

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

EM 1975: TRÊS ROMANCES BRASILEIROS

Pedro Mandagará Ribeiro

Profa. Dr. Maria Eunice Moreira

Orientadora

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Data da defesa: 11/01/2008

Instituição depositária:

Biblioteca Central Irmão José Otão

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Porto Alegre

2008

AGRADECIMENTOS

À CAPES e à PUCRS, por possibilitarem que eu cursasse o Mestrado; à professora Maria Eunice Moreira, pela orientação e paciência extrema; ao professor Gabriel de Britto Velho, pela inspiração; à professora Maria Luíza Remédios, pela convivência; à Mara e à Isabel da Secretaria do PPGL, sempre prestativas; aos meus colegas de Mestrado, em especial a Sabrina, a Carol e os Diegos; aos meus amigos e amigas, como um todo e a cada um deles; ao meu pai, minha mãe e minha irmã Bibi; às minhas avós, tios, tias e infinidade de primos e primas; à Vivi.

Bêbado, quem me compreenderá?

Paulo Leminski, *Catatau*

vamos pôr grito neste rito

Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*

Dandá. Dandá. Dandá pra ganhar tentém.

Ignácio de Loyola Brandão, *Zero*

RESUMO

Esta dissertação de Mestrado estuda o ano de 1975 a partir dos conceitos de dispositivo, que são artefatos ou práticas cotidianas, e de código, opções culturais dispostas em pares de oposição, reproduzindo o experimento realizado por Hans Ulrich Gumbrecht no seu livro *Em 1926: vivendo no limite do tempo*. A partir dos dispositivos e códigos definidos, são analisados os romances *Catatau*, de Paulo Leminski, *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, e *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão. O objetivo é a leitura das obras do *corpus* à luz da sua época, num espaço de simultaneidade, relacionando história e literatura.

PALAVRAS-CHAVE

História da Literatura; Literatura brasileira; Romance brasileiro.

ABSTRACT

Based on the concepts of array (objects or daily practices) and of code (cultural options arranged in opposing pairs) this master's degree dissertation studies the year of 1975 in Brazil. This study reproduces Hans Ulrich Gumbrecht's experiment carried out in his book *In 1926: living at the edge of time*. The novels *Catatau*, by Paulo Leminski, *Lavoura arcaica*, by Raduan Nassar, and *Zero*, by Ignácio de Loyola Brandão are analyzed through the predefined arrays and codes. The objective is the reading of the *corpus's* novels in the light of their time, in a simultaneous space, relating history and literature.

KEY WORDS

Brazilian literature; Brazilian novel; Literary history.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	8
1.1 Teoria	9
1.2 Dissertação	15
2 1975 NO BRASIL	18
2.1 Dispositivos	18
2.1.1 Censura	18
2.1.2 Marginal	24
2.1.3 Viver fora de casa	30
2.2 Códigos	33
2.2.1 Campo <i>versus</i> cidade	33
2.2.2 Engajamento <i>versus</i> desengajamento	39
2.3.3 Teoria <i>versus</i> prática	43
3 TRÊS ROMANCES	50
3.1 Histórias da literatura brasileira e romances	50
3.2 Dispositivos e romances	61
3.2.1 Censura	61
3.2.2 Marginal	70
3.2.3 Viver fora de casa	75
3.3 Códigos e romances	81
3.3.1 Campo <i>versus</i> cidade	81
3.3.2 Engajamento <i>versus</i> desengajamento	84

3.3.3 Teoria <i>versus</i> prática	87
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	97
<i>CURRICULUM VITAE</i>	103

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este trabalho resulta de influências que surgiram no decorrer do curso de Mestrado em Teoria da Literatura na PUCRS. Ao entrar no curso, confesso que tinha uma idéia ainda romântica de que a História (ou a História da Literatura) seria uma narrativa organizada, que desse um sentido de progresso ao que é narrado. Naquele momento, minha leitura identificava nas histórias da literatura brasileira uma valorização da relação mimética das obras literárias com o social, progredindo no sentido da representação de novas realidades sociais. Meu ideal era uma história da literatura que acompanhasse o desenvolvimento da invenção formal, aproximada à idéia do *paideuma* de Ezra Pound e de seu tratamento pelos concretistas brasileiros. Escolhendo a História da Literatura como área de concentração do curso de Mestrado, eu queria revitalizar o estudo de experiências formais que as histórias progressas teriam esquecido.

Dentro dessa perspectiva, interessei-me por uma linhagem do romance da época da ditadura militar, uma linhagem que associei ao experimental. Ela começaria já em 1964, com *A paixão segundo GH*, e iria até os anos 1980, com os romances de Reinaldo Moraes (*Tanto faz* e *Abacaxi*) e o *Agora é que são elas*, de Paulo Leminski.

Nesse momento, uma influência inesperada se interpôs, jogando-me de cabeça na pós-modernidade¹ e na crítica à historiografia. Um curso com a professora Heidrun Krieger Olinto, da PUC do Rio de Janeiro, intitulado *Historiografia (literária): questões teóricas e práticas experimentais*, ministrado na PUCRS em agosto de 2006, tratou de todas as tendências novas (ao menos para mim) da historiografia, desenvolvendo suas repercussões para o estudo da História da Literatura. Interessado no assunto, e já abalado em minhas convicções poundianas, li o livro *Em 1926*, de Hans Ulrich Gumbrecht, descobrindo o quão interessante e encantadora pode resultar uma experiência de historiografia em moldes não-positivistas.

Do cruzamento do interesse antigo com a teoria nova resulta esta dissertação de Mestrado. Pesquisando sobre a literatura dos anos da ditadura militar, encontrei referência a um certo *boom* da literatura em 1975². De pronto a idéia surgiu: a partir de uma reconstrução do ano de 1975 feita à maneira gumbrechtiana, analisar alguns romances publicados durante esse *boom* que fossem particularmente interessantes.

1.1 Teoria

O que fazer com o nosso conhecimento histórico? Essa pergunta é feita por Hans Ulrich Gumbrecht no início de seu livro *Em 1926: vivendo no limite do tempo* (1999: 11). O livro de Gumbrecht expõe o que o autor chama de dispositivos, códigos e códigos em colapso em três seções, uma para cada categoria, e em ordem alfabética dentro de cada seção, com referências cruzadas entre os “verbetes”. Como espécie de posfácio, há uma nova seção chamada “Estruturas”, com dois capítulos.

Para Gumbrecht, aprender algo com a História está fora de questão. As diferentes maneiras de aprender foram sucessivamente abandonadas, razão pela

¹ Utilizo “pós-modernidade” e “pós-modernismo” num sentido deliberadamente vago, sem pretender me alinhar a qualquer das teorias que reivindicam os termos.

² A análise deste *boom* se encontra no artigo “Política e literatura: a ficção da realidade brasileira”, de Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves (1979).

qual ninguém mais confia no conhecimento histórico como base de decisões práticas. O modo medieval de aprender com o passado, através de exemplos que deveriam garantir que boas ações tivessem bons resultados, foi abandonado. Em seu lugar foi se criando a Filosofia da História, que pretendia ver um movimento de transformação perpassando a linha histórica. Dela, se pretendeu que pudesse prever as macrodireções da História. Conforme Gumbrecht, sua derrocada completa se deu em 1989, com o colapso do experimento marxista da União Soviética. (1999: 460-61)

Formas de lidar com o passado, sem pretender discernir esses movimentos amplos de transformação, foram tentadas. Assim, Michel Foucault recuperou o conceito nietzschiano de *genealogia*, querendo mostrar que sua reconstrução de modos discursivos do passado não tinha a força de lei. Por sua vez, Hayden White procurou aproximar o discurso histórico da narrativa literária, apontando para o repertório de técnicas comuns a esses dois tipos de discurso. Essa aproximação é tomada como programa pelo Novo Historicismo norte-americano, que Gumbrecht caracteriza mais como um “gesto estilístico” do que como uma escola historiográfica propriamente dita. Para o Novo Historicismo, a construção narrativa e discursiva do passado é aproximada de tal forma do paradigma literário que se perde de vista o referencial histórico, colocando-se uma ênfase demasiada na *invenção* de um passado. Apesar de concordar que é difícil se falar de um referencial ou de uma realidade objetiva, Gumbrecht acha problemático que mesmo o *desejo* de alcançar tal realidade seja extinto (1999: 465).

A partir desse diagnóstico de crise, Gumbrecht tenta uma justificativa filosófica para o estudo do passado. Ele recupera o conceito husserliano de *Lebenswelt*, mundo da vida, e acrescenta a esse os “mundos cotidianos” que estariam a ele subordinados. Os mundos cotidianos são os mundos de experiência no qual todos nós vivemos. Já o mundo da vida inclui, além de todos os mundos cotidianos, o repertório de ações e formas de comportamentos que podem ser imaginadas. O exemplo que Gumbrecht apresenta são os atributos divinos: eternidade, onipotência, onipresença e onisciência. Por não serem alcançáveis aos mortais, esses elementos imaginários aparecem nos mundos

cotidianos como objetos de desejo. Assim, se pode ver nos meios de comunicação um desejo de onipresença; na capacidade crescente de memória dos computadores a onisciência; e “por fim, o desejo de superar os limites que o nascimento e a morte impõem à experiência tem a ver com o desejo humano de eternidade” (1999: 467).³

Encobertos pelas funções mais específicas e práticas que, por exemplo, televisores e computadores têm, esses desejos últimos raramente aparecem à consciência. A falta que sentimos de uma racionalização funcional para a História faz ver que seu fundamento último é o desejo de eternidade, de “falar com os mortos” (1999: 466). Queremos ter uma “experiência direta do passado”, queremos “tocar, cheirar e provar estes mundos através dos objetos que os constituíram” (1999: 467). A atual fascinação por reconstruções históricas – por edições facsimilares, pela reconstrução de ambientes em museus ou filmes – é indício desse desejo de experiência direta.

A reconstrução da experiência de mundos passados é a finalidade que Gumbrecht vê para a História, e é o que tenta realizar no livro. Para tanto, tornam-se necessários alguns conceitos operativos que ajudem a lidar com a complexidade do mundo passado. A primeira escolha, do ano a ser tratado, realiza-se de forma arbitrária. Segundo ele, se não há o que aprendermos com a História, a escolha de períodos a serem estudados não precisa de justificativa por meio de fatos ou processos relevantes. Assim, ele escolheu 1926, um ano sem particular importância. Mesmo a escolha da extensão temporal – um ano e não um dia ou mês – é radicalmente contingente, tendo como principal utilidade a datação de documentos, usualmente classificados de acordo com o ano.

Dentro da reconstrução do ano de 1926, Gumbrecht prefere dar voz aos textos da época, limitando sua participação autoral. As relações feitas entre esses textos tentam fugir da causalidade, com o objetivo de sublinhar o aspecto de simultaneidade, de descrição dos mundos cotidianos de forma não-narrativa. A desistência da causalidade implica a desistência de enxergar sujeitos como

³ Gumbrecht não traz um exemplo relativo à onipotência.

agentes históricos, já que assim seriam causas de fatos. A descrição deve se aproximar à de um “palco sem atores” (1999: 481).

Os documentos escolhidos para estudo são os que estavam disponíveis em 1926 – não só os que vieram a público naquele ano, mas também os que tiveram algum tipo de divulgação ou discussão (inclui, portanto, textos passados). Em um único caso – o da obra *Sein und Zeit (Ser e tempo)*, de Heidegger –, Gumbrecht utiliza um documento que estava sendo escrito em 1926 e só seria divulgado no ano seguinte. Gumbrecht afirma ter estudado documentos até ter chegado o ponto que o acréscimo de novos apenas confirmava suas conclusões. Seu método foi a “observação empírica das recorrências” entre os documentos (1999: 479).

A partir dessa leitura exaustiva de documentos, Gumbrecht organiza suas conclusões a partir de alguns conceitos operatórios. São eles: dispositivos, códigos e códigos em colapso.

O primeiro conceito, de dispositivo, vem de Michel Foucault. O dispositivo é uma máquina que possibilita a correlação de diferentes linhas: de visibilidade, de enunciação, de força (poder) e de subjetivação⁴. Um dispositivo pode ser um único artefato, como o Panóptico de Bentham, ou algo muito mais amplo, como a sexualidade. O modelo de Bentham, aliás, pode deixar mais claro o que são estas linhas do dispositivo. O Panóptico foi um modelo de prisão ideal que o filósofo Bentham imaginou. Nele, os prisioneiros estariam dispostos em celas lado a lado, formando um círculo; no centro do pátio que preenche este círculo, ficaria uma torre que permanentemente iluminaria todas as celas, como um farol, exceto que a luz não faz um percurso, mas se projeta continuamente por todo o círculo. Dessa forma, os vigias, que se colocariam sobre este farol, poderiam sempre ver os prisioneiros sem ser vistos.

A partir da imaginação sobre esse modelo, é possível definir algumas das linhas referidas. A visibilidade está colocada como uma relação de apenas uma

⁴ O conceito de dispositivo não é propriamente definido em lugar algum da obra de Foucault. Dada essa limitação, sigo a reconstrução de Gilles Deleuze para o conceito (2007). Além da proximidade (e amizade) dos autores, creio que a interpretação de Deleuze é boa por não destoar das preocupações foucaultianas: às quatro linhas definidas correspondem realmente preocupações centrais do pensamento de Foucault.

via, de eterna vigilância de um lado e de ofuscação por outro. As linhas de força também estão claras: os prisioneiros se submetem a um poder escondido, que nunca vêem, e subjagam uns aos outros em nome deste poder (Bentham previa que o medo estimularia a delação e autovigilância entre os presos). As linhas de subjetivação estão implícitas na solidão radical a que cada preso está condenado: abole-se o coletivo. A enunciação é a própria proposta do Panóptico. (Foucault, 1987: 165-9)

Gumbrecht parte do conceito foucaultiano de dispositivo para entendê-lo de maneira mais condizente com seu objetivo de presentificar o passado. Para ele, os dispositivos são “artefatos, papéis e atividades (por exemplo, Aviões, Engenheiros, Dança⁵) que exigem que os corpos humanos entrem em relações espaciais e funcionais específicas com os mundos cotidianos que eles habitam” (Gumbrecht, 1999: 483).

O segundo conceito a ser utilizado é o de código, proveniente da teoria sociológica de Niklas Luhmann⁶. A teoria desse estudioso baseia-se numa visão epistemológica que privilegia a diferenciação: o que é perceptível não são os dados sensoriais, mas as descontinuidades desses dados, que vemos como diferenças de sensações, permitindo que distingamos um objeto de outro. Essas diferenças, para Luhmann, são binárias. A partir da possibilidade universal de diferenciação, o autor elabora a teoria geral dos sistemas, segundo ele aplicável tanto à sociologia quanto à psicologia e à biologia. A diferença básica, nesse caso, será entre ambiente e sistema. O ambiente se define como tudo que está acoplado ao sistema mas não faz propriamente parte dele; a diferenciação entre ambiente e sistema é o que garante a própria identidade do sistema. A divisão entre ambiente e sistema consiste em uma divisão da realidade em dois campos⁷.

⁵ Gumbrecht sempre escreve com iniciais maiúsculas os seus dispositivos e códigos, mesmo quando são citados no meio do texto. Mantenho, pois, a grafia do autor.

⁶ Para essa breve reconstrução da teoria de Luhmann, tive como base seus livros *A nova teoria dos sistemas* (1997) e *The reality of mass media* (2000), particularmente útil por se tratar de uma aplicação da teoria sistêmica aos fenômenos da comunicação. Subsidiariamente consultei *Sistemas sociais* (1998).

⁷ No entanto, trata-se de uma divisão não-ontológica: a realidade é um *continuum*, e a diferenciação entre ambiente e sistema é feita pelo próprio sistema na sua *autopoiesis*. Ver Luhmann, 1998: 172-6. Na tradução espanhola, o conceito de “ambiente” corresponde a *entorno*.

O sistema será autopoietico, isto é, criará ele mesmo seus mecanismos e elementos internos, e terá acoplamentos estruturais com o ambiente. Por exemplo, os acoplamentos estruturais do sistema psicológico são os órgãos sensoriais e o próprio corpo humano e sua subsistência: o sistema psicológico precisa desses dados sensoriais e da subsistência material do corpo, mas seu desenvolvimento será causado por si mesmo, e não por esses aspectos.

Os diferentes sistemas, além disso, podem ou não ser codificados. Um sistema codificado já admite um grau maior de complexidade: é necessário, para seu funcionamento, a distinção entre elementos positivos e negativos. Por exemplo, os sistemas de comunicação de massa se codificam pela oposição entre informação e não-informação, com o valor positivo ficando com a primeira (Luhmann, 2000: 17).

Dessa codificação binária, Gumbrecht retirou a noção de que a cultura também se compõe de pares opostos. As oposições que ele vê não estruturam um sistema geral, sendo mais próximas da experiência cotidiana: a oposição entre centro e periferia, por exemplo, seria forte no ano de 1926. Essas oposições são opções alternativas que se apresentam nos mundos cotidianos do período em questão. Mais importante, elas não são universais, mas circunscritas ao momento histórico e ligadas aos documentos estudados: assim, em tal documento se vê a opção pelo centro, em outro pela periferia. São temas e polêmicas presentes no momento histórico.

Gumbrecht ainda utiliza um terceiro conceito, o dos códigos em colapso⁸. Tais colapsos seriam como uma terceira alternativa frente ao binarismo dos códigos, uma espécie de síntese. Para o par oposto centro e periferia, por exemplo, esse colapso estaria representado, em 1926, pela infinitude. Essa quebra de códigos não é necessária, podendo perfeitamente não aparecer. Dos dez códigos que Gumbrecht apresenta, sete recebem esta terceira opção⁹.

⁸ Gumbrecht utiliza tanto “quebra de código” como “código em colapso” – os termos se referem ao mesmo conceito.

⁹ Os códigos que Gumbrecht define são (utilizo maiúsculas iniciais por ser a forma que consta em seu livro): Ação versus Impotência, Autenticidade versus Artificialidade, Centro versus Periferia,

1.2 Dissertação

Embora Gumbrecht afirme que sua teoria histórica não configure um método (1999: 474) e que talvez “do jeito que as coisas estão, tudo esteja condenado a permanecer um experimento” (1999: 14), esta dissertação é justamente a tentativa de utilizar seu livro *Em 1926* como modelo, e suas explicações teóricas – reunidas nas seções “Manual do usuário” e “Estruturas”, do mesmo livro – como método.

Tal como Gumbrecht, disponho, no segundo capítulo deste trabalho, os dispositivos e códigos do ano de 1975 em verbetes, separados por categoria e, dentro destas, em ordem alfabética. Em função de limitações temporais, enfoco apenas seis verbetes – contra os cinquenta e um de *Em 1926*. Além do número, há outras diferenças entre os verbetes deste trabalho e aqueles construídos por Gumbrecht. Em primeiro lugar, abro mão do conceito de códigos em colapso, justamente por eles não serem sempre necessários: nem todo par de oposições, no livro de Gumbrecht, apresenta esse terceiro termo. Em segundo lugar, privilegio as fontes secundárias, livros que tratam sobre a época sem terem sido escritos ou publicados nela, dadas as referidas limitações temporais. Defini como fonte mais importante para a construção deste estudo o livro *A ditadura encurralada*, de Elio Gaspari (2004). A narrativa do dia-a-dia do governo do General Geisel, nos anos 1975 e 1976, torna-se preciosa para a percepção do ambiente político e social brasileiro. Outra fonte indispensável para o período é o livro de Flora Süssekind, *Literatura e vida literária* (2004), uma vez que a autora consegue inserir a literatura no contexto de toda a produção cultural do País, nos acirrados debates intelectuais que se davam então. Por fim, para captar elementos

Imanência versus Transcendência, Incerteza versus Realidade, Individualidade versus Coletividade, Macho versus Fêmea, Presente versus Passado, Silêncio versus Barulho e Sobriedade versus Exuberância. As quebras de código são (novamente grafo de acordo com a maneira idiossincrática do original): Ação = Impotência (Tragédia), Autenticidade = Artificialidade (Vida), Centro = Periferia (Infinitude), Imanência = Transcendência (Morte), Individualidade = Coletividade (Líder), Macho = Fêmea (Questão de Gênero) e Presente = Passado (Eternidade) (1999: 7).

da vida diária não registrados na historiografia, utilizo o *Almanaque anos 70*, de Ana Maria Bahiana (2006).

Especificamente quanto aos dispositivos, concedo a eles no que segue uma forma mais geral daquela apresentada por Gumbrecht. Enquanto ele escreve verbetes para elementos tão específicos quanto elevadores e gomina, opto por reunir papéis e artefatos que podem parecer diversos sob uma única rubrica, tendo em vista o reduzido número de elementos estudados. Assim, a marginalidade congrega tanto o bandido pobre como o drogado de classe média, e o poeta marginal (e mesmo sua poesia, como artefato).

Para acentuar a imersão nos mundos cotidianos, uso, no segundo capítulo, o presente do indicativo como tempo verbal – este presente do texto será o ano de 1975. Também dêiticos como “este ano” são usados referindo 1975. Em ambos os casos sigo o exemplo de Gumbrecht, que redigiu dessa forma seus verbetes. As fontes primárias citadas, principalmente obras literárias e canções, tiveram sua primeira edição (ou seu lançamento em disco) no ano de 1975. Se outras datas aparecem na referência, é porque não pude realizar a consulta na edição original, tendo que usar reedições.

Começo o terceiro capítulo com uma retomada das histórias da literatura brasileira que tratam dos anos 1970, com o objetivo de situar as obras do *corpus* de análise. Este se compõe dos romances¹⁰ *Catatau*, de Paulo Leminski, *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, e *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão. A variedade interna deste *corpus* justifica sua escolha. Tomando como exemplo o aspecto da fábula, do enredo, temos em *Lavoura arcaica* um enredo fechado, de modelo trágico; em *Zero* uma sucessão alucinante de episódios, que, como observou Leyla Perrone-Moisés numa resenha do livro, poderiam prosseguir indefinidamente (1976: 101); em *Catatau*, a quase ausência de fábula. Da mesma forma, a ambientação e a linguagem diferem bastante de um livro a outro.

¹⁰ Os três livros selecionados, em um momento ou outro de sua história editorial, trazem a palavra “romance” abaixo do título. *Lavoura arcaica* traz essa definição na sua primeira edição, de 1975, abandonando-a na terceira edição revista, de 1989. *Zero* é designado como um “romance pré-histórico”, na única edição de que disponho (1979). Já o *Catatau*, sem classificação na edição original, após a segunda edição, de 1989, traz a denominação “romance-idéia”.

Logo após, faço uma análise das obras, com o objetivo de integrá-las ao mundo do ano de 1975, mostrando como elas se relacionam com os dispositivos e códigos definidos anteriormente.

No capítulo final, volto ao livro de Hans Ulrich Gumbrecht, comentando algumas diferenças entre o experimento nele realizado e esta dissertação. Comento também diferenças e semelhanças no tratamento dos dispositivos e códigos na reconstrução do ano de 1975, feita no segundo capítulo, e na análise das obras, presente no terceiro. Por fim, sugiro outras possibilidades de aplicar o experimento de Gumbrecht no campo da História da Literatura.

2 1975 NO BRASIL

2.1 Dispositivos

2.1.1 Censura

O Estado de São Paulo, na sua edição de 3 de janeiro de 1975, apresenta uma matéria sobre a sessão da Academia Brasileira de Letras em homenagem ao centenário do jornal. Interpolado na matéria, um trecho de *Os lusíadas* interrompe a leitura. Meia palavra bastaria, quanto mais decassílabos: o corte abrupto no registro discursivo marca a intervenção da Censura Federal. Na edição do dia seguinte, não há trecho algum do poema de Camões, nem haverá nas edições posteriores: a censura prévia deixou a redação do *Estado* (Gaspari, 2004: 21).

As ausências, marcadas por elementos como esse trecho de *Os lusíadas* no Estadão, mostram uma forma velada de aparecimento da censura, que aparece implicitamente, sendo necessário um esforço interpretativo para enxergá-la. Dessa forma, a interferência da censura pode ser marcada por diferenças diacrônicas na linha editorial da imprensa. Mesmo mudanças visuais podem ser reveladoras. Por exemplo, a partir de meados do ano não há mais caricaturas no semanário *Opinião*, anteriormente marcado pelo grande uso desse recurso (Machado, 1978: 124).

Para falar do que não se pode, há diversas estratégias que têm sido adotadas. O discurso vago e ambíguo é uma delas. Pode-se verificar seu uso no

seguinte trecho do editorial “Garantia de tranqüilidade”, da revista *Veja*, do dia 5 de novembro:

Na impossibilidade de apresentar um quadro menos genérico, *Veja* declara o débito de uma contribuição mais explícita a essa serenidade e a essa fé, que confia poder saldar tão logo lhe seja possível. (Kushnir, 2004: 47)

Para decodificar o que está implícito é necessário cruzar informações dos dias anteriores. A parte anterior ao trecho citado mencionava a visita do presidente Ernesto Geisel ao Rio de Janeiro e a São Paulo, referindo-se a seu discurso numa reunião de agentes de viagens que acontecera na primeira cidade no dia 27 de outubro. No discurso, o presidente louva a cordialidade brasileira e nossa compreensão humanística da vida (Gaspari, 2004: 185). A “contribuição em débito” do editor Mino Carta seria ligar o discurso do general ao suspeito suicídio, ocorrido no dia 25 do mesmo mês, do jornalista Vladimir Herzog, mostrando o quanto há de paradoxal em se falar de cordialidade e humanismo – ou de serenidade e fé – sob o peso das dúvidas que pairam a morte de Herzog.

Por outro lado, a censura também aparece na imprensa de forma explícita. A mesma revista, *Veja*, na seção *Datas*, republica as relações de obras censuradas que aparecem no *Diário Oficial*. Em setembro foram proibidos livros tão diversos (ao menos considerados os títulos) quanto *Sexo para jovens e adultos*, de Robert Charthman, e *La internacional comunista desde la muerte de Lenin*, de Leon Trótski (Kushnir, 2004: 200). Tal explicitação da censura chega também à rede televisiva. No *Jornal Nacional* do dia 27 de agosto, o apresentador Cid Moreira lê um editorial de Roberto Marinho, comunicando o cancelamento da exibição da novela *Roque Santeiro*, de autoria de Dias Gomes:

Desde janeiro que a novela **Roque Santeiro** vem sendo feita. Seria a primeira novela colorida do horário das oito da noite. Antecipando-se aos prazos legais, a Rede Globo entregou à Censura Federal o script dos vinte primeiros capítulos. No dia 4 de julho, finalmente, o diretor de Censura de Diversões Públicas, Sr. Rogério Nunes, comunicava à Rede Globo: os vinte primeiros capítulos estavam aprovados para o horário das oito “condicionados porém — dizia o ofício — à verificação das gravações para

obtenção do certificado liberatório.” O mesmo ofício apontava expressamente os cortes que deviam ser feitos e recomendava que os capítulos seguintes, a partir dos vinte já examinados, deviam manter — palavras textuais da Censura — “o mesmo nível apresentado até agora”. Todos os cortes determinados foram feitos.

(...)

Depois de examinar detidamente os capítulos gravados, o Departamento de Censura decidiu: a novela estava liberada, mas só para depois das dez da noite. Assim mesmo, com novos cortes. Cortes que desfigurariam completamente a novela.

Assim a Rede Globo, que até o último momento tentou vencer todas as dificuldades, vê-se forçada a cancelar a novela **Roque Santeiro**. (Jornal, 2004: 75)

O texto lido ao público telespectador é impresso na página 5 do jornal *O Globo* do dia seguinte. Pode causar estranheza a censura à Rede Globo, mas deve-se lembrar que o roteirista de *Roque Santeiro* é Dias Gomes, dramaturgo que já teve algumas peças censuradas. Em substituição à novela cancelada, o canal exhibe uma versão condensada da novela *Selva de Pedra*, de Janete Clair (esposa de Dias Gomes), grande sucesso em 1972.

Se n’*O Estado de São Paulo* há um relaxamento da censura, há outros órgãos de imprensa em que sua atuação continua sendo forte. O semanário *Opinião*, em circular enviada aos assinantes no dia 14 de março, apresenta a situação da censura em outras publicações:

Sentimo-nos no dever de pô-lo [ao assinante] a par da realidade da censura ao nosso jornal *Opinião*. Isto porque se está generalizando a impressão de que, com a retirada dos censores da redação d’*O Estado de São Paulo*, terminou a censura à imprensa no Brasil. Se a censura prévia foi realmente eliminada de *O Estado* ela continua a ser feita em *Opinião*, *Pasquim*, *O São Paulo* (órgão da Igreja Católica), *Veja* e *Tribuna da Imprensa*. (Gasparian, 1978: 131)

Em anexo à circular, reproduzindo carta ao presidente da Associação Brasileira de Imprensa, o editor Fernando Gasparian explica o funcionamento da censura ao *Opinião*. Para o jornal ser impresso na quinta-feira, todo o seu material

(tanto textos quanto imagens e anúncios) deve ser enviado para Brasília até a noite de segunda-feira. Durante a terça-feira, os censores indicam os cortes e remetem de volta o material, que é conferido pelos agentes da Polícia Federal do Rio ao ser impresso o periódico. O editor vê como evolução os censores não estarem mais atrasando o envio dos cortes, além de permitirem excepcionalmente que o jornal acrescente modificações e atualizações na quarta-feira. (1978: 133-4)

Nesta carta ao presidente da ABI, Gasparian também comenta os critérios da censura, definindo dois tipos que são praticados. O primeiro deles, a censura caótica, atinge críticas sem importância a “aspectos secundários” do governo, assim como o que ofendesse o “esdrúxulo padrão de pensamento cultural, econômico e político dos órgãos de repressão”. Já a censura previsível impede a crítica aberta a certos atos de maior consequência, como também às características estruturais do governo. Sinal de evolução, para Gasparian, é a “tendência clara ao desaparecimento do primeiro tipo de censura, a do tipo caótico” nos últimos meses de governo do presidente Geisel. (1978: 134-5)

Apesar dessa dita evolução, o segundo dos *Cadernos de Opinião*, série de livros editada pelo jornal, é recolhido das livrarias em agosto, logo após ser lançado (Machado, 1978: 105-18).

Diversos intelectuais posicionam-se publicamente contra a censura, como por exemplo Erico Verissimo, em entrevista à revista *Manchete*. Nela, a entrevistadora, com intenção evidente de desviar o foco de leitura, registra: “Logo após a publicação de *Caminhos Cruzados*, Erico Verissimo teve problemas com as autoridades. Era a época do Estado Novo, havia censura.” No entanto, a declaração de Erico que segue não deixa dúvida, pela contundência, sobre qual seja seu real alvo:

Faço questão de dizer que sou contra a censura, contra o princípio da censura. Sempre tive medo de que essa prática se incorporasse à vida cultural do país. E acho uma incoerência que algum escritor concorde em particular com qualquer mecanismo de censura, em qualquer instância. (Verissimo, 1997: 153)

A fala de Erico, ainda que modulada pela referência ao Estado Novo, mantém sua eficácia. Afinal, “o princípio da censura”, com artigo definido, é um só, e permanece o mesmo; e não concordar com qualquer mecanismo de censura inclui não concordar com os mecanismos presentes. Ainda nessa entrevista, Erico revela seu medo da auto-censura:

Mas me pergunto se o simples fato de eu saber que existe censura não me influencia no ato de criar. Essa pergunta é muito séria. A censura interna - reflexo da externa - pode causar uma espécie de sentimento de castração. (1997: 153)

A obscuridade de parte da música popular brasileira contemporânea pode ter como causa essa censura interna de que Erico fala? Esvaziar o sentido, obscurecendo ao máximo o discurso, também é falar por ausências. Um exemplo dessa estratégia são os versos de “Qualquer coisa”, primeira faixa do lado A do álbum homônimo de Caetano Veloso:

Esse papo já tá qualquer coisa
 Você já tá pra lá de Marrakesh
 Mexe qualquer coisa dentro doida
 Já qualquer coisa dentro doida mexe

Não se avexe não, baião de dois
 Deixe de manha, deixe de manha, pois
 Sem essa aranha, sem essa aranha, sem essa aranha
 Nem a sanha arranha o carro
 Nem o sarro arranha a Espanha
 Meça tamanha, meça tamanha
 Esse papo seu já tá de manhã

Berro pelo aterro, pelo desterro
 Berro por seu berro, pelo seu erro
 Quero que você ganhe, que você me apanhe
 Sou o seu bezerro gritando mamãe
 Esse papo meu tá qualquer coisa e você tá pra lá de Teerã.
 (Veloso, 1975: faixa 1)

No meio do *non-sense* da canção, aparecem algumas referências eróticas (“Mexer qualquer coisa dentro doida”), mas também crípticas alusões políticas: o desterro, condição na qual vive parte dos brasileiros, o berro, ao mesmo tempo grito de protesto e gíria para revolver, o erro geral. A melodia, a instrumentação e

as alusões geográficas concedem um clima meio oriental, árabe, à canção. Teerã é capital do Irã, descendendo do Império Persa; Marrakesh fica ao pé do Atlas (que na mitologia grega sustenta o céu nos ombros), e a Espanha é o mais árabe dos países europeus, dona de um vastíssimo império em certo momento. Essa qualquer coisa de que se fala abrange o mundo todo e sustenta o céu: é um berro por falar de tudo.

A Espanha também é casa de Francisco Franco, que falece em novembro, após longa agonia. O humorista Carlos Nobre tem feito uma série de piadas com o Generalíssimo, como esta no jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre, de 9 de outubro: “Dizem que o Franco resiste porque tem consigo uma relíquia. A mão direita da Santa Teresa de Ávila. Vai ver que ele arrancou quando ela ainda estava viva.” (Villalobos, 2000: 125) A insistência de Nobre com Franco faz pensar que o alvo é mais a figura geral do militar chefe de Estado do que especificamente o líder espanhol de 82 anos.

Outra estratégia que aparece na música popular é a alegoria. A canção de Gilberto Gil, “Refazenda”, fornece um exemplo valioso desse recurso:

Abacateiro
 Acataremos teu ato
 Nós também somos do mato como o pato e o leão
 Aguardaremos
 Brincaremos no regato
 Até que nos tragam frutos teu amor, teu coração

Abacateiro
 Teu recolhimento é justamente
 O significado da palavra temporão
 Enquanto o tempo não trazer teu abacate
 Amanhecerá tomate anoitecerá mamão

Abacateiro
 Sabes ao que estou me referindo
 Porque todo tamarindo tem o seu agosto azedo
 Cedo, antes que o janeiro doce manga venha ser também
 (...) (Gil, 1975: faixa 3)

É fácil interpretar o recolhimento do abacateiro. O abacateiro é temporão, fora do tempo certo, e cedo chegará seu “agosto azedo”, mês do mau agouro (e

talvez uma referência ao agosto de 1954?). “Acatar o ato” do abacateiro pode ser visto como uma referência à necessidade de continuar vivendo sob a ditadura, continuar “brincando no regato”, até que o regime, tal como fruta, caia sozinho. “Abacateiro / Sabes ao que estou me referindo”: o significado, apesar de compartilhado, não pode ser dito claramente. A própria necessidade da alegoria, do discurso oblíquo, está incrustada na canção.

Pudemos ver que a censura, além de agir por suas proibições, acaba configurando formas específicas de reação. Aos exemplos citados, provenientes da música popular, podem ser acrescentados outros: a estratégia da obscuridade pode ser vista nas *Galáxias*, série de textos de prosa experimental que o concretista Haroldo de Campos está concluindo este ano. Ou num filme como *Claro*, que Glauber Rocha dirige e lança na Itália: falado em quatro línguas e sem nada que possa ser chamado de enredo, o filme é tudo (um brado, um libelo, a representação do caos contemporâneo), menos claro.

1.2.2 Marginal

A figura do marginal constitui uma parte importante da literatura brasileira de hoje. Basta ver o sucesso do autor carioca João Antônio, que este ano lança dois livros em que essa figura é proeminente: *Leão-de-chácara* e *Malhação do Judas carioca*. Rompendo a barreira de gêneros entre ficção e reportagem, João Antônio tenta acabar com o “distanciamento absurdo do escritor de certas faixas da vida deste país”, procedendo com o “levantamento de realidades brasileiras, vistas de dentro para fora” (João, 1987: 315-6), conforme ele define em “Corpo a corpo com a vida”, posfácio de *Malhação*, ao mesmo tempo manifesto poético e declaração de princípios.

O levantamento dessas realidades é feito em diversos contos que descrevem a vida de tipos da marginalidade brasileira¹¹. Os tipos aparecem nas narrativas do autor assim distribuídos: em *Malhação do Judas carioca* há o menor

¹¹ Quase sempre essa marginalidade “brasileira” é carioca ou paulista. Uma exceção se encontra no texto “É uma revolução”, de *Malhação do Judas carioca*, que fala do futebol em Belo Horizonte.

abandonado (“Mariazinha Tiro a Esmo”), o homossexual empobrecido e marginalizado (“Galeria Alaska”), a prostituta (“Cais”) e o malandro jogador (“Sinuca”). Em *Leão-de-chácara*, comparecem a figura do segurança de boate, no conto-título do livro e em “Joãozinho da Babilônia”, e o malandro que ascende ao crime organizado, em “Paulinho Perna Torta”.

Há todo um léxico próprio em torno da malandragem. No texto “Sinuca”, o malandro é definido em oposição ao trouxa ou otário, o qual é “sempre um trabalhador, muitas vezes operário, pobre, morando de aluguel e morando mal e longe, vizinho de uma classe média bastante decadente” (1987: 269). O otário também é chamado de “coió-sem-sorte, estrela, mocrongo, cavalo de teta, zé-mané, loque, pixote, trouxa, pangaré, jóia, pato, paca, mondrongo, paíba” (1987: 267).

O malandro da sinuca é separado em categorias – malandro, malandrinho e malandreco. O primeiro é sempre bem vestido, fala pouco, “tem a característica maior de saber fazer parceiro, tratando jeitosamente o perdedor” (1987: 271). O malandrinho é o falso malandro, que se veste de modo extravagante e “no fundo não passa de um grande cultor de gíria”. Já o malandreco se veste de “trouxa” e trata todos de senhor, fingindo humildade. Dissimulado, não mostra habilidade, mas é “o jogador que sai invariavelmente com o dinheiro na mão” (1987: 272).

A malandragem, como é caracterizada por João Antônio, tem seu *ethos* próprio. “Pra que trouxa quer dinheiro?” (1987: 268), o malandro pergunta, encontrando sua justificação para alimentar o vício dos otários que vêm perder no salão de sinuca. Há uma ética do trabalho: “Malandro que é malandro não espera cair do céu. O que cai do céu é chuva.” (1987: 269) Não é simplesmente jogar, é necessário esforço e dedicação. O malandro que joga sinuca não pode beber, por exemplo, pois atrapalharia seu jogo. Justificando-se como trabalhador do achaque, o malandro coloca-se acima das outras pessoas.

Considerando outro campo da atuação do malandro – a cafetinagem – vejamos como esse comportamento se traduz na relação com a prostituta. Em

certo momento de “Paulinho Perna Torta”, Paulinho recebe uma lição de como proceder com Ivete, a prostituta francesa:

O brilho de simpatia nos olhos de Laércio Arruda começou a me ensinar que quem bate é o homem. E manda surra a toda hora e fala pouco. Quem chega tarde é o homem. Quem tem cinco-dez mulheres é o homem – a mulher só tem um homem. Quem vive bem é ele – para tanto, a mulher trabalha, se vira e arruma a grana. Quem impõe vontades, nove horas, cocorecos, bico-de-patos e lero-leros é o macho. Homem grita, manda e desmanda, exige, dispõe, põe cara feia e pede pressa. A mulher ouve e não diz um a, nem sim, nem não, rabo entre as pernas. Mulher só serve para dar dinheiro ao seu malandro. Todo o dinheiro. Por isso, entre os malandros da baixa e da alta, as mulheres se chamam minas.

(...)

Pousando as duas mãos nos meus ombros, falando baixo e sério um português bem clarinho, Laércio começava a me escolar que quem gosta da gente é a gente. Só. E apenas o dinheiro interessa. O resto são frescuras do coração. (João, 1975: 78)

Essa ética do interesse próprio decorre de uma escolha ou é defesa frente a uma situação social? Para João Antônio, não há propriamente opção pela marginalidade, já que ela vem determinada desde sempre em suas personagens. Seus contos costumam voltar para a infância dos protagonistas, que normalmente vivem em famílias disfuncionais, tendo que trabalhar de engraxate ou vendedor ambulante. Em que momento a marginalidade se torna criminalidade? João Antônio não julga a questão de por que se dá a passagem da marginalidade ao crime – se por escolha ou força externa. O que ele faz é mostrar o caminho percorrido, deixando julgamentos em suspenso. Esta questão da infância, tocada por João Antônio, se torna ainda mais urgente quando se levam em consideração os dados reunidos pela Câmara dos Deputados, de que há treze milhões e meio de menores abandonados no Brasil (Ribeiro, 1986)¹².

O glamour que tinha o marginal na virada da década, captado em filmes como *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, ou ainda – mais

¹² A informação encontra-se no verbete 2180. O livro de Darcy Ribeiro não possui paginação.

exemplarmente – na frase de Hélio Oiticica, “Seja marginal: seja herói”, está se dissolvendo rapidamente. O canto de cisne dessa figura pode ter sido o assassinato de Lúcio Flávio, o bandido intelectual, encontrado morto a estocadas em sua cela dia 28 de janeiro, após ter revelado conexões entre polícia e marginalidade no Rio de Janeiro (Bahiana, 2006: 296). Sua vida transforma-se em um livro – *Lúcio Flávio, passageiro da agonia*, de José Louzeiro. A figura da marginalidade glamourosa sobrevive na literatura, mas o que agora aparece como figura de poder é o crime organizado. Premiado como melhor filme no Festival de Gramado deste ano, *O amuleto de Ogum*, de Nelson Pereira dos Santos, une os dois lados. O herói tem o corpo fechado, como nas velhas histórias de cangaceiro, mas se integra no crime organizado urbano, como pistoleiro (Bahiana, 2006: 334, Monteiro, 1979: 97).

A ascensão do crime organizado traz a morte do malandro de João Antônio e do marginal-herói. Novas figuras da violência, mais assustadoras, vão aparecendo, processo captado por Rubem Fonseca no seu conto “Feliz ano novo”, do livro de mesmo título. Nele, três marginais ociosos, vendo televisão, bebendo cachaça e fumando maconha em casa, pegam algumas armas, roubam um carro e invadem uma mansão durante a festa de ano novo, rendendo e amarrando todas as pessoas presentes na casa. Pereba, um deles, leva a dona da casa para o andar de cima, a estupra, e mata a mulher e sua mãe. O narrador (cujo nome não aparece) assassina Maurício, um dos convivas, para testar a teoria de que o tiro de sua espingarda de dois canos grudaria o corpo do homem na parede. Como isso não ocorre, Zequinha (o terceiro) informa que, para que isso aconteça, a parede deve ser de madeira, e testa sua teoria atirando num outro homem, contra a porta. Por fim, Zequinha estupra uma garota e os três voltam para casa, levando jóias, relógios, a comida e a bebida. (Fonseca, 1990: 11-21)

A marginalidade não toma sempre a forma da criminalidade e da violência. Uma opção pela margem se revela no uso de drogas. A maconha é compartilhada tanto pelos três marginais de “Feliz ano novo” quanto por jovens de classe média e artistas. Em tese de Doutorado sendo defendida este ano na Universidade de São Paulo, o antropólogo Gilberto Velho diz que, no caso dos intelectuais que são

usuários de drogas, o aumento do consumo é coincidente com uma menor participação política, substituindo a revolução social por uma transformação individual. Entrando no lugar da política, as drogas são também contestação¹³. Um exemplo do uso pacífico das drogas, reunindo algo do misticismo, é dado ainda por João Antônio, no conto “Galeria Alaska”, de *Malhação*:

Fumacê. E é mais sagrado que o almoço ou o jantar. Todas as tardes, pouquinho antes do lusco-fusco. Os pederastas, grupinho de cinco-seis, saídos da Alaska ou de outros escondidos e buracos de Copa, tocam para aquelas pedras e areias e vão ver o pôr-do-sol, debaixo de onda legal. Vão dar uma bola – o baseado, o fininho, o cigarro de maconha passando de mão em mão, boca em boca, sugado, mamado devagar, enquanto os olhos semifechados espiam o sol que morre na cabeça da Pedra da Gávea. Aquela paisagem naquele momento místico, a mesma exportada nos postais, o Rio para o mundo inteiro. (João, 1987: 175)

A atitude descrita por João Antônio e Gilberto Velho não predomina, sendo característica dos primeiros anos da década (o tempo de coleta de dados para a tese). A maconha, associada a um certo misticismo, lembrando leituras do estilo Carlos Castañeda, vem sendo preterida pela cocaína, sem trazer qualquer conotação semelhante. Muito mais cara que a maconha, a cocaína exige rituais de uso, que envolvem o espelho onde colocar o pó, lâminas para separar as carreiras e canudos (ou notas enroladas) para aspirar o pó. O *status* do cheirador é definido pelo valor desses componentes: lâminas de ouro, canudos de prata ou notas (altas) de dólar enroladas (Bahiana, 2006: 348). Reproduzindo as relações sociais, o uso de cocaína não apresenta ideologia contestatória ou mística.

A informação de quem está vendo as drogas de fora é exemplificada por uma matéria publicada no número de maio da revista *Ciência e Vida*. Nela, se faz referência a uma pesquisa “científica” que comprovaria que as drogas, inclusive a pretensamente inofensiva maconha, destruiriam os cromossomos, fazendo com que os usuários gerassem filhos anormais (Rossion, 1975: 28-31).

¹³ Não conseguindo ter acesso à tese de Gilberto Velho, tive de me valer da exposição de suas idéias principais no livro *Impressões de viagem*, de Heloísa Buarque de Hollanda (1980: 65-66)

Intimamente ligado à marginalidade, o álcool está sempre presente como opção legal para as drogas. Citando novamente João Antônio: “Isto não é vida. Mas a gente toma o primeiro chope do dia e é como se tudo começasse de novo” (João, 1975: 21).

Marginal ainda é a poesia feita às margens do sistema literário. Realizada de forma artesanal, as edições lançadas pelos novos poetas criam um outro circuito que, pela própria precariedade da distribuição e da venda, aproxima autor e leitor. Este ano é publicada a coleção *Vida de artista*, com livros de Cacaso, Carlos Saldanha, Chacal, Eudoro Augusto e Luiz Olavo Fontes (Hollanda, 1980: 105). Libertando-se dos engajamentos políticos e das posições vanguardistas dos anos 60, os poetas marginais brincam com a poesia, trazendo-a mais perto do chão e da fala cotidiana. Quando a voz marginal usa descrições e termos rebuscados, sua finalidade é brincar com a própria tradição, como neste poema de Cacaso:

Paraíso perdido

borboletas em revoada e mais as múltiplas
variedades do verde e mais a inesquecível
palavra:
Igarimã:
como é bela e harmoniosa a Bahia que não conheço!
(Cacaso, 2002: 99)

Quando enfoca as relações sociais, o poema marginal o faz dentro do espírito da brincadeira. Cacaso novamente fornece um exemplo:

Início das aulas

Fui ao circo.
E vi o elefante. E vi o macaco de tênis as
coxas da trapezista e vi muito
mais bichos.

Só não vi o prefeito.
(2002: 87)

Para o moleque no circo marginal não interessa o prefeito, interessa a vida e a fala cotidianas. Esse desligamento do sistema – esse estar à margem – é

característico das diversas formas de marginalidade apresentadas, por mais díspares que elas sejam em sua atualização.

1.2.3 Viver fora de casa

Apesar de estar vivendo na Argentina, Ferreira Gullar publica no Brasil o volume *Dentro da noite veloz*. Num dos últimos poemas do livro, o poeta escreve:

Numa casa em Ipanema rodeada de árvores e pombos
 na sombra quente da tarde
 entre móveis conhecidos
 na sombra quente da tarde
 entre árvores e pombos
 entre cheiros conhecidos
 eles vivem a vida deles
 eles vivem minha vida

na sombra da tarde quente
 na sombra da tarde quente
 (Gullar, 1981: 285)

O poema, intitulado “Exílio”, tematiza a quebra radical de laços imposta ao expatriado: a casa em Ipanema vem à vida, formada de móveis, cheiros, árvores, da temperatura, para revelar que a vida a que veio é a vida mesma que o poeta deixou no Brasil. O poema também alude à separação do exilado da família – ao corte dos laços afetivos, já que a “vida deles”, que é “minha vida”, está lá na tarde quente de Ipanema, não aqui – na Argentina ou na Europa.

Essa vida fora de casa, no exílio, é a vida de muitos brasileiros no momento. Ninguém sabe exatamente quantos, mas se fala em milhares (Gaspari, 2004: 324). A maior parte deles está na Europa; boa parte aproveita o novo ambiente político de Portugal, estabelecido a partir da Revolução dos Cravos do ano passado, para ficar lá (Gaspari, 2004: 118).

Apesar de o presidente Ernesto Geisel dizer que “Há muitos anos o Brasil não tem tanta liberdade política como tem hoje” e que “Todo mundo é livre no Brasil” (2004: 172), o que ocasiona o exílio é a falta de liberdade política. Se a

distensão pretendida pelo presidente resulta no afrouxamento relativo da censura, o mesmo não se dá no caso da violência e das prisões políticas.

Terezinha Coelho, esposa do preso político Marco Antônio Coelho, publica, na página 15 d'*O Estado de São Paulo*, do dia 28 de fevereiro, uma "Carta a Geisel", denunciando a tortura de seu marido. Ela descreve o estado físico do preso como sendo de "o bagaço de um homem descarnado pela tortura", com braços roxos e inchados, "marcas visíveis de golpes e picadas" e "mãos insensibilizadas pelos choques elétricos". No último parágrafo da carta, a mulher faz um apelo: "Matem o meu marido, mas não o torturem!" (2004: 44). Casos suspeitos como o do jornalista Vladimir Herzog, que o laudo oficial diz que teria se suicidado enquanto preso, fazem ver que o apelo de Terezinha pode, de alguma forma macabra, estar sendo ouvido pelos torturadores.

As características do exílio, como o estar isolado da família e de casa, assemelham-se àquelas da prisão. Um caso ilustrativo ocorre na prisão de Ilha Grande, no Rio de Janeiro, protagonizado pelos presos políticos que ali se encontram. A colônia penal de Dois Rios fica no interior da ilha, distante de sua costa. Nela, o isolamento é completo. As visitas são extremamente dificultadas pela distância: os presos reclamam que seus parentes gastam vinte horas, somando a ida e a volta, para uma visita de três horas. A prisão é conhecida pelos maus-tratos aos prisioneiros, sendo chamada de "Ilha do Diabo" (Gaspari, 2004: 85; Passetti, 2003). Revoltados com a situação, os presos políticos começam, no fim de abril, uma greve de fome, lançando um manifesto em que reclamam das condições referidas acima: maus-tratos, alimentação, distância das famílias. Trinta e três presos a assinam. Em 19 de maio, após vinte dias de greve de fome, o governo federal cede, e os presos políticos são transferidos para prisões no continente (Gaspari, 2004: 86).

Essa possibilidade de negociação somente aparece quando os presos estão minimamente acessíveis ao mundo externo. Alguns processos na Justiça Militar referem a existência de cárceres extralegais sendo utilizados pela força repressiva do governo. Os depoentes dizem terem sido levados, vendados ou

encapuzados, a propriedades rurais, onde, incomunicáveis, são vítimas de tortura (Brasil, 1986: 243-6).

Há casos ainda em que sequer há um processo, pois as pessoas simplesmente desaparecem. É o que acontece, por exemplo, com alguns dirigentes do clandestino Partido Comunista Brasileiro, entre eles Elson Costa, que sumiu dia 14 de janeiro, e José Montenegro de Lima, preso dia 29 de setembro, que teve sua prisão logo após negada pelas autoridades, não mais reaparecendo (Brasil, 1986: 266; Gaspari, 2004: 24).

Em janeiro, o MDB (Movimento Democrático Brasileiro), partido de oposição ao governo, recolhe cento e trinta e oito assinaturas para formar uma Comissão Parlamentar de Inquérito sobre violações de direitos humanos. O requerimento lista os nomes de vinte e dois desaparecidos. Em fevereiro, o governo responde, através do ministro da Justiça, Armando Falcão, que divulga uma nota oficial sobre o paradeiro de vinte e sete cidadãos (inclusive alguns que nunca desapareceram, como o economista Paul Singer). A CPI acaba não ocorrendo, pois cento e oito parlamentares retiram seus nomes da lista (Gaspari, 2004: 35-40).

Para uma parcela da juventude, viver fora de casa não significa perseguição política. Muitos querem simplesmente um espaço próprio. É o desejo expresso, por exemplo, no sucesso “Na rua, na chuva, na fazenda (casinha de sapê”, do álbum homônimo de Hyldon (1975, faixa 1). A partir do tema clássico da amada que o rejeita, o compositor invoca o ouvinte a jogar “suas mãos para o céu”, agradecendo caso tenha alguém “que você gostaria que / Estivesse sempre com você / Na rua, na chuva, na fazenda / Ou numa casinha de sapê”. A experiência da casinha de campo, da comunidade idílica isolada, ainda permanece, ainda que não com a mesma força dos primeiros anos da presente década (Dias, 2003: 189-90). O público cantando junto “Viva a sociedade alternativa”, no recente compacto duplo de Raul Seixas, *O medo da chuva* (1975b), mostra que a idéia continua presente.

No entanto, a prática já não é mais tão utópica. As comunidades alternativas que têm se formado não parecem querer mais a transformação social ou mesmo pessoal, mas apenas congregam grupos de afinidades. Um exemplo é o surfe. Nele permanece a busca de lugares isolados e idílicos, como as praias em ascensão de Búzios, no Rio de Janeiro, e de Ubatuba, em São Paulo. Nessa prática, já convive uma certa institucionalização. O grupo dos surfistas tem uma revista, *Brasil Surf*, e há surfistas que abrem negócios, como o restaurante “vegetariano integralmente natural” fundado por um deles na praia de Ipanema, no Rio (Bahiana, 2006: 345, 379).

A certa nostalgia dos anos 60 parece tomar conta, o que pode ser avaliado pela organização, em janeiro, do *Hollywood Rock*, festival de três dias, lembrando o *Woodstock* norte-americano. Registra-se inclusive uma nostalgia *avant la lettre* dos próprios anos 70, evidenciada, por exemplo, em “Tente outra vez”, primeira canção do álbum *Novo aeon*, de Raul Seixas:

Tente
Levante a sua mão 70 e recomece a andar
Não pense que a cabeça agüenta se você parar
Há uma voz que canta, uma voz que dança, uma voz que
gira
Bailando no ar (Seixas, 1975a)

Que são esses anos 60 ou 70 que pararam de andar? Parecem ser os anos 60 do *Summer of Love* de San Francisco – não os da luta dos direitos civis e dos Black Panthers – os anos 70 de tomar chá de cogumelo e vender artesanato – não os anos da luta armada. A operação de viver fora de casa envolve uma reinvenção tanto do lugar de chegada quanto de partida.

1.3 Códigos

1.3.1 Campo *versus* cidade

Uma das preocupações do governo tem sido a de povoar a Amazônia. Através da SUDAM – Superintendência de Desenvolvimento da Amazônia – o

governo vem concedendo subsídios e isenção de impostos para empresários dispostos a investir na região. A estratégia de ocupação é dividida em vários programas diferentes, destinados a diferentes áreas do território amazônico (Ribeiro, 1986)¹⁴. Não só esse território tem sido visado, mas também o Centro-Oeste – outra das áreas “despovoadas” do Brasil.

Uma das diferenças da atuação do atual governo do general Ernesto Geisel em relação ao seu antecessor, Emílio Médici, diz respeito ao maior incentivo concedido para a instalação de cooperativas e pequenas propriedades nas áreas amazônica e do Centro-Oeste, incentivo coordenado pela criação, ano passado, do PALAMAZÔNIA, Programa de Pólos Agropecuários e Agrominerais da Amazônia (Silva, 2005). O esforço de ocupação tem se tornado especialmente atrativo para jovens da região Sul, vindos de pequenas propriedades rurais fragmentadas por sucessivos processos de herança (Grynszpan, 2003: 331).

Em novembro deste ano, o governo cria, por decreto, o Proálcool, Programa Nacional do Álcool, que visa diminuir a dependência brasileira em relação às importações de petróleo, dependência nefasta dado os altos preços do produto no mercado internacional. O álcool será produzido principalmente a partir da cana-de-açúcar e da mandioca, com incentivos governamentais para plantação, e será misturado à gasolina consumida. (Biodieselbr, 2007)

A plantação da cana-de-açúcar tende ao modelo do latifúndio. O incentivo que se tem ao minifúndio na Amazônia é na maior parte aproveitado por migrantes oriundos da região sul do Brasil. Para os habitantes do campo que não são donos de latifúndio nem vêm do Sul (como os bóias-frias, os índios e os posseiros) a situação é periclitante. Desde o Estatuto da Terra, no início do governo Castello Branco, não há sombra de uma política fundiária. Percebendo a situação terrível dos trabalhadores do campo, a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil cria este ano a Pastoral da Terra, que congrega membros da Igreja dispostos a ajudar os camponeses nas suas lutas por direitos. (Comissão, 2007)

¹⁴ Informação constante nos verbetes 2181 e 2182.

Mesmo com as iniciativas do governo de colonização, e da CNBB de luta pela terra, o caminho da maior parte dos trabalhadores do campo tem sido o êxodo rural. As cidades estão cada vez maiores. São Paulo passou de dois milhões e quatrocentos mil habitantes, em 1950, para mais de dez milhões no ano corrente de 1975, ou seja, mais que quadruplicou sua população, tornando-se uma das cinco cidades mais populosas do mundo (Costa, 2007).

São Paulo e Rio de Janeiro são os protótipos de cidade no imaginário brasileiro, embora outras cidades, como Porto Alegre, Belo Horizonte ou Recife, também estejam crescendo vertiginosamente (Mello, 2006: 586). As telenovelas da Rede Globo, passadas quase sempre no Rio, propagam para seu público de milhões de pessoas o modo de vida da cidade, consumista, vertiginosamente rápido.

Essas telenovelas, quando tratam do campo, dramatizam o fim de suas estruturas sociais próprias. *Gabriela*, novela do horário das dez horas, apresenta o coronel Ramiro, que só tem como descendente uma neta - o que representa o fim da linhagem patriarcal (Hamburger, 2006: 478). Gabriela, aliás, é a primeira novela a mostrar uma atriz nua na televisão – mais um sintoma de novas relações e valores sociais, no sentido de uma certa liberalização (Hamburger, 2006: 472).

A imagem da cidade oscila entre dois pólos. O primeiro deles é o da modernidade e da vida de alta sociedade. A ascensão social é mostrada como possível, desde que respeitadas as regras. Um exemplo disso é a novela *Pecado capital*, de Janete Clair, que vai ao ar logo após a versão condensada de *Selva de pedra*, que substituíra a censurada *Roque Santeiro*. O motorista de táxi Carlão enfrenta o dilema de ficar ou não com o dinheiro esquecido por um passageiro em seu carro, fruto de um roubo. Acaba ficando com o dinheiro, que lhe permite uma breve ascensão, mas que, por fim, o leva à ruína. Já a operária Lucinha, personagem da mesma novela, acaba se casando com o milionário Salviano Lisboa - o que a novela trata como uma forma legítima de enriquecer, já que é um casamento “por amor” (Bahiana, 2006: 385; Gomes, 2007).

O outro pólo é o do caos e marginalidade, que parecem surgir do próprio crescimento desordenado das cidades, evocados no livro *Malhação do Judas carioca*, lançado este ano por João Antônio. Nele, o autor faz uma espécie de retrato do caos urbano do Rio de Janeiro, enfocando as relações entre a Cidade Maravilhosa e sua metade esquecida, o subúrbio. O livro expõe, por exemplo, a vida de Otacílio, há dez anos cabeleireiro na Galeria Alaska, que ganha quatrocentos e vinte cruzeiros por mês, “tem três bocas pra dar de comer em casa” e gasta dois cruzeiros só na vinda para o serviço, pegando trem desde Todos os Santos até a Central do Brasil e depois ônibus para Copacabana (João, 1987: 170-73).

As condições dessa vinda diária do suburbano para trabalhar são enfocadas no texto “Pingentes”, nomeado a partir dos passageiros que viajam pendurados no lado de fora do trem:

Mais do que pobres, os passageiros da central do Brasil parecem não apenas pingentes nos trens, mas pingentes da cidade, uma espécie, em quantidade e qualidade, de sobreviventes urbanos, sempre pendurados na cidade e nunca fixos, estabilizados ou tranquilos. (1987: 186)

A superlotação e a completa desorganização do sistema de trens favorecem o aparecimento dos pingentes. Ao mesmo tempo que essa situação prossegue nos trens suburbanos, causando vários acidentes graves (inclusive com invalidez e morte), ocorre a construção de um metrô na zona Sul, o “lado rico da cidade” (1987: 190).

O último conto do livro *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca, realiza-se como uma entrevista com um personagem chamado apenas de “o Autor”. As respostas do Autor, no conto, nunca são diretas, e divagam por diversos temas que nada têm a ver com a pergunta feita. No caso que nos interessa, uma pergunta sobre a literatura latino-americana apresenta-se como ponto de partida para o desenvolvimento de uma teoria do surgimento das cidades brasileiras:

Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado. Passamos anos e

anos preocupados com o que alguns cientistas cretinos ingleses e alemães (Humboldt?) disseram sobre a impossibilidade de se criar uma civilização abaixo do Equador e decidimos arregaçar as mangas, acabar com os papos de botequim e, partindo de nossas lanchonetes de acrílico, fazer uma civilização como eles queriam, e construímos São Paulo, Santo André, São Bernardo e São Caetano, as nossas Manchesteres tropicais com suas sementes mortíferas. (...) Estamos matando todos os bichos, nem tatu agüenta, várias raças já foram extintas, um milhão de árvores são derrubadas por dia, daqui a pouco todas as jagatiricas viraram tapetinho de banheiro (....). Não dá mais para Diadorim. (Fonseca, 1990: 173)

No trecho, o crescimento das cidades aparece associado à técnica e à ciência. Por um lado, boa parte do crescimento populacional nessas cidades do estado de São Paulo é causado pelo crescimento industrial. O II Plano Nacional de Desenvolvimento, decretado ano passado, prevê para esse ano um crescimento global da economia brasileira de dez por cento, semelhante ao crescimento que tem se verificado desde o início da década. É preciso gente para tudo isso, é preciso madeira e matéria-prima – o que levanta mais um lado da questão que aparece no texto, o da depredação da natureza e, portanto, do campo.

Por outro, se cidades como São Paulo, São Caetano e São Bernardo são núcleos urbanos da técnica industrial, não são ainda associadas com o controle milimétrico da tecnocracia. Esse posto é ocupado por Brasília, a distante capital federal. O poema seguinte, do livro *Museu de tudo*, última publicação de João Cabral de Melo Neto, relata sua visita à capital acompanhando o filósofo estruturalista Max Bense:

Enquanto com Max Bense eu ia
 como que sua filosofia
 mineral, toda esquadrias
 do metal-luz dos meios-dias,
 arquitetura se fazia:
 mais um edifício sem entropia,
 literalmente, se construía:
 um edifício filosofia.

Enquanto Max Bense a visita
e a vai dizendo, Brasília,
eu também de visita ia:
ao edifício do que ele dizia;
edifício que, todavia,
de duas formas existia:
na de edifício em que se habita
e de edifício que nos habita.
(Melo Neto, 1997: 43-44)

Brasília, assim como a filosofia bensiãna, é uma cidade de edifícios sem entropia, sem o caos e o acaso costumeiro das cidades. Cidade mineral, árida, Brasília é habitada e, ao mesmo tempo, habita quem nela está, submergindo o homem na sua organização. Inadvertidamente, o poeta João Cabral reforça as críticas de parte da juventude universitária, de que as teorias estruturalistas, como a de Max Bense, colaboram com o sistema autoritário. Ao unir no poema Bense e Brasília, João Cabral cria a imagem de um racionalismo arquitetônico e sufocante.

Por vezes, idéias de caos, marginalidade e controle surgem juntas na concepção de cidade, como utopia ou distopia, como expõe Luis Fernando Verissimo na crônica “Você vai ver”. Escrita no futuro, interpelando o leitor (“Você tomará um táxi”, etc), a crônica descreve o fim do dia desse leitor implícito, voltando para casa do trabalho. A cidade pela qual ele passa é dividida em dois. Do lado de fora, há moleques pedindo dinheiro, assaltantes, e um engarrafamento que nunca terminou, acabando por se constituir como moradia de marginais (Vila Sucata ou Jardim Lataria, como chamada). O leitor futuro mora dentro de uma Vila de Segurança, chamada “Forte Apache”, cercada por muros eletrificados e metralhadoras, e com diversos procedimentos de identificação. Dentro da Vila, há escola, supermercado e centro comercial próprios; mesmo assim, não é permitido a ninguém sair de casa depois das dez da noite. Todos andam armados. O final da crônica é o seguinte:

Você janta com a família. O seu filho pergunta, pela milésima vez, como é o mundo do lado de fora dos muros. E quer saber de novo que estranho som é aquele que ele ouve todas as noites, como se fossem gemidos humanos, de milhares de pessoas, do outro lado do muro. E por que aquelas rajadas de metralhadoras?

Você e sua mulher se entreolham, e você explica.

— É a televisão do vizinho, meu filho. (Verissimo, 1995: 55-56)

1.3.2 Engajamento *versus* desengajamento

O engajamento na luta política leva a alianças estranhas, como a do comunismo com a Igreja Católica. Um exemplo dessa aliança pode ser lido no texto da conferência de D. Hélder Câmara publicada no segundo dos *Cadernos de Opinião*, inicialmente proferida na Universidade de Chicago, e intitulada “O que faria S. Tomás de Aquino diante de Karl Marx?”. Na conferência, D. Hélder lembra que Aristóteles era um filósofo proscrito à época de Santo Tomás: a filosofia corrente do século XIII descendia de Agostinho e de uma longínqua herança neoplatônica. O santo confiava o bastante na fé cristã “para saber que ela não tinha nada a perder, senão muito a ganhar, com qualquer uso autêntico da razão.” (Câmara, 1978: 152) Santo Tomás corrigiu os erros (“conseqüências de insegurança no uso da razão”) presentes em Aristóteles, fazendo com que o pensamento cristão e o aristotélico se adequassem um ao outro. Assim, imprimiu um “caráter científico” à teologia, preparando-a para os tempos que viriam, para a valorização da razão natural, do corpo do homem, do conhecimento da natureza material e mesmo, nos diz D. Hélder, da “autonomia relativa do Estado em relação à Igreja” (1978: 154).

Idêntico desafio ao que o paganismo aristotélico representava no século XIII, continua o arcebispo, é agora representado pelo marxismo, que parece “intrinsecamente anti-religioso e anti-cristão”. Para Marx, a libertação do homem passa pela superação das alienações, entre as quais a religião. A religião aliena não só por estar do lado dos opressores materiais, mas por reconhecer uma instância superior frente à qual o homem se reduz “a um escravo, a um objeto” (1978: 155).

Para D. Hélder, no entanto, nem a religião representa hoje uma força de opressão secular, estando a Igreja cristã diretamente envolvida em ações

libertárias, nem Deus é subjugador, já que o homem participa da natureza divina e sua ação causa glória ao Criador. Deus “encarrega o homem de dominar a natureza e completar a criação, sem limites, como um co-Criador” (1978: 156). O arcebispo ainda vê aproximações entre cristianismo e marxismo nas noções de fé e de *praxis*, união entre “meditação e ensino, meditação e ação” (1978: 158).

Tal aproximação entre marxismo e cristianismo deve tomar cuidado tanto com as superpotências socialistas, opressoras, quanto com os cristãos (“ao menos de nome e origem”) que formam a “minoridade mínima que, de maneira injusta, detém a quase totalidade dos recursos da terra, deixando mais de 2/3 da Humanidade em situação sub-humana” (1978: 160). O engajamento de D. Hélder propõe que a Igreja, a partir da teoria e *praxis* do marxismo, modifique a si mesma, fazendo com que não seja o suficiente ser cristão apenas “de nome e origem”. Há um novo receituário – um socialismo cristão? – que se deve seguir.

O afastamento das “superpotências socialistas” não é praticado apenas pelos cristãos engajados. Tanto o PCB, orientado por Moscou, quanto os movimentos de luta armada da virada da década estão em refluxo. Em seu lugar, surge uma miríade de novas organizações, concentrada especialmente em torno da atuação estudantil. Em abril, ocorre uma greve na ECA, Escola de Comunicação e Artes da USP, que exige a renúncia do diretor da Escola. A greve é organizada pelo diretório acadêmico, que foi tomado por alunos trotskistas, e marca um fenômeno novo nos protestos estudantis (Gaspari, 2004: 182).

Diversas tendências engajadas, trotskistas, cristãs, pecebistas ou sindicais, podem se unir estrategicamente. É o que acontece nos dias seguintes à morte do jornalista Vladimir Herzog, ocorrida dia 25 de outubro. Herzog morre nas dependências do DOI-CODI de São Paulo, em circunstâncias suspeitas, que o laudo oficial qualifica como suicídio. Na sexta-feira seguinte, D. Paulo Evaristo Arns celebra uma missa fúnebre e um ato ecumênico em homenagem a Herzog, com um público de oito mil pessoas, e a presença de D. Hélder Câmara e do rabino Henry Sobel. Cartazes que informam do ato ecumênico convidam a população para “ato público em repúdio ao assassinato de Vladimir Herzog”.

Concomitantemente, estudantes fazem mais greves na USP e na PUC de São Paulo, desta vez protestando contra o suspeito suicídio (2004: 193).

O engajamento está também na literatura e nas demais artes. O novo livro de poemas de Thiago de Mello, por exemplo, assume esse compromisso desde o título: *Poesia comprometida com a minha e a tua vida*. Thiago já não pratica um engajamento ingênuo como o dos antigos CPCs (Centros Populares de Cultura) do início dos anos 60, que tentavam assimilar a poesia popular a um certo didatismo. A poesia de Thiago, embora isenta de barroquismos, não nega sua matriz erudita nem se engana conclamando a uma revolução distante:

Já sofri o suficiente
para não enganar a ninguém:
principalmente aos que sofrem
na própria vida, a garra
da opressão, e nem sabem.

Não, não tenho o sol escondido
no meu bolso de palavras.

(...)

É tempo sobretudo
de deixar de ser apenas
a solitária vanguarda
de nós mesmos.
Se trata de ir ao encontro.

(...)

Os que virão, serão povo,
e saber serão, lutando.
(Mello, 1984: 329)

Para Thiago de Mello, o engajamento – o comprometimento com a minha e a tua vida – passa pelo processo, lento, de sair do individualismo em direção ao coletivo. Não se trata mais do caso de uma sublevação das massas, mas de um trabalho de resistência e construção, de “ir ao encontro”.

O engajamento, como vimos, já não é uma filiação automática a Moscou, Cuba ou Pequim, mas um complexo de possíveis associações, com fins e meios diversos, que podem ou não se unir estrategicamente. No entanto, há ainda o outro lado, por vezes identificado a uma certa desilusão política: o do

desengajamento, o que no início da década se chamou de “desbunde”. E aí se vê outros tantos diferentes caminhos: pode-se optar pela fuga, pela assimilação consumista, como nos recentes hipermercados e *shopping centers*, ou por ignorar o sistema por completo, adotando uma posição marginal.

Na canção “Dores do mundo”, do novo álbum de Hyldon, a opção pelo desengajamento e pela fuga merece o seguinte registro:

A tua voz dizendo amor
 Foi tão bonito que o tempo até parou
 De duas vidas uma se fez
 E eu me senti nascendo outra vez
 (...)
 E vou esquecer de tudo
 Das dores do mundo
 Só quero saber do seu, do nosso amor
 (Hyldon, 1975: faixa 6)

Esquecer das “dores do mundo”, de qualquer responsabilidade compartilhada, aparece como caminho possível. Não se trata mais de procurar opções sociais supostamente apolíticas, como nas sociedades e comunidades alternativas: sobra apenas o indivíduo integrado num certo ceticismo, no qual as opções políticas são todas assimiladas a um tédio indistinto. Essa parcela não é a mesma que a “família média” brasileira idealizada como público da televisão, que sentaria todas as noites para ver o Jornal Nacional e a novela das oito. Para o desengajado, não há integração a um projeto de Brasil, mas simplesmente a diversão como valor.

Um exemplo é a canção de Jorge Ben, “Assim falou Santo Tomás de Aquino”, do seu álbum *Solta o pavão*: o mesmo Santo Tomás que, para D. Hélder Câmara, funciona como um símbolo para as alianças do engajamento e da luta, para Jorge Ben se torna um exercício de transposição da filosofia para a letra de música, transformando-a em diversão e consumo.

Deus não é uma medida proporcionada ou medido
 Por isso não é necessário que esteja contido
 No mesmo gênero da criatura
 No mesmo gênero da criatura

Da criatura
 Por isso dobro meus joelhos
 Diante do pai de nosso Senhor Jesus Cristo
 Do qual toda sua sábia paternidade
 Tomou nome nos céus e na terra
 Assim falou Santo Tomás de Aquino
 Assim falou Santo Tomás de Aquino
 (Ben, 1975: faixa 2)

A interpretação de Jorge Ben da filosofia tomista volta a afastar Deus e os homens, que D. Hélder tentara reunir como co-criadores. Para o Santo Tomás de Ben, resta aos homens dobrar os joelhos frente à paternidade divina, de preferência ao ritmo do samba-rock.

A desconfiança frente aos não-engajados, que estariam cooptando com o sistema, leva a um acirrado debate cultural, com firmes cobranças de posição. Protestando contra tais cobranças, Caetano Veloso cria o termo “patrulhas ideológicas”, querendo dizer que os intelectuais engajados estariam policiando a vida (e a arte) dos outros. (Ribeiro, 1986)¹⁵

1.3.3 Teoria *versus* prática

O livro *Vestibular 75: literatura*, que busca, através da análise de obras, auxiliar os alunos na preparação para as provas de literatura, recentemente acrescentadas ao vestibular, começa assim seu “Antiprefácio”:

Na verdade, não se trata de ensinar teoria literária aos candidatos ao vestibular, uma vez que a Literatura se tornou obrigatória em todas as áreas. Se fosse matéria obrigatória somente nas áreas tecnológicas, aí sim, escreveríamos um tratado, porque não há Matemática mais exatamente técnica do que o ensino moderno da arte literária. Com todos os logaritmos, derivadas et binômios. (Lima, 1975: 7)

O texto faz uma referência aos novos métodos estruturalistas empregados na análise literária, alvos de intensa polêmica na imprensa, com artigos no *Jornal do Brasil*, no *Opinião*, n’*O Globo*, no *Jornal de Letras* e em outras publicações

¹⁵ A informação encontra-se no verbete 2209.

(Süssekind, 2004: 56). Com as alusões matemáticas, o texto chama a atenção sobre a formalização implicada pelo estruturalismo, que enxerga no texto determinadas funções profundas passíveis de serem escritas de forma (ao menos superficialmente) semelhante àquelas da matemática ou da lógica simbólica.

Os estruturalistas são acusados de virar as costas à realidade social, o que, para os mais exaltados, seria colaborar com o regime. Essa crítica é feita por Carlos Nelson Coutinho, escrevendo no jornal *Opinião* do dia 28 de novembro. Segundo ele, a corrente estruturalista tem “como meta a formalização radical e a completa negação dos elementos ideológicos contidos nas objetivações estéticas”¹⁶. O estruturalismo negaria assim as relações da literatura com a vida social, efetivamente alienando-a.

A crítica ao estruturalismo vai até o ponto da sátira, como no poema “Exorcismo”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado no *Jornal do Brasil* de 12 de abril deste ano:

Da leitura sintagmática
 Da leitura paradigmática do enunciado
 Da linguagem fática
 Da fatividade e da não fatividade na oração principal
Libera nos, Domine

(...)

Do programa epistemológico da obra
 Do corte epistemológico e do corte dialógico
 Do substrato acústico do culminador
 Dos sistemas genitivamente afins
Libera nos, Domine

(...)

Da semia
 Do sema, do semema, do semantema
 Do lexema
 Do classema, do mema, do sentema
Libera nos, Domine

Da estruturação semêmica

¹⁶ Não conseguindo localizar o texto original de Carlos Nelson Coutinho, que até onde sei não foi republicado, tive que me valer das citações e comentários de Flora Süssekind em *Literatura e vida literária* (2004: 50).

Do idioleto e da pancronia científica
 Da confiabilidade dos testes psicolinguísticos
 Da análise computacional da estruturação silábica dos
 [falares regionais]

Libera nos, Domine

(...)

Das aparições de Chomsky, de Mehler, de Perchonock
 De Chaussre¹⁷, Cassirer, Troubetzkoy, Althusser
 De Zolbiewski, Jakobson, Barthes, Derrida, Todorov
 De Greimas, Fodor, Chao, Lacan *et cetera*

Libera nos, Domine

(*apud*¹⁸ Martins, 1983: 791-93)

Os excertos são significativos. Drummond satiriza os termos técnicos utilizados pela análise estrutural, na maior parte tomados de empréstimo à lingüística. Enquanto na primeira estrofe ainda estamos no terreno da lingüística (se entendermos “linguagem fática” como referência à *função fática* de Jakobson), na segunda, o absurdo toma conta. Realmente se fazem cortes epistemológicos e dialógicos (se bem que em sentidos diversos), mas não se sabe o que seria “substrato acústico” ou “sistemas genitivamente afins”.

Outras características do léxico teórico satirizadas por Drummond evidenciam-se pela abundância de palavras em *-ema* (algumas existentes, outras não) e pelos estrangeirismos sem sentido (“confiabilidade dos testes psicolinguísticos”, anglicismo formado a partir de *reliability*). Ao final do poema, Drummond cita dezesseis teóricos, mesclando estruturalismo, formalismo russo, filosofia, lingüística, psicanálise e sociologia, satirizando ao mesmo tempo a confusão que ele vê na teoria literária e a mania de compor longas listas bibliográficas ao final dos trabalhos. O poeta utiliza a forma da oração, como a dizer que a teoria atrapalha uma certa experiência mística ou religiosa da leitura do poema, e que o Deus da poesia nos deve libertar.

¹⁷ Saussure. Na versão em livro, o nome é parcialmente corrigido para *Chaussure*, o que faz pensar que o erro é intencional (“invento humorístico”, segundo Wilson Martins [1983: 793, nota 268]).

¹⁸ O poema foi republicado no livro *Discurso de primavera e algumas sombras*, de 1978. No entanto, há modificações entre uma versão e outra, e cito esta recolhida por Wilson Martins, que teria sido a publicada no *JB* em 1975.

Enquanto a sátira de Drummond sintetiza diversas das críticas costumeiras à teoria, um artigo de Luiz Costa Lima tenta sistematizá-las e respondê-las. O artigo, “Quem tem medo de teoria”, é publicado em novembro, quase que simultaneamente no *Opinião* e na revista *Vozes*. Costa Lima distingue sete críticas diversas feitas à teoria:

1. Apreciação crítica alguma, muito menos nenhuma teoria, jamais substituirá o prazer da própria leitura, o prazer estético.
2. A teoria põe em circulação uma linguagem cifrada, compreensível apenas pelos iniciados. Ela é pois uma atividade esotérica que separa o leitor da literatura.
3. A teoria, como hoje concebida pelos “vanguardeiros” e “estruturalistas”, é uma concessão ao cientificismo, que esquece, como Eliot dizia, nunca a ciência poder dar conta da poesia.
4. A teoria incrementa o formalismo, a mera lógica, o método de espremer limões, que mata o jogo livre da intuição, a emoção desinteressada, a leitura como uma “aventura da personalidade”.
5. Toda interpretação é um ato de violência, quando nada porque o poema não foi feito para ser estudado. A teoria consagra a violência contra o que há de mais estranhamente humano, a arte, a poesia.
6. A teoria fragmenta a obra, leva à perda da organicidade do poema, à qual substitui por um mundo caótico de peças, cada qual com um nome mais complicado.
7. A teoria é produto de incapazes e não humildes. Escritores frustrados, os críticos hoje radicalizam sua impotência: já não se querem comentadores de obras, mas se querem no lugar delas.

Em suma, a teoria (caberia deixar um espaço vago para o adjetivo competente, “vanguardeira” e/ou “estruturalista”) instaura o tecnocratismo nas letras, substituindo a emoção criadora por equações abstratas e vazias; mata o prazer do texto em nome de monemas e arquissemas; introduz a ditadura do sentido sobre a pluralidade significativa. Incapaz de construir, o teórico atualiza o que o crítico já trazia em potência: a raiva destruidora do texto alheio. Descendente dos “chato boys” de que Oswald falava, o teórico é o que escreve sobre o que não sabe fazer. Gritemos pois um basta, antes que seja tarde! (Lima, 1981: 195-196)

Luiz Costa Lima responde uma a uma essas sete críticas. De maneira geral, seu argumento reside no fato de que teorizar sobre um objeto não afeta a independência do objeto (ou, como ele coloca de maneira enfática, “Quem presume que o conceito de fruta cítrica abole o sabor do limão?”). A teoria funciona acrescentando dimensões ao texto, de nenhuma forma pretendendo substituir o texto ou o ato da leitura. Para captar essas novas dimensões, é necessário o emprego de conceitos e formalizações. De qualquer forma, a defesa de uma não-teoria subentende já uma outra teoria, um conceito próprio de literatura. (Lima, 1981: 196-198)

Um tipo de crítica não previsto por Costa Lima se desenvolve no artigo de Ana Cristina César, no *Opinião* de 12 de dezembro. Segundo ela, o crescimento do debate sobre o tema leva a formulações metafóricas, como as de um debate entre “a Razão e o Irracionalismo, entre a Ciência e a Ideologia, entre as Luzes e as Trevas”, ou, no limite, “entre Galileu e a Santa Inquisição” (César, 1999: 146). Para Ana Cristina, colocar o debate nesses termos é estar “numa canoa furada”. Deve-se relacionar o debate da teoria com o uso desta dentro da Universidade. A teoria não teria qualquer necessidade de justificação de existência, já que a reflexão sobre a literatura está institucionalmente legitimada. O debate, diz a autora, deve se dar como reação a “uma *forma de impor*, à utilização de determinados termos e teorias em detrimento do aluno e da própria literatura.” (1999: 146. Grifo no original.) Trata-se de “*politizar as ‘teorias’*, indicando os seus usos repressivos e recusando uma discussão simplesmente epistemológica.” (1999: 147. Grifo no original.)

A recusa à discussão “simplesmente epistemológica” e a sugestão de que se costuma utilizar a teoria em detrimento da literatura já nos indicam a posição de Ana Cristina no debate. Por mais que ela tente deslocar a discussão para as relações de poder intramuros da Universidade, sua posição se assinala no discurso: dizer que a teoria está em detrimento da literatura é dizer que ela está contra o prazer do texto, e recusar a discussão “simplesmente epistemológica” faz que se torne necessária a justificação ideológica. De forma instigante, Ana Cristina fala somente em “teoria”, sem se referir ao estruturalismo ou qualquer corrente

específica. O debate assim se amplia, colocando o próprio teorizar em oposição a algum tipo de prática.

A leitura da seqüência do artigo aponta para o tipo de repressão envolvida na teoria. A teoria é usada num contexto de dominação dos alunos pelos professores, um controle estabelecido não de modo explicitamente autoritário, mas através de estratégias de persuasão. A relação professor-aluno tem, nesse sentido, o mesmo funcionamento da sedução; aquele se torna um modelo que este copia cegamente. Trata-se de uma “repressão velada” (1999: 147).

Em seu raciocínio, a autora enfatiza a necessidade de que a relação docente se politize, com os alunos adquirindo voz ativa. Na formulação de Ana Cristina, os alunos devem “*botar a boca no mundo*” (1999: 148. Grifo no original).

O que poderia se tratar de mera retórica estudantil deixa de ser: Ana Cristina César ocupa o restante do seu artigo com a transcrição de uma discussão entre estudantes sobre o tema da teoria, trazendo para o horizonte da prática o que discutira até então. Os alunos, alguns da UFRJ, outros da PUC do Rio de Janeiro, têm posições que divergem entre si, mesmo sem perceber. Sua fala dá vazão a um horizonte de preocupações muito diverso daquele dos críticos ou literatos contrários à teoria. Suas preocupações são, no mais das vezes, concernentes à prática. Como reconhece a ex-aluna da PUC, Marina Rosado, “A gente não vai propriamente discutir o problema de produção teórica, o que está importando aqui é o problema do ensino.” (1999: 149) Ou, como diz a aluna da UFRJ, Regina de Sá:

Eu acho que a teoria sem prática, sem a leitura de livros, não funciona. A faculdade de letras está prejudicando o próprio raciocínio dos alunos. Você antes discutia sobre o texto, gostava mesmo de literatura; o que me interessava era o conteúdo. Agora não, você chega aqui, lê um texto, começa a fazer aqueles esqueminhas, aquelas análises estruturais que no fundo não deixam de ser subjetivas... (...) O problema não é só da faculdade, é muito mais complexo; a faculdade é apenas um reflexo de uma série de fatores. Esse tipo de teoria de uma certa maneira ajuda a manter esse tipo de sistema que todo mundo tem medo de falar. É muito mais

fácil você fazer um esquema do que discutir o conteúdo, o que o cara queria dizer com aquilo. (1999: 151)

O que se quer dizer com esse “conteúdo” da obra não é explicado. No entanto, se pode observar no trecho a polarização que faz a teoria dos “esqueminhas” (o estruturalismo) ser associada a uma posição de colaboradora do sistema. Outros alunos não fazem essa ligação direta, mas se concentram em problemas mais imediatos. Falando dos estudantes que vêm do subúrbio para a universidade, o aluno Vítor Hugo, da UFRJ, diz que

eles podem ter uma lucidez, que a gente não tem, de ver o seguinte: o que eu vim pegar aqui é um conhecimento para ser professor lá em Cascadura onde eu moro, e não de chegar a uma posição de crítico literário. (1999: 152-53)

A posição dos alunos, a julgar pela discussão transcrita por Ana Cristina César, relaciona-se com diversos problemas: falta de preparo dos professores universitários, estrutura curricular equivocada, pouca atenção para a formação profissional na universidade. A teoria entra, portanto, no meio de outras reivindicações.

É possível teoria sem prática ou prática sem teoria? Os defensores do estruturalismo vêem em seus resultados uma prática, enquanto seus detratores apenas fórmulas vazias. Os praticantes do engajamento do movimento estudantil consideram sua prática como orientada por princípios teóricos, que podem ser obscuros a quem está de fora.

Um dos poucos grupos que se pretende a prática sem teoria parece ser o dos poetas marginais. De fato, é o primeiro grupo de poetas brasileiros em décadas que não fez um manifesto ou declaração de princípios sobre sua poesia. Simplesmente vivem e escrevem, com ou sem dinheiro ou apoio, imprimindo seus livros em gráfica ou mimeógrafo, do jeito que for possível.

3 TRÊS ROMANCES

3.1 Histórias da literatura brasileira e romances

As histórias da literatura brasileira geralmente omitem dados sobre o período posterior a 1970. A razão principal desse silêncio é o fato de que as histórias foram publicadas antes dessa época. *A literatura no Brasil*, obra coletiva dirigida por Afrânio Coutinho, teve sua primeira edição em 1955; a *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, é publicada em 1970. Depois do livro de Bosi é somente em 1997 que surge outro esforço historiográfico em moldes tradicionais: a *História da literatura brasileira*, da autora italiana Luciana Stegagno-Picchio, refundida a partir de um livro escrito para uma série italiana de “literaturas mundiais”.¹⁹

Alguns capítulos da edição mais recente de *A literatura no Brasil*, revisada e aumentada, tratam do período pós-1970. O primeiro deles, “O pós-modernismo no Brasil”, de Eduardo de Faria Coutinho, encontra diversas tendências na prosa das décadas de 1970 e 1980: a ficção-reportagem, o memorialismo, o fantástico, a narrativa intimista e, por último, “a narrativa fragmentada, de incorporação da mídia e caráter predominantemente especular e auto-indagador” (Coutinho, E.,

¹⁹ Em novembro de 2007, foi lançada uma nova *História da literatura brasileira*, do poeta Carlos Nejar. Não houve tempo hábil para a leitura e análise desta obra.

1999: 239). Dentro dessa produção, a maior força estaria com o conto e a crônica. Tratando da poesia, Coutinho delimita grupos construídos à maneira das vanguardas: a arte-postal ou arte-correio, a poesia marginal, o poema-processo e o tropicalismo. Tanto na poesia como na prosa, ele enfatiza a continuidade do modernismo nessa produção, ao mesmo tempo em que problematiza sua inserção no quadro pós-moderno, tal como entendido nos Estados Unidos e na Europa.

O segundo capítulo que trata da produção dos anos 1970 é “A nova literatura brasileira”, de Assis Brasil. Segundo ele, a nova literatura brasileira começa no ano de 1956, com o surgimento da poesia concreta, a estréia de Samuel Rawet como contista e o lançamento dos romances *Doramundo*, de Geraldo Ferraz, e *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. Após tratar desses autores e de outros, o autor abre a subseção “O moderno e o novo”, redigida em 1985, bem depois da parte inicial do texto. Tratando da poesia, ele enfatiza o rompimento com “o celebralismo das vanguardas” (Brasil, 1999a: 265), mencionando a publicação das obras completas dos vanguardistas das décadas anteriores, a existência de uma linhagem imagista, que incluiria Mário Faustino, Carlos Nejar e outros, e de uma linhagem experimental, que incluiria nomes como Affonso Romano de Sant’Anna, Leminski e Chacal, ressaltando o último como representante de “uma linhagem populista, oriunda das edições de mimeógrafo” (1999a: 267). Comentando em detalhe alguns dos poetas citados, Assis Brasil revela sua posição frente a essa linhagem:

Chacal (...) representa aqui um tipo de poesia “marginal”, ou seja, que não quer entrar no sistema editorial nem participar do que chamam de “literatura oficial”. Começou publicando os livros mimeografados, sendo vendidos nos bares. É uma poesia que usa muita gíria e tenta revolver a literatura “gramatical”, quase sempre caindo na pobreza de expressão, intencionalmente. (1999a: 269. Grifo no original.)

Ao tratar do conto e do romance, Assis Brasil enfatiza a continuidade com o período anterior, arrolando dezenas de autores sem grandes pretensões de

categorização. Em determinado momento trata da narrativa experimental, citando nomes como Hilda Hilst, Jorge Mautner e Glauber Rocha.²⁰

Um terceiro capítulo, novamente escrito por Assis Brasil, de título “A nova literatura”, propõe-se a complementar os dois anteriores, seguindo até a década de 1990. O capítulo é composto por listas de nomes entremeadas a alguns comentários. Um dos comentários é sobre a sobrevivência da poesia marginal no contexto pós-1980: a poesia oriunda dos marginais “não teria importância estética ou literária” (Brasil, 1999b: 277).²¹

O último capítulo de *A literatura no Brasil*, “Visão final”, de Afrânio Coutinho, menciona a continuidade de uma poesia “alternativa” e da poesia marginal, ressaltando que “Desde Guimarães Rosa está em jogo a busca de uma nova linguagem ou expressão artística para a literatura” (Coutinho, A., 1999: 365). O autor crê que é cedo demais para se denominar, caracterizar ou delimitar o novo período da literatura brasileira.

A edição de 1994, “revista e aumentada”, da *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, inclui a literatura posterior a 1970 no oitavo capítulo da obra, sob o título “Tendências contemporâneas”. Contemporâneo, para Bosi, é o que vem depois da revolução de 1930. O capítulo trata da prosa, da poesia e da crítica em seções separadas. A redação da maior parte do capítulo é de 1968-69, conforme nota do autor (Bosi, 1994: 386); os trechos redigidos posteriormente variam de 1979 (data de uma nota à página 387) aos anos 1990, sendo estes acrescentados ou como notas, ou ao fim dos trechos de 1968-69, como novas subseções dando conta do que ocorre posteriormente.

A análise da prosa dos anos 1970, feita na subseção “A ficção entre os anos 70 e 90: alguns pontos de referência”, não traz classificações estanques. O primeiro “ponto de referência” é a literatura-reportagem, que Bosi interpreta como resposta engajada ao regime militar. À parte dessa, e sofrendo de alguma forma influência da contracultura norte-americana, haveria uma corrente da “contra-

²⁰ Os autores do *corpus* desta dissertação não são mencionados por Assis Brasil.

²¹ Novamente, os autores do *corpus* deste trabalho não são citados.

ideologia”, do discurso crítico, representada por *Zero* e pelas narrativas autobiográficas de Fernando Gabeira. Outras tendências incluíam uma continuação do investimento no universo regional, com grande ênfase na recuperação histórica, uma narrativa do movimento corporal e do delírio, representada por João Gilberto Noll e por *Estorvo*, de Chico Buarque, uma narrativa da análise materialista (Rubem Fonseca) e por fim uma linhagem introspectiva, representante de “um certo ideal de prosa narrativa, refletida e compassada”, representada por Carlos Sussekind, Raduan Nassar e Milton Hatoum (1994: 437).

Tratando da poesia pós-1970, a subseção “Poesia ainda” delimita uma linhagem que Bosi diz que poderia ser vista como sobrevivente da estética da geração de 45, mas na qual ele prefere (o verbo é dele) enxergar “o nosso veio existencialista em poesia” (1994: 485). Essa linhagem é apresentada por uma lista de autores e obras, sem qualquer critério organizacional inteligível e nenhuma informação adicional (nem mesmo datas). Nela constam nomes como Carlos Nejar, Hilda Hilst e Armando Freitas Filho. Bosi ainda ressalta a desvinculação desses poetas das vanguardas anteriores (“resistência às modas”). Tratando da produção poética em geral, Bosi ressalta três aspectos da década de 70: a volta do “discurso poético” e do verso, livre ou metrificado (em oposição à sintaxe espacial concretista); uma investidura na fala autobiográfica (em oposição a uma suposta frieza emocional das vanguardas); e uma reproposição do caráter público e político da escrita (em oposição a um autocentramento lingüístico). Bosi cita como exemplo Ferreira Gullar, logo passando à poesia marginal:

Como atitude de desafogo, mais do que como realização formal convincente, a nova poética exprime-se na lírica dita “marginal”, abertamente anárquica, satírica, paródica, de cadências coloquiais e, só aparentemente, antiliterárias. (1994: 487)

São citados como emblemas da poesia marginal Ana Cristina César e Cacaso, ambos já falecidos. Paulo Leminski é citado como um caso à parte, que “tentou criar não só uma escrita, mas uma antropologia poética pela qual a aposta no acaso e nas técnicas ultramodernas de comunicação não inibisse o apelo a

uma utopia comunitária” (1994: 487-88). Os únicos livros citados de Leminski são de poemas; seus dois romances passam ao largo. Ainda são lembrados, ao final da subseção, Manoel de Barros e a continuação das obras dos poetas veteranos.

Uma outra subseção, de “Traduções de poesia”, não traz nada posterior aos anos 1970. A seção de “Crítica” traz apenas uma nota, de 1979, dando conta do refluxo do estruturalismo, do crescimento das correntes contextualistas e marxistas e de uma certa corrente assistemática vagamente identificada com a psicanálise (1994: 495).

A *História da literatura brasileira*, de Luciana Stegagno-Picchio, adota também o critério político para a divisão epocal, tratando toda a produção posterior ao golpe militar de 1964 no capítulo dezesseis – o último – de sua obra. Dentro desse período, Luciana delimita diferentes gerações de escritores convivendo, e as separa de acordo com a época de nascimento dos autores. Seu critério é seguido à risca: um contista tardio como Paulo Emílio Salles Gomes – que viria a publicar seu único volume de contos no ano de sua morte, em 1977 – é tratado na mesma subseção que o bem mais precoce Murilo Rubião, por ambos terem nascido na década de 1910. Na seção que analisa os prosadores nascidos entre 1930 e 1960, o critério adotado é o da notoriedade (o que é escusado pela autora por sua condição de estrangeira). Os autores são agrupados pela região de origem, com alguns erros (Domingos Pellegrini é agrupado com os nordestinos por supostamente ter nascido no Pará, o que configura um erro duplo, já que ele nasceu no Paraná e o Pará fica na região Norte). Raduan Nassar e Ignácio de Loyola Brandão estão quase juntos, no sudeste. A Brandão em especial é dada certa ênfase. Após percorrer as regiões, a autora arrola uma lista de autores, “representantes da vitalidade da prosa de ficção no Brasil contemporâneo” (Stegagno-Picchio, 2004: 647).

A seção dos nascidos em 1930-60 é seguida por uma chamada “A escrita das mulheres”. Luciana explica a separação da análise dizendo que:

Nos anos 1930, quando Rachel de Queiroz surgiu com *O quinze*, teria parecido talvez reduutivo e até racista falar de literatura feminina: teria sido então uma forma de *apartheid*

que nem as mulheres aceitariam nem a crítica de ambos os sexos ousaria propor. Mas, neste início de século, quando já tão forte aparece a contribuição das mulheres à vida pública do país em todos os setores, é talvez aconselhável voltar a conjuntos como sexo, raça, categoria e região para melhor se apreciar a peculiaridade da cosmovisão e portanto da contribuição de cada um àquele conjunto superior que continuamos a chamar de literatura brasileira. (2004: 648)

Na análise em si, Luciana se atém a uma ordem cronológica, em flagrante contraste com a distribuição regional escolhida para os prosadores homens.

A autora dedica uma subseção separada à ficção científica, ao esoterismo e à astrologia, que ela entende como “fenômenos paraliterários” (2004: 651), sem explicar qual seria essa distinção entre literatura e paraliteratura.

A subseção “Os novíssimos e o jogo das gerações: de 1960 a 1980” analisa a poesia. Sua fonte principal para os anos 1960 é uma antologia organizada por Pedro Lyra. Dos poetas posteriores são citados apenas nomes soltos numa lista desordenada (que inclui Leminski). O único autor a receber destaque é Alexei Bueno. Outra pequena subseção de “Poetas mulheres” trata de algumas autoras sem categorização, terminando com uma lista de nomes que inclui Hilda Hilst, Orides Fontella e Bruna Lombardi (2004: 663).

A reconstrução feita acima das histórias da literatura foi longa, mas creio que é necessária. Considerando todas as suas divergências, vemos que o ponto em comum é o reconhecimento da dificuldade em lidar com o passado recente na historiografia literária. Por essa mesma dificuldade, torna-se interessante reconstruir as diferentes maneiras pelas quais a produção recente foi categorizada na historiografia. Lendo os capítulos correspondentes aos períodos anteriores a 1970, podemos ver que o grau de divergência entre as histórias da literatura é pequeno. A divisão estilístico-epocal tem constantes que se tornaram de uso comum: existe um Modernismo de 22, um Romance de 30, uma Geração de 45 na poesia. Não existe nada parecido com essas constantes no tratamento da produção pós-1970. Mesmo as classificações mais repetidas (como romance-reportagem e poesia marginal) não são universalmente aceitas: Luciana

Stegagno-Picchio prefere empregar outros critérios, de região ou de gênero, para a classificação. A falta de critérios constantes se agrava ainda mais com o hábito, exaustivamente repetido em todas as três obras, de se fazer listas de autores descontextualizadas (como se a simples menção fosse suficiente).

Sendo tratada de maneira claramente precária nas histórias tradicionais, a história da literatura brasileira dos anos 1970 deve ser buscada em obras mais específicas.

A primeira delas a ser publicada, já em 1979, foi *Anos 70: literatura*, parte de uma série de sete volumes da editora Europa sobre a cultura nos anos 1970²², contendo um capítulo sobre a prosa e outro sobre a poesia. O primeiro, “Política e literatura: a ficção da realidade brasileira”, de autoria de Marcos Augusto Gonçalves e Heloísa Buarque de Hollanda, é entremeado de entrevistas com algumas das personalidades da vida literária da década, como Antônio Callado, Waly Salomão e Luiz Costa Lima, tornando a voz mais plural. O capítulo inicia contextualizando a situação cultural da virada da década de 70 constatando que a perseguição política e o financiamento estatal deixavam numa situação delicada de negociação os produtores culturais, o que tem efeitos, principalmente, nas áreas que dependem desse financiamento (como o cinema). Isso configura uma espécie de “vazio cultural” (Gonçalves; Hollanda, 1979: 10), que, no caso da literatura, inibiria o aparecimento de autores novos na primeira metade da década. Os autores constatarem a continuidade da produção dos autores de antes e o “desenvolvimento e até mesmo a inflação” do conto (1979: 13). No romance dessa primeira metade da década, são tratados em detalhe *Bar Don Juan*, de Antonio Callado, e *Incidente em Antares*, de Erico Verissimo, constatando em ambos um compromisso com o realismo mesclado a um desejo de transcendência (1979: 16). Para os autores, esse jogo entre o realista e o transcendente vai se desenvolver em diversas obras durante a década, formando táticas de alusão e de codificação lingüística que permeariam o chamado “romance político” (1979: 17).

²² Os outros volumes enfocam a música popular, o teatro, o cinema, a televisão, as artes plásticas e a música erudita.

A ênfase testemunhal seria registrada também na profusão de relatos de memórias, como as de Pedro Nava.

Trocando radicalmente de assunto, os autores tratam da literatura ligada à mídia e ao mercado, falando de *Me segura qu'eu vou dar um troço*, do poeta Waly Salomão, como sintonizado a essas tendências. Segundo os autores,

Waly, na literatura, junto com Torquato, Rogério Duarte, Jorge Mautner, Agripino²³ (e vários outros artistas em áreas diferentes, como Ivan Cardoso, Hélio Oiticica, etc, etc) se identificam nesse momento com um tipo de intervenção anárquica dentro das aspirações culturais do Brasil Médici/Passarinho. (1979: 23)

Especificamente na literatura, essa tendência anárquica se identifica com um uso da fragmentação e das extensivas referências midiáticas.

Após uma discussão da crítica literária, enfocando os debates entre uma crítica paulista de cunho social e outra, carioca e estruturalista, de falar das intervenções estatais nas universidades e da Política Nacional de Cultura do início do governo Geisel, os autores voltam à literatura comentando o *boom* da literatura em 1975, segundo eles resultado do fortalecimento do mercado cultural. A produção literária é então considerada em dois pólos que representariam opções diversas de relacionamento do escritor com o povo, representados por Jorge Amado e João Antônio: um retrataria o povo como caricato e pitoresco, enquanto o outro tentaria escrever de dentro do povo, integrar-se à vida dele²⁴. Enfocam-se então a relação entre jornalismo e literatura, primeiramente no romance-reportagem de José Louzeiro, logo após nas formas (consideradas mais complexas e interessantes) de Ivan Angelo em *A festa* e Ignácio de Loyola Brandão em *Zero*. Os autores seguem mencionando uma certa literatura alinhada com a representação da loucura, que viria de Torquato Neto a Carlos Sussekind (*Armadilha para Lamartine*) e Renato Pompeu (*Quatro-olhos*), e se caracterizaria

²³ José Agripino de Paula, autor de *Panamérica*.

²⁴ Não que os autores do capítulo necessariamente concordem com as avaliações: no caso de Jorge Amado, reproduzem a avaliação de alguns artigos da imprensa da época, e no caso de João Antônio o texto programático ("Corpo a corpo com a vida") que se encontra no fim de *Malhação do Judas carioca*.

por um alto investimento lingüístico. Após uma retomada de autores organizados por região (para enfatizar a descentralização da produção literária), na qual *Lavoura arcaica* é citado como livro indispensável, e de uma rápida passada de olhos na produção de contos do final da década, os autores comentam os textos memorialísticos que surgem junto ao processo da anistia, no fim da década.

O segundo capítulo, “Poesia vírgula viva”, de Armando Freitas Filho, volta a 1968, apontando naquela data a presença de três correntes que influenciariam a década de 1970: a poesia engajada, as vanguardas (concretismo, práxis e processo) e o tropicalismo. Freitas Filho trata das pontes entre o tropicalismo e o grupo concreto, que viriam dar na revista *Navilouca*, de número único em 1974, que traz lado a lado Caetano Veloso, Waly Salomão e Augusto de Campos²⁵. Ao mesmo tempo que ligada em alguns momentos às vanguardas dos anos 1960, a poesia dos 1970 retomaria a lição do modernismo de 1922, supostamente esquecida depois do formalismo dos poetas de 45 e dos concretos. O pequeno cânone modernista que Freitas Filho elabora então se compõe de Oswald de Andrade, Luiz Aranha, Manuel Bandeira, Jorge de Lima e Murilo Mendes. A partir desses poetas se dividem duas tendências: uma ligada a *Oswald Aranha Bandeira*, de cortes rápidos e do poema piada, e outra ligada a *Jorge Murilo*, de carga místico-visionária. A primeira tendência englobaria os marginais e a segunda poetas como Roberto Piva e Afonso Henriques Neto (Freitas Filho, 1979: 106-7). Ao lado dessas há uma poesia tradicional, “sem data”, uma “vocalização nostálgica”, de estruturas consagradas e dicções nobres, que o autor chega a chamar de “poesia psicografada” (1979: 104).

Em 1985 foi publicada a segunda obra específica sobre a literatura do período militar, parte da coleção “Brasil: ao anos de autoritarismo”. O livro é

²⁵ Nesse ponto o autor atribui o poema “Viva vaia” a Caetano Veloso, que apenas segura uma versão impressa em cartaz do poema de Augusto de Campos numa foto saída na revista (1979: 94). Freitas Filho é extremamente crítico à atuação dos poetas concretos. Falando das *Galáxias*, projeto de prosa experimental de Haroldo de Campos, ele diz que “perto desse metatexto, dessa verborrêia tatibitate, dessa metástase verbal, Coelho Neto é pinto, Rui Barbosa é pouco. (...) É pura modorra, um catatau massudo e desnecessário” (1979: 95). Desconheço se com o uso da palavra “catatau” se estivesse fazendo alguma referência velada ao livro de Leminski.

Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos, de Flora Süssekind²⁶, é dividido em três partes. “Censura: uma pista dupla”, a primeira, corresponde às polêmicas mencionadas no subtítulo. Flora traça um panorama histórico, colocando a censura ao lado de outras estratégias utilizadas pelos governos militares, como o desenvolvimento da cultura de massa a partir do governo Castello Branco, que faria a esquerda se fechar dentro de si mesma, cortando seu diálogo com a população, e o financiamento cultural, a partir, principalmente, do Plano Nacional de Cultura do governo Geisel. Ao lado desse panorama, são tratadas as polêmicas internas ao mundo cultural: a “querela nacionalista”, surgida numa resistência da própria esquerda à apropriação do rock pelo Tropicalismo, a polêmica sobre o estruturalismo, que acaba respingando por toda a teoria literária, e a polêmica das “patrulhas ideológicas”, que iria contra uma certa obrigatoriedade do engajamento que certos setores viam na arte brasileira. A autora discute a polêmica como “mecanismo autoritário de discussão intelectual”, na qual o espetáculo dominaria (Süssekind, 2004: 66). Ainda segundo ela,

Talvez o que se possa dizer é que a durabilidade do regime militar, marcado pela alternância de momentos de repressão e de cooptação, reatualizou a necessidade das polêmicas como duelos necessários para aproximar a discussão crítica da linguagem do espetáculo tão cara ao autoritarismo brasileiro. (2004: 70)

Em “Retratos & egos”, a autora divide a produção literária em categorias, das quais as maiores são “literatura-verdade” e “literatura do eu”. Na literatura-verdade, estão as ficções marcadas pela representação da violência e da tortura; as narrativas centradas no ego (memórias políticas, romances que reatualizam o picaresco), que, “tendendo ora para a ficção, ora para o documento”, trariam uma “recuperação da intimidade com o leitor e do perfil do narrador” (2004: 93); a estética do fragmento de Waly Salomão; o neonaturalismo, no qual se encontra a ficção-reportagem e a ficção alegórica, aproximadas por seu desejo de uma verdade única, seja documental ou escondida atrás de estratagemas; e, por fim, uma ficção que investiria na “linguagem e sua materialidade”, na qual estariam

²⁶ Nesta análise, utilizo a segunda edição, revista, de 2004.

inseridas obras como *Catatau* e *Lavoura arcaica* 2004: 109). Na literatura do eu, está a poesia que pouco se distingue da vida do poeta, aproveitando vivências cotidianas²⁷, no que se conjugam poetas tão diversos quanto Leminski (e sua filiação concreta) e Cacaso (e sua ojeriza aos concretos). Dentro dessa poesia, parte-se da afirmação egótica em Leminski, passando pelas “luvas de pelica” que escondem a intimidade em Ana Cristina César, chegando ao “sujeito fora de foco” de Régis Bonvicino e Sebastião Uchôa Leite. Uma outra corrente enxergada por Flora é a passagem a uma poesia reflexiva, que recusaria a anotação do cotidiano.

“Agora eu sou profissional”, que finaliza o livro, trata dos dilemas da literatura do início dos anos 1980, em processo de profissionalização.

Ambos os livros analisam a literatura dos anos 1970 no contexto maior da produção cultural do período, o que dificulta a aplicação de divisões estanques. Porém, algumas constantes estão presentes, pelo menos na prosa. Tanto o ensaio de Gonçalves e Hollanda quanto o livro de Flora Süssekind tratam de uma literatura ligada à representação da realidade, seja sob a forma da apropriação da linguagem jornalística, seja no “realismo transcendental” do primeiro ensaio, seja no neonaturalismo e na alegoria de Flora. Também discutem uma literatura da memória, que podem ser memórias propriamente ditas, como as de Pedro Nava, mas também memórias políticas, como as de Gabeira, ou investimentos no ego picaresco. Mencionam por fim, valorizando positivamente, uma literatura do investimento lingüístico, que inclui a estética do fragmento de Waly Salomão, as narrativas de loucura, e os textos da “materialidade da linguagem” de que Flora fala.

Na poesia, as divergências de tratamento são maiores. Freitas Filho distingue linhagens estilísticas para os poetas, conforme eles invistam no poema de cortes rápidos, no místico ou nas dicções nobres e atemporais. Süssekind se

²⁷ Pode haver uma confusão entre esta literatura do eu e as narrativas do ego presentes na literatura-verdade, mas Flora ressalta a diferença dizendo que esta literatura do eu, como a dos poetas marginais, não está centrada na memória (2004: 115).

concentra nos poetas novos, analisando suas obras como um tipo de reflexo do ego autoral que não tem relação com a memória.

Ignácio de Loyola Brandão, Paulo Leminski e Raduan Nassar comparecem de maneiras diversas às histórias da literatura analisadas. Em *A literatura no Brasil*, nenhum é citado; na *História concisa*, Brandão e Nassar são mencionados com os romances do *corpus*, enquanto Leminski só aparece como poeta. O livro de Luciana Stegagno-Picchio também menciona Brandão e Nassar, esquecendo Leminski de todo.

Nas duas obras específicas consultadas, as obras do *corpus* surgem dentro da prosa do investimento lingüístico. Em *Anos 70: literatura*, apenas o *Catatau* não aparece, com Leminski sendo mencionado como poeta. Os três romances são mencionados no livro de Flora Süssekind.

3.2 Dispositivos e romances

3.2.1 Censura

A censura rondou *Zero* de diversas formas. Desde que fora escrito, em 1969, o livro tinha sido recusado por quatro editoras brasileiras, que alegavam “dificuldades gráficas”. Não fazia sentido não se editar um autor já de certo prestígio como Ignácio de Loyola Brandão (que já publicara um outro romance e uma coletânea de contos, e ganhara prêmios), o que faz pensar numa certa autocensura das editoras, dado o conteúdo político da obra. *Zero* acabou sendo publicado primeiramente numa tradução italiana, arranjada por meio de uma troca de correspondência com Luciana Stegagno-Picchio, na época (em 1974) professora da Universidade de Roma. Somente pela repercussão da edição italiana foi possível publicar *Zero* no Brasil, pela editora Brasília/Rio.²⁸

No texto, há tanto representações da censura em ação no universo ficcional quanto o uso de estratégias relacionadas à fuga da censura. A primeira vez que a

²⁸ As informações são retiradas da orelha da edição de 1979 de *Zero*. Em 1976, já na segunda edição brasileira, *Zero* foi censurado e recolhido das livrarias, sendo liberado apenas em 1979.

censura aparece representada é quando José, a personagem principal, está morando num depósito de livros de uma editora que já fechou. Sem emprego, ele lê um livro por dia e vende pacotes das publicações para sebos, como forma de ir sobrevivendo. Lê “romances, ensaios, gramáticas, didáticos, livros políticos” (Brandão, 1979: 45). São estes últimos que o narrador adverte que José não devia ler:

JOSÉ CHEGA DE LER ESSES LIVROS / VOCÊ JÁ LEU
 MAIS DE MIL VOCÊ NÃO É MAIS AQUELE JOSÉ QUE
 ENTROU NESSE DEPÓSITO / BESTEIRA LER ESSAS
 COISAS SÓ COMPLICA A VIDA / NÃO DEIXE AS MILÍCIAS
 REPRESSIVAS SABEREM QUE ESTES LIVROS EXISTEM
 AQUI / VOCÊ JÁ ESTEVE UMA VEZ NAS INVESTIGAÇÕES /
 SE FOR OUTRA VAI SER O SEU FIM / VOCÊ
 DESAPARECE COMO TANTA GENTE ANDA
 DESAPARECENDO / MAS VOCÊ NÃO SABE ESTAS
 COISAS ELAS NÃO SÃO PUBLICADAS ELES NÃO
 DEIXAM PUBLICAR / PÁRA JOSÉ / PÁRA DE LER ESSES
 LIVROS: sucata (Brandão, 1979: 53)²⁹

A censura mencionada nesse caso é tanto aos livros, que não devem ser lidos e só são encontrados no empoeirado depósito de uma editora já fechada, quanto à imprensa, que não publica os atos repressivos do governo. Paralelamente ao percurso de José, o romance narra o endurecimento do regime ditatorial do país onde eles vivem,³⁰ que inclui um endurecimento progressivo da censura. A censura no mundo ficcional de *Zero* caminha no sentido de um controle das formas de expressão pelo governo. É assim que, às esperadas censuras de livros e filmes, acrescentam-se códigos de vestimenta (cada vez mais rígidos, indo desde a proibição de biquínis, no início, à instituição de uniformes) e listas de nomes para o batizado dos recém nascidos (visando acabar com o “abuso de nomes pagãos, de invenções malucas, de prenomes que envergonham o indivíduo e a nação” [1979: 73]). Em certo momento, a narrativa registra que se

²⁹ Caixa-alta no original. A linguagem do romance de Loyola Brandão é altamente pessoal, tomando todo tipo de liberdades quanto à sintaxe, ortografia, pontuação e demais tópicos da gramática tradicional: por esta razão não a modificarei ao citá-la. Esse critério também será utilizado para as citações provenientes dos outros dois romances, pois também eles usam a linguagem de uma maneira bastante própria.

³⁰ O país por vezes identificado com o Brasil, na página 99, onde inclusive é citado o Copacabana Palace. Noutras, o Brasil é citado como país estrangeiro.

proíbem totalmente qualquer música que não seja sacra ou patriótica (1979: 141) e se cassam todas as concessões de rádio e televisão (1979: 146).

O controle das formas de expressão não é só negativo e proibitivo, como positivo, buscando que o governo alcance com sua voz todos os cidadãos. De início, isso se dá pela instalação de alto-falantes que transmitem os ditos do governo: “Agora, esses alto-falantes, em alta potência, falarão e o povo ouvirá, nem que ponha algodão, cera, tapa-ouvidos.” (1979: 63) Depois, são contratados arautos, que lêem nas praças os comunicados do governo. Por fim, quando são cassadas as concessões de rádio e televisão, é criada uma obrigatoriedade de se ouvir ou ver os pronunciamentos oficiais:

As comunicações oficiais vinham pela televisão, às nove da noite. Uma fita, como de máquina registradora, marcava se o aparelho estava ligado ou desligado. Era melhor ligar, mesmo que não se ouvisse. Mas era melhor ouvir. De repente, podiam bater na porta, levar a família, fazer um exame a respeito da última comunicação. Quando menos se esperava, recolhiam a fita, conferiam. Se faltasse um dia:

Pena de 1 a 6 anos de prisão, sem julgamento.

Às 9, o país parava, o povo sentava-se diante da TV, bloco de notas na mão, anotando.

Quem não tinha televisão, seguia pelo rádio. Quem não tinha um, nem outro, devia ir ao vizinho, à praça, à mesma hora, quando o arauto comparecia. (1979: 146-47)

Todo o tempo, alternam-se as duas estratégias governamentais, a de proibir a voz do outro e de tornar obrigatória a sua própria. Há fechamento de jornais, fogueiras de livros, revista de casas em busca de material proibido, assim como há a criação de um super-herói do governo para ser explorado nas histórias em quadrinhos, o Super Cabo, com sua baioneta mágica.

As personagens também colaboram para a manifestação da censura. Uma reação crítica é a de José, a esta altura já casado com Rosa, que está grávida. Perguntado por ela como iria se chamar o filho, José diz que eles deviam deixar o filho sem nome, para que, ao crescer, ele escolhesse um – o que se pode interpretar como reação inconsciente às já citadas listas de nomes (1979: 123).

Uma estratégia explícita de burlar a censura é o grafite com o símbolo dos Comuns, grupo terrorista de oposição a que José acaba se juntando. O símbolo se compõe de uma linha reta da qual saem outras quatro linhas perpendiculares, e aparece diversas vezes no romance, tanto citado na narrativa quanto incrustado na página como imagem. Em determinados momentos (páginas 218, 249 e 283) aparece um trocadilho visual entre esse símbolo e uma antena externa de televisão, o que se pode interpretar como uma alusão ao caráter de rede dessa resistência.

No romance *Lavoura arcaica*, a censura está ligada à autoridade da voz paterna. O narrador e protagonista, André, em certo momento diz que “tudo em nossa casa é morbidamente impregnado das palavras do pai” (Nassar, 1975: 39). É por essas palavras que se constitui o conjunto de regras da vida familiar comum, que André quebra. Os sermões do pai à mesa têm um intuito moralizante. Este sermão, incluído no capítulo nove, trata do tempo, investigando à sua luz uma série de provérbios morais:

ninguém em nossa casa há de dar nunca o passo mais largo que a perna: dar o passo mais largo que a perna é o mesmo que suprimir a quantidade necessária de tempo que pede a nossa iniciativa; e ninguém em nossa casa há de colocar nunca o carro na frente dos bois: colocar o carro à frente dos bois é o mesmo que retirar a quantidade de tempo que um empreendimento exige (1975: 51)

O tempo envolve o próprio desenvolvimento do discurso. A linguagem do pai conforma uma linhagem, que começa com o “verbo limpo” e o “asseio mineral do pensamento” do avô de André, que a tudo que ocorresse respondia “Maktub” (“Está escrito” [1975: 86]), passa pelo próprio pai, que tem necessidade dos sermões e das parábolas para afirmar sua palavra, e chega ao primogênito Pedro, sombra do pai. A autoridade da voz paterna se expressa tanto pelas precepções gnômicas supracitadas quanto por proibições explícitas, como quando o pai diz que “não há lugar para a blasfêmia em nossa casa” (1975: 56).

Além dos preceitos e proibições, a moral paterna circunscreve o campo implícito do não-dito, com especial ênfase no corpo. Essa se torna, para André, a

maneira de resistência à censura. André pensa encontrar na roupa íntima do cesto da casa um grito corporal de todos (1975: 40). Sua própria expressão de revolta toma essa forma corporal, com sua coleção de peças de roupas de prostitutas, e suas violações da moral sexual (zoofilia, incesto). A opção corporal de André acaba privando-o da expressão lingüística: “na verdade eu me sentia incapaz de dizer qualquer coisa” (1975: 24), o que, no entanto, é um processo ambivalente, que também conota uma negação do discurso paterno: “era calando a minha revolta (tinha contundência o meu silêncio! tinha textura a minha raiva!) que eu, a cada passo, me distanciava lá da fazenda” (1975: 31). Aplicando a materialidade (contundência, textura) ao silêncio, ressignifica-o.

Há três momentos em que André escolhe se expressar pelo discurso. O primeiro dá-se no início do romance, quando conversa com o irmão Pedro, que tinha ido a sua busca e o encontrado no quarto da “velha pensão interiorana”. Em certo ponto da conversa, André resolve “pôr grito nesse rito”, revelando ao irmão tudo o que mantinha em segredo: sua canastra de adereços, sua paixão pela irmã Ana. O resultado é o silêncio entre eles na viagem de volta à fazenda, e o silêncio subsequente que Pedro deve guardar, e que, como usuário do verbo paterno, acaba não suportando, revelando tudo ao pai e desencadeando a catástrofe ao final.

O segundo momento ocorre dentro da capela da fazenda com Ana, que fugira para lá após a consumação do incesto com André. Encontrando o silêncio da irmã, André embarca numa longa declaração de amor, idealizando uma vida na qual ele, ovelha negra, se reintegraria no processo da família, pela própria ligação a ela: eles viveriam juntos, em segredo, e André passaria a ser um trabalhador que falaria “sobre coisas simples como todos”, e que poderia “puxar finalmente a conversa remota” que ele nunca tivera com o pai, na qual o próprio uso do verbo o reabilitaria (1975: 121-22). André não parece perceber que, realizando-se essa situação, reduplicaria o uso paterno do discurso, no qual há coisas que não devem ser ditas. A resposta de Ana à fala de André é o silêncio obstinado e a fuga da capela, deixando-o sozinho e causando sua saída de casa.

O terceiro momento realiza-se na conversa de André com o pai, que ocupa o capítulo vinte e cinco, realização deturpada de seu desejo anterior. Tentando brevemente dizer ao pai o que pensa da vida na família, André encontra um descompasso entre os discursos: o pai reclama que ele diz coisas estranhas, incompreensíveis, que ele dissimula e não fala claro, afirmando que “uns poucos dias de trabalho ao lado dos teus irmãos hão de quebrar o orgulho da tua palavra” (1975: 155-56). André então expressa sua descrença no discurso, dizendo que está convencido que “uma planta nunca enxerga a outra”, ao que o pai reafirma sua crença na força do verbo, “fundamento de toda prática” (1975: 156). O diálogo se desenvolve num crescente desentendimento, até que o pai, tomado de cólera, manda André se calar. André, talvez convencido da inutilidade da discussão, desculpa-se, prometendo se reintegrar à família e ao amor paterno.

O descompasso discursivo que se nota no diálogo entre André e o pai se reflete na tessitura verbal do romance. Na primeira parte, “A partida”, quase todos os capítulos são compostos por uma única frase que se desenrola ao longo de várias páginas; a exceção é o capítulo treze, na qual é narrada a parábola do faminto, parte do sermão paterno. Na segunda parte, “O retorno”, a sintaxe apresenta-se convencional: há frases, divisão de parágrafos, travessões para a notação de diálogos. A exceção nesse caso é o capítulo vinte e nove, que narra a festa em homenagem ao retorno de André, na qual ocorre a dança louca de Ana e a cólera final do pai: este capítulo, o penúltimo, volta a ser de uma só frase. Contrapõem-se no romance duas formas de discurso: o discurso de André, da revolta e da loucura, e o do pai, as “palavras simples”, da sintaxe ordenada.

O *Catatau*, por sua vez, pode ser entendido por inteiro como uma resposta à censura, uma apropriação da linguagem cifrada ou hermética como forma de resistência. Por outro lado, pode ser também entendido como um comentário irônico sobre a arte, alegórica ou críptica, que pretende burlar a censura. Não é possível escolher nenhuma das duas opções, pois a ambigüidade é o próprio mote do livro.

No romance-idéia³¹, podemos ver relações com a censura em níveis diversos. Dentro do resquício de fábula que o *Catatau* contém, o que se poderia chamar de seu universo romanesco, o personagem principal Cartésio³² se espanta com as línguas indígenas do país que está conhecendo. Seu não-entendimento dos sons dessas línguas leva a incertezas ortográficas:

Cresce de salto o sol na árvore vhebehasu, que é enviroçu, embiraçu, imbiroçu, aberaçu, aberraçu, inversu, inveraçu, inverossy, conforme as incertezas das falas destas plagas onde podres as palavras perdem sons, caindo em pedaços pelas bocas dos bugres, fala que fermenta. (Leminski, 1975: 3)

A preocupação com o não-entendimento das línguas ressurgiu em diversos pontos do livro, muitas vezes associada à imagem da torre de Babel (por sua vez, associada à torre de Vrijburg, perto da qual está Cartésio): “Babel, urgente. Precisa-se de um poliglota, paga-se regimento.” (1975:108). No cerne dessa preocupação está a relação entre o nome e a coisa: como falar de algo se a fala é tão incerta, se “as palavras perdem sons”?

Já no início do romance essa relação é problematizada, com Cartésio mencionando pelo nome diversos animais, para ele absurdos, da fauna brasileira, sem juntar definições ou descrições. Os nomes dos animais, assim, se tornam um signo vazio, e a realidade que o animal teria se perde. O nome é considerado por Cartésio o lado mais importante desse mundo clivado entre a linguagem e um real perdido: “Veneno é saber teu nome, teu nome me elimina, aprende comungocomigo!” (1975: 39). Conjugam-se, dessa forma paradoxal, a separação radical entre linguagem e realidade e uma crença quase mística (mágica) no poder da linguagem.

³¹ “Romance-idéia” é o subtítulo que o livro recebeu na segunda edição, de 1989.

³² O nome da personagem varia durante o romance. Uso neste trabalho a forma Cartésio para diferenciar da figura histórica de René Descartes.

A crença no poder da linguagem é expressa em algumas anedotas esparsas. Em certo momento, o narrador³³ se pergunta por que não haveria restado nenhum relato persa das guerras médicas contra a Grécia:

Explica-se? À luz da lógica? Tentemos? Como é que um povo, avarento de seus avós e coruja do seu futuro, iria admitir assimassim a derrota do melhor dos seus esforços perante um bando de pés-rapados, uma pena atrás da orelha e ferido o joelho esquerdo? Qual a vantagem de quem conta? Quem conta ganha? Conta, porque ganhou? Ou ganha, porque contou? (1975: 188)

Poucas páginas depois, é mencionado um escriba persa que teria se disposto a registrar as guerras médicas, mas que teria sido convencido pelos “poderes” de “se dedicar ao truque indiano da corda, donde extrai até hoje sua merenda” (1975: 193). É possível, portanto, observar a relação do tema da supressão da História com o da censura: é pelas estratégias da linguagem (como as da censura) que se constitui a História – e a realidade.

Quando Cartésio é atacado pelo demônio textual Occam, que acaba com suas certezas, o discurso do romance se torna extremamente fragmentário: há uma justaposição de blocos, no mais das vezes de uma só frase, que quase não se ligam aos contíguos. O sentido passa a se constituir pela recorrência de temas entre blocos que podem estar bastante distantes.

Nesses temas esparsos pelo texto há também relações com a censura. O silêncio aparece repetidamente, com uma certa configuração espacial: “Entre estes espaços figurava um, no grupo IV, contíguo ao Grande Silêncio” (1975: 128). Evidentemente, não se sabe de que espaço se fala, nem que seria esse grupo IV, nem o que é exatamente o Grande Silêncio: a configuração frasal apenas retoma temas, conjugando o silêncio com um tratamento do urbanismo da Recife holandesa que também perpassa o texto. Ao silêncio também é acrescentado o

³³ Nunca se sabe se o narrador é realmente Cartésio. As incursões de Occam desestabilizam o discurso a tal ponto que se pode pensar numa narrativa conjugada entre os dois. Falo mais da relação entre Cartésio e Occam, arriscando uma interpretação um pouco diversa da usual, na subseção sobre a oposição entre teoria e prática, dentro da seção “Os códigos e os tomances”, abaixo.

sentido de supressão, mais próximo da censura: “reduzamo-lo ao silêncio que se faz mister na atual desconjunção” (1975: 147).

De forma explícita, a censura poucas vezes aparece no *Catatau*. Uma das passagens que mais claramente falam da censura é a seguinte:

Não vejo inconveniente, não conheço convenças: para bem dos incautos, instituiu-se a persuasão universal de que tudo vai bem quando ninguém se queixa de que lhe proibam a boca de abrir-se a ofícios que não os prestados, pelo paladar. O entendimento instruído atenta nisso sem seqüelas ninguém se queixa de que lhe proibem a boca de abrir-se a ofícios que não os prestados pelo paladar. (1975: 31)

A repetição dentro do próprio trecho enfatiza a alusão. Seu funcionamento, no entanto, não parece ser interno ao universo do romance: nele não é mencionado quem teria o poder de tal proibição, se o príncipe Maurício de Nassau, se os portugueses, se a classe dos europeus invasores como um todo; parece antes que se intenta uma ligação com o contexto brasileiro.

Além de menções e temas, o próprio funcionamento da linguagem do *Catatau* aproveita estratégias relacionadas à censura. O aspecto fragmentário do texto faz pensar na supressão dos elementos conectores, o que pode-se interpretar a partir do próprio texto: “Certos traços marcando certas ausências, ascências às atravessas” (1975: 44). Há um trecho, na página 203, em que muitas palavras são substituídas por “xxxxxxxxx”, como se fossem apagadas com uma rasura de máquina. A ambigüidade, uma das estratégias de resistência à censura, perpassa o texto inteiro: “Conheci um homem que praticava três tipos de ambigüidade, sete estilos de ironia e uma maneira contraditória de fazer que sim” (1975: 127). Há uma infinidade de trocadilhos e duplos sentidos. O lado do receptor da mensagem cifrada também é tratado:

Abom entendedor, em meados de palavra, estamos entendidos. (1975: 12)

Posso ser útil se me vendo claro mas entendo e entendendo me fazendo de meu entendedor de meias colcheias e colmeias cheias. (1975: 22)

Para bom entendedor, meia palavra não é de bosta nenhuma, bom entendedor faz o que bem entender (1975: 97)

A comparação das três citações permite ver a ambigüidade que Leminski aplica mesmo ao processo da comunicação cifrada. A primeira frase parece apenas reproduzir o sentido do provérbio; a segunda, acrescenta um elemento ambíguo: “posso ser útil se me vendo”, onde o verbo pode ser tanto “vender” quanto “vendar”, e entendedor de “colmeias cheias”: colméias (mel) e meias (pé-de-meia). Continuando a interpretação microscópica, pode-se ver no entendedor (no crítico) da arte cifrada um profissional vendido e vendado: sobrevivendo de sua especialidade, alheio ao que está em volta. Num sentido semelhante, o terceiro trecho estaria dizendo que todo esse esforço perdido em criar e interpretar mensagens cifradas poderia estar sendo usado para alguma ação.

3.2.2 Marginal

O primeiro dado marginal sobre o *Catatau*, de Paulo Leminski, pode ser confirmado por sua forma de publicação. O livro saiu custeado pelo autor, em tiragem de dois mil exemplares³⁴, trazendo como indicação editorial a imprensa da gráfica – Grafipar. A revisão do livro, graças à extrema complexidade do texto e ao número elevado de palavras-valise³⁵, foi feita pela esposa do escritor, Alice Ruiz (Vaz, 2001: 167). Outro dado que se acrescenta refere-se à divulgação: um cartaz mostrava Leminski nu, sentado em posição de lótus, as pernas encobrindo o sexo, com a palavra “CATATAU”, assim em caixa-alta, sobre sua cabeça (2001: 171). O lançamento contribui também para a impressão de marginalidade: nele, o escritor

³⁴ Conforme nos diz a biografia de Leminski escrita por Toninho Vaz (2001: 172). O livro *Catatau: as meditações da incerteza*, de Romulo Valle Salvino, diz ter sido de cinco mil exemplares a edição, sem citar fonte (2000: 22). Não há indicação de tiragem no *Catatau* ele mesmo.

³⁵ Palavras-valise são palavras compósitas entre duas outras. Teriam sido criadas por Lewis Carroll, na canção do Jaberwocky (Jaguadarte), em seu livro *Alice no país do espelho*: “Era briluz. As lesmolisas touvas / Roldavam e relviam nos gramilvos / Estavam mimsicais as pintalouvas / E os momirratos davam grilvos.” A segunda palavra desta primeira estrofe da canção já é uma palavra-valise, unindo os termos “brilho” e “luz”. O procedimento também é usado extensivamente por James Joyce no *Ulysses* e no *Finnegans Wake*.

autografava o livro com a impressão de seu polegar direito, em tinta vermelha de carimbo (2001: 172).

Se a edição independente aproxima o *Catatau* à literatura marginal, há outros dados que o afastam. O primeiro é a complexidade da linguagem, longe dos poemas em ritmo de fala que caracterizam a obra de poetas como Ana Cristina César, Cacaso, Chacal ou Francisco Alvim. Há, no fundo, uma intenção que se pode dizer semelhante, uma atitude que usa a linguagem enquanto *ready made* – notável na apropriação marginal da fala cotidiana e no uso de provérbios e ditos populares no *Catatau* –, mas o resultado não poderia ser mais diferente e mesmo oposto.

O segundo dado de afastamento encontra-se no caráter que investe as edições independentes. Os marginais enfatizavam sua não-inserção no sistema literário por meio de um descuido proposital, que ia do desleixo gráfico até o desprezo pela gramática e ortografia. Um exemplo pode ser visto no livro *Na corda bamba*, de Cacaso, com uma edição facsimilar encartada no volume de sua poesia completa (2002). Todos os poemas do livro aparecem em letras maiúsculas, num tipo que se assemelha ao das antigas máquinas de escrever elétricas. As ilustrações (da capa e contracapa) estão identificadas ao final por “desenhos = PEDRO”, escrito à mão, com letra de criança. Já o cuidado de Leminski com o apuro visual de seu livro pouco deixa a dever aos mestres da tríade concreta³⁶. Seu uso da edição independente está mais afiliado ao pós-tropicalismo, corrente literária que Heloísa Buarque de Hollanda, em *Impressões de viagem*, vê como atuante no período, caracterizada por um diálogo com a tecnologia das comunicações de massa, o que leva a uma estética visual mais apurada (1980: 71).

No romance, a marginalidade aparece de duas formas. A primeira é parte principal do que se pode chamar de “ação romanesca”: Cartésio está na Recife holandesa esperando um amigo sob uma árvore, observando o zoológico e o jardim botânico de Nassau com uma luneta, fumando maconha. A “erva de

³⁶ *Catatau* é dedicado ao pai do poeta, a Alice Ruiz, e a Augusto de Campo, Décio Pignatari e Haroldo de Campos.

negros” lhe tinha sido passada por Artyczewski³⁷, o capitão polonês que Cartésio espera (Leminski, 1975: 2). Conforme a personagem é afetada pela droga, a natureza brasileira, com o seu calor e seus animais fantásticos e incompreensíveis, passa a constituir uma ameaça a sua razão européia. Nos pontos máximos do delírio se dão os ataques de Occam, o demônio que subverte o discurso de Cartésio, fazendo com que sua razão (e mesmo seu ego) fiquem submersas na massa textual fragmentária. Espalham-se pelo texto referências ao vocabulário da maconha, com termos como “marofa” (a fumaça) e “larica” (a fome que o usuário sente depois de fumar)³⁸.

A segunda forma da marginalidade atinge os índios e negros, que, no romance, são associados ora aos bárbaros persas, ora aos “pés-rapados” gregos que os derrotaram com forças inferiores. A associação ambígua pode ser vista como uma maneira de lidar com pontos de vista diversos, de problematizar o lugar de onde são definidos o centro e a margem. Porém, como tudo no romance, não se consegue distinguir se essa problematização é feita conscientemente por Cartésio ou se é efeito dos ataques do demônio Occam.

No mais das vezes, e numa dicção menos fragmentária (possivelmente a de Cartésio), o centro é associado a uma idéia de superioridade européia. Em determinado momento, isso é explícito:

Fraco é o bárbaro, o branco é grande, veio de longe, sabia que os simples são mais calmos, mais cheios de enfeites, entusiasma-se a três por dois, soltos de protocolos e bobos de dar à luz a água na boca de qualquer cristão, brilho branco na ponta da língua. (...) O certo é que os reles andam tontos de matinas até vésperas, loucos, vagos, tristes, ora lentos agora lestos, prestes e leves, dextros entre os rápidos e as elianas do capim íngreme, longos se as torrentes se prosseguem torrando, reto se for adrede, lindos se puserem acintes, tantos forem quantos careçam, brabos quando estando em quatro vierem menos, cinco se insistirem demais, adoradores de odores, hirtos sob as chuvas súbitas,

³⁷ Uso a primeira das inúmeras grafias que aparecem no texto.

³⁸ No início dos anos 1970, Leminski publicou no *Pasquim* um “Indicionário” do “malaquês”, isto é, “em resumo, o vocabulário do fumador de maconha”, segundo o biógrafo Toninho Vaz (2001: 127). Esse vocabulário está reproduzido como apêndice (o de número 3) na biografia (2001: 349-52).

rijos na moleza, moles na peleja, salvos se as circunstâncias não arrocharem o recheio, fartos quando tudo está morno e denso, suaves consigo, mortos quando o belga fala espulheta mais alto e põe o vivo como raro dentro do vidro. (1975: 162)

A imagem européia do nativo preguiçoso, sedento de agradar o invasor, é reproduzida exemplarmente no trecho. Os nativos são fracos, calmos, loucos, covardes, adoram divindades estranhas (odores). São objetos, que podem ser usados pela conveniência de estarem “soltos de protocolos”, ou podem simplesmente ser estudados e expostos dentro de um vidro.

No romance *Zero*, o protagonista José se torna um marginal. Desde o início ele tem uma vida à margem: trabalha como exterminador de ratos num cinema e mora num beliche de um quarto de uma pensão miserável. Após uma série de subempregos, consegue o trabalho de entrevistar e selecionar as aberrações para o Boqueirão, uma espécie de circo que ocupa toda a antiga zona de meretrício da cidade, com atrações como o homem-roda e o bezerro de sete cabeças. Ao mesmo tempo, conhece Rosa através de uma agência de encontros, e os dois se casam. As pressões financeiras tomam conta. Rosa deixa de trabalhar, por achar que a esposa deve cuidar da casa, e pressiona José a comprar uma casa própria e mudar de emprego, pois o do Boqueirão a envergonha. Largado o emprego e assumidas as dívidas do financiamento da casa, José reflete: “Se eu não tenho dinheiro. Se não tenho emprego para ganhar dinheiro. Roubo. Fácil. Roubo e se acabou.” (Brandão, 1979: 132) A partir daí, José transforma o roubo em modo de vida, elaborando uma série de normas que orientam sua atividade:

- 1) Fazer uma série de roubos seguidos, todos os dias, em lugares pertos, depois mudar o rumo subitamente, fazer um roubo só, mudar de novo.
- 2) Evitar que a vítima olhe muito para o seu rosto.
- 3) Usar artifícios: fingir que manca um pouco.
- 4) Respirar como asmático.
- 5) Ter uma tosse seca.
- 6) Fingir que não enxerga bem; aproximar o dinheiro roubado do rosto.

- 7) Falar palavras em espanhol, carai, laplata, etc.
- 8) Ficar cuspiendo.
- 9) Usar salto bem grosso.
- 10) Vestir-se bem, se vestir mal, usar vários dias um acessório que chame a atenção, depois mudar.
- 11) Parar por alguns dias, recomeçar, parar de novo, fazer dois seguidos, ficar um mês sem agir.
- 12) Colocar sempre o dinheiro no banco. Movimentar a conta. Fazer amizade com o gerente. Solicitar empréstimo. Pagar em dia. Depositar sempre. (1979: 135)

José, porém, não se contenta em roubar. Em determinado momento, vai até um bairro qualquer e coloca um revólver na cara de um homem. Achando que é um assalto, o homem levanta os braços. José atira, matando-o sem qualquer motivação. Um mês depois, com a certeza da impunidade, José se considera diplomado: seu diploma “mostra a cabeça do homem com uma brecha, a pele dilacerada, o osso partido, miolos” (1979: 157).

José continua matando gratuitamente. Como fizera normas para assaltar, agora elabora instruções para matar: matar de uma vez ao localizar a pessoa, matar também as testemunhas, ter a cabeça fria, não ser perverso, matando “como se estivesse fazendo um favor” (1979: 170).

Nem só José, o marginal em *Zero*, nem o crime configuram a marginalidade no mundo ficcional do romance. A ditadura do país de *Zero* tem um efeito desastroso sobre a economia, criando legiões de desempregados, pedintes, vendedores ambulantes, ladrões, gente revirando lixo para encontrar comida (1979: 133). Quando o bairro do Boqueirão, que tomou todo o norte e o leste da cidade, é abandonado pelas aberrações, essa legião de miseráveis se muda progressivamente para lá, o que cria um problema para o governo. José inadvertidamente resolve esse problema, ao provocar o incêndio que acaba com o bairro: “O fogo comendo, os bombeiros chamados não vieram, era para deixar. Se eu soubesse que era para deixar, então não tinha posto fogo em nada.” (1979: 171).

No microcosmo de *Lavoura arcaica*, André se sente à margem, como uma ovelha negra no mundo familiar. Comentando os lugares em que todos sentavam à mesa, André distingue duas linhas na família: os que sentavam à direita do pai (Pedro, Rosa, Zuleika e Huda) e os que sentavam à sua esquerda (a mãe, André, Ana e Lula). Segundo André,

O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se minha mãe, que era por onde começava esse segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto (...) (1979: 150-51)

No lado esquerdo, a disfunção é a regra: André comete o incesto com Ana, foge, e depois de voltar repete seu incesto com Lula; Ana explode em lascívia na dança do penúltimo capítulo; Lula, como o irmão, quer fugir. É difícil, porém, ver essa disfunção na forma específica da marginalidade. Não há o crime ou a exploração, e a única droga que André usa é o álcool. Mesmo assim, não é dito se ele se tornara um bêbado ou se apenas bebia vinho no dia específico em que Pedro o encontra.

3.2.3 Viver fora de casa

O fio condutor de *Lavoura arcaica* gira em torno da fuga e do retorno de André. Na primeira parte do romance, “A partida”, são narrados alternadamente o episódio de Pedro indo buscar de volta André, que está morando num quarto de pensão de uma cidade do interior, e episódios da vida anterior na fazenda, culminando em sua decisão de deixar a casa. Os dois estratos se complementam, fazendo ligações entre um e outro. Por exemplo, André revela a Pedro seu desejo por Ana no capítulo dezenove, só após ter sido narrado (no dezoito) o episódio que culmina com o incesto. Os dois estratos não se desenvolvem paralelamente, de modo estanque, já que o passado ocupa mais espaço na narrativa que o presente: dos vinte e um capítulos desta parte, quinze referem-se ao já ocorrido.

Conjugando as narrações, se pode ver, pelos olhos de André, o caminho que o levou a sair de casa. André menciona a oposição entre o rigor do verbo paterno e o carinho materno, sempre associado a instâncias corpóreas, de seu gosto por cobrir o corpo com a terra da fazenda, de sua iniciação sexual com a cabra Sudanesa, de suas escapadas até os prostíbulos da vila próxima (onde recolhe sua coleção de adereços femininos, guardados numa caixa). Associa a casa onde morava ao pai, refugiando-se numa velha casa abandonada da fazenda, sempre que queria se masturbar. É sobre um monte de palha num quarto dessa casa onde, finalmente, se envolve com Ana. Declarando seu amor, André propõe que continuem juntos em segredo, o que tornaria possível seu reinserção na família e no trabalho da fazenda. Encontra como resposta o silêncio de Ana e sua fuga da capela, ao que decide abandonar a fazenda.

A casa era associada metonimicamente por André à estrutura familiar, mantendo com ela uma relação ambígua. Por um lado, seu movimento é de deixá-la: ir para a vila, para a casa abandonada, por fim, fugir de vez; por outro, André não consegue realmente abandonar a moradia:

não era com estradas que eu sonhava, jamais me passava pela cabeça abandonar a casa, jamais tinha pensado antes correr longas distâncias em busca de festas para os meus sentidos; entenda, Pedro, eu já sabia desde a mais tenra puberdade quanta decepção me esperava fora dos limites da nossa casa (Nassar, 1975: 65)

E a decepção houve, já que André, apesar de sua revolta, reconhecia para si mesmo que “estamos indo sempre para casa” (1975: 32). Suas tentativas de quebrar com a estrutura familiar dão-se dentro do âmbito da própria família, como o incesto. Sua fuga é um ato de revolta, sem o desejo de se integrar a alguma outra forma de vida. Ao ser encontrado por Pedro, André não lhe conta nada sobre onde trabalha ou como arruma dinheiro, ou dos lugares onde passou, ou afinal o que fez. Tudo que importa, e tudo sobre que ele fala, é a vida na fazenda que deixou.

Se o desejo de André é de uma integração perversa ao ambiente familiar, o de seu irmão, Lula, que planeja imitar sua fuga, parece ser o de realmente deixar

a família. André expressara a Ana sua vontade de se integrar à vida de trabalho braçal da fazenda, de cuidar dos campos e animais. Lula, conversando com André, revela não querer nada disso:

— Não agüento mais esta prisão, não agüento mais os sermões do pai, nem o trabalho que me dão, e nem a vigilância do Pedro em cima do que faço, quero ser dono dos meus próprios passos; não nasci para viver aqui, sinto nojo dos nossos rebanhos, não gosto de trabalhar na terra, nem nos dias de sol, menos ainda nos dias de chuva, não agüento mais a vida parada desta fazenda imunda... (1975: 173).

Lula quer se afastar realmente da família: se André era cético sobre as “festas para os sentidos” que a vida fora de casa poderia proporcionar, Lula quer exatamente essas festas, conhecer lugares e pessoas, ter aventuras, viver uma vida perigosa e à deriva, junto aos marginais, prostitutas e mendigos. Por mais que a visão do adolescente Lula seja idealizada, o que se constata é um desejo maior de viver fora de casa.

Num sentido mais amplo, a vida fora de casa em *Lavoura arcaica* pode ser vista como a vida do imigrante, que deixou o seu país de origem para se inserir no Brasil, com todos os choques culturais que isso acarreta. No entanto, o microcosmo do romance é fechado: conhecemos o lado de dentro da família de imigrantes, nunca o lado de fora; não conhecemos a sua diferença em relação aos autóctones, pois estes não aparecem. Também a nação de origem não é mencionada ou tratada. Sem tais contrastes, é difícil ver na imigração, como ela aparece no romance, parte do dispositivo de viver fora de casa.³⁹

O enredo do *Catatau* se baseia na premissa, aparentemente plausível, de que o filósofo René Descartes, que no romance tem seu nome latinizado para

³⁹ Uma leitura de *Lavoura arcaica* como romance da imigração é desenvolvida por Luís Augusto Fischer no seu ensaio “*Lavoura arcaica* foi ontem” (1991). Segundo ele, assim como *Grande sertão: veredas* é o grande romance brasileiro do espaço sertanejo (idéia defendida por José Hildebrando Dacanal), *Lavoura arcaica* seria o grande romance brasileiro da imigração. Fischer analisa a representação das três gerações de imigrantes (o avô, o pai e Pedro), que teriam usos diferentes da linguagem, comparando esses usos com observações de Auerbach sobre a linguagem bíblica em *Mimesis*.

Renatus Cartesius⁴⁰ ou simplesmente Cartésio, teria vindo para o Brasil holandês junto com o príncipe Maurício de Nassau⁴¹. O início do texto, um dos seus momentos mais claros, conta essa situação:

ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius, cá perdido, aqui presente, neste labirinto de enganos deleitáveis –, vejo o mar, vejo a baía e vejo as naus. Vejo mais. Já lá vão anos III me destaquei da Europa e a gente civil, lá morituro. Isso de “barbarus – non intellegor ulli” – dos exercícios de exílio de Ovídio é comigo. Do parque do príncipe, a lentes de luneta, CONTEMPLA A CONSIDERAR O CAIS, O MAR, AS NUUVENS, OS ENIGMAS E OS PRODÍGIOS DE BRASÍLIA. (Leminski, 1975: 1. Caixa-alta no original.)

Cartésio quer apenas contemplar a natureza brasileira – através de uma luneta. Sua posição afastada é compartilhada pelos holandeses mencionados na obra, seja o príncipe Maurício, sejam os naturalistas e pintores que o acompanham. O empreendimento holandês como um todo se separa do país onde se localiza, separação representada no texto de várias formas, por exemplo na menção à torre do palácio de Vrijburg, um dos palácios de Nassau, sempre associada a imagens de isolamento (“torre de marfim” e outras semelhantes), onde, no romance, o príncipe mora⁴².

Dos companheiros de Cartésio na missão holandesa, apenas o capitão polonês Artyczewski parece ter se integrado aos costumes brasileiros, sendo quem forneceu a Cartésio a “erva de negros” que este fuma. Por essa integração, Cartésio acredita que o polonês poderá lhe explicar os mistérios da absurda natureza brasileira e sua godotiana espera constitui o tempo do romance. Quando Artyczewski finalmente chega, Cartésio desespera: “AUMENTO o telescópio: na subida, lá vem ARTYSCHESKY. E como! Sãojoãobativista! Vem bêbado, Artyschewsky bêbado... Bêbado como polaco que é. Bêbado, quem me

⁴⁰ Esta forma já era utilizada pelo próprio filósofo, sendo uso comum da época a latinização.

⁴¹ A investigação histórica torna a premissa fraca: embora tenha vivido na Holanda e servido um certo Maurício de Nassau, o Nassau a quem Descartes serviu não era o mesmo que veio ao Brasil. Um levantamento dos “erros” históricos do *Catatau* é feito no ensaio “*Sukkar in hell: uma leitura do Catatau através do Recife*”, de Delmo Montenegro (2004).

⁴² Na verdade, Nassau teria morado em uma outra residência, mencionada em mapas da época como *Sein Esctie Hoff* (Corte de Sua Excelência). Ver Montenegro, 2004: 260.

compreenderá?” (1975: 213. Caixa-alta no original.), pergunta com que Leminski encerra o romance.

Além de Cartésio e de seus companheiros de missão, outras alusões à vida fora de casa se encontram no romance de forma fragmentária. A prisão é mencionada diversas vezes, primeiro através das jaulas dos animais do zoológico de Nassau, depois principalmente através de jogos com palavras como “xadrez” e “xilindró”⁴³. O interrogatório e a tortura aparecem ainda mais vezes, algumas de modo explícito:

Me enfiam um trabuco goelas abaixo, confesso tudo e ainda reclamam do sotaque! (1975: 158)

Tenazes, alicates, torquesas e outros apetrechos mecânicos, calham como luva para arrancar a verdade da alma através da dor do corpo, a prisão do ventre, o aperto de mão, a chave de braço, o estrangulamento. (1975: 192)

A tortura ainda faz parte do universo ficcional por meio de uma certa “câmara de torturas” que supostamente haveria no palácio de Frijburg. Porém, todas essas alusões estão soltas, perdidas dentro da fragmentação extrema que os ataques de Occam provocam no discurso.

A prisão e a tortura surgem de forma muito mais explícita em *Zero*. José é preso inúmeras vezes, assim como Rosa. Chegam a ser presos juntos, pois Rosa está tomando pílula, o que foi proibido pela “Determinação do Incremento ao Aumento da Família Nacional” (1979: 117). As prisões podem ser feitas sem julgamento, determinadas por regulamentos sempre novos, anunciados todos os dias nos pronunciamentos do governo. Perder um desses pronunciamentos já pode ser motivo para a prisão, de um a seis anos (1979: 146).

Antes mesmo de se envolver com a luta armada, mas já fazendo seus assassinatos gratuitos, José é preso de forma extralegal, e torturado. Raptado num Corcel branco, é trancado numa sala de um prédio no centro da cidade, onde

⁴³ As palavras e nomes com “x” recorrem a todo o tempo no romance, com várias menções aos reis persas Xerxes e Artaxerxes, além do momento, de que já falei na análise sobre a censura, em que os nomes são cobertos por “xxxxxxx”. Creio que a recorrência é proposital, dado que “x” tem o valor matemático de incógnita, de algo que deve ser decifrado.

o deixam sem comida e bebida. Desmaiado, o levam para outra sala, onde lhe dão de beber, primeiro água, depois salmoura. Após levar socos e perder alguns dentes, um padre entra na sala e pede que José confesse. Conseguindo se soltar, José bate com um banco na cabeça do padre. Quatro homens se revezam lhe batendo (“Podiam ser cinco, quinze, não importa. São apenas números” [1975: 177]), depois do que o soltam. Não se descobre quem foi o responsável pelo prisão. (1975: 174-77)

Átila, o amigo de José, também vai para a prisão por motivos políticos. O desocupado Átila apenas acompanhava José nas ações do grupo de Gê, não tendo nem idéia de quais suas motivações ou seus planos ulteriores. Não sabendo realmente de nada, não confessava nada, fazendo que o torturador Ternurinha achasse que sua “resistência” era resultado de seu treinamento guerrilheiro. Átila passa por choques, pau-de-arara, queimaduras, afogamento, cortes, tem seu tímpano estourado. Ao final, é obrigado a rastejar até um avião, onde é levado para “o coração da América” e morre enterrado vivo. (1979: 260-65, 270-72)

O exílio, em *Zero*, aparece como a opção dos cientistas e professores universitários, perseguidos e mal pagos pelo governo. Inúmeros fragmentos, escritos à maneira de notícia de jornal, narram casos assim, como o do cientista Hélio Borba, que vai para a Universidade de Moscou após ter sido preso por suas experiências de inseminação artificial (1979: 164). O cientista Haroldo Limeira parte para a França, escoltado por seus amigos, que o protegem do senhorio, “que foi cobrar um ano de aluguel, ali no aeroporto / mesmo” (1979: 257).

A questão do imigrante, por fim, surge no livro de Loyola Brandão. A todo momento, aparecem mexicanos, colombianos ou outros hispano-americanos, sempre morando mal e aceitando trabalhar em subempregos. O salário para imigrantes é o Terçomínimo, uma terça parte do salário mínimo (1979: 52).

A imigração ainda faz parte do percurso de José. Ao final do romance, após ter sido largado no meio do nada do interior do país pelas forças do governo, ele consegue chegar a Miami – e é logo deportado (1979: 281-84).

3.3 Códigos e romances

3.3.1 Campo *versus* cidade

O campo é o universo de *Lavoura arcaica*. Quando André sai de casa, vai para uma “velha pensão interiorana”, e não para uma cidade maior. André não acredita na possibilidade de realmente escapar de casa, do mundo familiar e do trabalho em família da lavoura. Ele considera “coisas do direito divino, coisas santas, os muros e as portas da cidade” (Nassar, 1975: 138), mas não é para a cidade que vai, e sim para dentro de um quarto (o que é dizer, para dentro de si mesmo). Nada da vida da cidade interiorana onde fica a pensão de André é revelado. A única personagem do romance realmente atraída pela cidade é Lula, conforme ele expõe na sua já mencionada conversa com André.

Como sugere o título do romance, o mundo rural do romance é arcaico. A família trabalha toda junta na lavoura, e prepara seu próprio pão, tentando retirar o máximo da subsistência possível desse trabalho. Pouquíssimas relações externas à fazenda aparecem no livro. Desses, o único individualizado é o velho tio imigrante que toca flauta; os outros são amigas de Zuleika e Huda, ou apenas circundantes. A vila próxima à fazenda constitui um lugar onde se compra víveres ou onde André frequenta o prostíbulo. A fazenda e a família se isolam do mundo externo. Esse isolamento e auto-suficiência, levados à última conseqüência, resultam no incesto de André.

O alinhamento do romance com o pólo do campo pode ganhar um certo caráter ambíguo se considerarmos novamente o título. Afinal, caracterizar como arcaica a lavoura significa dizer que ela não é mais do presente, que ela está desaparecendo. Esse também pode ser o sentido da passagem do verbo de pai a filho: o discurso simples e puro do avô, *Maktub*, se descaracteriza ao ser

racionalizado pelo pai e repetido por Pedro.⁴⁴ O desaparecimento do universo rural patriarcal pode ser representado na fábula pela cólera do pai, que, após ficar sabendo por Pedro do incesto, mata Ana no meio da festa em homenagem ao retorno de André. Os clamores horrorizados de “Pai!” que seus filhos dão mostram o rompimento total que a brutalidade do assassinato instaura.

Já o mundo de *Zero* é totalmente citadino. O romance se passa numa metrópole caótica, cujas partes constitutivas aos poucos vão aparecendo. O crescimento da cidade aparece em ação: a Boca, a antiga zona do meretrício, foi demolida para a construção do Boqueirão, o circo de aberrações em que José trabalha, e que acaba ganhando características de bairro dos miseráveis e desempregados, ocupando as zonas norte e leste da cidade por inteiro. Além desse bairro pobre, há uma favela mais antiga, num morro, que José, Rosa e uma parte do grupo de Gê sobem, à procura do menino com música na barriga (o possível filho de Gê), e na qual se perdem. Ao menos um bairro planejado pelo governo existe na cidade, um bairro de casas pré-fabricadas e financiadas, uma das quais José compra. O aspecto desumanizador desse planejamento surge quando Rosa vai ao único mercadinho disponível para as quatro mil casas do bairro e tenta voltar:

Uma dessas casas é minha. Subiu, desceu, contornou, voltou, virou, cruzou, atravessou, desceu, subiu. Calçadas em cimento cinza, lajotas de cimento, espaços de um metro para o jardim, janelas azuis, muros de um metro: como espelho infinito em que a vila se reproduzia mil vezes. (Brandão, 1979: 144)

Apesar dos enclaves de planejamento governamental, a maior parte da metrópole tem um ar caótico. Pedintes, ambulantes e congestionamentos compõem o ambiente. Há um mundo escondido da cidade: ao entrar para o grupo de guerrilha urbana dos Comuns, descobre que eles dominam uma rede subterrânea, escavada ao longo dos quinze anos pregressos de ditadura, que abarca a cidade inteira.

⁴⁴ Essa é também a interpretação de Fischer (1991).

O campo em *Zero* é visto negativamente: é de onde vêm as aberrações exibidas no Boqueirão, e os migrantes nortistas e nordestinos à procura de emprego. Quando José vai para o campo, é sempre com um fim específico em mente. No primeiro caso em que isso ocorre, quer pedir a mão de Rosa aos pais dela. Porém, a experiência na cidadezinha é horrível. José recebe um trote telefônico caluniando Rosa, no qual ele diz que não acredita mas fica em dúvida. Logo depois, apanha na rua dos mesmos *playboys* que passaram o trote (1979: 77-81).

A segunda vez que José vai para o campo é para treinar no acampamento dos Comuns – o que também termina mal, já que eles são descobertos e ele é largado no meio do nada pelas forças repressivas (1979: 271-72).

Um fragmento situado na metade do romance, simulando um recorte de jornal que fala de uma conferência no Copacabana Palace, expõe a relação entre campo e cidade, no país de *Zero*. Segundo o conferencista Robert Panero, cada país da América do Sul é dividido em três países distintos: o país A, urbano, integrado ao século XX, ocupando menos de cinco por cento do território; o país B, rural, saindo do feudalismo, que ocupa trinta por cento; e o país C, “um **far-west**, outro planeta”, o país, por exemplo, da Amazônia (1979: 99. Grifo no original). O mundo de *Zero* é o do país A: os países B (dos pais de Rosa) e C (os descampados onde largam José e enterram Átila) são vistos como ameaça.

São muitas as cidades mencionadas no *Catatau*: a Babilônia, Brasília, Esparta, Jerusalém, Mênfis, Nínive, Pompéia, Roma, Tróia. Todas elas, no entanto, associam-se metaforicamente a Mauritstadt, no livro simultaneamente a Recife holandesa e a cidade planejada por Nassau para ser construída na ilha de Antônio Vaz (atual ilha de Santo Antônio), que nunca se realizou.⁴⁵ Brasília, em especial, é um termo equívoco, usado para se referir à terra na qual Cartésio está (como sinônimo de Brasil), mas também com uma acepção de cidade, lembrando

⁴⁵ Mauritstadt se associa a Olinda e Recife apenas no romance: historicamente, o sentido da cidade planejada é o correto. Esse é mais um dos “erros históricos” do *Catatau* apontados por Delmo Montenegro (2004: 260).

a futura capital federal.⁴⁶ A ambigüidade domina o jogo de associações. Ora os holandeses são os troianos, defendendo a cidade contra os “pés rapados” gregos “com uma pena atrás da orelha” (Leminski, 1975: 188), ora são os próprios gregos que defendem seu país dos bárbaros persas: ora Mauritstadt é Tróia, ora é Esparta, que manda seus trezentos guerreiros combaterem à sombra das flechas. O próprio nome da cidade é confuso. Na maior parte das vezes, a “Recife holandesa” é chamada de Vrijburg⁴⁷, nome do palácio onde viveria o príncipe Maurício – em frente ao qual Cartésio fuma sua maconha.

A cidade holandesa é vista como um empreendimento civilizacional por Cartésio. Há uma oposição constante entre os elementos da cidade, como a torre de Vrijburg, e os elementos da natureza brasileira, do campo. A cidade holandesa, planejada, representa a ordem, enquanto a natureza brasileira, o caos:

Quando formos embora, o câncer de Brasília engolirá tudo ou o núcleo de ordem da geometria dessas jaulas prevalecerá aqui? Tróia cairá, caiu Vrijburg. O real cheio de cáries vem aí. (1975: 24)

Cartésio pressente a queda da cidade holandesa. Associações e alusões exploram o tema, ligando a queda de Virjburg à queda da torre de Babel, à derrota de Esparta pelos macedônios, à invasão de Roma pelos bárbaros do norte, à destruição de Pompéia pelo vulcão. Na visão de Cartésio, o abismo entre o mundo europeu e o caos do Novo Mundo é tão grande que impede o experimento holandês de funcionar.

3.3.2 Engajamento *versus* desengajamento

⁴⁶ No “Plano do *Catatau*”, um excerto das anotações anexas ao manuscrito do romance, que traz uma espécie de planejamento para a obra, um dos itens é o “Roubo dos planos Niemaicos de Brasília”, o que reforça a equivocidade (Leminski, 2004b: 366). Infelizmente, esta planificação de Leminski é tão confusa quanto o próprio *Catatau*, não podendo ajudar muito para os demais aspectos da compreensão da obra.

⁴⁷ Mesmo no paratexto a confusão permanece: ao final da primeira edição do romance, se reproduz uma gravura da época holandesa, com a legenda: “Vrijburg, a Recife dos holandeses (séc. XVIII)” (1975: 215).

Diversas vezes, no início de *Zero*, são mencionados os Comuns, grupo terrorista liderado Gê. As visões sobre o grupo que o romance apresenta divergem: enquanto o governo paga por informações que os denunciem, o boato que corre é que Gê ajudaria o povo. Um dos casos que aumentou o *status* heróico e lendário de Gê foi quando a filha de um de seus homens foi se casar. A família do noivo era muito pobre, e não teve dinheiro para comprar cerveja ou vinho para a festa: só iam servir groselha com raspa de gelo. Sabendo disso pelo pai da noiva,

Gê foi ao fundo da casa, olhou os baldes cheios de água, groselha e açúcar. À noite, apanhou um jipe, bateu numa adega, quando o homem abriu, Gê apontou o revólver. Trouxe três barris de vinho bom, deixou no lugar da groselha.

Com isto, Gê manifestou seu caráter e os seus discípulos acreditaram nele. (Brandão, 1979: 174)

O narrador sabe muito mais que os convivas do casamento, que só viram que, onde deveria estar a groselha, estava o vinho: portanto, um milagre de Gê. Como se pode interpretar pelo trecho, que parodia a transubstanciação bíblica da água em vinho, a figura de Gê se associa à de Jesus Cristo, à de um salvador. José, que a essa altura já é um assassino, ao ser torturado se apega a essa figura messiânica: “odeio o amarelo / menos o amarelo pálido do rosto de Gê, / ele é que pode me salvar / de todas estas dúvidas que / estou tendo, desta / indecisão, deste ficar / aqui” (1979: 176).

Tentando encontrar um silenciador para sua arma, José é levado até Gê, na rede subterrânea que os Comuns controlam. No diálogo que se desenrola, Gê tenta convencer José a ser um deles, e José insiste que deve agir sozinho (1979: 179). Em sua primeira ação, aluga um quarto em frente a um prostíbulo onde um General entrou e fica cinco dias esperando, com um fuzil em mãos, sendo interrompido somente por uma confusão em praça pública armada por outro atirador solitário. Nesse momento inicial, José está ligado aos Comuns sem fazer parte do grupo. Suas ligações só se estreitam quando começa a participar dos assaltos a banco planejados por eles. Ainda assim, prefere agir sozinho:

/ José: Não, Gê, com bomba não mexo, não. Nem quero me meter em ações, nos quartéis. Já te disse, esse negócio de grupo não é comigo. Quero trabalhar sozinho. Me dê trabalho sozinho. Nem com esses amigos meus /. (1979: 193)

Engajado na luta armada, José não tem a motivação ideológica de Gê: “eu não acredito nessas coisas que vocês acreditam” (1979: 188). Seu sentimento é apenas de raiva, o mesmo instinto destrutivo que lhe levava ao assassinato gratuito. Já fazendo parte plenamente dos Comuns, num campo rural de treinamento, José passa a desconfiar das idéias que movem Gê:

Quando eu disse a Gê que não confiava nas pessoas e que tinha medo de ações em grupo, ele falou: todos têm. Porra, amigo, a gente tem barriga, tem cu, tem estômago, igual aos outros. Só que os outros não têm uma coisa nossa: a idéia. E a idéia, a gente ajuda com uma bolinha.

Caiu no meu conceito na mesma hora. Precisavam de bolas. Eu nunca precisei. Então, me lembrei de que no começo tinha mais coragem. Porque no começo eu tinha mais ódio, era mais cego, me atirava. Para estes homens, se atirar era suicídio. Atirar-se era precipitação. Precipitação e impaciência são a morte. Estava no Mini-manual, um livro xerografado que Gê trouxe uma tarde. (1979: 253-54)

Não acreditando realmente na ideologia do “Mini-manual”, José vai indo junto com os Comuns. Sua “conversão” ideológica só se dá quando capturado nos Estados Unidos, após o campo de treinamento dos Comuns ter sido atacado e ele, largado no interior:

Senti, e isso me deu forças, que eu era um latíndio-americano, que não era nada diante do mundo, e que para nós estava destinado o estigma que perseguiu os judeus, milênios. O transplante da perseguição e segregação e opressão. Percebi que haveria nova raça humilhada, ofendida, cuspidada, resto humano, dejetado, carne inexistente em cima de osso inexistente, explorada, usada. Acabava naquele momento verdeamarelado um ciclo, o judaico, para iniciar outro, o latíndio-americano. Passavam para nós as dores e os desesperos do mundo. Nós, pior: subdesenvolvidos, subnutridos, miseráveis, doentes. Talvez dentro de mil anos curtidados, sejamos como eles, uma coisa

difícil de se destruir, e em mil anos sejamos substituídos por um novo ciclo. (1979: 281)

A “conversão” de José constitui uma tomada de consciência frente a sua condição marginal, que não implica no simplismo tático dos “Mini-manuais” dos Comuns. O percurso da personagem leva a reconsiderar criticamente o caminho da luta armada, ao mesmo tempo que reconhece a opressão que faz com que ela surja.

São extremamente tênues os traços que podemos encontrar no *Catatau* sobre a questão do engajamento. A única relação que parece efetivar-se é com o tema da guerra e da festa, que aparece durante todo o livro:

Na guerra, o necessário, na festa – o luxo nesse cenário. Acusaxis, eixo é o vazio, de quem é essa guerra? Nem toda guerra importa, o que vem da festa não me atinge. (...) Festa, guerranão! (Leminski, 1975: 39)

Guerra a ferro, e fogo na festa! (1975: 40)

Seria a festa o desengajamento? É possível que sim e que não, já que, vista como resistência à guerra, a festa se torna uma forma de se engajar. Como tudo no *Catatau*, a questão não se decide.

3.3.3 Teoria *versus* prática

O *Catatau* tem sido entendido como um embate entre a razão europeia e o Novo Mundo, o qual precisaria do surgimento de uma nova lógica para ser compreendido. O próprio Leminski, em posfácio que escreveu para a segunda edição do livro, interpreta assim: “O *Catatau* é o fracasso da lógica cartesiana no calor, o fracasso do leitor em entendê-lo, emblema do fracasso do projeto batavo, branco, no trópico” (Leminski, 2004a: 271).

Os dois livros já publicados que analisam a narrativa destacam pontos semelhantes aos do posfácio do autor do romance. Em *Catatau: as meditações da incerteza*, de Romulo Valle Salvino (2000), o romance é lido como uma paródia das *Meditações metafísicas*, de René Descartes. À luz da paródia são entendidos

os elementos do texto: Occam, o monstro textual do romance, seria o demônio enganador da primeira meditação de Descartes, um dos seus passos na dúvida sistemática. O outro livro, *O Catatau de Paulo Leminski: (des)coordenadas cartesianas*, de Tida Carvalho (2000), segue uma linha semelhante, porém privilegiando o *Discurso do método* como matriz interpretativa.

Proponho deslocar esta oposição entre pensamento e natureza, ou razão e irracionalidade, para uma oposição entre teoria e prática. Minha leitura depende de uma outra interpretação do papel de Occam. A interpretação do que seria o “monstro textual” também costuma seguir Leminski:

Occam é um monstro que habita as profundezas do Loch Ness do texto, um princípio de incerteza e erro, o “malin génie” da célebre teoria de René Descartes.

A entidade Occam (Ogum, Oxu, Egum, Ogam) não existe no “real”, é um ser puramente lógico-semiótico, monstro de zôo de Maurício interiorizado no fluxo do texto, o livro como parque de locuções, ditos, provérbios, idiomatismos, frases-feitas. O monstro não perturba apenas as palavras que lhe seguem: ele é atraído por qualquer perturbação, responsável por bruscas mudanças de sentido e temperatura informacional. (Leminski, 2004a: 271)

Na interpretação do autor, Occam seria um procedimento de desorganização do texto, sem carga semântica (“puramente lógico-semiótico”). A meu ver, porém, Leminski se equivoca na auto-avaliação. Quando Occam surge no texto – nos momentos mais fragmentários, trocadilhescos, com abundância de provérbios e palavras-valise – os valores de Cartésio tendem a ser postos em dúvida ou invertidos. É quando Occam domina que, por exemplo, a festa aparece como valor positivo. Occam não apenas perturba os sentidos do texto, mas cria novos, interferindo ativamente, dialogando com Cartésio.

A teoria é dominante quando Cartésio comanda o discurso. Já nas primeiras frases, aquelas citadas anteriormente quando abordei a vida fora de casa em *Catatau*, se vê a posição de usuário da razão teórica em que ele se coloca: não só o texto começa com uma reformulação do *cogito* cartesiano, como

a personagem “contempla” a paisagem. Não é necessário lembrar do peso que a contemplação tem para a filosofia, desde os gregos.

O problema de Cartésio é justamente a atitude contemplativa, que pressupõe uma distância entre sujeito e objeto – distância que se realiza de muitas formas no romance, como na luneta que a personagem usa. Essa distância materializa-se na maneira como Cartésio concebe a relação entre nome e coisa, para ele uma relação “entre medida e medido” (Leminski, 1975: 165). Ou, conforme seu desespero aumenta e suas tendências idealistas se exacerbam, “Coisas são palavras que uma bruxa petrificou” (1975: 179). As palavras são anteriores às coisas, servem de medidas a elas e organizam *a priori* o mundo. Resulta daí a confusão de Cartésio frente aos animais do zoológico de Vrijburg. Eles não são palavras petrificadas, eles exigem palavras novas, palavras retiradas desses idiomas estranhos dos povos indígenas. Sem um referencial próprio, uma palavra que faça parte de sua estrutura importada de mundo, Cartésio se perde: “O só pensar esse bicho basta para passar a noite em claro e o dia em trevas. Como entrou esse câncer em minha máquina?” (1975: 14).

A solução, apresentada fragmentariamente por Occam, – o que se poderia chamar da “razão dos trópicos” – encontra-se em associar o pensamento a um gesto, não separá-lo da ação. A ação tem o poder de afetar o objeto; o pensamento, ao acompanhá-la, também teria esse poder: “pensamento que é um gesto, pensando junto que é um jeito, e não tem mais outro! Afirmo tudo. Onde não há provas, grito palavras novas” (1975: 45). Outras formulações da mesma idéia se encontram no romance, como: “todo pensamento novo leva a fazer. Senão, não! Tigre sabe que não erra” (1975: 50). Ou ainda: “A atitude mais radicais, pensamentos mais profundos” (1975: 178). Pensamentos novos numa realidade nova devem estar acompanhados de uma nova ação, não podem apenas reproduzir o que já era feito antes. A criação de uma Nova Holanda em Pernambuco fracassará por essa incapacidade de fazer pensamento e ação seguirem juntos, por essa falta de adaptabilidade. Cartésio, como emblema da “razão européia” que os holandeses tentam importar, fracassa no terreno do

pensamento, na mesma medida em que Nassau fracassa no seu empreendimento.

Colocar a leitura nestes termos não é mais que uma proposta. Afinal, a polissemia do livro é levada ao extremo. Qualquer proposta de leitura pode encontrar trechos que a confirmem e a desmintam (muitas vezes na mesma página – ou até frase). Ler o *Catatau* é tentar entender um pensamento elaborado à maneira do que Cartésio descreve em certo ponto:

Porque não consigo fazer muito longas as pontes entre os antecedentes e suas sofríveis conseqüências – mantendo o controle no salto sem pensar em nada que dele se diferenciam – amontoar passagens chegando lá quando o lá ainda não deu sinal de si. Tiro – furo. Quem faz feio, bonito lhe parece! Leva a luz, traz a treva e faz filó! Vira a causa de pernas para o ar, a casaca de frente para trás! Tergiversa, retrógrado? (1975: 138)

Conclusões sem premissa, hipóteses sem fundamento, passagens amontoadas: assim se apresenta o *Catatau*, no qual a experiência de leitura ou exegese sempre está na linha tênue entre navegar e se afogar.

Em *Lavoura arcaica*, a opção de André é pela prática: a teoria aparece ligada ao discurso paterno de que ele quer se livrar. Teorizar, neste romance, é fazer uso do discurso. Sempre que André tenta usar o discurso, o resultado é desastroso: acaba contando para Pedro sobre ele e Ana, o que ocasiona a catástrofe final, tem como resposta à sua declaração o silêncio e a fuga de Ana, é obrigado a se retratar quando se vê exposto à cólera paterna, conversando com este. A revolta de André requer ações, seja a fuga ou o incesto.

O romance, no entanto, faz com que as ações de André tenham um resultado trágico, no caso a morte de Ana. Nas palavras de seu pai, “o gado sempre vai para o poço” (Nassar, 1975: 190): o mundo fechado da lavoura arcaica pune a transgressão de forma violenta.

Em *Zero*, não há propriamente opção entre a teoria e a prática. Ambas estão interdidas a José. O campo de ação de José é o da violência: o roubo, o assassinato, bater em Rosa. Porém, em tudo isso José se sente levado, ora por

impulsos, ora pelas circunstâncias. A falta de dinheiro o leva a roubar, não uma decisão racional. Seus assassinatos gratuitos parecem ter causas quase fisiológicas. Cada vez que comete um deles, enxerga uma luz amarela e sente uma náusea:

Explosão, como se eu tivesse tomado mil bolinhas. O mundo borbulhou, se encheu de raios, de um amarelo tão intenso que eu não podia olhar. Mesmo de olho fechado, lá estava o amarelo. Dentro de mim. Com o tiro, meu organismo deu um salto, o coração disparou, o sangue a 180, senti o dedo do pé esquerdo amortecido. E minha visão, cresceu. Eu podia ver num ângulo de 360 graus. Era aquilo, que eu procurava. O tiro provocou o vômito. Não do estômago. Da cabeça, do que havia na memória, no cérebro. Bem lá no fundo, as lembranças se atropelaram. Eu, diante do cadáver, sem passado e sem presente. (Brandão, 1979: 156-57)

Essa violência, contudo, não configura uma prática. É alternada por estados de falta de vontade, da mesma abulia que acomete Rosa em certo momento. Isso fica explícito quando José relata que ficou dois dias parado no mesmo lugar, sem ânimo de dar um passo: “Quero, mas não quero me movimentar” (1979: 157).

José acaba se unindo à prática da luta armada, mas não compartilha com ela seus objetivos: é movido somente pela raiva. Sua participação, levado ao sabor das circunstâncias, apenas repete o percurso anterior, de fúria e falta de vontade. Somente ao final do romance, quando toma consciência de sua condição “latíndia-americana”, ele consegue compreender o horizonte da prática sistemática, organizada:

Enquanto isso, estendemos as mãos, latíndio-americanos, africanos, asiáticos. Não para chorar-gemer, mas para compreender-organizar. Irmãos, sangue, pele-pele, negros, – não negros, brancos – não brancos, quem tiver uma pedra no intestino. (1979: 281)

No entanto, a compreensão vem tarde demais para José. Ele perdeu Rosa, sacrificada num ritual religioso, e perdeu o grupo ao qual fazia parte, após ser desmantelado o campo de treinamento. Viciado em drogas, recém deportado dos Estados Unidos, sem que lhe reste nada, José marcha, tal qual seu homônimo drummondiano – para onde?

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No final de *Em 1926*, fazendo um balanço dos resultados do seu livro, Hans Ulrich Gumbrecht diz que os diferentes dispositivos, códigos e quebras de códigos formam um campo de opções que “estavam potencialmente disponíveis em todo o mundo cultural ocidental em 1926” (1999: 527). Dentro desse campo, a posicionalidade – a opção por um lado ou outro dos códigos binários, ou a opção por não optar, correspondente aos códigos em colapso – torna-se crucial, estabelecendo escolhas mais prováveis frente a outras. Assim, a escolha de Martin Heidegger pela autenticidade como valor, na obra *Ser e tempo*, é uma escolha provável, que não causa surpresa, dado o campo de opções culturais e o lugar central (europeu) de onde fala o filósofo.

A descrição desse campo de opções culturais presentes no ano de 1926 abarca quase todo o livro de Gumbrecht. Os dispositivos, códigos e códigos em colapso descritos cruzam, no seu texto, centenas de artefatos, obras literárias, pessoas e temas, provenientes de lugares os mais variados do Ocidente, da Europa à América do Sul. Em contraste evidente, meu segundo capítulo, que se propõe a fazer uma descrição semelhante de 1975, utiliza um número pequeno de fontes, atendo-se ao Brasil como localização geográfica. O que foi decidido como maneira de lidar com o tempo reduzido (um ano) disponível para a elaboração desta dissertação de Mestrado, tem certas conseqüências teóricas.

O livro de Gumbrecht enfatiza todo o tempo a centralidade da cultura europeia, ao lado da qual as culturas “periféricas” aparecem como objeto de desejo de uma certa autenticidade (América do Sul), ou de uma artificialidade com ares futuristas (Estados Unidos⁴⁸). Limitando a reconstrução de 1975 ao Brasil, esta oposição frente a um centro cultural desaparece, sendo substituída por uma centralidade da cultura citadina (oposta à do campo). Da mesma forma, opções que para Gumbrecht aparecem de forma muito geral, como o código que opõe ação e impotência, acabam no meu trabalho pedindo uma abordagem mais próxima do que havia no Brasil em 1975 – como a oposição entre engajamento e desengajamento.

Analiso a posição dos romances do *corpus* dentro do campo cultural de 1975 no meu terceiro capítulo. Começo por uma leitura das histórias da literatura que tratam da década de 1970, situando os romances nos percursos das histórias. Já a análise dos romances tem por inspiração a análise que Gumbrecht fez, ao final de *Em 1926*, da obra filosófica *Ser e tempo*, de Martin Heidegger, e dos romances *Kampf der Gestirne*, de Friedrich Blunck, e *Nigger heaven*, de Carl Van Vechten. Gumbrecht acompanha o argumento do livro de Heidegger, encontrando a cada ponto a interferência da escolha entre opções culturais presentes em 1926, até o ponto em que aparecem todos os dez códigos tratados no livro de Gumbrecht. A leitura dos romances remete à de *Ser e tempo*, privilegiando a oposição entre autenticidade e artificialidade – e a não-opção entre uma e outra, representada pela vida.

No meu trabalho, escolhi uma forma mais simples de redação, dispondo os dispositivos e códigos e, dentro das seções reservadas a cada um deles, analisando os romances. Os dispositivos, que, na análise de *Ser e tempo* por Gumbrecht, raramente aparecem, acabaram assim tendo um papel importante, trazendo à luz relações imprevistas com o ano de 1975. Na análise referente aos códigos, os romances nem sempre optam, revelando a possibilidade de escapar do binarismo.

⁴⁸ Parece estranho pensar nos Estados Unidos como cultura periférica, mas precisamos lembrar que, em 1926, o país ainda não conquistara sua posição hegemônica pós-Segunda Guerra.

No decorrer da redação do terceiro capítulo, percebi que a análise das obras do *corpus* trazia não só afinidades como contrastes com o tratamento dado aos dispositivos e códigos no segundo capítulo. As divergências efetivamente enriqueceram os dispositivos e os códigos, levando-os a direções insuspeitadas, o que pode ser comprovado por uma breve retomada da forma como eles se realizam nos dois contextos (descritivo e de análise).

Representações da censura em *Zero* correspondem a temas já lançados no segundo capítulo, como a censura à imprensa. Em *Catatau*, utilizam-se diversas das estratégias ligadas à censura, tanto as que a efetivam, quanto as que a ela resistem. O sentido do dispositivo se expande em novas direções na análise de *Lavoura arcaica*, que revela o quanto a censura manifesta o poder, positivo ou negativo, sobre o discurso.

A marginalidade, na sua forma de criminalidade, aparece representada em *Zero*. Em *Catatau*, a representação da marginalidade se dá na presença da maconha. A história editorial deste segundo romance se conecta ao tratamento anterior da poesia marginal. Duas expansões aparecem na análise dos romances quanto a esse dispositivo. A primeira é ainda em *Catatau*, que representa a marginalização das populações não-brancas pela cultura européia (por meio de seu representante, Cartésio). A segunda, em *Lavoura arcaica*, remete ao sentido do marginal, o sentido de estar à margem – como se sente André em sua família.

Os aspectos políticos da vida fora de casa, como o exílio e a prisão, estão presentes em *Zero* e *Catatau*. A busca do espaço próprio pela juventude aparece em *Lavoura arcaica*, mas de uma maneira invertida: enquanto a esperança dos jovens de viver fora de casa em 1975 ainda revela traços utópicos, no romance André se mostra totalmente cético quanto à vida fora da fazenda.

Lavoura arcaica mostra sua opção pelo campo, ao mesmo tempo que trata do desaparecimento de suas estruturas próprias. *Zero* menciona brevemente o aspecto do campo como espaço a ser explorado (presente no incentivo governamental à ocupação amazônica), mas sua opção é pela cidade, que se

mostra caótica. No *Catatau* aparece a cidade planejada, tecnocrática, mas não se pode dizer que há uma opção pelo campo ou pela cidade.

As questões relativas ao engajamento e desengajamento em 1975 estão ausentes, ao menos de forma direta, nos romances. A ligação entre o marxismo e a Igreja, o movimento estudantil e as diversas alianças entre estas e outras forças não aparecem. Em *Zero*, o engajamento representado é o da luta armada, não mais presente em 1975. O romance, porém, diagnostica esse fim da luta armada, mostrando os diversos problemas, ideológicos e práticos, ligados a ela. A opção de *Zero* é pelo engajamento como uma forma de tomada de consciência, como a que ocorre com José ao fim do romance. No *Catatau*, a oposição entre guerra e festa pode representar o código engajamento *versus* desengajamento, mas não é possível dizer qual lado representa qual, e menos ainda decidir os pólos positivo e negativo.

Na forma específica do debate sobre o estruturalismo e a teoria literária, os pólos do código teoria *versus* prática também não aparecem nos romances. A teoria está presente no *Catatau* como um debate entre uma “razão européia”, representada por Cartésio, e uma “razão tropical”, que aliará pensamento e prática, representada por Occam. Não há propriamente uma opção entre teoria e prática no romance, podendo-se dizer que a opção muda conforme tomamos o ponto de vista de um ou outro personagem. Em *Lavoura arcaica*, a teoria está ligada ao discurso paterno, o que faz que André opte pela prática. A opção de *Zero* pela prática surge somente quando esta não é mais possível, quando José chegou ao fim.

Os contrastes, como podemos ver, são grandes, e mostram a inserção e o deslocamento simultâneo das obras selecionadas de seu ano de publicação. Muitas perguntas surgem dessa avaliação de afinidades e diferenças. Poder-se-ia perguntar, por exemplo, se o que faz com que algumas obras sejam avaliadas como “universais” é o maior grau de divergência em relação aos mundos cotidianos dos quais fazem parte. No sentido inverso, alguém pode pensar nas

obras que têm um grau alto de semelhança com os mundos cotidianos de um momento específico como “datadas”.

O mundo de 1975, definido por seu campo de opções culturais, tem uma relação conflitante com os objetos e seres que engloba. Apontar e compreender esses conflitos num espaço simultâneo, tomando três romances como caso específico, é o que moveu este trabalho.

A realização desta dissertação mostra que o experimento presente no livro *Em 1926* pode, sim, ser utilizado como modelo – ao contrário do que pensa Gumbrecht, o livro não está “condenado a permanecer um experimento” (1999: 14). A reprodução do experimento se torna particularmente útil na História da Literatura: por meio dela, podemos trocar associações diacrônicas tradicionais, como as de escolas, grupos e movimentos, por associações sincrônicas entre obras – como os dispositivos e códigos que ligam esses três romances tão diferentes. Como Gumbrecht já ressaltou ao falar de suas bases teóricas, o período escolhido é arbitrário, não sendo necessária a limitação a um só ano (1999: 476): um estudo mais abrangente (e muito mais complexo) poderia tentar descrever como uma simultaneidade toda a década de 1970, por exemplo – ou toda a segunda metade do século XVIII. Da mesma forma, o espaço escolhido não precisa ser limitado ao Brasil ou ao Ocidente: um estudioso que conheça línguas orientais pode aumentar em muito a abrangência geográfica de uma possível pesquisa. Na direção oposta, estudiosos detalhistas podem diminuir o tempo e o espaço, limitando-se a meses específicos, ou a cidades. Conforme se aumente ou diminua o espaço e o tempo, obras diversas podem ser vistas como simultâneas: obras de diferentes anos, de diferentes países e línguas, que assim encontram novas formas de aproximação.

REFERÊNCIAS

- BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- BIODIESELBR Online. Proálcool - Programa Brasileiro de Álcool. Disponível em <http://www.biodieselbr.com/proalcool/pro-alcool.htm>. Acesso verificado em 13 de novembro de 2007.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero: romance pré-histórico*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- BRASIL, Assis. A nova literatura brasileira (o romance, a poesia, o conto). In: COUTINHO, Afrânio (Dir.); COUTINHO, Eduardo de Faria (Co-dir.). *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 1999a. 6 v. V. 6: Relações e perspectivas; conclusão. p. 245-74.
- _____. A nova literatura (década de 80 / anos 90). In: COUTINHO, Afrânio (Dir.); COUTINHO, Eduardo de Faria (Co-dir.). *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 1999b. 6 v. V. 6: Relações e perspectivas; conclusão. p. 275-80.
- BRASIL: *nunca mais*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- CACASO. *Lero-lero: 1967-1985*. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2002.
- CÂMARA, D. Hélder. O que faria S. Tomás de Aquino diante de Karl Marx? In: MACHADO, José Pinheiro. *Opinião x censura: momentos da luta de um jornal pela liberdade*. Porto Alegre: L&PM, 1978. p. 150-161

CARVALHO, Tida. *O Catatau de Paulo Leminski: (des)coordenadas cartesianas*. São Paulo: Cone Sul, 2000.

CÉSAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

COMISSÃO Pastoral da Terra. O nascimento da CPT. Disponível em <http://www.cptnac.com.br/?system=news&eid=26>. Acesso verificado em 13 de novembro de 2007.

COSTA, Felipe A. P. L. Ecologia Urbana. Disponível em http://www.lainsignia.org/2005/abril/soc_009.htm. Acesso verificado em 13 de novembro de 2007.

COUTINHO, Afrânio. Visão final. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.); COUTINHO, Eduardo de Faria (Co-dir.). *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 1999. 6 v. V. 6: Relações e perspectivas; conclusão. p. 362-67.

COUTINHO, Eduardo de Faria. O pós-modernismo no Brasil. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.); COUTINHO, Eduardo de Faria (Co-dir.). *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 1999. 6 v. V. 6: Relações e perspectivas; conclusão. p. 236-44.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? Disponível em: <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/art14.html>. Acesso verificado em 25 de setembro de 2007.

DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca*. São Paulo: Senac, 2003.

FISCHER, Luís Augusto. "Lavoura arcaica foi ontem". *Organon*, Porto Alegre, n. 17, p. 14-26, 1992.

FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREITAS FILHO, Armando. Poesia vírgula viva. In: *Anos 70: literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1979. p. 83-122.

GASPARI, Elio. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GASPARIAN, Fernando. Circular aos assinantes e carta ao presidente da ABI. In: MACHADO, José Pinheiro. *Opinião x censura: momentos da luta de um jornal pela liberdade*. Porto Alegre: L&PM, 1978. p. 131-137.

GIL, Gilberto. *Refazenda*. Rio de Janeiro: Phonogram, 1975. 1 disco sonoro (37 min), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

GOMES, Adriano Trindade; LUCCHESI, Eliane. Pecado capital, três considerações. Disponível em http://www.teledramaturgia.com.br/pecado_texto.htm. Acesso verificado em 13 de novembro de 2007.

GONÇALVES, Marcos Augusto; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Política e literatura: a ficção da realidade brasileira. In: *Anos 70: literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1979. p. 7-81.

GRYNSZPAN, Mario. A questão agrária no Brasil pós-1964 e o MST. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 315-48. (Coleção O Brasil Republicano, v. 4)

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia (1950-1980)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Em 1926: vivendo no limite do tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: NOVAIS, Fernando A.; SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 439-87.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HYLDON. *Na rua, na chuva, na fazenda*. Rio de Janeiro: Polydor: 1975. 1 disco sonoro (43 min), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

- JOÃO Antônio. *Leão-de-chácara*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- _____. *Malagueta, Perus e Bacanaço incluindo Malhação do Judas carioca*. São Paulo: Clube do Livro, 1987.
- JORNAL *Nacional*: a notícia faz história. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda*: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo, 2004.
- LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. Curitiba: Ed. do Autor, 1975.
- _____. Descoordenadas artesianas: um texto e sua história, 23 anos depois. In: _____. *Catatau*. 3. ed. Curitiba: Travessa dos editores, 2004a. p. 270-72
- _____. Plano do *Catatau*. In: _____. *Catatau*. 3. ed. Curitiba: Travessa dos editores, 2004b. p. 358-68
- LIMA, Leda de Azevedo *et alii*. *Vestibular 75*: literatura. Rio de Janeiro: Record, 1975.
- LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda*: ensaios sobre literatura e teoria. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- LUHMANN, Niklas. *A nova teoria dos sistemas*. Porto Alegre: UFRGS, 1997.
- _____. *Sistemas sociales*: lineamientos para una teoría general. Barcelona: Anthropos, 1998.
- _____. *The reality of mass media*. Stanford: Stanford University Press, 2000
- MACHADO, José Pinheiro. *Opinião x censura*: momentos da luta de um jornal pela liberdade. Porto Alegre: L&PM, 1978.
- MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, Fernando A.; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil*: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 559-658.
- MELLO, Thiago de. *Vento geral*: poesia 1951/1981. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MONTEIRO, Ronald F. O cinema de perspectiva popular. In: *Anos 70: cinema*. Rio de Janeiro: Europa, 1979. p. 97-119.

MONTENEGRO, Delmo. Sukkar in hell: uma leitura do *Catatau* através do Recife. In: CALIXTO, Fabiano; DICK, André (Org.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 257-70

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

PASSETTI, Gabriel. “Ilha Grande, ilha-cárcere”. *Klepsidra*, revista virtual de História, São Paulo, n. 17, 2003. Disponível em <http://www.klepsidra.net/klepsidra17/ilhagrande.htm>. Acesso verificado em 13 de novembro de 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Zero (romance pré-histórico)”. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 33, p. 99-101, set. 1976.

RIBEIRO, Darcy. *Aos trancos e barrancos: como o Brasil deu no que deu*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

ROSSION, Pierre. “Drogados podem gerar anormais”. *Ciência e vida*, São Paulo, n. 1, p. 28-31, maio 1975.

SALVINO, Rômulo Valle. *Catatau: as meditações da incerteza*. São Paulo: Educ, 2000.

SEIXAS, Raul. *Novo aeon*. Rio de Janeiro: Phonogram, 1975a. 1 disco sonoro (37 min), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

_____. *O medo da chuva*. Rio de Janeiro: Phonogram, 1975b. 1 disco sonoro (16 min), 33 1/3 rpm, estéreo, 7 pol.

SILVA, Larissa Kashina Rebello da. “A migração dos trabalhadores gaúchos para a Amazônia Legal (1970-1985). II - A política de ocupação das fronteiras amazônicas”. *Klepsidra*, revista virtual de História, São Paulo, n. 24, 2005.

Disponível em <http://www.klepsidra.net/klepsidra24/agro-rs2.htm>. Acesso verificado em 13 de novembro de 2007.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

VELOSO, Caetano. *Qualquer coisa*. Rio de Janeiro: Phonogram, 1975. 1 disco sonoro (41 min), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

VERISSIMO, Erico. *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1997.

VERISSIMO, Luis Fernando. *Comédias da vida pública: 266 crônicas datadas*. Porto Alegre: L&PM, 1995.

VILLALOBOS, Marco Antônio. *A guerrilha do riso: Carlos Nobre x ditadura militar brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2000.

CURRICULUM VITAE⁴⁹

Formação Acadêmica/Titulação

- 2006** Mestrado em Lingüística e Letras.
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC/RS, Porto Alegre, Brasil
Bolsista do(a): Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
- 2000 - 2005** Graduação em Bacharelado em Filosofia.
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil

Formação complementar

- 2002 - 2002** Curso de curta duração em Aplicando a Lógica Formal.
Instituto de Filosofia Porto Alegre, IFPA, Brasil, Ano de obtenção: 2002
- 2003 - 2003** Curso de curta duração em Curso de revisão editorial.
Câmara Rio-Grandense do Livro, CRGL, Brasil, Ano de obtenção: 2003
- 2006 - 2006** Curso de curta duração em A criação literária.
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC/RS, Porto Alegre, Brasil
- 2006 - 2006** Curso de curta duração em Historiografia (literária) - questões teóricas.
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC/RS, Porto Alegre, Brasil

Atuação profissional

1. Biblioteca Pública Municipal Monteiro Lobato - BPMML

Vínculo institucional

⁴⁹ Retirado do sistema de currículo Lattes/CNPQ.

2004 - 2004 Vínculo: Servidor público , Enquadramento funcional: Auxiliar ,
Carga horária: 20, Regime: Parcial
Outras informações:
Atendimento ao público e auxílio no cadastro de livros.

2. Encontro Internacional de Educação - EIE-2005

Vínculo institucional

2005 - 2005 Vínculo: Tradutor português-inglês , Enquadramento funcional:
Tradutor português-inglês , Carga horária: 20, Regime: Parcial
Outras informações:
Tradução e versão de textos para o Encontro Internacional de Educação (www.encontrodeeducacao.org.br),
realizado em Gravataí de 9 a 12 de novembro de 2005.

3. Fórum Mundial de Educação - FME

Vínculo institucional

2001 - 2001 Vínculo: Voluntário , Enquadramento funcional: Voluntário,
Regime: Integral
Outras informações:
Voluntário no Fórum Mundial de Educação de 2001, que aconteceu em Porto Alegre de 24 a 27 de outubro.

Áreas de atuação

1. Teoria Literária
2. Criação Literária
3. Filosofia
4. Tradução e versão do inglês

Idiomas

Alemão Compreende Pouco , Lê Razoavelmente

Inglês Compreende Bem , Fala Razoavelmente, Escreve Razoavelmente, Lê Bem

Prêmios e Títulos

2003 Menção Honrosa no VIII Concurso Nacional de Contos Josué Guimarães, X
Jornada Nacional de Literatura

Produção em C, T & A

Produção bibliográfica

Livros publicados

1. MANDAGARÁ, P., RIBEIRO, J. L., BRUNO, P. R. P.
O torno do operário. Gravataí : Stévia, 1998 p.66.
Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso
Escrito a partir de histórias reais de operários.

2. MANDAGARÁ, P.
A lenda de Perseu. Porto Alegre : Edição do autor, 1993 p.32.
Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso
Peça teatral infantil.

Capítulos de livros publicados

1. MANDAGARÁ, P.
Gente que lê todo o tempo In: Contos de Oficina 28.1 ed.Porto Alegre : WS Editora, 2002
Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso
Antologia da 28ª oficina literária ministrada pelo professor Luiz Antonio de Assis Brasil. Capítulo contendo três contos meus.

2. MANDAGARÁ, P.
Quando Nínive reinava sobre Babel In: Antologia causos contos e crônicas.1 ed.Gravataí : Stévia, 1999, p. 84-90.
Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso

3. MANDAGARÁ, P.
Céu sem estrelas In: Céu sem estrelas, 1998
Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso
Antologia referente a um concurso de redação promovido pelo Colégio João Paulo I.

4. MANDAGARÁ, P.
A vingança de Joana In: 1º Concurso Paulo Fink e Neto Saldanha de Literatura.1 ed.Gravataí : Stévia, 1997, p. 8-11.
Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso

5. MANDAGARÁ, P.
A sala do Hugo In: 1º Concurso Literário de Gravataí.1 ed.Gravataí : FUNDARC, 1996, p. 20-23.
Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso

6. MANDAGARÁ, P.
O computador revoltado In: 1º Concurso Literário de Gravataí.1 ed.Gravataí : FUNDARC, 1996, p. 11-19.
Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso

Comunicações e Resumos Publicados em Anais de Congressos ou Periódicos (completo)

1. MANDAGARÁ, P.
Terra papagalli: hibridismo estético e resistência In: III SEPesq - Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-Graduação UniRitter: Responsabilidades da Universidade, 2007, Porto Alegre/RS.
Anais do III SEPesq - Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-Graduação UniRitter: Responsabilidades da Universidade. Porto Alegre: ProPEX/UniRitter, 2007.
Palavras-chave: Literatura brasileira, José Roberto Torero, Marcus Aurelius Pimenta, Estudos culturais
Áreas do conhecimento : Literatura Brasileira
Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Meio magnético

Comunicações e Resumos Publicados em Anais de Congressos ou Periódicos (resumo expandido)

1. MANDAGARÁ, P.

Em 1975: três romances brasileiros In: II Mostra de Pesquisa da Pós-Graduação da PUCRS, 2007, Porto Alegre/RS.

Anais do VIII Salão de Iniciação Científica / II Mostra de Pesquisa da Pós-Graduação da PUCRS. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

Palavras-chave: História da literatura, Literatura brasileira, Paulo Leminski, Raduan Nassar, Ignácio de Loyola Brandão

Áreas do conhecimento : Literatura Brasileira

Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Meio magnético

Apresentação de minha dissertação de Mestrado, a ser defendida em janeiro de 2008.

Artigos em jornal de notícias

1. MANDAGARÁ, P.

Eles, os canalhas. Jornal Zero Hora. Porto Alegre, 1999.

Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso

Folhetim em cinco partes.

2. MANDAGARÁ, P.

Preview de seriado adolescente. Jornal Zero Hora. Porto Alegre, 1999.

Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso

Folhetim em três partes.

Artigos em revistas (Magazine)

1. MANDAGARÁ, P.

domo. Paralelos. Rio de Janeiro, 2005.

Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Meio digital, Home page:

<http://www.paralelos.org/out03/000674.html>

Miniconto publicado na revista eletrônica Paralelos (www.paralelos.org).

2. MANDAGARÁ, P.

dos universais; sua validade filosófica. paralelos. Rio de Janeiro, 2004.

Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Meio digital, Home page:

<http://www.paralelos.org/out03/000360.html>

Conto publicado na revista eletrônica Paralelos (www.paralelos.org).

3. MANDAGARÁ, P.

Muitas coisas. NAO. Porto Alegre, 2000.

Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Meio digital, Home page: <http://www.nao-til.com.br/nao-71/textos/muitas.html>

Conto publicado na revista eletrônica NAO.

Produção artística/cultural

1. MANDAGARÁ, P., DULLIUS, M., ZANDAVALI, R., SIMONE, V.

Tartarugo, 2004.

Áreas do conhecimento : Cinema

Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Filme

Voz do personagem-título no desenho animado Tartarugo, dirigido por Melissa Dullius, Rochele Zandavali e Virginia Simone

Eventos

Participação em eventos

1. Apresentação de Poster / Paineis no(a) **II Mostra de Pesquisa da Pós-Graduação da PUCRS**, 2007. (Outra)
Em 1975: três romances brasileiros.
2. Apresentação Oral no(a) **VII Seminário Internacional de História da Literatura: novos olhares, múltiplas perspectivas**, 2007. (Seminário)
O concretismo nas histórias da literatura brasileira: breve estudo comparativo.
3. Apresentação Oral no(a) **VII Semana de Letras PUCRS**, 2007. (Outra)
O que não é conto nos contos de Paulo Leminski.
4. Apresentação Oral no(a) **III SEPesq - Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-Graduação UniRitter: Responsabilidades da Universidade**, 2007. (Outra)
Terra papagalli: hibridismo estético e resistência.
5. **Mutações do conhecimento**, 2007. (Outra)
.
6. **XVIII Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada**, 2007. (Congresso)
.
7. **Diálogos: a filosofia e o direito em Hegel**, 2006. (Congresso)
.
8. **Seminário Nacional 20 anos sem Josué Guimarães**, 2006. (Seminário)
.
9. **2º ENAPEL - Encontro Nacional de Pesquisadores em Periódicos Literários Brasileiros**, 2006. (Encontro)
.
10. **3ª Semana Acadêmica da Filosofia - Por que o Estado ainda é moderno?**, 2005. (Outra)
.
Áreas do conhecimento : Filosofia
11. **Encontro Internacional de Educação**, 2005. (Encontro)
.
Áreas do conhecimento : Educação
12. **Oficina Literária da III Festa Literária Internacional de Parati**, 2005. (Oficina)
.
Áreas do conhecimento : Literatura Brasileira
13. **XII Colóquio Nacional Lógica e Ontologia**, 2004. (Outra)
.
14. **Oficina Literária Veredas da Literatura**, 2004. (Oficina)
.
Áreas do conhecimento : Literatura Brasileira
15. **Colóquio Internacional de Estética - Estética na Sociedade Contemporânea**, 2004. (Outra)
.
Áreas do conhecimento : Filosofia, Estética
16. **Oficina de Criação Literária II**, 2001. (Oficina)
.
Áreas do conhecimento : Literatura Brasileira

17. **Oficina de Criação Literária I**, 2001. (Oficina)

Áreas do conhecimento : *Literatura Brasileira*

18. **Fórum Mundial de Educação - A educação no mundo globalizado**, 2001. (Outra)

Áreas do conhecimento : *Educação*

Totais de produção

Produção bibliográfica

Livros	
publicados.....	1
Livros	
publicados.....	1
Capítulos de livros	
publicados.....	6
Jornais de	
Notícias.....	2
Revistas	
(Magazines).....	3
Comunicações em anais de congressos e periódicos (proceedings e	
suplementos).....	2

Eventos

Participações em eventos	
(congresso).....	2
Participações em eventos	
(seminário).....	2
Participações em eventos	
(oficina).....	4
Participações em eventos	
(encontro).....	2
Participações em eventos	
(outra).....	8

Produção cultural

Sonoplastia	
(cinema).....	1