *violência*; com efeito, não se trata de um *deus ex machina* que surgiria para dar fim à história. Ao contrário, ao encarar a situação de marasmo político como um encobrimento da luta de classes por camadas ideológicas secretadas sobretudo na utilização da força estatal através do direito, Sorel enxerga na violência proletária tanto o elemento que *revela* a verdade sobre a luta de classes como também a *conduz*

ao seu paroxismo, no qual ela se dissolverá. Ou seja, trata-se de uma violência estritamente relacional, e não substancial: ela nasce da própria contradição que já preexiste no núcleo duro da luta de classes e dela emerge como forma de sua superação dialética. Portanto, não se deve imaginar uma violência incondicionada e, por isso, absoluta. É uma violência que desponta da relação com a *força* para, num primeiro momento, fazer com que o vínculo entre violência, Estado e dominação econômico-política venha à luz para, depois, com o próprio acirramento de suas contradições, dissolvê-las. Ao romper este laço, a violência revolucionária faz o mundo do trabalho – e tudo que se apoia sobre ele – desabar: daí proviria seu caráter catastrófico. E precisamente por isso, trata-se de uma violência não sangrenta: em oposição à violência estatal, não é uma violência que alimenta a vingança, uma vez que não fomenta a continuação da existência do Estado, a instituição de uma nova autoridade e, de forma mais profunda, da dominação através da luta de classes.

Assim também se pode entender a *violência divina* de Benjamin: sobre ela, disserta Agamben (2004, pp. 93-94):

E, como numa partida, a vitória de um dos dois jogadores não é, em relação ao jogo, algo como um estado originário a ser restaurado, mas é apenas a aposta, que não preexiste ao jogo mas dele resulta, assim também a violência pura – que é o nome dado por Benjamin à ação humana que não funda nem conserva o direito – não é uma figura originária do agir humano que, em certo momento, é capturada e inscrita na ordem jurídica [...]. Ela é apenas o que está em jogo no conflito sobre o estado de exceção, o que resulta dele e, somente desse modo, é pressuposto ao direito.

A manifestação do poder puro – do poder divino – deve ser compreendida, portanto, mais sob a forma de violência purificadora; isto é, aniquiladora ao mesmo tempo que não sangrenta: que absolve a vida da culpa ao romper sua relação com o direito. Neste sentido, a crítica profunda do direito, do poder

e da violência, leva necessariamente Benjamin a uma formulação que se utiliza do contraste com a violência mítica para se afirmar: enquanto esta é sempre um meio relativo a um fim, a violência divina seria um *meio puro*. Aqui é possível ver o autor operando o mesmo deslocamento que Sorel tentou de forma tão enérgica: a saber, escapar à circularidade do poder mítico através de um elemento que é pura medialidade sem fins, que não serve a nenhuma utopia, um meio que permanece enquanto tal a despeito dos intentos perseguidos. Assim, é possível supor que a pureza destes meios não deve seu estatuto aos fins que persegue, tampouco a algum atributo que lhe é intrínseco, mas à relação que mantém com os meios jurídicos: a saber, uma pureza não-prescritiva e estritamente relacional. Deste modo, torna-se mais claro por que Benjamin insiste na violência divina como *manifestação*: como afirma Agamben (2004, p.96, itálico no original),

Enquanto a violência como meio fundador do direito nunca depõe sua relação com ele e estabelece assim o direito como poder (*Macht*), [...] a violência pura expõe e corta o elo entre direito e violência e pode, assim, aparecer ao final não como violência que governa ou executa (*die schaltende*), mas como violência que simplesmente age e se manifesta (*die waltende*).

A depuração de um conceito como *violência divina* se torna uma difícil tarefa sobretudo quando se tem em mente que este estado anômico instaurado pela violência divina se assemelharia sobremaneira ao estado de exceção do qual se utiliza a soberania como espaço fundamental para a própria existência do direito em sua vinculação à vida: brecha necessária entre os poderes constituinte e constituído, hiato que se dividiria “em uma pura vigência sem aplicação (a forma da lei) e em uma aplicação sem vigência: a força-de-lei” (AGAMBEN, 2004, p. 93). Diante de tal quadro, o grande problema passa a ser o de diferenciar a violência soberana da violência divina⁷: para isto, deve-se supor

⁷ Neste ponto, cumpre apontar a riqueza da discussão em torno da noção

uma potência que nunca passe ao ato, uma vez esta passagem implicaria, de maneira imprescindível, a colocação da vida culpada como suporte do direito. Logo, se a tarefa que se impõe ao crítico e à história, de maneira mais ampla, é abjurar o homem de sua existência demoníaca e de qualquer resíduo do direito e, conseqüentemente, da culpa, torna-se premente a movimentação de um conceito que, no estado de exceção, escape à decisão soberana ao mesmo tempo em que exponha e dissolva o elo entre direito e vida. Dada tal disputa em torno da anomia, não é por acaso, portanto, que Benjamin se aproxime da violência divina colocando-a em contraste com a violência mítica-jurídica:

Se a violência mítica é instauradora do direito, a violência divina é aniquiladora do direito; se a primeira estabelece fronteiras, a segunda aniquila sem limites; se a violência mítica traz, simultaneamente, culpa e expiação, a violência divina expia a culpa; se a primeira é ameaçadora, a segunda golpeia; se a primeira é sangrenta, a divina é letal de maneira não-sangrenta (BENJAMIN, 2011, p. 150).

Em meio à polarização entre violência mítica e violência divina, portanto, se interpõe uma zona de vazio ou de anomia que pode servir tanto a uma como a outra. Com efeito, enquanto a primeira força tenta trazer a anomia para dentro do direito – restabelecendo as fronteiras entre o dentro e o fora através da decisão soberana –, a segunda tenta implacavelmente libertá-la da instituição da norma. Desta forma, o problema se desloca para uma possível subversão do estado de exceção. A questão se imporia de maneira mais nítida a Benjamin dezoito anos depois, em sua oitava e famosa tese sobre o conceito da

de *decisão* em Walter Benjamin e Carl Schmitt. Escapa ao escopo deste texto o aprofundamento neste ponto, apontamos porém o capítulo de Giorgio Agamben em *Estado de exceção* (2004) – “Luta de gigantes acerca de um vazio” – como possível guia aos interessados em adentrar esta seara. Desnecessário dizer que a leitura agambeniana da querela informa a posição deste artigo.

história:

A tradição dos oprimidos nos ensina que o 'estado de exceção' em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a esta verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção (BENJAMIN, 1994, p. 226).

Acerca desta necessária e decisiva distinção, afirma Agamben:

Enquanto o estado de exceção se distingue do caso normal, a dialética entre violência que põe o direito e violência que o conserva não será verdadeiramente rompida, e a decisão soberana aparecerá aliás simplesmente como o meio em que se realiza a passagem de uma a outra [...]. A violência, que Benjamin define como divina, situa-se, em vez disso, em uma zona na qual não é mais possível distinguir entre exceção e regra. Ela está, para a violência soberana, na mesma razão em que, na oitava tese, o estado de exceção efetivo está para aquele virtual (AGAMBEN, 2002, pp. 72-73).

Benjamin, portanto, opera neste nível uma das inversões fundamentais que permite a crítica à relação de abandono promovida pelo estado de exceção 'virtual': com efeito, ativar o estado de exceção corresponderia a promover um corte profundo na história, ou uma interrupção na dialética circular que caracteriza o movimento insistente da soberania, que se diferencia em poder constituinte e poder constituído e encontra sua identidade no momento em que tais poderes transitam da indiferença para a diferença novamente. A alteridade contundente ligada à violência divina, todavia, adviria precisamente de sua relação com o estado de exceção: tal qual a violência revolucionária advogada por Sorel, tratar-se-ia de um abalo tão profundo no *continuum* da história que

uma decisão soberana seria impossível, e mesmo a força-de-lei – que atua na exceção como forma espectral do direito quando da sua suspensão formal – cairia em desuso. Para Benjamin, portanto, seria este o sentido da catástrofe: nascendo da contradição, a violência divina não se colocaria ao lado das outras violências precisamente por ser pura manifestação sem qualquer fim; isto é, sem pretender fundar uma autoridade a seu custo. Trata-se da potência que rompe o nexo entre violência e direito; justamente por isso, seria inteiramente não violenta, dado que não prescreve, não tem texto, não exige o sangue, somente absolve a relação entre vida e culpa e cessa de existir uma vez extinto o direito.

Neste ponto, a aproximação da lenda kafkiana ao ensaio de Benjamin amplia o sentido de seu messianismo. Com efeito, se for feita uma leitura cerrada da incisiva e enigmática frase benjaminiana – “Pois com a mera vida termina o domínio do direito sobre o vivente” (BENJAMIN, 2011, p. 151) –, é possível interpretar que a possível morte do camponês e o fechamento da porta da lei encontram um correlato com a catástrofe proposta por Benjamin: seria o abalo necessário para a criação de um estado de exceção efetivo, “posto que o Messias poderá entrar somente depois que a porta tiver sido fechada, ou seja, depois que a vigência sem significado da lei tiver cessado” (AGAMBEN, 2002, p. 64). Isto é, uma violência destruidora é o artifício necessário para que cesse a confusão entre direito e vida. Ou seja, artifício usado para que a porta da lei se feche, por meio da catástrofe, no momento preciso da subversão do estado de exceção e de sua transformação numa realidade histórica efetiva.

Com isso, abrir-se-ia a possibilidade para a última das reviravoltas almejadas por Benjamin. Se, no estado de exceção tornado regra, o poder mítico avança sobre a vida de modo a fazer com que a lei com ela se indetermine – tal qual nos mostra Kafka com a vida ao sopé do castelo –, uma vez efetivado o estado de exceção dá-se a decisiva inversão: a vida se transforma integralmente em escritura, proposição atestada na oposição que Benjamin fez entre a violência mítica e a violência divina:

“A violência mítica é violência sangrenta exercida, em favor próprio, contra a mera vida; a violência divina e pura se exerce contra toda a vida, em favor do vivente.” (BENJAMIN, 1986, p. 173). Somente assim os dois elementos que a relação de *bando* mantinha ligados – a saber, a *vida* e a forma da lei – veem seu nexo se dissolver ante a destruição do Estado e o desfecho decisivo da história.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

_____. Estado de exceção: homo sacer II, 1. São Paulo: Ed. Boitempo, 2004. _____. “Elogio da profanação” In *Profanações*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2007. BENJAMIN, Walter. “Para uma crítica da violência” In *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011.

_____. “Sobre o conceito da História” In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

KAFKA, Franz. “Diante da lei” In *Um médico rural: pequenas narrativas*. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 1999.

_____. *O processo*. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 2005.

SOREL, Georges. *Reflexões sobre a violência*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1992.

LIMITES E CONTROVÉRSIAS DA IMPLANTAÇÃO DE POLÍTICAS PARA A EXPERIÊNCIA DO PROGRAMA NACIONAL DE INCLUSÃO DE JOVENS (PROJOVEM) NO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO

*Sílvia da Silva Craveiro**
*Maria Paola Ometto***

Resumo: O trabalho discute a implantação de políticas públicas para juventude, especificamente o ProJovem no município de São Paulo de 2006-2007. São analisados elementos, identificados na literatura, que recorrentemente dificultam a implantação e os resultados dessas políticas: a falta de conexão entre as políticas para juventude dos três níveis de governo, a participação insuficiente dos próprios jovens e a sua segmentação como em “situação de risco”. Todos esses elementos estão presentes nessa experiência, apesar da intenção do governo federal de realizar uma política intersetorial, integrada e participativa. Os problemas relacionam-se com a inadequação da proposta às especificidades do município e com o pouco tempo de aprendizado para a execução do Programa.

Palavras-chave: juventude, política pública, implantação, intersetorialidade, ProJovem.

Abstract: The paper discusses the implementation of public policies for youth, the case of ProJovem in São Paulo. Three elements that repeatedly hinder the implementation and results of these policies are analyzed: low connection between the various public policies for youth from all levels of government, low participation of youth and their segmentation as "risk category". All these elements are present in this experience, despite the federal government's intention of an intersectoral and participatory policy. The main issues are related to the inadequacy of the proposal to the specificities of the

* Possui graduação e mestrado em administração pública pela EAESP/FGV. É doutoranda em administração pública e governo pela EAESP/FGV e atualmente é professora da Etec Cepam de Gestão Pública. E-mail: silviacraveiro@gmail.com.

** Possui graduação em administração pública pela EAESP/FGV, é mestre em administração pela UFPR e doutoranda em administração pública e governo pela EAESP/FGV. E-mail: paolaometto@hotmail.com.

Municipality and short learning time to the program implementation.

Keywords: youth, public policy, implementation, intersectionality, ProJovem.

1. Introdução

O desenvolvimento de políticas públicas para a juventude no Brasil ganhou impulso nas últimas décadas e tornou-se central no debate de temas como desemprego e violência. A emergência do assunto como problema e sua entrada na agenda pública se deu no final dos anos 90. Sposito e Carrano (2003), ao analisarem as políticas públicas federais para juventude do Governo FHC (1995-2002), demonstram que a explosão da temática se dá no mandato de 1999-2002, com a criação de 18 programas na área, contra seis do mandato anterior. Corroborando os dados federais, há um crescimento das políticas públicas para jovens desde 1980 no âmbito municipal, passando de três ações do período de 1981-1984 para 166 entre 1997-2000 e 516 entre 2001-2004 (SPOSITO; SILVA; SOUZA, 2006).

Antes disso, os jovens eram abrangidos pelas políticas sociais destinadas a todas as faixas etárias. A especificação por grupo etário começou com as políticas para crianças e adolescentes, após a criação do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) em 1990, sendo que as políticas para crianças eram preponderantes no início da década de 90 (LOPES; SILVA; MALFITANO, 2006). As primeiras ações voltadas especificamente para os jovens surgiram na área da saúde. Posteriormente, desenvolveram-se iniciativas para “tirar o jovem” da criminalidade e da violência. No final da década de 1990, com o aumento do desemprego juvenil, elaboram-se políticas de inclusão no mercado de trabalho, entre elas, as de capacitação profissional (SPOSITO; CARRANO, 2003).

Um dos programas mais recentes com esse objetivo é o ProJovem, criado pelo governo Lula em 2004. O público atendido era formado inicialmente por jovens de 18 a 24 anos que não estivessem matriculados nas escolas e não tivessem vínculos formais de trabalho, então considerados como o segmento mais

vulnerável e menos assistido por políticas públicas específicas. Embora o Programa tenha sido formulado pelo governo federal, a sua implantação foi realizada pelos governos municipais, com recursos federais, em sua maioria.

Por meio da análise do ProJovem no município de São Paulo do início de 2006 ao início de 2007, período no qual houve a implantação das primeiras turmas do ProJovem na cidade, este artigo pretende apresentar e discutir o processo de implantação de políticas públicas para juventude. Mais especificamente, entender se os problemas das políticas públicas para juventude apontados na literatura são encontrados no ProJovem, um programa que se apresenta com uma proposta integradora, intersetorial e participativa. A escolha do município de São Paulo para a análise deve-se ao fato de que nesse município a implantação do ProJovem apresentou inúmeras dificuldades que apontam para os limites de um programa intergovernamental para juventude com esse desenho. Hoje o ProJovem é desenvolvido em duas frentes, o ProJovem Trabalhador e o ProJovem Adolescente, programas que serão explicados posteriormente. Segundo o site nacional do Programa, o ProJovem Trabalhador é implementado atualmente em São Paulo. Não se obteve informações sobre o ProJovem Adolescente.

O estudo está estruturado em quatro seções, incluindo esta introdução. A segunda parte consiste no referencial teórico utilizado, no qual discorreremos sobre política pública e suas etapas, com ênfase na implantação e sobre políticas públicas para juventude. Na terceira seção, a metodologia é apresentada, seguida da descrição da análise. Por fim, são feitas considerações finais, destacando propostas de pesquisas futuras.

2. Referencial Teórico

A política pública pode ser entendida como o conjunto de decisões e ações para mudar ou manter determinada situação, sendo realizadas por autoridade formal legalmente constituída

(SARAIVA, 2006; SOUZA, 2006). Alguns autores discutem a divisão da política pública em etapas para propósitos teóricos, entendendo que não necessariamente os estágios ocorrem de forma linear. Normalmente, todas essas etapas são contempladas em uma política pública. Saraiva (2006), por exemplo, delimita as seguintes: agenda, formulação, implantação, acompanhamento e avaliação. O presente artigo foca sua análise na implantação do Projovem.

Dentre os estágios apontados acima, a formulação e a avaliação são os mais pesquisados. Todavia, a implantação é prática crucial para a consecução dos objetivos das políticas públicas, sendo que os problemas não antecipados encontrados nessa fase representam obstáculos para o sucesso da política (SILVA; MELO, 2000; GRINDLE, 1992). Muitos organismos internacionais de desenvolvimento e financiamento adotam um modelo linear em que, após a formulação, a política é implementada (com ou sem sucesso); contudo esse processo é muito mais amplo e complexo, visto que envolve ambiguidade de objetivos e diversos atores, contextos, negociações e barganhas (GRINDLE, 1992).

Segundo Majone e Wildavsky (1995), na implantação ocorrem efeitos retroalimentadores que podem reformular e redefinir as políticas, sendo um mecanismo de transformação contínua, de redesenho das mesmas. Essa reformulação ocorre por vários motivos, entre eles o fato de os atores não possuírem todas as informações para a tomada de Michael Lipsky (1980) decisão na etapa da formulação, a interferência de problemas de natureza política durante a implantação, o surgimento de resistências e boicotes, entre outros. Assim, programas, planos, regulações existem “como potencialidades, e sua realização depende das qualidades intrínsecas e das circunstâncias externas” (MAJONE; WILDAVSKY, 1995, p. 144).

De acordo com os autores, na implantação ocorre também aprendizagem, evolução, adaptação e decisão política. Desse modo, eles conceituam a implantação como evolução:

(...) com eventos ocorrendo antes e (esperamos) continuando depois. Em cada ponto precisamos lidar com novas circunstâncias que nos permitem perceber diferentes potencialidades, em qual ideia de política estamos implementando. Quando agimos para implementar uma política, nós a mudamos. (MAJONE; WILDAVSKY, 1995, p. 150).

Também os atores responsáveis pela implantação são diversos, formando uma rede e criando a necessidade de coordenação. Os chamados “burocratas de nível de rua” aparecem como atores fundamentais no exercício de sua discricionariedade perante o público final. A expressão “burocratas de nível de rua” (*street-level bureaucrats*) foi criada por para designar os servidores públicos que interagem diretamente com os cidadãos, como policiais e assistentes sociais, e que, segundo o autor, “deveriam ser vistos como parte da comunidade de formulação das políticas”. Além dos atores governamentais, destaca-se ainda o papel das organizações não-governamentais e dos demais *stakeholders* na execução das ações (SILVA; MELO, 2000).

2.1 As políticas públicas para a juventude

Sposito e Carrano (2003) afirmam que as políticas para os jovens possuem três pontos importantes a serem considerados: (a) a forma com que o Estado e a sociedade civil se relacionam, incluindo a participação da juventude nas políticas, (b) como o jovem é descrito nas políticas públicas e pela sociedade e (c) a baixa articulação entre as diversas políticas públicas dos três níveis governamentais.

O relacionamento entre Estado e sociedade civil para o desenvolvimento de ações voltadas para a juventude é fundamental, pois é a partir desse relacionamento que se pode considerar o jovem como protagonista das políticas, valorizando sua identidade e todas as suas especificidades. Contudo, nas

políticas públicas para a juventude a participação dos jovens ainda é limitada. São poucos os espaços de participação nas ações.

O segundo item apontado por Sposito e Carrano (2003) diz respeito à necessidade de, durante a elaboração de uma política pública, entender e delimitar o que é juventude, implicando identificar um ciclo de vida. Essa delimitação não seria “apenas o retrato passivo de formas dominantes de conceber a condição juvenil, mas poderia agir, ativamente, na produção de novas representações” (SPOSITO; CARRANO, 2003, p.18). Histórica e socialmente, a juventude tem sido considerada uma fase de vida marcada pela instabilidade associada a determinados problemas sociais. Muitas são as ideias negativas sobre o jovem, principalmente do pobre, que é visto como vulnerável, em situação de risco, “menor infrator”.

Em seu estudo das políticas públicas para juventude de 74 municípios de regiões metropolitanas brasileiras, Sposito, Silva e Souza (2006) demonstraram que as políticas estudadas estabelecem uma clivagem entre os programas para os adolescentes em situação de risco social e os que não estão em situação de risco. No estudo sobre as políticas federais do governo FHC (SPOSITO; CARRANO, 2003), é abordada a questão do tempo livre do jovem e de como preenchê-lo por meio da criação de atividades de esporte e cultura. O preenchimento desse tempo ocioso é considerado necessário, nas políticas estudadas, para que o jovem não se envolva com drogas e outras ações ilícitas. No que tange às políticas voltadas para combater o desemprego juvenil, o tema também aparece associado ao enfrentamento do crime e do tráfico “que arrebanha o jovem desocupado” (SPOSITO; SILVA; SOUZA, 2006).

Esses exemplos demonstram como as políticas para esse público veem a juventude como problema social, destacando a necessidade de controlar e disciplinar os jovens pobres, em situação de rua e em conflito da lei. Assim, as “iniciativas públicas devem prevenir ou conter a violência e as condutas de risco de jovens das camadas populares” (SPOSITO; SILVA; SOUZA 2006, p. 243). Essa abordagem prejudica a construção de políticas voltadas aos direitos dos jovens, à sua diversidade e atuação na sociedade.

Adicionalmente, quando nos deparamos com as políticas públicas pesquisadas no âmbito federal no governo FHC e no âmbito municipal durante o governo Lula, existe uma diversidade de faixas etárias e concepções que definem a juventude. Isso causa uma desarticulação e dificulta a coordenação das políticas, pois as ações são fragmentadas e, embora deem espaço à inovação e experimentação, resultam em pouca efetividade e enfraquecem a construção de uma política pública integrada e mais ampla.

As políticas públicas específicas para a juventude ganharam impulso no governo FHC, mas permaneceram desintegradas. Com o intuito de gerar uma política para a juventude mais articulada, no mandato do Presidente Lula, em 2004, foi constituído grupo interministerial para a implantação de uma política nacional para a juventude, tendo como um dos pilares a criação de um programa nacional voltado para os jovens, denominado Programa Nacional de Inclusão de Jovens – ProJovem.

A partir de 2005, o ProJovem tornou-se componente estratégico da Política Nacional de Juventude do Governo Lula. Foi implantado sob a coordenação da Secretaria-Geral da Presidência da República em parceria com os Ministérios da Educação, do Trabalho e Emprego e do Desenvolvimento Social e Combate à Fome.

A meta do ProJovem era atuar em todas as 27 capitais brasileiras, atendendo a 400.000 jovens, no período de maio de 2005 a abril de 2007. Esse contingente representava cerca de 40% do universo de jovens de 18 a 24 anos das capitais e que estavam fora da escola. As prefeituras das 27 capitais seriam parceiras do Governo Federal na execução do Programa.

Além da estrutura de gestão e da perspectiva de abrangência nacional para atuar em parceria com as prefeituras, a proposta do ProJovem estabelecia uma abordagem pedagógica e de gestão intersetorial no âmbito local. O Programa tinha como finalidade proporcionar formação integral ao jovem, por meio da associação entre: elevação da escolaridade (conclusão do ensino fundamental), qualificação profissional e desenvolvimento de ações comunitárias. (BRASIL, 2005)

A partir de 2008 o ProJovem passa a ter um novo desenho. O “novo” ProJovem resultou da união de programas já existentes em nível federal e de reformulações consideradas necessárias de acordo com avaliação do modelo anterior. Atualmente, o ProJovem funciona a partir de dois formatos principais: O ProJovem Adolescente, voltado para o público de 15 a 17 anos, e o ProJovem Trabalhador de 18 a 29 anos (BRASIL, 2008). Houve modificações específicas no público-alvo, na carga horária, repasse de recursos, contudo o formato central de voltar-se para o público de maior vulnerabilidade e de manter o tripé elevação de escolaridade, qualificação profissional e ações cidadãs foi mantido.

3. Metodologia

A pesquisa sobre a implantação do ProJovem na cidade de São Paulo é de natureza qualitativa e caracterizada como descritiva, tendo em vista que descreve o processo de implantação de uma política e aponta os desafios decorrentes desse processo. A descrição é feita por meio de um estudo de caso, pois essa estratégia possibilita uma análise profunda de um determinado fenômeno (GODOY, 1995; MATIAS-PEREIRA, 2007).

Os dados foram coletados a partir de trinta relatórios gerenciais de implantação do Programa, do período de julho a dezembro de 2006, dentre outros documentos oficiais, e por meio de observação participante de uma das autoras. A observação participante foi feita em reuniões periódicas da coordenação do Programa ao longo de 2006 e início de 2007, às quais uma das autoras teve acesso por ter participado da implantação do ProJovem na cidade de São Paulo como representante da Secretaria Municipal do Trabalho e do Empreendedorismo, com a responsabilidade de desenvolver ações de qualificação profissional. O Quadro 1, a seguir, apresenta como o estudo foi realizado:

Quadro 1 – Estrutura da pesquisa

Surgimento do ProJovem em São Paulo	Compreender como o Programa surgiu em São Paulo	Projeto Nacional do ProJovem e convênio celebrado entre Governo Federal e Município de São Paulo
Plano de Implantação do ProJovem em São Paulo	Descrever a proposta de implantação para cotejar com os resultados da implantação	-Projeto de implantação do ProJovem em São Paulo - Proposta de trabalho do Cenpec - Proposta de trabalho do Cieds - Proposta de trabalho com a Fundação Paulistana - <i>Press-release</i> do ProJovem em São Paulo - Portaria intersecretarial do ProJovem São Paulo
Implantação do ProJovem no Município.	Descrever e analisar a implantação do Programa em São Paulo	Relatórios Gerenciais e observação participante nas reuniões da coordenação municipal.

4. Análise dos Dados

Esta seção apresenta primeiramente um breve histórico do planejamento da implantação do ProJovem no município de São

Paulo. Em seguida, o texto descreve a implementação do Programa no município e faz uma análise desse processo.

4.1. O plano de implantação do ProJovem no município de São Paulo

Em 2005, o Governo Federal, por meio do Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE), assinou convênio com a Prefeitura Municipal de São Paulo para a implantação do ProJovem, com a meta de atender 30.000 jovens até 2006.

O projeto de implantação previa as características que o Programa teria no Município, as formas de gestão, parcerias e outros aspectos apresentados a seguir.

Assim como no nível nacional, o Município adotou uma gestão compartilhada, no caso entre a Secretaria Municipal de Assistência e Desenvolvimento Social – SMADS, Secretaria Municipal de Educação – SME, Secretaria Municipal do Trabalho – SMTRAB e Secretaria Municipal de Participação e Parcerias – SMPP, por meio da Coordenadoria Municipal da Juventude.

Além de definir as atribuições de cada pasta, o convênio criava uma estrutura organizacional no Município para a gestão do Programa, composta por um Comitê Gestor formado pelos secretários municipais, e uma Coordenação Municipal que seria responsável pela implantação do Programa no município. Cada Estação Juventude (denominação para os locais de aula), teria um coordenador, subordinado à Coordenação Municipal.

O modelo do ProJovem previa ainda a contratação de duas organizações sociais nas áreas de educação e ação comunitária para assessorar a Coordenação na execução do Programa. Uma das organizações contratadas seria responsável pela formação dos educadores e pelo acompanhamento pedagógico de suas ações. A segunda seria responsável pelo desenvolvimento das atividades de ação comunitária e pelo gerenciamento do cotidiano das Estações Juventude.

De acordo com a meta acordada, o Município contaria com 25 Estações Juventude, cada uma com oito núcleos, totalizando 1.200 alunos por Estação. Para a instalação das Estações Juventude, seriam otimizados os equipamentos públicos municipais já existentes.

O plano de implantação previa a execução das atividades de acordo com as diretrizes estabelecidas pelo Governo Federal:

- A Coordenação Municipal comprometia-se a distribuir o material enviado pela Coordenação Nacional na primeira semana de aula.

- Os postos de matrícula seriam distribuídos por região, funcionando nos Centros de Referência de Assistência Social. O banco de dados seria encaminhado à Coordenação Municipal, após a leitura ótica e inserção dos dados no sistema eletrônico. Os coordenadores das Estações Juventude teriam a incumbência de acompanhar o registro dos dados sobre matrícula, frequência e aproveitamento dos jovens para que o repasse da bolsa auxílio fosse realizado, uma vez que a concessão da bolsa aos alunos estava condicionada à frequência mínima de 75% e à entrega de trabalhos. O pagamento seria feito diretamente pelo Governo Federal por meio de contas bancárias abertas em nome dos alunos na Caixa Econômica Federal, acessadas via cartão magnético.

- O Governo Federal encaminharia os computadores a serem utilizados nos laboratórios de informática à Coordenação Municipal, que ficaria encarregada de distribuir os equipamentos.

- O gerenciamento das Estações da Juventude caberia à SMADS, por meio da organização social contratada. Os núcleos seriam instalados em escolas da rede municipal de ensino.

- À Coordenação Municipal coube providenciar espaço e material adequados para a realização da etapa prática da qualificação profissional, que ocorreria no segundo semestre do curso.

4.2 A implementação do ProJovem em São Paulo

A partir da assinatura do convênio com o Governo Federal, foram contratadas três organizações para executar as atividades previstas: o Centro de Estudos e Pesquisa em Educação, Cultura e Ação Comunitária (Cenpec) (para formação dos professores e o acompanhamento de suas ações pedagógicas), o Centro Integrado de Estudos e Programas de Desenvolvimento Sustentável (Cieds) (para seleção e atuação dos coordenadores, agentes de apoio e educadores de Ação Comunitária e apoio na implantação e acompanhamento cotidiano das Estações Juventude) e a Fundação Paulistana de Educação e Tecnologia (na contratação e remuneração de 1.000 professores de ensino fundamental e 200 educadores de qualificação profissional).

Em maio de 2006 foram iniciadas as aulas do ProJovem no município, com cerca de 500 alunos distribuídos em três Estações Juventude.

Os relatórios iniciais apontam dificuldades relacionadas às escolas que receberam o ProJovem. Algumas fechavam no período noturno, outras estavam em reforma e outras ainda estavam fechadas por conta do recesso escolar do meio do ano. Algumas não estavam distribuindo merenda aos alunos do ProJovem por falta de orientação da SME e/ou repasse de recursos. Em alguns núcleos, faltavam professores e educadores. Dificuldades também foram apontadas com relação ao desenvolvimento da perspectiva interdisciplinar proposta pelo Programa.

Em julho de 2006, representantes da Prefeitura de São Paulo reuniram-se em Brasília com representantes da Secretaria Geral da Presidência da República, para discutir os problemas desta fase inicial de implantação do Programa. A baixa quantidade de alunos matriculados, segundo a Prefeitura, devia-se a erros no cadastro, falta de recursos dos jovens para seu deslocamento e inadequação do perfil de alguns dos inscritos. Diante desses problemas, os representantes dos governos municipal e federal decidiram reabrir as matrículas e iniciar novas turmas, complementando tais providências com a realização de uma ampla campanha de

divulgação voltada aos jovens inscritos e a busca de outros jovens com o perfil atendido pelo Programa.

De acordo com os relatórios, o sistema eletrônico de registro das matrículas apresentou falhas, por incompatibilidade técnica com os computadores da Prefeitura e por dificuldades de conexão com a internet.

Em agosto, iniciaram-se novas turmas, com a reabertura das matrículas e a intensificação do processo de divulgação. Foram abertas mais 11 Estações Juventude e o número de alunos com a frequência mínima exigida chegou a 5.000. Em outubro, foram iniciadas mais turmas desta primeira edição do ProJovem em São Paulo. Dessa forma, havia um grupo de turmas iniciadas em maio, outro em julho e finalmente um terceiro, em outubro. Durante todo o período inicial do Programa até novembro de 2006 estiveram abertas as inscrições. A intenção era atingir a lotação máxima das 14 Estações Juventude instaladas, o que significaria atingir cerca de 17 mil jovens.

As principais ocorrências registradas nos relatórios gerenciais de julho a dezembro de 2006 estão sistematizadas no quadro abaixo.

Quadro 2 – Principais ocorrências dos relatórios gerenciais

Ocorrências/Meses	Jul	Ago	Set	Out	Nov	Dez
Atraso no pagamento da bolsa auxílio	X	X	X	X		
Dificuldades para os alunos chegarem às escolas por falta de recursos	X		X			
Problemas com a merenda escolar	X	X				
Escolas fechadas no período de recesso escolar	X					
Falta de segurança no período noturno nas escolas	X					
Evasão de alunos	X	X	X	X	X	X

Realização de avaliação	X					
Ações de combate à evasão e divulgação do Programa	X	X	X	X	X	
Ausência de alunos nas aulas		X	X	X		X
Atraso no recebimento do material didático		X				
Resistência da equipe escolar em aceitar professores e alunos do ProJovem		X				
Entrega dos computadores nas escolas		X	X			
Início da entrega de passe escolar municipal aos alunos		X				
Desenvolvimento de ações sociais específicas de acordo com o perfil dos alunos de alguns núcleos (jovens grávidas, usuários de drogas)		X				
Matrícula de novos alunos e abertura de novas turmas		X	X	X		
Dificuldades dos educadores implementarem a proposta pedagógica integrada		X		X		
Falta de educadores em algumas estações, principalmente de educação profissional		X	X	X	X	
Dificuldades de instalação dos computadores nas escolas (motivos: espaço inadequado, rede lógica inadequada, incompatibilidade de sistemas, falta de orientação por parte da SME, falta de segurança)			X	X	X	X
Mudança de local de Estação Juventude			X			
Dificuldades para cumprir o calendário de atividades (motivos: falta de educadores, atraso na entrega do material didático, alta rotatividade dos alunos)				X		
Dificuldades na utilização do sistema eletrônico	X					

Dificuldades para planejar o início da parte prática da qualificação profissional (motivos: indefinição do número de jovens e das datas)			X	X	X	
Atraso no início da parte prática da qualificação profissional				X		

Fonte: Relatórios gerenciais ProJovem 2006 (Elaboração das autoras, 2012)

Os relatórios gerenciais, a pesquisa diagnóstica com os coordenadores de cada Estação Juventude e a participação na condução das atividades do Programa revelaram aspectos facilitadores e dificuldades recorrentes na implantação do ProJovem. Como principais aspectos facilitadores da gestão do Programa foram apontados: quadro de profissionais completo; comprometimento dos educadores com o Programa e com os alunos; bom funcionamento do sistema eletrônico e boas instalações nas Estações.

Por outro lado, foram identificados diversos obstáculos à implementação do Programa e ao cumprimento dos seus objetivos, como os problemas de comunicação do sistema de aferição da frequência, os atrasos no pagamento da bolsa auxílio e os prazos bancários para o processamento das contas, a emissão dos cartões e a organização interna do fluxo de pagamentos. Os atrasos no pagamento da bolsa auxílio foram causados pelo fato de muitos jovens não terem a documentação para abrir conta bancária. Já os prazos dos serviços bancários, por sua vez, nem sempre são adequados às necessidades de um programa de transferência de renda.

Houve baixo número de jovens matriculados e grande evasão de alunos. Os relatórios gerenciais apontam a taxa de evasão aproximada de 40%, após 10 meses do início das aulas, com 3.008 alunos frequentes do total de 5.000. Todavia não foi possível obter a taxa final de evasão e existem contradições entre os números apresentados em diferentes relatórios. Esse resultado aponta para algumas questões: a dificuldade em encontrar e atrair

esses jovens à escola, os problemas de cadastro e comunicação do sistema de informação, a superestimação de uma meta de atendimento de 30.000 jovens para atingir no máximo 5.000 jovens com a frequência exigida. No caso de São Paulo, muito se falou da inadequação do valor do benefício (R\$ 100,00/mensais) para estimular a permanência e custear os gastos de deslocamento até a escola, tendo-se em vista o custo de vida na cidade. A instabilidade do Programa parece ter contribuído de forma considerável para a evasão dos alunos. Vale ressaltar que em outras capitais a meta proposta mostrou-se também muito acima da realidade.

A proposta pedagógica inovadora do ProJovem esbarrou em vários obstáculos para ser executada em uma estrutura pré-existente, com características e procedimentos próprios. Os conflitos que surgiram quando o Programa foi levado às escolas municipais demonstram essas dificuldades. As escolas não contavam, por exemplo, com infraestrutura adequada para suportar a instalação de computadores. Além disso, o atendimento aos jovens beneficiados pelo ProJovem gerou no cotidiano escolar situações prejudiciais às atividades programadas. Diretores, professores e alunos mostraram resistência ao Programa, incomodados pela necessidade de se oferecer merenda e material didático diferenciados para os alunos do ProJovem, bem como pela convivência, nas mesmas escolas, de alunos com e sem bolsa auxílio, além de professores com regimes de trabalho diferentes.

Também houve problemas relativos aos educadores do ProJovem, como absenteísmo, indisponibilidade causada pela jornada dupla de trabalho e incompatibilidade com a proposta metodológica. Segundo os relatórios, alguns professores apresentavam uma postura muito rígida e queixosa, sem compreender as limitações da Estação Juventude e do Programa, com resistência às propostas. Outros demonstravam preconceitos em relação aos alunos de alta vulnerabilidade social.

A precariedade de recursos também prejudicou o Programa, com a falta de material didático e de infraestrutura nos núcleos.

Outro ponto a ser destacado refere-se à implantação do Programa de forma simultânea à montagem da sua estrutura.

A implantação das Estações Juventude, a contratação e capacitação dos profissionais, a inserção de dados no sistema informatizado, a preparação dos espaços para as aulas práticas de qualificação profissional foram atividades desenvolvidas no decorrer das aulas do Programa. Isso pode explicar algumas outras dificuldades observadas, na medida em que essa estrutura diferenciada dependia de um aprendizado prévio por parte dos atores encarregados de colocá-la em funcionamento.

A intersetorialidade do Programa trouxe desafios tanto em nível nacional quanto municipal. A articulação necessária entre as diferentes secretarias nem sempre ocorreu, devido a problemas de comunicação e gestão. A Secretaria Municipal de Assistência e Desenvolvimento Social buscou liderar o Programa e envolver todas as outras secretarias, inserindo o ProJovem na agenda municipal. Com o passar do tempo, porém, as demais secretarias começaram a se desmobilizar diante dos recorrentes problemas no desenvolvimento do Programa.

A Secretaria de Educação, inicialmente bastante proativa, enfrentou dificuldades na instalação dos computadores e na adaptação da rotina das escolas ao ProJovem. A Fundação Paulistana, responsável pelo pagamento dos professores, teve problemas com a atualização do sistema e demonstrou não ter capacidade para gerenciar a folha de pagamento de um programa com o ProJovem. Diante disso, umas das resoluções da pasta foi não dar continuidade a outras turmas após o término daquela edição. Buscando aplicar o que aprendera com a experiência, passou a desenvolver ações para esse público dentro da sua própria estrutura e de acordo com suas próprias diretrizes.

A Secretaria do Trabalho, por sua vez, não conseguiu realizar satisfatoriamente a adequação de espaços e a compra de insumos para as aulas práticas de qualificação profissional. A constante evasão de alunos impedia que se tivesse um número definido de beneficiários e assim poder contratar os serviços e comprar os produtos com antecedência. Como resultado, as aulas de qualificação foram dadas em sua maioria em locais improvisados

e contando com a boa vontade e iniciativa de educadores e profissionais das Estações e da Secretaria.

Finalmente, a Secretaria de Participação e Parceria, por meio da Coordenadoria da Juventude, foi ator pouco participante, distanciando-se das ações do Programa no decorrer de sua implantação. Esse pode ser um dos motivos pelos quais a implantação do Programa não contou com a participação dos próprios jovens, como estava previsto, já que essa Secretaria tinha a incumbência de divulgar o ProJovem e mobilizar os jovens.

A diferença partidária entre governo federal (PT) e governo municipal (PSDB) não apareceu como elemento a ser considerado nos problemas enfrentados na fase inicial de implantação do ProJovem. Contudo, outros levantamentos precisariam ser realizados para defender qualquer afirmação no sentido.

Como apontado por Majone e Wildavsky (1995), na implantação de uma política pública ocorre aprendizagem, evolução, adaptação e decisão. Contudo, no caso da implantação do ProJovem no Município de São Paulo, sequer houve tempo para o aprendizado. Discutiu-se posteriormente ao início do Programa se não deveria ter havido uma experiência piloto a partir da qual ele pudesse se expandir. Uma proposta carregada de tanta inovação requeria um tempo maior de estudo e preparação. De acordo com Sposito (2003), iniciativas como o ProJovem, embora deem espaço à inovação e experimentação, resultam em pouca efetividade e enfraquecem uma política pública integrada e mais ampla.

A primeira edição do ProJovem foi concluída graças ao empenho dos técnicos das secretarias e Estações da Juventude. Não conseguimos obter informações sobre o número de alunos formados, mas sabe-se que a evasão foi constante e considerável ao longo de todo o Programa. Certamente, foram prejudicados a efetividade do Programa e o aproveitamento dos estudantes, principalmente das primeiras turmas, que sofreram diversas descontinuidades.

Segundo informações do site da Prefeitura de São Paulo, houve um turma do ProJovem Trabalhador em 2010, formando 1.663 jovens (SÃO PAULO SITE, 2013). Segundo site do ProJovem, São Paulo é um dos municípios que o implementa atualmente.

O ProJovem continua em andamento em nível nacional. Foram feitas reformulações e hoje o Programa tem características diferentes, como a divisão entre ProJovem Trabalhador e ProJovem Adolescente, discutido anteriormente.

5. Considerações Finais

O presente estudo permitiu identificar que é também na implantação de um plano que ele se faz. A política é redesenhada no momento em que ela acontece. No caso específico do ProJovem no município de São Paulo, notam-se os seguintes reajustes: a reabertura de matrículas, a realização de nova campanha de divulgação para os jovens inscritos e a busca de novos jovens, o desenvolvimento de atividades específicas tendo em vista o perfil dos alunos (jovens grávidas, usuários de drogas), entre outros. Todavia, o aprendizado necessário para a implementação do Programa era muito mais amplo e não houve tempo para que se completasse.

Diante dos problemas da fragmentação e da falta de participação da sociedade civil nas políticas de juventude, o governo Lula buscou implementar uma ação unificada, criando um programa e uma secretaria específicos, mas não conseguiu superar os limites observados nessas políticas durante governos anteriores. Segundo Sposito, Silva e Sousa (2006), os problemas relacionam-se com a baixa capacitação técnica dos instrutores, a base material precária, a falta de participação dos jovens e a necessidade de atuação na comunidade.

Espera-se que o jovem promova o desenvolvimento do seu bairro, quando o Estado e outras instituições não o fizeram. Por que essas exigências e expectativas em relação apenas aos jovens

pobres? É como se eles, que já não conseguem ter a mínima estrutura material, psicológica e social para, por exemplo, permanecerem na escola, devessem atuar na comunidade. Os autores questionam o fato de alunos de escolas técnicas ou universidades públicas não estarem também submetidos à contrapartida comunitária, sabendo-se que teriam melhor capital cultural e social para isso. (SPOSITO; SILVA; SOUSA, 2006, p. 255).

O estigma do jovem como questão social ainda permanece, já que a opção do governo foi focar em jovens marginalizados, separando-os dos outros jovens. Como podemos notar, problemas foram enfrentados pelo ProJovem em relação às diferenciações entre os jovens atendidos e os demais alunos das escolas onde o Programa era executado.

A participação do público jovem na implantação do ProJovem foi praticamente nula. Os interessados não foram ouvidos e não puderam apresentar sugestões para corrigir falhas do Programa. É possível que, com um caráter mais participativo, o Programa fosse mais atraente para os jovens e tivesse melhores condições para sua continuidade em São Paulo.

O perfil dos professores é um dos aspectos apontados negativamente nos relatórios gerenciais. Eles podem ser considerados como exemplos de burocratas de nível de rua, cuja influência na implantação de políticas públicas já foi amplamente pesquisada (LOTTA, 2010). Neste sentido observaram-se, sobretudo entre os professores do ensino fundamental, uma postura resistente à proposta do Programa e dificuldades para lidar com o público de alta vulnerabilidade. Por outro lado, nos educadores de qualificação profissional e ação comunitária, observou-se maior facilidade de lidar com os alunos, participação na proposta do Programa e contribuição para o desenvolvimento das atividades mesmo quando não se conseguia a estrutura necessária.

A base material permaneceu precária no ProJovem, como se, mesmo atuando intersetorialmente, o Programa não tivesse incorporado as lições trazidas pelos erros das políticas anteriores. Tal deficiência comprometeu estruturalmente seus resultados.

É nesse contexto que propomos a realização de novas pesquisas para analisar a repetição desses erros. A recorrência dessas falhas pode ser causada pelo fato de as políticas públicas específicas para juventude ainda serem recentes, sem um tempo de maturação suficiente para incorporar aprendizado. Outra hipótese é que os problemas sejam decorrentes da baixa articulação dos programas anteriores, o que teria impedido a disseminação das lições aprendidas com as primeiras experiências. Há também a possibilidade de que não só o estigma que costuma ser atribuído ao jovem, principalmente ao jovem pobre, como também o desenho estereotipado da política para esse público seja replicado sem questionamento, bloqueando o diálogo e a participação. Uma das possíveis consequências disso seria o descompasso entre o formato das ações de capacitação profissional previstas no Programa e as reais necessidades dos jovens. Por fim, outra possibilidade é a da política pública não ter incluído os jovens para discutir as próprias políticas, de modo a torná-las mais efetivas.

Essas questões são cruciais para uma discussão mais ampla sobre as práticas que deram resultados positivos, bem como sobre as dificuldades na implantação das políticas públicas para a juventude, a fim de que possamos produzir políticas mais efetivas.

Bibliografia

BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. Parecer CNE/CEB 2/2005. *ProJovem – Programa Nacional de Inclusão de Jovens: Educação, Qualificação e Ação Comunitária*. Brasília: março, 2005. Disponível em: <<http://migre.me/e85zu>> Acesso em: 15 abr. 2013.

BRASIL. *Projeto Pedagógico Integrado do ProJovem Urbano*. Brasília, maio de 2008. Disponível em: www.ProJovem.gov.br/userfiles/file/SET%202008_%20PPI%20FINAL.pdf Acesso em: 01 mai. 2013.

- GODOY, A. "Pesquisa Qualitativa: tipos fundamentais." *Revista de Administração de Empresas*, v. 35, n. 3, p. 20-29, maio/jun. 1995.
- GRINDLE, Merilee. "Implementing reform: arenas, stakes and resources." In: GRINDLE, Merilee; THOMAS, John. *Public choice and policy change*. Maryland, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991.
- LIPSKY, Michael. *Street-level Bureaucracy; Dilemmas of the Individual in Public Service*. New York: Russel Sage Foundation, 1980.
- LOPES, Roseli Esquerdo; SILVA, Carla Regina; MALFITANO, Ana Paula Serrata. "Adolescência e juventude de grupos populares urbanos no Brasil e as políticas públicas: apontamentos históricos." *Revista HISTEDBR On-line*, n. 23, p. 114-130, set. 2006.
- LOTTA, Gabriela S. *Implantação de políticas públicas: o impacto dos fatores relacionais e organizacionais sobre a atuação dos burocratas de nível da rua no Programa Saúde da Família*. São Paulo: Universidade de São Paulo/FFLCH, Tese de Doutorado, 2010. Cap. 1, p. 25-51.
- MAJONE, Giandomenico; WILDAVSKY, Aaron. "Implementation as evolution." In: THEODOULOU, Stella; CAHN, Matthew A. *Public Policy: the essential readings*. Upper Saddler River, NJ: Prentice Hall, 1995.
- MATIAS-PEREIRA, J. *Manual de Metodologia da Pesquisa Científica*. 1a. ed. São Paulo: Editora Atlas S.A., 2007. v. 2000. p. 160.
- SÃO PAULO (Cidade). Prefeitura Municipal de São Paulo. *Projeto de implantação do ProJovem no município de São Paulo*. São Paulo: 2005. Cópia impressa.
- SÃO PAULO SITE Prefeitura Municipal de São Paulo. Disponível em: <http://www.capital.sp.gov.br/portalmmsp/homec.jsp>. Acesso em: 01/05/2013.

- SARAIVA, Enrique. 2006. "Introdução à teoria da política pública."
In: SARAIVA, Enrique; FERRAREZI, Elisabete. (Orgs.).
Políticas públicas. Brasília: ENAP, 2006.
- SILVA, Pedro Luiz Barros; MELO, Marcus André Barreto de.
"O processo de implantação de políticas públicas no Brasil:
características e determinantes da avaliação de programas e
projetos". *Caderno* n. 48. Unicamp – Núcleo de Estudos de
Políticas Públicas: Campinas, 2000.
- SOUZA, Celina. "Políticas Públicas: uma revisão da literatura".
Sociologias. Porto Alegre, n. 16, p. 20-45, jul/dez 2006.
- SPOSITO, Marília Pontes. *Os jovens no Brasil: desigualdades
multiplicadas e novas demandas políticas*. São Paulo: Ação
Educativa, 2003.
- SPOSITO, Marília Pontes; CARRANO, Pedro César Rodrigues.
"Juventude e políticas públicas no Brasil." *Revista Brasileira de
Educação*, n. 24, p. 16-39, 2003.
- SPOSITO, Marília Pontes; SILVA, Hamilton Harley de Carvalho;
SOUZA, Nilson Alves de. "Juventude e poder local: um
balanço de iniciativas públicas voltadas para jovens em
municípios de regiões metropolitanas". *Revista Brasileira de
Educação*, v. 11, n. 32, p. 238-257, 2006.

OLHO-GORDO E FURA-OLHOS NA SOCIEDADE DO ESPETÁCULO: REFLEXÕES PSICOPOLÍTICAS SOBRE A INVEJA

*Samara Megume Rodrigues**
*Angela Maria Pires Caniato***

Resumo: O presente artigo discute o sentimento de inveja na sociedade contemporânea. Trata-se de uma pesquisa qualitativa baseada na Psicanálise e na Teoria Crítica. A inveja é um sentimento de natureza sadomasoquista, sendo sempre um ataque à possibilidade de amparo. Ela é um movimento narcísico fundamentado no mecanismo psíquico de idealização. O objetivo deste estudo é analisar tal sentimento na sociedade contemporânea, em que a imagem visual e a espetacularização da vida tornaram-se mediadores dos vínculos entre os sujeitos. A inveja mostrou-se não apenas como um afeto intensamente estimulado, mas também como um suporte subjetivo dos valores e condutas necessários à manutenção das atuais condições sociais de existência pautadas pela lógica da mercadoria.

Palavras-chave: inveja, idealização, mercadoria, indústria cultural.

Abstract: The current article discusses the feeling of jealousy in the contemporary

* Psicóloga Clínica e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Estadual de Maringá (PPI-UEM). Integrante do projeto de pesquisa-intervenção "Phenix", vinculado do departamento de Psicologia (DPI-UEM). E-mail: samara.megume@gmail.com

** Professora do Programa de Mestrado em Psicologia na Universidade Estadual de Maringá. Representante do Núcleo de Maringá da Associação Brasileira de Psicologia Social (ABRAPSO). Possui curso de graduação em Psicologia (Licenciatura e Formação de Psicólogos) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1968), titulação em Psicologia Clínica e Social pelo Conselho Federal de Psicologia (CFP), Mestre em Psicologia Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1986), e Doutora em Psicologia pela Universidade de São Paulo (1995). E-mail: ampicani@onda.com.br.

society. It is a qualitative research based on the Psychoanalysis and the Critical Theory. Envy is a feeling of sadomasochist nature, always being an attack to the support possibility. It is a narcissistic movement grounded on the psychic mechanism of idealization. The goal of this study is to analyze such feeling in the contemporary society, in which the visual images and the over featured of the life have become mediators of the links between the individuals. Envy shows itself not just with an intensely stimulated affection, but also as a subjective support of the necessary values and conducts to the maintenance of the actual social conditions of the existence guided by logic of the goods.

Keywords: envy, idealization, goods, cultural industry.

Introdução

O presente artigo discute o sentimento de inveja na sociedade contemporânea. Constitui-se de uma pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico, desenvolvida dentro do plano epistemológico da Psicanálise, principalmente em seus pontos de cruzamento e intersecção com a Teoria Crítica da sociedade desenvolvida por Adorno e Horkheimer.

A origem etimológica da palavra inveja, do latim *invidia*, advém do verbo *invideo*, que significa olhar atravessado, olhar de soslaio. Significa também um sentimento de pena e raiva; sentimento de desgosto pela prosperidade ou alegria de outrem; desejo de possuir aquilo que os outros possuem; emulação e cobiça (CUNHA, 1991). A inveja advém de uma comparação não suportada entre o eu e o outro; é o impulso que leva a destruir o que o outro possui e o vínculo com ele.

As transformações históricas, sociais, econômicas e tecnológicas ocorridas principalmente nestas duas últimas décadas produziram alterações significativas na constituição da subjetividade humana. As inovações tecnológicas e os novos recursos da mídia passaram a cumprir um papel crucial na vida dos sujeitos, alterando suas formas de agir e pensar. Os meios de comunicação de massa como principais promotores e divulgadores de bens simbólicos passaram a ditar os ideais e a formar as identidades dos sujeitos. Com isso presenciamos um contexto em que ser alguém visível para as outras pessoas

e exibir publicamente sua “personalidade” são formas de conferir importância à própria existência. Os meios de comunicação de massa, ao propagarem a lei de mercado, passam a institucionalizar a inveja nas relações sociais, pois a mercadoria passa a conferir prestígio social a quem a consome, configurando-se uma sociedade hierarquizada e dominada fundamentalmente pelas aparências, em que os múltiplos e complexos sentidos do ser humano estão subordinados ao poder do capital.

Em sua origem essa palavra já apresenta o verbo “olhar”. No senso-comum também identificamos expressões que adjetivam o invejoso por meio desse verbo, como, por exemplo: pessoa que lança um “mau-olhado”, que tem “olho-gordo”, que vai “furar os olhos”, que possui o olhar de “seca-pimenta”, etc. A relação inveja-olhar indica que esse sentimento provém de relacionamentos em que a imagem visual possui papel fundamental. Assim, em uma sociedade do espetáculo¹ a inveja está sendo utilizada para dar suporte subjetivo à adesão dos sujeitos aos ditames da sociedade contemporânea, principalmente ao consumismo e à competição, tão necessários à manutenção das atuais condições sociais de existência.

Com o propósito de levantar reflexões sobre a dinâmica contemporânea da inveja seguimos uma abordagem histórica de nosso objeto de estudo. Inicialmente apresentamos e problematizamos seu conceito com base em duas formas de significação do sentir: as expressões culturais (mitologia, religião e cultura popular) e o estudo da subjetividade proposto pela Psicanálise. Posteriormente discutimos e refletimos sobre a dinâmica da inveja na contemporaneidade, apresentando os elementos da sociedade por meio de categorias como razão instrumental, indústria cultural/espetáculo. O exame crítico da contradição desses dois momentos nos possibilitou entender algumas estratégias de adesão dos sujeitos às mais diversas formas de violência social.

¹ Terminologia cunhada pelo autor Guy Debord (1997).

A inveja é um sentimento que possui uma grande e rica expressão nas esferas de construção simbólica dos homens, o que representa sua intensa complexidade, e algo parece ser comum a todas essas expressões: a inveja, que é destrutiva tanto para o invejoso quanto para o invejado. O vínculo que se estabelece em uma relação invejosa é de natureza sadomasoquista e é sempre um ataque a qualquer possibilidade de amparo e acolhimento. O invejoso deseja vorazmente tudo que o outro possui de bom, mas não pode gozar daquilo que o outro possui, pois não aceita esse bem para si. A inveja remonta a uma fase em que o sujeito ainda não conseguia distinguir claramente o eu do não eu. Ela é um movimento narcísico fundado na idealização.

A inveja estimulada na contemporaneidade impossibilita o sujeito de ser um, de construir sua singularidade, arquitetando um jogo em que ocorre o esvaziamento do pensar em face da espetacularização.

Expressões da inveja na cultura

A inveja consome o invejoso como a ferrugem o ferro (Antístenes)

O ser humano possui uma vivência significativa com o sentimento de inveja. Essa expressão psíquica se materializou na cultura por meio de uma infinidade de romances da literatura, da religião, das artes visuais, da música e da cultura popular. Isto atesta a riqueza das expressões de seus elementos constitutivos e as mais variadas formas que o homem buscou para entender e lidar com esse sentimento.

A inveja está presente na mitologia greco-romana já na história que narra a criação do mundo e do homem: o mito de Prometeu e Pandora. A inveja foi um sentimento suprimido do processo de criação. O deus Prometeu não a utilizou para fazer o homem, então a guardou em uma caixa, que foi mantida escondida; mas sua esposa, Pandora, abriu-a, deixando escapar

muitos males, entre eles a inveja – que desde então passou a atormentar “o espírito” dos homens (BULFINCH, 2001).

Outra alegoria que representa a inveja na mitologia greco-romana é a do Cupido e da Psique. Esta, por sua beleza e pelo seu casamento com Cupido, foi invejada tanto por Afrodite (sua sogra) quanto por suas irmãs (BULFINCH, 2001). Interessantemente, na mitologia muitas históricas revelam a inveja atrelada à rivalidade/competição entre irmãos.

O escritor latino Ovídio (2003), ao interpretar poeticamente os mitos gregos, narra uma passagem em que a deusa Palas Atenas vai até a morada da Inveja e lhe pede que infecte com seu veneno a Aglauros, uma jovem que era alvo da vingança de Palas. O escritor descreve a inveja da seguinte maneira:

Foi à casa da Inveja, uma negra moradia/ Manchada de sangue, uma casa escondida/ Num vale profundo, onde a luz do sol não alcançava,) Onde o vento não sopra, lugar enevoado, úmido, frio [...] As portas se abriram; e lá estava a Inveja/ Comendo a carne das serpentes/ Meio comidas espalhadas pelo chão, e veio andando até a porta[...] Pálida, esquelética, os olhos fundos/ Tingida de veneno, ela nunca ri,/ Exceto quando presencia sofrimento; nunca dorme,/ Sempre perturbada pela ansiedade; e se os homens/ Ganham, ela perde; consome e é consumida/ Pela autopunição. (OVÍDIO, 2003, p. 48)

A inveja é analisada na mitologia como um sentimento arcaico, que é antigo na história da humanidade e simbolicamente arcaico na história do sujeito. Ela é recorrente entre pares, ou seja, representa um ataque aos vínculos fraternos. Na passagem de Ovídio (2003) fica evidente quanto a inveja é entendida como sendo destrutiva e relacionada ao sadismo, ao prazer na dor e sofrimento alheio. Esse prazer na dor leva a um círculo autodestrutivo, em que ocorre um culto ao sofrimento.

Esses elementos da inveja atravessaram a história da humanidade, estando também presentes na religião cristã, na arte e na cultura popular. Na Bíblia a inveja também está presente no

início da criação do mundo e do homem e também é recorrente entre irmãos. Pela inveja o pecado entrou na terra. Satanás teria sido arrebatado pela inveja da proximidade do humano com Deus. Assim, ofereceu ao homem o fruto proibido (Bíblia. Genesis, 1; 2, 24). O primeiro homicídio na terra é motivado pela inveja. Filhos de Adão e Eva, os irmãos Caim e Abel ilustram a íntima relação entre inveja e rivalidade fraterna. Na escritura cristã os elementos constitutivos da inveja são descritos sempre em relação com a desgraça e a destruição, ao ponto de ela ser definida como uma “podridão dos ossos” (Bíblia. Provérbios 17. v. 30)

São Tomás de Aquino (2005) apresenta a inveja como um pesar ante o bem do próximo, uma tristeza em relação ao bom que os outros possuem (Suma Teológica II- II q. 36, a. III). Desta forma cabe destacar a diferença entre inveja e admiração. Na primeira ocorre um ataque destrutivo ao bom que o outro possui, sendo que na última esse bom é reconhecido e se torna fonte da construção de ideais e amor. Na contemporaneidade ocorre a construção de um novo conceito: a *inveja branca*, que é sinônimo de admiração; porém esses sentimentos são contrários. O caráter destrutivo do sentimento de inveja é camuflado. O ataque ao outro, uma característica desse sentimento, ocorre justamente pelo impedimento de aceitar o bom que o outro possui (KLEIN, 1957).

Por meio de uma pesquisa popular Ventura (1998) concluiu que a inveja é o mais conhecido dos pecados, porém é o menos assumido. De todos, ela é o único pecado que é “inconfessável” publicamente. Negada a si mesmo ou negada ao outro, na cultura popular ela aparece com um caráter mágico, aparentemente alheio e superior ao próprio sujeito. Por esse motivo existe uma infinidade de amuletos e artefatos materiais para a proteção contra esse sentimento: pimenta, olho-turco/olho-grego, figa, corrente-de-são-jorge, arruda, etc.

Ao longo dos anos foi atribuído à inveja um caráter mágico. Assim, é somente com artefatos também mágicos que ela pode ser combatida. Somente vestindo-se – trazendo para perto de si os

amuletos, talismãs, ervas, etc. – com poderes superiores ao homem se está armado contra o mal que a inveja pode causar.

Inveja e subjetividade: o ataque aos vínculos

A inveja é a amargura que se sofre por causa da felicidade alheia
(Cícero)

Na Psicanálise a inveja surge em Freud (1905/1997) associada à descoberta da diferença anatômica entre os sexos, que ocorre na denominada fase fálica do desenvolvimento (Complexo de Édipo), em que os interesses da criança voltam-se para os genitais. A menina, ao se deparar com o fato de que o menino possui um pênis, sentir-se-ia lesada e, conseqüentemente, arrebatada pela inveja. Posteriormente Freud (1925/1997) irá afirmar que a primeira consequência da constatação da diferença anatômica entre os sexos é o sentimento de inferioridade. Freud (1937/1997) também aponta um problema clínico vinculado à inveja, qual seja: o invejoso não quer receber ajuda, pois não suporta que lhe deem nada de bom.

Na Psicanálise a inveja continuou sendo compreendida em relação com o sentimento de inferioridade e como elemento de oposição aos vínculos de amparo, as suas origens no psiquismo foram bastante contestadas. Melanie Klein (1957/1991) desenvolveu a tese de que a inveja teria origem na relação mãe-bebê, na primeira relação do ser humano. Nesse início da vida o bebê passa por oscilações entre ter e perder o contato com a mãe – que representa sua fonte vital. Essa presença proporciona amparo e estímulos, e assim, a experiência de sua ausência é cruel, pois representa a privação dessas fontes. Desta forma, a transitoriedade do objeto e sua incapacidade de atender plena e continuamente aos desejos da criança dão origem ao ódio e ao ressentimento, que são característicos da inveja. Neste sentido, o bebê “sente que a gratificação de que foi privado foi guardada, para uso próprio, pelo seio que frustrou” (KLEIN, 1957/1991, p. 212). Essa intensa e

massiva idealização do seio/mãe dificulta a capacidade da criança de construir um verdadeiro objeto bom interno, de estabelecer a clara distinção entre o bom e o ruim. Nas palavras de Klein (1957/1991),

A inveja é o sentimento raivoso de que outra pessoa possui e desfruta algo desejável – sendo o impulso o de tirar este algo ou estragá-lo. Além disso, a inveja pressupõe a relação do indivíduo com uma só pessoa e remonta à mais arcaica e exclusiva relação com a mãe (KLEIN, 1957/1991, p. 212)

Diferentemente do ciúme, que necessariamente pressupõe uma relação entre três ou mais pessoas, a inveja envolve unicamente o invejoso e o invejado/objeto de ataque. Ela é mais arcaica, pois remonta a uma fase em que o sujeito ainda não possuía capacidades egoicas para se diferenciar completamente do seu objeto de desejo. O ciúme representa o temor de perder o amor do objeto, as características boas que ele contém; já a inveja é um ataque a essas características e ao outro. Chuster e Trachtenber (2009, p. 5) citam a seguinte passagem de Pierre Charon, na epígrafe de seu livro:

Por sua natureza e seus efeitos, o ciúme se aproxima da inveja. Porém, entre ciúme e inveja permanecem algumas diferenças. Na inveja, sentimos que outros possuem um bem que desejamos para nós, enquanto no ciúme defendemos um bem que julgamos nosso e que não desejamos ver partilhado com outrem. (CHARON apud CHUSTER; TACHTENBER, 2009, p. 5)

Segundo Klein (1975), na inveja existe um desejo de posse que, de tão intenso, chega a tornar a vida crucial e amarga para os sujeitos que a experimentam, pois “sentem-se eles como se estivessem sendo forçados a submeter-se a roubo e a perseguição” (p. 51). Assim, o objeto invejado apresenta-se para o invejoso como sendo dele por direito, como algo que não era para ser do

outro, mas seu, e então ele quer de volta o que não possui. Por esse motivo, o invejoso quer empobrecer o outro, retirar-lhe tudo.

Essa inveja vivenciada no início da vida é chamada de primária, e está presente, como marca do desenvolvimento, em todas as outras manifestações desse sentimento e em suas formas subsequentes, nas quais não mais se focaliza o seio, e sim, aspectos da relação dos pais e posteriormente a relação entre iguais.

Mezan (1997) ressalta que o objeto de inveja se faz pelo mecanismo psíquico da idealização. Ele é sobrevalorizado e supõe-se que detenha atributos extraordinários, por vezes mágicos. Nesse objeto idealizado existe algo que não resulta do sujeito que o detém, mas sempre, *da fantasia* de quem inveja; assim, “não existe inveja sem a projeção de algo idealizado” (p. 139).

O autor analisa que a projeção de algo no sujeito de intenso desejo é a perfeição narcísica, a completude. Assim, a inveja constitui-se de um *movimento narcísico*, pois o sujeito projeta partes da imagem idealizada de si mesmo, imagem que é perfeita, completa e grandiosa.

Diante do objeto idealizado o sujeito torna-se inferior, desprezível, uma vez que o objeto-suporte da inveja é tido como sendo independente das limitações impostas pela realidade, pela diferença entre os sexos, pela mortalidade do homem e pela finitude do corpo. O objeto-suporte da inveja apresenta-se com um poder superior ao sujeito que o inveja.

Mezan (1997) analisa que “o pênis invejado não é assim, o órgão do menino, mas um objeto idealizado que a menina projeta neste suporte e que tem a ver com o mundo fantasmático dela” (p. 148). Neste sentido, cabe destacar também a afirmação de Figueiredo e Cintra (2008) de que na Psicanálise “seio e pênis devem ser lidos como metáforas de todas as manifestações de algo desejável” (FIGUEIREDO; CINTRA, 2008, p. 76), pois representam toda a capacidade de oferecer alimento, vida, energia, prazer, amor, compreensão e todas as coisas tidas como boas. A inveja suscitada por esses elementos advém de um mecanismo psíquico em que o sujeito projeta seus anseios por perfeição narcísica, o que tem como consequência os sentimentos de raiva, ódio e sensação

de roubo, como evidenciado por Klein (1957), e de inferioridade, como analisado por Freud (1905/1997).

A inveja é uma manifestação da pulsão de morte, uma representação dos impulsos sádicos presentes no sujeito. (KLEIN, 1957/1991). Neste sentido, ela visa cumprir as exigências pulsionais de Tânatos, que são de reduzir ao máximo as tensões, levando-as ao nível zero de excitações: o repouso absoluto, a morte (FREUD, 1920/1997). A meta da pulsão de morte seria realizar uma função autodestrutiva, e para tanto ela possui mecanismos de desligamento dos objetos de investimento libidinal - daí sua descrição sempre sórdida ou macabra na mitologia grega, tal como apresentado por Ovídio (2003): a inveja mora numa negra moradia manchada de sangue, aonde a luz nem o vento chegam; ou seja, ela habita os próprios impulsos destrutivos dos sujeitos. Desta forma a inveja, com suas características específicas, cumpre de forma soturna e intensa as metas da pulsão de morte. Como observam Figueiredo e Cintra (2008, p. 74),

Toda inveja é endereçada a Eros: essa inveja é a força dirigida a desfazer o nó originário entre pulsões de vida e de morte, e seu objetivo é realizar um silencioso e sinistro trabalho de dissolução dos vínculos eróticos, pois o que precisa ser destruído pelo impulso invejoso é a própria dependência em relação às fontes de vida e de prazer e plenitude.

Ao atacar as qualidades boas do outro e o próprio vínculo com ele o sujeito invejoso fica em desamparo. Assim, a inveja acaba agindo como um autoataque. Atacar o que o outro possui de bom é atacar a própria dependência que se tem do vínculo com ele e, conseqüentemente, atacar o próprio desejo.

Do mito à mistificação das massas: a inveja como espetáculo

No atual contexto econômico, social e cultural a mercadoria tornou-se o novo senhor a ser idolatrado e obedecido, em que

o sujeito só é valorizado – e até mesmo considerado em sua humanidade – quando exhibe a posse dela; portanto a inveja torna-se um afeto gradativamente utilizado para adesão dos sujeitos ao consumismo, visto que a mercadoria passou a conferir prestígio social a quem a consome. Assim se configura uma sociedade hierarquizada e dominada fundamentalmente pelas aparências, na qual os múltiplos e complexos sentidos do ser humano estão subordinados ao poder do capital.

A consolidação desse contexto articulou a decadência de alguns sistemas simbólicos de legitimação social e subjetiva, entre eles a religião, a cultura popular e a política. Atualmente o mercado se coloca como real substituto desses sistemas; porém, diferentemente deles, a mercadoria não possui as características necessárias para ser um referencial simbólico estruturante da subjetividade, visto que não fornece ao sujeito uma anterioridade fundadora a partir da qual se torne possível uma ordem temporal e subjetiva. Abdicar ao passado individual e social (presente nas tradições) se tornou algo necessário para a adaptação às novas normas de convívio cultural. Assim, os mitos, os valores e as normas que regulavam as relações entre os indivíduos são reestruturados em prol do mercado, o que leva a mudanças significativas na subjetividade humana e na forma como esta se vincula ao mundo e às relações. Neste sentido, as manifestações de inveja na contemporaneidade são qualitativamente expressas e explicadas de forma diferente das presentes na história cultural.

O mito surge em determinado momento histórico como a máxima explicação dos homens sobre o mundo, como uma tentativa de explicar as forças da natureza e seu império sobre a vida dos sujeitos. Horkheimer e Adorno (1985a) afirmam que desde sua origem o mito tinha a pretensão de “relatar, denominar, dizer a origem, mas também expor, fixar, explicar” (HORKHEIMER; ADORNO, 1985a, p. 23). Assim, ele consistia em uma forma arcaica de esclarecimento².

² Esclarecimento é a tradução da palavra *Aufklärung*, feita por Almeida no livro *Dialética do Esclarecimento*, de Horkheimer e Adorno (1985). O tradutor aponta

Horkheimer e Adorno (1985a), ao analisarem a trajetória da razão ocidental, afirmam que, desde as epopeias gregas até os sistemas racionalistas contemporâneos, a razão humana se condena à sua própria idolatria. Os autores analisam que o esclarecimento proposto pela ciência moderna, ao se aliar à dominação econômico-social, converteu-se em uma nova mitologia. A ciência utilizou a razão para apagar todos os vestígios de contradições, reduzindo tudo à dimensão da lógica da identidade, e assim ela equalizou tudo à dimensão de mercadoria. Com o propósito de dominar a natureza e os homens, ela impôs a formalização, instrumentalização e coisificação da razão. Ou seja, “no trajeto para a ciência moderna, os homens renunciaram ao sentido e substituíram o conceito pela fórmula, a causa pela regra e pela probabilidade” (HORKHEIMER, ADORNO, 1985a, p. 21). Essa racionalidade técnica cumpre uma função econômica na sociedade - que passa a ser ela toda “administrada”. Nas palavras de Horkheimer e Adorno (1985a, p. 24),

O mito converteu-se em esclarecimento, e a natureza em mera objetividade. O preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação sobre o que exercem o poder. O esclarecimento comporta-se com as coisas como o ditador se comporta com os homens. Este conhece-os na medida que pode manipulá-los. O homem de ciência conhece as coisas na medida em que pode fazê-las.

O pensamento foi reificado e transformou-se em apenas mais um instrumento. Neste sentido a ciência tornou-se enfeitiçada, um

que em alemão a palavra refere-se à expressão que designa a emancipação intelectual, a superação da ignorância, em que o mundo das trevas é vencido pela iluminação feita pela razão. Tal importância da razão tem seu ápice no século XVIII, conhecido como Época das Luzes ou Iluminismo. Em Adorno e Horkheimer o termo é usado para se referir ao “desencantamento do mundo”, ou seja, é o processo em que o homem tenta se libertar do medo das potências místicas da natureza.

fetice, em que as explicações convertidas em dogmas passaram a subjugar o próprio homem.

Em seu comércio, a mercadoria não aparece como produto de uma relação de produção humana, ou seja, o valor social nela se apaga e ela apresenta-se como se valesse por si mesma, como se tivesse vida autônoma. A mercadoria passa a ter um caráter místico religioso, como se estivesse enfeitiçada: o fetiche da mercadoria (MARX, 1867/1968). Ou seja, as leis da economia que a regem apresentam-se como naturais, independentes da história. Da mesma forma que a mercadoria (seu fetiche) encobre uma relação de classes em uma época histórica determinada, a ciência passou a ser utilizada como apenas um meio para se atingir a acumulação capitalista. Nesse sentido, ela também tornou-se uma mercadoria, sem história, que passou a encobrir as relações de exploração. Tal “feitiço da ciência” acabou por promover uma nova forma de mistificação dos sujeitos. Assim: “do mesmo modo que os mitos já levam a cabo o esclarecimento, assim também o esclarecimento fica cada vez mais enredado, a cada passo que dá, na mitologia” (HORKHEIMER, ADORNO, 1985a, p. 26)

A mitologia, por sua vez, diferentemente da ciência, não possuía utilidade prática. Ela servia de alegoria para as angústias dos homens. Por meio do antropomorfismo homem e natureza igualavam-se e distinguiam-se ao mesmo tempo. Com a razão instrumental utilizada pela ciência moderna essa distinção acaba. O homem passa a julgar-se onipotente e soberano na terra, não aceitando nenhuma limitação e assim deixa de ser servo dos mitos para servir voluntariamente ao capital.

A cultura e a arte tiveram seus potenciais emancipatórios neutralizados. A arte enquanto expressão cultural passa a ter um espaço cada vez mais reduzido, sendo progressivamente minada a possibilidade de ela se desenvolver. Segundo Horkheimer e Adorno “a obra de arte ainda tem em comum com a magia o fato de estabelecer um domínio próprio, fechado em si mesmo e arrebatado ao contexto da vida profana. Nesse domínio imperam leis particulares” (HORKHEIMER; ADORNO, 1985a, p. 32). A arte parece não poder mais desenvolver seu caráter de resistência,

pois, seguindo a razão instrumental, não é mais regida por leis particulares, mas pelas leis do mercado.

A racionalidade técnica invade todas as esferas da vida humana, inclusive (e principalmente) a produção de bens culturais. A partir da reprodutibilidade mecânica desses bens, o que deveria promover a autonomia (singularidade/individuação) humana passa a gerar nivelamento, normatização e padronização. Toda a produção material e simbólica torna-se mercadoria. Desta maneira as esferas cultural e econômica passam a não ter mais distinções, configurando o que Horkheimer e Adorno (1985b) conceituam como *indústria cultural*.

A cultura deveria ser algo produzido para e pelos homens a fim de regular suas relações, em prol do amparo (FREUD, 1930/2011). Ela deveria possibilitar os elementos para que esses pudessem construir uma oposição crítica à realidade, necessária para a constituição da autonomia humana (ADORNO, 1986); porém a indústria cultural, ao propagar a lei do mercado e difundir de forma globalizada e niveladora a razão instrumental, promove a internalização na subjetividade da lei do mercado, que passa a se impor de forma totalitária e implícita a todos os aspectos da vida do sujeito.

Debord (1997) analisa que a sociedade passou a apresentar-se “como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (DEBORD, 1997, p. 13). Isto significa que com o desenvolvimento econômico e social ocorre uma transição cultural, em que o mais importante não é mais o acúmulo de mercadorias e de saberes, como o era na sociedade industrial, mas, fundamentalmente, a aparência da posse desses bens.

A indústria cultural impõe a primazia do poder econômico na determinação da vida humana e utiliza a primazia da imagem como veículo e instrumento dessa determinação. Na atual fase do desenvolvimento capitalista, a mercadoria descarta completamente seu valor de uso e passa a ser, ela toda, uma imagem abstrata: valor de troca. Com isso todas as experiências fundamentais da existência humana passam a ser realizadas sob a égide e monopólio

de imagens visuais. O objeto da mercadoria torna-se tão somente seu poder simbólico, construído pela tecnologia de manipulação audiovisual (meios de comunicação de massa). Assim, como assinala Debord (1997), “espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem” (DEBORD, 1997, p. 25)

A sociedade como espetáculo não se resume ao conjunto de imagens transmitidas pelos meios de comunicação, mas inclui algo que se interpõe nas relações sociais, as quais passam a existir somente pelas imagens visuais. Esse algo é a própria lógica da mercadoria. Nesse contexto, ser alguém visível para as outras pessoas, exibir publicamente sua “personalidade”, é conferir importância à própria existência. A vida torna-se uma vitrine onde identidades-mercadorias podem expor o que possuem de bom ou de ruim. Com isso os meios de comunicação de massa, que são um campo de visibilidade, passam a possuir um papel central na luta pelo reconhecimento. Esse fenômeno pode ser conferido na crescente importância que as redes sociais (como o *site facebook*) passaram a ter na vida das pessoas.

Fica evidente que essa mudança de uma sociedade da posse para uma sociedade da aparência altera os vínculos entre os sujeitos, pois as características estimadas e cultivadas passam a ser a fama, a visibilidade e o exibicionismo. Nesse sentido, a inveja passa a ser o suporte subjetivo dos valores e condutas valorizadas socialmente, tal como a competição. A inveja (afeto) e a competição (conduta) constituem-se como agressões entre pares e representam uma díade de perversão dos relacionamentos contemporâneos, pois ambas atualmente perderam o seu sentido deletério inerente. Ser uma pessoa competitiva e/ou invejada tornou-se categoria positiva e socialmente glorificada (CANIATO; RODRIGUES, 2012).

O papel outrora desempenhado pelo mito e pela religião é assumido pela indústria cultural. Essa acaba por propagar um contexto de esvaziamento da palavra, uma vez que a linguagem perde sua importância diante do número e da imagem visual, e assim a capacidade de autorreflexão do sujeito é debilitada.

As epopeias gregas e as religiões submetiam o sujeito a sistemas de valores que o enlaçavam em uma tradição cultural

de respeito à tradição. Era preciso aceitar a história familiar e somente a partir dela constituir a própria narrativa de vida. Com a consolidação da indústria cultural torna-se um imperativo negar essa história aos pais e avós, relegando-os à posição de ultrapassados. Nesse movimento o sujeito se despe da própria história (ou possibilidade de construção dessas), e assim fica engessada a possibilidade de enfrentamento dessa tradição, que viria com a compreensão de que ela pode ser superada.

O vício e o pecado perderam a força como reguladores sociais, dando lugar à mercadoria, que afirma que tudo é permitido, desde que se consuma. Ela vem atrelada a um discurso que afirma ao sujeito que ele deve gozar “sem medo”, “sem culpa”; no entanto, quando ele não consegue alcançar tal objetivo (e nunca consegue, pois a satisfação absoluta seria a morte do desejo), é jogado em um círculo de autopunição. Desnudado da própria história, esse sujeito permanece no vazio, e as promessas de preenchimento dele (pela mercadoria) o colocam na inveja.

Na atual fase do capitalismo expresso no espetáculo é preciso cometer todos os sete pecados capitais, anteriormente condenados. A *soberba* é autoafirmação e falsidade para viver dentro da selva do mundo do trabalho, que afirma que o “importante é vencer, a qualquer custo”. É preciso *avareza* para acumular riqueza, ou seja, ter *cobiça* para conquistar toda espécie de bens. A *ira* é o ataque mais cabível, numa sociedade em que o ódio não é mais racional e ela, como aponta Tomás de Aquino, está sempre em inconformidade com a culpa. A *acídia* (divagação da mente) como a preguiça do pensar é a norma, um ataque à possibilidade do pensar. A *luxúria* (estímulo ao gozo) representa o imperativo de exacerbação da sexualidade, e impõe aos sujeitos uma falsa sexualidade que banaliza os vínculos entre os sujeitos. A *inveja*, que dentro da mitologia e da própria religião cristã é descrita como um sentimento destrutivo atrelado à rivalidade e à autodestruição, é agora difundida pela indústria cultural como categoria de estima. O valor social de uma pessoa, dentro de uma sociedade do espetáculo, é medido pela quantidade de pessoas que a invejam. A inveja acaba sendo sinônimo de admiração.

As mercadorias oferecidas pela indústria cultural são tratadas como amuletos e talismãs, mas agora não mais protegem contra os invejosos, mas buscam atraí-los. Todos querem ser famosos, vistos e exaltados. É contemporânea a célebre frase “*sua inveja faz a minha fama*”. O sujeito busca estimular no outro o sentimento de inferioridade – que, como apontou Freud (1925/1997), é uma característica daquele que sente inveja. Com isso ele repete entre os iguais a violência que sofreu ao sentir-se humilhado socialmente.

O sentimento de inveja possui registros antigos de sua existência. Desta forma, desde muito tempo a humanidade cria formas para lidar com o ataque advindo do invejoso. Os amuletos, mesmo de forma alienante, cumprem a função de fazer com que o sujeito fique alerta e não exposto ao “mau-olhado” dos outros. A arruda colocada em algum canto da casa materializava também a preocupação que o sujeito possuía de que algo atrapalhasse seu lar e sua família. Atualmente a indústria cultural busca quebrar qualquer barreira protetora, uma vez que nada deve impedir que o sujeito “realize seus desejos”, compre tudo que queira e goze de sua pretensa onipotência.

O mau-olhado na contemporaneidade

O ser humano necessita do amparo físico e afetivo de outro ser humano para se desenvolver (FREUD, 1930/2011). Ele é um ser da relação, o que significa que ele não recebe a própria história e a própria subjetividade, mas as constrói em uma relação social. Como já apontamos, a inveja é um ataque ao vínculo de amparo com esse outro. Ela impossibilita o acolhimento. Nela, as diferenças individuais não são suportadas, o que traz consequências destrutivas à própria subjetividade do invejoso.

Para estimular à compra de mercadorias a indústria cultural construiu ideologias que difundem um estímulo ao “espírito independente” e a capacidade do sujeito de “prover suas próprias necessidades”. Ao negar a importância do outro, o “si mesmo”

acaba ficando em destruição. Paradoxalmente, o sujeito que nega sua dependência do outro se torna submisso aos ditames externos, pois se afasta de suas próprias escolhas, de seus limites, de sua singularidade e de seu desejo.

A indústria cultural passou a formar subjetividades cuja característica principal é a incredulidade nas próprias capacidades, pois é preciso estar “vazio” para ser livre e consumir incessantemente tudo que é oferecido. Com isso o sujeito se percebe a si mesmo como insuficiente.

Lasch (1987) analisa que esse contexto social desenvolve um novo tipo de autoconsciência, em que as mercadorias passaram a ditar não apenas o mundo externo, mas, fundamentalmente, o mundo interno dos sujeitos. O homem tornou-se uma coisa, e as coisas, projeções do eu. O mundo do consumo não é um mundo de coisas, mas de fantasias. Afirma o autor:

A cultura organizada em torno do consumo de massa estimula o narcisismo – que podemos definir, para o momento, como a disposição de ver o mundo como um espelho, mais particularmente, como uma projeção dos próprios medos e desejos – não porque torna as pessoas grandiosas e agressivas, mas porque as torna frágeis e dependentes. Corrói a sua confiança na capacidade de entender e formar o mundo e de prover suas próprias necessidades. (LASCH, 1987, p. 24-25)

O autor ainda analisa que o estímulo à dependência do consumismo e do “amparo da tecnologia” (e acrescentamos *do espetáculo*) faz o sujeito reviver sentimentos infantis de desproteção. Esse contexto recria no mundo do consumo padrões orais enraizados numa fase arcaica do desenvolvimento, em que a dependência da mãe era completa; ou seja, “o consumidor percebe o mundo circundante como uma espécie de extensão do seio, altamente gratificador ou frustrante; reluta em conceber o mundo a não ser em conexão com suas fantasias” (LASCH, 1987, p. 25)

Diante da idealização da indústria cultural, o sujeito não consegue atacar suas ideologias, muito menos a base econômico-

material que lhe dá sustentação. Apenas lhe é permitido atacar os iguais. Assim, o sujeito entra no círculo destrutivo da competição capitalista, em que todos são potenciais inimigos. A inveja sustenta esse processo, mantendo o sujeito regredido e impedido de desenvolver os elementos egoicos que fariam frente a essa violência.

Destarte, o sujeito submisso aos ditames da indústria cultural cultiva em si a inveja. Mediante a projeção de sua perfeição narcísica sobre as mercadorias ele tem a sensação de um retorno à sua onipotência primária. Esse mecanismo revela-se como uma alternativa de preservação de sua integridade e de enfrentamento dos seus sentimentos de impotência ante a impossibilidade de relacionar-se com o outro, pois nesse contexto só a mercadoria tem voz e vez.

O processo de individuação (tornar-se singular) pressupõe um afastamento da fusão originária da posição narcísica primitiva (FREUD, 1914/2004); no entanto, a própria “cultura” parece estar minando a possibilidade de o sujeito sair dessa posição, uma vez que não oferece ideais amparadores capazes de dar segurança e retorno ao investimento afetivo.

A inveja existe ao longo da história, mas na contemporaneidade ela toma formas específicas. O sentimento de roubo que o invejoso sente (causado idealização) hoje possui base real, pois a cada dia o sujeito é expropriado de seu trabalho, de seu lazer, de sua capacidade de pensar, de sua autonomia.

A identificação com os modelos dos meios de comunicação de massa se processa em um simbólico enganoso, visto que eles ocorrem com personagens fictícios, fato que aumenta ainda mais a manipulação das fantasias inconscientes no sujeito. A fantasia de plenitude, de independência total do objeto de amor é estimulada e prometida diariamente por meio das mercadorias.

As identificações passam a ser feitas não com o próximo – que, desqualificado, tornou-se desprezível e/ou até perigoso – mas com objetos distantes, abstratos, que não dão retorno afetivo à idealização que deles fazem os sujeitos. Cada qual está efetivamente só, regredido e enfraquecido, e apenas a dimensão

destrutiva de seu narcisismo, expressa na inveja, compele-o à ilusão de ser maravilhoso como o seu modelo.

Considerações finais

Em sua etimologia a palavra inveja já apresenta o verbo olhar (do latim *invidia*: olhar de soslaio, olhar atravessado). Essa marca também se faz presente na adjetivação do invejoso no senso comum: aquele que tem “olho gordo”, que vai “furar olhos”, que tem o olhar de “secar pimenta” ou ainda que lança um “mau-olhado”.

É um costume universal e uma forma de superstição fechar os olhos dos mortos. Zuenir Ventura (1998) afirma que essa tradição tem suas raízes no costume de antigos povos que acreditavam que os mortos pudessem lançar olhares invejosos contra os vivos. Para Elias Canetti, escritor búlgaro, os mortos “partem cheios de inveja daqueles que deixaram para trás” (CANETTI apud VENTURA, 1998, p. 31). O jornalista também escreve que o filósofo Francis Bacon chamava a inveja de “ejaculação do olho”.

No clássico da literatura “*A Divina Comédia*”, de Dante Alighieri (2010), os invejosos habitam o segundo círculo do Purgatório, Canto XIII, e são descritos como aqueles que têm “os olhos cosidos com fio de arame” (ALIGHIERI, 2010, p. 198)

Na cultura popular, os patuás (amuletos) mais próprios para se “proteger” contra a inveja são os que possuem formato de olhos, como o *Patuá de olho-de-lobo*, o *olhinho-africano* e o *olho-de-turco* (nazar *boncuk*). São muito freqüentes amuletos contra “mau-olhado” que imitam olhos humanos ou de animais, como o olho de boi, de pombo e de cabra. Desta maneira, na inveja, sem dúvida, existe uma relação importante com a imagem visual.

O olhar é uma das formas mais arcaicas de interação com o mundo. Ele é anterior ao desenvolvimento da linguagem. Freud (1915/2004) define a existência de uma pulsão do olhar: a pulsão escópica – que se liga ao inconsciente, ou seja, opera segundo

o princípio do prazer, cujo propósito é a busca de alívio imediato, por meio do abaixamento das tensões. Com a aquisição da linguagem, o sujeito passa a ser guiado mais pelo princípio de realidade, cuja satisfação e alívio das tensões levam em consideração aspectos do meio no qual o sujeito está inserido, e, assim, a gratificação passa por uma avaliação das condições da realidade e pode ser adiada (FREUD, 1920). Nesses termos, a inveja dificilmente é verbalizada e avaliada segundo o princípio da realidade. Ela é negada justamente porque se liga a impulsos arcaicos e destrutivos no sujeito.

O ódio descrito no olhar do invejoso deixa suas marcas na cultura – por exemplo, no costume folclórico de se “proteger” do ataque invejoso devolvendo a ele o olhar (materializado nos patuás e amuletos, que em geral possuem o formato de olho). Assim, pelo olhar, o outro sente inveja, e como um espelho, devolve-se para o invejoso a agressividade lançada, como forma de defesa.

Podemos conjecturar que na sociedade do espetáculo – em que a imagem visual é mais valorizada e estimulada que a linguagem verbal – as capacidades egoicas conscientes, como a reflexão e a crítica, ficam lesadas. Assim, pelo olhar, o sujeito, na sociedade do espetáculo, atesta sua falência enquanto alguém que pensa e age sobre sua realidade, que tem um papel conscientemente ativo em relação à cultura.

Lispector (1998), por meio de um dos seus personagens, revela o caminho humano para a autonomia, que, no caso da inveja (e seu corolário social: a competição), traz um reconhecimento das diferenças e das próprias limitações – o que vai à contramão da onipotência atualmente estimulada. A autora, ao escrever sobre como sair do círculo da inveja, afirma: “[...] é necessário uma agonia de seu nascimento. Até então eu nunca vira coragem. A coragem de ser o outro que se é, a de nascer do próprio parto, e de largar no chão o corpo antigo” (LISPECTOR, 1998, p. 75).

Bibliografia

- ADORNO, T., W. A indústria Cultural. In: G. Cohn (org). *Theodor Adorno: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986.
- ALIGHIRI, D. *A Divina Comédia*. São Paulo: Abril, 2010.
- BULFINCH, T. *O livro de Ouro da Mitologia: histórias de Deuses e Heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- CANIATO, A, M, P; RODRIGUES, S, M. "A construção psicossocial da competição: o engano na cumplicidade de uma falsa vida". *Psicologia & Sociedade*, Porto Alegre, v. 24, n. 1, 23-35, 2012.
- CHUSTER, A; TRACHTENBER, R. *As sete invejas capitais: uma leitura contemporânea sobre a complexidade do mau*. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- CUNHA, A., G., da. *Dicionário Etimológico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- DEBORD, G. *A sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FREUD, S. (1905) *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. In: FREUD, S. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, vol. VII.
- _____. (1914) *À guisa de introdução ao narcisismo*. In: FREUD, S. *Escritos sobre psicologia do inconsciente. Obras psicológicas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2004, vol. I.
- _____. (1915) *Pulsão e destinos das pulsões*. In: FREUD, S. *Escritos sobre psicologia do inconsciente. Obras psicológicas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2004, vol. I.
- _____. (1920). *Além do princípio do prazer*. In: FREUD, S. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, vol. XVIII.
- _____. (1930) *El Malestar en la Cultura*. In: FREUD, S. *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

- _____. (1937). *Análise Terminável e interminável*. In: FREUD, S. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, vol. XXIII.
- HORKHEIMER, M; ADORNO, T, W. O conceito de Esclarecimento. In: _____. *Dialética do Esclarecimento – fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985a. p. 19-52.
- _____. Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas. In: _____. *Dialética do Esclarecimento – Fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985b. p. 113-156
- KLEIN, M. (1957). *Inveja e Gratidão*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KLEIN, Melanie; RIVIERE, Joan. *Amor ódio e Reparação*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- LASCH, C. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- LISPECTOR, C. A legião Estrangeira. In C. Lispector. *Felicidade Clandestina: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MARX, K. (1867) *O Capital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MEZAN, R. A Inveja. In: _____. *Os sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Madras, 2003.
- TOMÁS DE AQUINO. *Suma Teológica (II- II)*. São Paulo: edições Loyola, 2005, vol. II-II.
- VENTURA, Z. *Inveja o Mal secreto*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.