

# PRIMEIROS PASSOS DE UM CRÍTICO CULTURAL

**Osmar Moreira dos Santos**



# PRIMEIROS PASSOS DE UM CRÍTICO CULTURAL





## **Universidade do Estado da Bahia - UNEB**

José Bites de Carvalho

**Reitor**

Carla Liane N. dos Santos

**Vice-Reitora**



## **Editora da Universidade do Estado da Bahia - EDUNEB**

**Diretora**

Sandra Regina Soares

**Conselho Editorial**

Atson Carlos de Souza Fernandes

Liege Maria Sitja Fornari

Luiz Carlos dos Santos

Maria Neuma Mascarenhas Paes

Tânia Maria Hetkowski

**Suplentes**

Edil Silva Costa

Gilmar Ferreira Alves

Leliana Santos de Sousa

Mariângela Vieira Lopes

Miguel Cerqueira dos Santos

Osmar Moreira dos Santos

**PRIMEIROS PASSOS DE UM  
CRÍTICO CULTURAL**

EDUNEB  
Salvador  
2015

© 2015 Autores

Direitos para esta edição cedidos à Editora da Universidade do Estado da Bahia.  
Proibida a reprodução total ou parcial por qualquer meio de impressão, em forma  
idêntica, resumida ou modificada, em Língua Portuguesa ou qualquer outro idioma.  
Depósito Legal na Biblioteca Nacional  
Impresso no Brasil em 2015.

**Ficha Técnica**

**Coordenação Editorial**

Ricardo Baroud

**Coordenação de Design**

Sidney Silva

**Criação de Capa**

Rodrigo C. Yamashita

**Diagramação**

Henrique Rehem Eça

**Revisão Textual**

Olga Belov Moreira

---

Ficha Catalográfica - Sistema de Bibliotecas da UNEB

---

Santos, Osmar Moreira dos

Primeiros passos de um crítico cultural / Osmar Moreira dos Santos. –

Salvador: EDUNEB, 2015.

148 p.: il.

ISBN 978-85-7887-297-7

1. Literatura – Crítica e interpretação. 2. Literatura comparada. 3. Cultura  
- Estudo. 4. Música - Interpretação.

CDD: 809

---

Editora da Universidade do Estado da Bahia – EDUNEB

Rua Silveira Martins, 2555 – Cabula

41150-000 – Salvador – BA

editora@listas.uneb.br

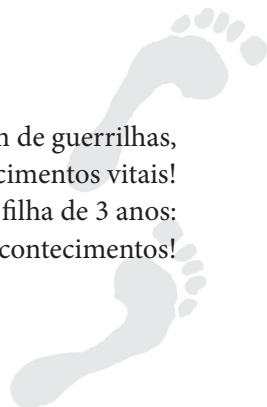
www.uneb.br

Esta Editora é filiada à



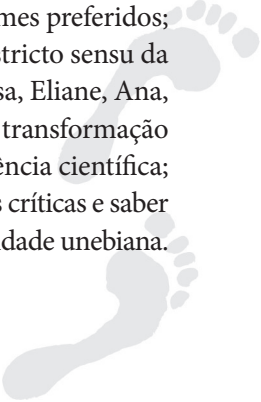
Para Jailma, companheira, que além de guerrilhas,  
sempre prepara comigo outros acontecimentos vitais!

Para Luana Lenina, nossa filha de 3 anos:  
o maior desses acontecimentos!



## **Agradecimentos**

Às minhas mestras de ontem, e sempre, Profas. Ivia Alves e Eneida Cunha;  
Aos meus colegas e à comunidade do Pós-Crítica, pela alegria e empenho na produção de conhecimento ativo e rizomático;  
Aos meus pais, seu Júlio e D. Sinhôra, por ainda hoje me acolherem como aquele menino que chega de férias;  
A Arrigo, meu filho, pela tolerância a esse pai desnaturado e crítico demais aos efeitos especiais de seus filmes preferidos;  
Aos meus colegas, coordenadores de programas stricto sensu da UNEB, Marluce, Raimundo, Adilva, Elizeu, Rosa, Eliane, Ana, Alfredo, Ivan, Juracy, Miguel, pela luta empenhada na transformação da UNEB num centro de referência científica;  
À PPG, ao Grupo Gestor da UNEB, por levar a sério as críticas e saber dramatizá-las a favor do desenvolvimento da comunidade unebiana.



## Sumário

<b>Prefácio - A Crítica Cultural não é uma Crítica “Cultural”</b>	11
<b>Sem linguística e literatura não há Crítica Cultural</b>	15
<b><i>O Poema de sete faces</i>: esboço de um projeto poético</b>	33
<b>Jogos de pensar e de escrever em Gregório e em Fernando Pessoa</b>	43
<b>Rubem Fonseca e a voragem pornográfica</b>	57
<b>Literatura comparada: uma poética do descentramento</b>	71
<b>Caetano Veloso e a cena da antropofagia</b>	89
<b><i>Viva o povo brasileiro</i>: entre a oralidade e a escrita</b>	111
<b>Epílogo</b>	131
<b>Referências</b>	135

## Prefácio

### A Crítica Cultural não é uma Crítica “Cultural”

Em *Primeiros passos de um crítico cultural*, Osmar Moreira tem como escopo a produção literária brasileira do século XX. Contudo, a largueza de sua abordagem permite uma vereda pela poesia de Gregório de Mattos, de Alberto Caeiro, pela poética da música de Caetano Veloso, e além.

A escolha do *corpus* atesta um primeiro passo, dos muitos que este livro percorre, o olhar de conjunto sobre a longa duração que é o século XX, para usar livremente uma expressão de Fernand Braudel, situado em obras específicas, um poema, um conto, um romance.

Aqui, a duração e seu conjunto não são panorâmicos, transcendentais, são históricos, locais. Em seu todo o livro nos mostra uma leitura sobre a literatura brasileira no século XX e sobre um de seus precursores, Gregório de Mattos, mas esta leitura se situa ao nível de análises pontuais, de leituras “exaustivas” de um objeto cultural particular.

Se não aceita o devir histórico como transcendência fantasmal que tudo habita e tudo resume, tampouco paralisa o olhar no fetichismo do artefacto, no discurso autolegitimador da obra em si e por si mesma. Trata-se de um percurso que é antes de tudo feito de constelações, políticas, econômicas, técnicas e tecnológicas, étnicas, discursivas, apreendidas num objeto que a leitura do crítico mosaica em diversas veredas de olhares. O *Poema de sete faces* de Drummond é o primeiro exercício e em muitos aspectos sua síntese. Disto decorre um outro passo, trata-se de um livro de análise literária, eu diria um tanto tradicionalmente, mas análises que eu prefiro chamar

hoje de “literais”. Literais porque estamos adestrados, depois da chamada virada cultural, a abordagens culturalistas, que privilegiam os conteúdos em detrimento das especificidades dos objetos e das culturas. Fazer como faz o marceneiro no trato com a madeira não tem sido muito comum depois dos discursos do pós e após.

Osmar Moreira mantém, penso eu, a positividade das abordagens poéticas, analíticas, do texto literário e cultural. Sua prática nos livra do vício de, a despeito das diferenças, os objetos nos dizerem sempre a mesma coisa. Sua crítica aos estruturalismos e aos formalismos, que perpassam diversos dos artigos aqui incluídos, não abre mão das contribuições que as semióticas da literatura nos legaram, e que o livro nos mostra na prática.

O lugar de Gregório de Mattos é sob este aspecto emblemático. Não sendo o primeiro, tampouco ele é “segundo”, ele perpassa em espiral os outros percursos do livro, sendo seu grande paradigma estético, político e cultural. Nele se condensa, e aqui situo o terceiro passo, uma ética política do livro, os “deslocamentos do significado” e as alternativas à “escrituralidade do ocidente”, que a antropofagia, em seus desdobramentos na poética de Caetano Veloso, vai condensar enquanto conceito operacional nucleador ao longo dos demais ensaios. Gregório configura a ambivalência das culturas submetidas aos processos de empobrecimento, cultural, territorial, econômico, pela “vontade de eternidade da cultura do ocidente”. Caeiro aparece aqui como sua contraface portuguesa em seu espírito antiportuguês e anticolonial, contra a “racionalidade opressora” que nivela ao ocidentalismo todas as formas de vida e seus modos de sentir e agir. O ensaio “Literatura comparada: por uma poética do descentramento” recusa as relações causais simples e as identidades reducionistas, que procuram na diferença as influências e as genealogias ocidentalizantes.

Os ensaios sobre Rubem Fonseca e João Ubaldo Ribeiro dão conta de uma crítica à “moral patriarcal e seus emblemas ou discursos”, mirando o desbloqueio de outras vocalidades não aprisionadas pelos modelos dominantes de produção cultural e práticas de vida. Tanto o recurso à memória em João Ubaldo quanto à linguagem chula cotidiana em Rubem Fonseca potencializam outras semioses e, por extensão, outros viventes.

Este livro que o leitor tem em mãos contém uma pulsão libertária, ele pratica uma crítica que chamaria de antropofágica, “indisciplinada”, “impertinente”, demonstra que a crítica cultural não é propriamente, ou não especificamente, uma crítica de cultura, na medida em apreende os objetos culturais, especialmente literários, em suas diversas temporalidades, em seus muitos horizontes de produção, circulação e consumo que não são essencialmente culturais, eis um quarto passo. O artefato cultural é um objeto cheio de devires, de modos de vida, de práticas históricas e sociais, de estágios mnemotécnicos, afetos e subjetividades, inscritos na “pele do papel”, para lembrar Augusto de Campos.

Deixo com o leitor a descoberta dos tantos outros que estas páginas potencializam.

**Luciano Barbosa Justino**

(Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade,  
Universidade Estadual da Paraíba - UEPB)

## Sem linguística e literatura não há Crítica Cultural

Em que medida um texto literário pode intensificar o recalque de um povo subalterno? Como estabelecer critérios para se ler um texto literário ou apenas tomá-lo como um operador de leitura das representações da realidade ou da realidade, ela mesma, enquanto forma de representação? Seria a vocação metafísica do texto literário uma forma de enfraquecê-lo quanto à afirmação dos viventes e sua experiência *poiética*?

Nos seis ensaios deste livro, procuramos, ao longo de quase dez anos de estudos sistemáticos, entre 1992 e 2001, estabelecer as condições epistemológicas e políticas para se responder tais questões. Em *O poema de sete faces: esboço de um projeto poético*, escrito em 1992, acompanhamos o trabalho formal de Carlos Drummond de Andrade, sua palavra poética enquanto tema e problema de criação e, ao mesmo tempo, enquanto modo de representação da máquina do mundo e seus mecanismos de opressão existencial, cerceamentos da liberdade e aniquilamentos dos processos de subjetivação.

Em Drummond, tudo é posto em dúvida desde o grande livro do Ocidente proposto por Mallarmé (SANTIAGO, 1978; BRAYNER, 1978), passando pelo sentimentalismo poético, e suas formas de cantar o amor, às formas de representação da nação imposta pelo imperialismo, enquanto fase superior do capitalismo (LÊNIN, 2003).

Já no artigo *Jogos de pensar e de escrever em Gregório e em Fernando Pessoa*, de 1993, além de releitura que faz avançar a compreensão acerca da condição do escritor e seus modos de produção, temos, ainda, um trabalho formal que dramatiza as condições de possibilidade para a emergência de outro modo de pensar e de dizer o outro em sua alteridade radical. Se em Gregório,

temos o jogo das formas poéticas e dos modos de pensar, em Pessoa, temos a questão: o que significa pensar e como inventar novas máscaras para sobrevivermos às sobrecodificações despóticas.

Em *Rubem Fonseca e a voragem pornográfica*, de 1994, além do corpo e suas marcas para uma política da subjetividade, temos, em linguagem acessível e pop, uma problematização da historiografia, crítica e teoria literária, em que o escritor contemporâneo se coloca como um *doublé* de crítico, como uma alternativa às prescrições do bom gosto estabelecidas pelo formalismo e estruturalismo.

Se nesses ensaios anteriores, há uma prática e crítica do serialismo, bem como de alguns valores do estruturalismo, empreendida pelos próprios escritores e intuitivamente pelo autor deste livro, em *Literatura comparada: por uma poética do descentramento*, de 1995, temos o questionamento do campo literário, agora interrogado por jovens pesquisadores da área de Letras, que souberam acolher as críticas realizadas ao campo disciplinar, empreendida pela filosofia, antropologia, psicanálise, sociologia, ciência política, e puderam, então, formular questões tais como o que fazer com as noções de “fonte” e de “influência” (FOUCAULT, 1972), qual a posição do escritor latino-americano (SANTIAGO, 1978; BORGES, 1970) e da periferia do mundo (ROCHA, 1965) diante das literaturas hegemônicas, como estabelecer relações entre textos e/ou séries artísticas sem perder de vista a crítica ao capital e seus metabolismos, qual o lugar da antropofagia enquanto paralogia e prática do sentido.

Com essa virada teórica, os ensaios *Caetano Veloso e a cena da antropofagia*, de 1995, e *Viva o povo brasileiro: entre a oralidade e a escrita*, de 2001, foi possível não apenas aprimorar o trabalho com as séries significante e significada (DELEUZE, 1988), assimilada desde as lições drummondianas, mas, principalmente, entender e pôr em movimento o simbólico na sua relação entre o real e o imaginário

(DELEUZE, 2002). Assim, em Caetano, temos uma canção que não apenas exhibe a série filosófica e literária, mas investe na construção e estabelecimento de uma política da subjetividade, preocupada com a politização do cotidiano e com a cotidianização da política (VELOSO apud HOLLANDA, 1980); e, em João Ubaldo, uma oposição radical entre escrita e oralidade, para tornar visíveis não apenas as marcas e traços de corpos reprimidos e recalcados, mas os corpos e marcas dos povos que foram, com a ocupação do Novo Mundo pelos europeus despejados linguística, cultural e territorialmente.

Em todos esses ensaios, apesar da crítica que se possa fazer do formalismo, bem como do estruturalismo, enquanto forma de cerceamento da liberdade de expressão e de policiamento estético e político, não devemos deixar de reconhecer, num grau mais elevado e como estratégia epistemológica do campo linguístico-literário, o quanto a descoberta do signo, e sua arbitrariedade, a língua como fenômeno social, a abertura do significante, constitui, hoje, não apenas a potência cultural da área, recalcada a todo tempo pelos aparatos de poder, mas a condição epistemológica para outros roteiros do pensamento libertário, sobretudo se tivermos como horizonte os direitos linguísticos e o estabelecimento de outros crivos, para, nessa guerra de relatos, reinventarmos nossa humanidade.

Dito isto, o que têm a ver esses artigos com um percurso intelectual e qual o sentido e lugar desse debate na cena transcultural contemporânea? De uma perspectiva crítico-cultural que considera a literatura como uma instituição “estranha” e em que se “pode dizer tudo” (DERRIDA, 2014) para “salvar o acontecimento” e, ao mesmo tempo, indagar sobre o que poderia ter acontecido de outra forma, o conjunto de artigos, aqui arrolados, tanto pode articular “rastros” autobiográficos, quanto dramatizar “restos” de uma coletividade esquecida e apagada pelas violências institucionais e epistemológicas.

O *Poema de sete faces: esboço de um projeto poético*, escrito dois anos após a conclusão do curso de licenciatura em Letras com Inglês numa universidade privada, a Universidade Católica do Salvador (UCSAL), que, como se sabe, não havia, como ainda não há, programas de Iniciação Científica ou mesmo um projeto pedagógico para formar pesquisadores, implicou um esforço pessoal e difícil tanto para recuperar-se um excelente estudo sobre Carlos Drummond de Andrade em *Literatura Brasileira IV*, orientado pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ívia Iracema, com larga experiência e formação uspiana, quanto para superar minhas deficiências de articulação de uma referência teórica, historiográfica e crítico-literária na análise ou leitura de um texto literário. Embora me dedicasse ao curso de Letras como se fizesse um curso de Medicina, e num espaço acadêmico pouco estimulante ao aprofundamento de estudos, minha intensa leitura do texto literário, e seu campo de trabalho científico, era considerada apenas criativa, panfletária e, como percebi nos enfrentamentos acadêmicos posteriores, “uma cultura inútil”.

Nesse confronto entre formação graduada deficitária, as novas exigências como docente e pesquisador de universidade pública, situada no interior do Estado da Bahia, e o desejo de aprofundamento de estudos em níveis de pós-graduação, em programas *stricto sensu* pelo Brasil e no exterior, podemos situar um primeiro passo crítico-cultural. Tratava-se não apenas de celebrar o fato de não ter caído na malha da Educação Básica, cuja voragem sem volta, nem mobilidade pelos níveis do sistema científico brasileiro, absorve mais de 95% dos egressos de licenciatura, mas tratava-se de reunir recursos, através da literatura, para se construir uma ativa carreira acadêmica.

Nesse sentido, e pelo conjunto de grandes autores a que tive acesso, Carlos Drummond de Andrade era insuperável. Além de me ajudar a pensar os processos de subjetivação com os quais me

defrontava, os aparelhos de Estado, a vida burocrática, e os desafios do mundo contemporâneo, Drummond me oferecia ainda uma caixa de ferramentas para a “luta com as palavras” no âmbito da crítica e da atividade docente. Assim, não foi difícil dar o segundo passo: avaliar o sentido dos jogos de linguagem, em literaturas de língua portuguesa, como condição tanto para avaliar a lógica de designações e enunciações etnocêntricas, no embate cultural permanente entre literaturas do centro e da periferia, quanto para interrogar sobre as condições para a emergência de um pensamento da periferia.

No artigo *Jogos de pensar e de escrever em Gregório e em Fernando Pessoa*, como um dos resultados do Curso de Especialização em Estudos Literários e fazendo parte do investimento institucional em minha capacitação docente, procurei explorar o sentido do laboratório do escritor, em diferentes momentos, um do século XVII, outro do século XX, demarcando as condições de sua produção e o nível de entendimento e usos da língua como ferramenta de expressão. De um ponto de vista crítico-cultural, construído a partir do campo linguístico-literário, é decisivo imaginar e descrever condições de produção para os escritores tendo por pressuposto a língua como um fenômeno social, a partir do final do século XIX, ou, ao contrário, a língua como uma natureza ou, ainda, como fazendo parte de um enunciado teológico de “ser um verbo a se fazer carne.”

Nota-se, nesse movimento crítico, e avaliando também alguns elementos laterais ao “fenômeno literário”, um outro passo crítico-cultural de suma importância para se enfrentar a virada pós-modernista de interpretação e leitura do texto literário. Assim, é através do artigo *Rubem Fonseca e a voragem pornográfica*, como um primeiro resultado de projeto de pesquisa, então como professor universitário, que não só descrevemos a atividade estética e ficcional como ato de profanação e saqueamento do alto modernismo e da tradição literária e cultural, mas mobilizamos um outro repertório teórico e crítico

com forte filiação à filosofia contemporânea e não apenas aos autores do campo literário, a teoria, a crítica e a historiografia, amplamente estudados em minha graduação em Letras.

Além de destacar, na pesquisa sobre Rubem Fonseca, realizada entre 1990 e 1993, a crítica ao sistema literário com suas noções de autor, obra, público (CÂNDIDO, 2000) o estudo que fundamentava o entendimento de sua crítica ficcional ao sistema literário e a historiografia, a crítica e a teoria literária, permitiu-me, também, fazer uma crítica sobre o projeto da modernidade em suas perspectivas histórica, filosófica e estética. Ou seja, dava-se um passo mais avançado, agora, na crítica a um sistema de pensamento e seu projeto de civilização e não apenas observando esse movimento por dentro do texto ou do sistema literário.

Assim, foi decisivo para a minha formação crítico-cultural, mobilizar uma referência bibliográfica com forte presença de filósofos contemporâneos a exemplo de Gianni Vattimo, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jacques Derrida, Martin Heidegger e Nietzsche, combinada, essa referência, com o debate, no Brasil, sobre pós-modernismo.

Entender que o pré-fixo “pós”, de pós-modernidade, pós-moderno e pós-modernismo, não significava “um depois de”, mas um olhar crítico, uma perlaboração, uma retomada, uma suspensão de/sobre um projeto histórico, filosófico e estético foi fundamental tanto para praticar o exercício de esvaziamento de um conceito quanto para vislumbrar e propor outras alternativas conceituais vinculadas a outras práticas históricas, filosóficas e estéticas.

Se modernidade, em seu sentido histórico, a partir do século XVI, significa a imposição do modelo de história ocidental ao resto do mundo, em especial ao chamado Novo Mundo, com o conseqüente apagamento de outras formas de se fazer história, além de alienar e envolver civilizações inteiras num processo de

domínio e controle do tempo e do espaço, somente a explosão da bomba atômica sobre Hiroshima e Nagasaki, durante a II Guerra Mundial, combinada com as lutas anticoloniais na África e na Ásia, nos fizeram ver não apenas o sentido de modernidade que estava em pauta, mas as condições de sua superação sobretudo pelo devir de outras temporalidades, com força para implodirem, de outra forma, o contínuo que estava subjacente a essa noção de história.

A racionalidade ocidental, que se inseriu, com o iluminismo, na base do projeto da modernidade histórica, se de um lado facultou a emergência da crítica sistemática a toda e qualquer forma de sistema, por outro lado inviabilizou o surgimento das condições de produção dessa crítica nos países mais periféricos, além de ter funcionado como instrumento de dominação e controle. Assim, a modernidade, em seu sentido filosófico, não foi apenas o advento da razão sobre a fé, colocando o homem ocidental, branco, burguês na criação e controle das formas institucionais e práticas do pensamento, mas, também, uma racionalização da fé nos modos de composição do capital e suas relações com o Estado burguês.

Ainda que o marxismo e o anarquismo tenham oferecido uma grande contribuição teórica e motivado lutas sistemáticas e permanentes contra esses dois projetos de modernidade, vislumbrando, por exemplo, o controle do Estado por parte da classe trabalhadora e seus dirigentes sindicais e partidários, ou simplesmente – como querem os anarquistas – a supressão definitiva do Estado e a demolição da classe burguesa, faltaram, a esses dois movimentos de emancipação humana, uma compreensão mais fecunda e consequente da modernidade em seu sentido estético.

A modernidade entendida em sua perspectiva estética é uma descoberta do campo linguístico-literário, a partir da noção de signo e sua duplicidade, significado e significante, com a possibilidade de se jogar a série significante sobre a série significada, e com isso,

não apenas interpelar a relação entre palavras e coisas, quem se manifesta ao nomear, renomear, consumir representações, mas com a possibilidade, também, de se devassar a lógica subjacente a toda e qualquer forma de enunciado.

É claro que esta modernidade, em sentido estético, em que pese toda a produção artística e cultural posta em movimento pelas vanguardas europeias, só será combatida, com a força que merece, com a entrada em cena não apenas das enunciações e seus modos de produção nas periferias do sistema cultural, mas com a participação dos *mass media* na informação e circulação de alguns procedimentos e processos.

Como se pode notar, a passagem de um trabalho crítico-cultural envolvendo a leitura apenas de textos literários e seus questionamentos sobre instituições e formas concernentes ao sistema literário para outro trabalho mais abrangente e que envolve a crítica da modernidade e suas perspectivas, implica outro passo decisivo, mas atravessado de inquietações, dúvidas, transbordamento de informações, cujos contornos e estabelecimento de condições para a definição de uma problemática só foram possíveis a partir da Literatura comparada contemporânea.

Assim, o artigo *Literatura comparada: uma poética do descentramento*, produzido cinco anos após a minha entrada na universidade, já cursando um Mestrado, e tendo como projeto de pesquisa a ressonância da antropofagia oswaldiana na obra de Glauber Rocha, Caetano Veloso e João Ubaldo Ribeiro, não só trata da construção de um olhar teórico capaz de lidar com o múltiplo e suas relações intersemióticas, mas de estabelecer um problema científico capaz de situar o Brasil como perspectiva cultural contemporânea.

Esse outro passo crítico-cultural pode então demarcar: nem teoria literária, como um domínio aprisionado ao campo disciplinar, nem literatura comparada, estabelecida pela modernidade filosófica e instituída, contemporaneamente, nas academias norte-

americanas, mas uma poética do descentramento extraída tanto dos procedimentos de ficcionalidade literária quanto da atividade antropofágica, que conecta os povos situados no anel equatorial.

O viés antropofágico como linha de força ao trabalho crítico comparado, além de criar as condições metodológicas para se extrair a força de ficcionalização do texto literário, agora com função de teoria cultural, fomentou ainda outros usos do materialismo histórico e dialético, agora como materialismo cultural e aberto também ao trabalho com as séries intersemióticas. Essa entrada em cena da antropofagia oswaldiana, ainda não era um domínio, a essa altura de minhas pesquisas, do complexo trabalho com a oficina do conceito ou do paradoxo, mas um fecundo exercício, que se consolidaria na elaboração da dissertação, em 1996, intitulada *Folhas venenosas do discurso: um diálogo entre Oswald de Andrade e João Ubaldo*.

Antes de um domínio da paralogia como uma estratégia teórica e metodológica para o trabalho crítico-cultural, foi necessário não apenas explorar o máximo da literatura comparada contemporânea, seus congressos, seus estímulos à produção do texto experimental e criativo, mas, principalmente um intenso trabalho de laboratório com as séries cinema, música e literatura ao longo de um período de mais ou menos cinco anos. Nesse laboratório, além de cursos para a graduação em Letras, trabalhando com filmes do início da história do cinema, do expressionismo alemão, do neorrealismo italiano, da *nouvelle vague*, do cinema novo e do *underground*, combinados com estudos de música tonal, modal, dodecafônica, serial, minimal, ainda se fazia emergir dessas séries uma teoria do pensamento sobre o cinema, a música e a política cultural, como um embate de ideias e epistemologias.

É o caso do artigo *Caetano Veloso e a cena da antropofagia*, em que além de um estudo da antropofagia oswaldiana para fazê-la saltar de sua filiação à dialética hegeliana, para atualizá-la como

uma “paixão do paradoxo”, temos ainda uma teoria do diálogo entre dois grandes autores da cultura brasileira, responsáveis tanto pelo estabelecimento de critérios para uma “interiorização do exterior” quanto pela criação de condições para o encontro, ativo, da cultura brasileira com a cultura de nações hegemônicas.

Assim, se por um lado a antropofagia como símbolo de devoração, desdobra-se em metáfora de tudo aquilo que deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa diferença; em diagnóstico da repressão colonizadora à antropofagia ritual, com consequências traumáticas para a sociedade brasileira; e em terapêutica como uma *reação* violenta e sistemática contra os mecanismos sociais e políticos e os hábitos intelectuais e as manifestações literárias e artísticas que fizeram, do trauma repressivo, um superego coletivo, por outro lado, o tropicalismo, em especial a canção de Caetano Veloso, abre espaço para as vozes recalcadas do negro, do índio, da mulher, dos homossexuais, meninos e meninas, cada um e/ou em grupo podendo demarcar e politizar suas marcas e afirmar sua diferença nesses processos de subjetivação.

Inúmeras canções fazem circular estas vozes, a exemplo de *Batmacumba*, *Anunciação*, *Baby*, *Mamãe coragem*, que, por sua vez, migram para outros ritmos e estilos da música brasileira, a exemplo do afoxé, música sertaneja, entre outros, marcando uma posição política, molecular, cuja equação diferencial reúne elementos das culturas matriciais ou primitiva, combinados com alta elaboração da sensibilidade e do fazer musical contemporâneo, mesmo com as regras do *show business*.

No plano formal da canção, por sua vez, há uma apropriação das técnicas de montagem e colagem do cinema e dos *mass media* tanto para pôr em movimento os enunciados e as enunciações minoritárias, como para oferecer ao seu público outras ferramentas para se dar forma a embates estético-políticos cotidianos.

Esse diálogo de Caetano Veloso com Oswald de Andrade, através da antropofagia, ainda permite a construção de mais duas conexões culturais da maior importância para uma interpretação contemporânea do Brasil, que são as com o cinema de Glauber Rocha e as com a ficção de João Ubaldo Ribeiro. Nessa conexão da música com o cinema, além da técnica de montagem, de colagem, mencionada anteriormente, temos a exploração do inconsciente colonizado e o estabelecimento de dispositivos semiológicos como antídotos ao *mass media* e ao cinema hollywoodiano; na conexão da música com a ficção ubaldiana, temos o estabelecimento do critério minimalista como um pressuposto para o trabalho com a memória e a história de longa duração, em que se possa opor a oralidade à escrita, como condição para que o povo subalterno não só se afirme com a medida de suas próprias forças, mas possa tomar a palavra com os meios semiológicos que estiverem ao seu alcance.

Embora, num passo crítico-cultural mais consolidado e a propósito dessas conexões entre música, cinema e literatura, urdidas pela antropofagia, tenha produzido em final de 1990, os artigos *Tensões epistemológicas entre cinema da fome e ciência política e Viva o povo brasileiro: entre a oralidade e a escrita*, optamos, aqui, apenas pelo segundo artigo, como uma amostra de como ocorre, na literatura, uma virada cultural a favor da inclusão, efetiva, do povo subalterno no debate sobre o destino das nações brasileiras.

Assim em *Viva o povo brasileiro: entre a oralidade e a escrita*, produzido quase dez anos depois do *Poema de sete faces: esboço de um projeto poético*, e considerando o passo a passo de uma formação para o trabalho crítico-cultural no interior do campo linguístico-literário, devemos destacar que: a) se o campo literário, aqui, foi questionado de ponta a ponta, tanto pelos escritores quanto pela literatura comparada contemporânea, então não se trata mais de se fechar numa teoria do romance ou da narrativa ou da lírica para se

dizer alguma coisa válida sobre isso; b) se são outros usos da literatura, principalmente, os que estão fora das prescrições da historiografia, da crítica literária e da teoria, que não mais centralizamos aqui, então devemos começar por investigar o que a literatura, ela mesma, pensa sobre si, sua maquinaria, sua potência crítico-cultural; c) se até aqui vimos como funciona o laboratório do escritor e os dispositivos para um trabalho crítico intersemiótico, em que tanto a teoria tem seu crivo ficcional, como, a relação entre as séries, o seu crivo teórico e metodológico, então um outro passo crítico cultural decisivo é: a política da escrita deve investir contra si mesma a partir de um teatro da oralidade para nos dizer que, quando o objetivo é construir uma crítica da representação, não se trata mais de afirmar nem a escrita, nem a oralidade, mas os signos culturais que cada sujeito, grupo, tribo ou nação possa fazer uso para construir seus enunciados e enunciações.

O teatro ubaldiano começa então com o escritor deixando seu laboratório e se dirigindo às aldeias de índios, às capoeiras e malocas onde se encontram povos refugiados e acossados pelos sistemas de perseguição cultural, para, num outro gesto de solidariedade, num outro processo de criação, suspender sua erudição e ao mesmo tempo aprender e decidir com os despejados de sua própria língua, cultura e território, novas formas para um devir cultural subalterno.

Assim, tanto há o deslocamento da imaginação criadora e seus processos instituídos de ficcionalização, quanto a mobilização de outros códigos de expressão cultural. Se numa dada comunidade de excluídos, ninguém for alfabetizado, não importa. O escritor, como um antropólogo da leitura, selecionará com esses coletivos outros signos, sejam eles as ferramentas de trabalho, a pedra, o fogo, o machado, a enxada, sejam eles as imagens do mundo global coladas nas paredes, nos rótulos dos alimentos e produtos de consumo doméstico e comunitário, para com esses novos signos, submetidos a

uma oficina do paradoxo, construir outros enunciados, outros roteiros para a enunciação subalterna. Jogar a oralidade contra a escrita não é decretar o fim da literatura, mas fazê-la chegar, principalmente, aos analfabetos, que, por não serem iletrados e possuírem uma memória, podem, mais do que qualquer outro sujeito cultural, potencializar o que viveu com a virtualidade daquilo que poderia ter vivido. Daí um devir *poiético* subalterno: apropriação de uma língua entre o oral e o escrito como condição para engajar sua existência, e formas de vida, como um estilo.

E o que tudo isso tem a ver com transculturação? Se a noção de transcultural for “trocas entre culturas diferentes” sem considerar as violências epistemológicas e imposições da cultura hegemônica, como dispositivos de controle, dominação e barbárie, nem considerar a questão marxiana sobre quem, junto com a natureza, produziu, tem produzido a riqueza material existente e para quem toda essa riqueza material existente deve retornar, então, a noção de transcultural aqui, além de não ter nada a ver, deve ser permanentemente combatida e, ao mesmo tempo, reestabelecida, sob um crivo linguístico-literário.

Uma perspectiva transcultural, construída a partir do campo linguístico-literário, em linhas gerais, e de acordo com o que debatemos aqui, seria começar por uma arqueologia da descoberta do signo em fins de 1870. Ao perguntar sobre a forma e sentido do “a” nas línguas indo-europeias e, depois de rigorosa pesquisa, chegar à conclusão de que há, diacrônica e sincronicamente, uma multiplicidade de realizações fônicas, acompanhadas, também, de uma multiplicidade de imagens acústicas, Ferdinand de Saussure constata, para além disso, dois problemas cruciais e incontornáveis para a epistemologia linguística de seu tempo: a realização fônica de um [a], [ã], [ae], [ao], acompanhada de sua respectiva imagem acústica, são inseparáveis e implica, radicalmente, uma duplicidade paradoxal; esse materialismo (fonicidade e imagem acústica como

processo mental) o permite suspender o sentido de transcendência no que tange aos estudos sobre língua no Ocidente, até então.

Ora, se através da descoberta dessa duplicidade paradoxal, só nos anos de 1960, e em certas condições, se pode dizer, nem fonocidade, nem imagem acústica, mas um sujeito que se manifesta e se enuncia a partir de um lugar sempre nômade e que, esse sujeito, além de poder articular, arbitrariamente, a palavra em relação à coisa, pode decidir, ainda, pela lógica estruturante de seus enunciados, podemos imaginar, assim, o drama que teria sido, para o pai da linguística moderna, formular um problema, cujas soluções não só estariam para além de seu tempo, mas, também, para além do seu campo de conhecimento: a linguística pura.

Mas a falsa imagem de Saussure, que circula no nível médio, e mesmo na universidade, é a de que ele opunha a oralidade à escrita; de que teria preferido expressar suas descobertas através de aulas, cursos, seminários, em protesto contra o sistema de escrita. Assim, é através de Benveniste (2005), que podemos não só refazer essa falsa imagem, mas retomar as descobertas saussurianas como acontecimento cultural no campo linguístico-literário.

Seu silêncio, então, testemunha contra a incapacidade da linguística de seu tempo, de pensar, descrever, mobilizar uma terminologia, que desse conta da duplicidade que envolve a estrutura do signo, bem como de um materialismo que envolvia a língua como fenômeno social; suas aulas e cursos, transformados em livros, cadernos, por seus alunos, aparecerão como “passos de pombo”, durante o tinir de armas da I Guerra Mundial, e vão impactar não apenas a linguística mundial, mas liberar, também, as ciências humanas de seu positivismo matemático.

Em *Antropologia estrutural*, 1963, Claude Lévi-Strauss, como relator de um seminário realizado por linguistas e antropólogos, começa por apresentar o dilema crucial entre os dois campos de

conhecimento: de um lado os resultados científicos da pesquisa linguística, que a todos do campo antropológico, e mesmo de outras das ciências humanas, seduziam e mesmo provocam intensa inveja, mas que, ao fim e ao cabo, faltava nesses resultados o ser humano em sua diversidade de manifestação e de pensamento; de outro lado, a antropologia e as ciências humanas, recheadas de gente e de empirismo de toda ordem, mas sem fundamento quanto aos processos de linguagem. E conclui propondo um duplo deslocamento: nem linguistas, sem serem humanos concretos; nem antropologia e demais ciências humanas, sem fundamentos de linguagem, mas que ambos os gestos se coloquem como condição científica de acolhimento, entendimento e expressão do espírito humano.

Propondo às ciências humanas, uma redefinição do conceito de transcendental em função de sua relação com a linguagem, Giorgio Agamben, em *Infância e história*, 2011, demonstra que a experiência e a historicidade passam, necessariamente, pela entrada do homem numa língua e, ao mesmo tempo, sua saída, ao dizer eu quero, eu penso, eu posso, eu não posso, eu sou, eu não sou, como condição de historicizar-se enquanto gênero, i.é., gênero humano, sendo fundamental, nesse processo, o laboratório da língua na infância.

Essa entrada e saída na/e da língua, durante a infância, e como condição de expressão e afirmação de sujeitos em formação, parece só fazer sentido se esse “laboratório da língua” esse “ensaiar e errar” fonológico, morfológico, sintático e semântico, se apresentar, para cada falante, como ato de conhecimento e instrumento de expressão ou, *a posteriori*, como perlaboração ou reinvenção de si, buscando, através da linguagem, uma politização das marcas e traços tatuados no espírito.

Ainda em *Infância e História*, Agamben (2011, p. 211) sugere que uma das tarefas urgentes para o pensamento é “*la redefinición del concepto de lo transcendental en función de su relación con el*

*language*”. Por que, então, deixar de lado a teologia e a matemática, como os lugares epistêmicos que, até então, se incumbiram dessa tarefa? Uma resposta simplificada seria: a teologia, partindo de uma origem das origens, faz do homem (que homem?) uma imagem de Deus sem se dar conta de que Deus é uma invenção do teólogo e que, este, nunca deixou de estar do lado do político tanto para estabelecer o governo de Deus sobre a terra quanto para legitimar o governo dos homens através da política e do Estado; a matemática, com sua linha reta abstrata, liga a origem das origens ao fim dos fins, esmagando, assim, a existência, no ponto por ponto da linha reta, inapelável, da história ocidental, imposta como a história de todos os homens em todos os tempos e lugares.

Repensar essa noção de transcendental, a partir da linguagem, implica, primeiro, perguntar: se não houvesse ao menos um homem para dizer que “o homem é a imagem de Deus”, que a história é feita em linha reta, que cada coisa deve ter um nome, haveria homem como imagem de Deus, história como linha reta, alguma coisa com nomes? Assim, se pode concluir, num primeiro momento, que se não houvesse os homens para nomearem as coisas elas existiriam muito bem sem isso, melhor ainda sem os homens. Ou de forma mais radical: tanto a teologia como a matemática são formas discursivas, são linguagens, e como tal implica um significante (no caso a palavra escrita, oral, performatizada Deus) associado a um significado, imposto, fixado, por uma agência cultural, nesse caso a teologia, a igreja e sua rede de instituições; ou ainda: se tanto a teologia como a matemática são formas discursivas, quem se enuncia sob essas formas, com que objetivo e mobilizando que dispositivos? Qual a lógica estruturante desse aparato de poder metafísico?

A descoberta saussuriana, acima mencionada, é bem precisa: primeiro, a língua é um fenômeno social e, se é assim, pode ter os mais diversos usos não apenas por parte dos falantes, mas

principalmente por parte dos comerciantes, dos empresários, do Estado e suas instituições; segundo, a duplicidade, indissociável, que entranha o signo, a saber o significante e o significado, implica um materialismo radical que, de posse dos falantes, como numa oficina da linguagem, poder-se-ia constituir num lugar permanente para a reinvenção de si contra qualquer forma de controle por parte dos aparatos de poder. Em qualquer canto do mundo, inserido nessa ou naquela comunidade linguística, e desde sempre, o espírito humano, tem tido essa reserva ecológica do signo para dar forma ao vir a ser de seu tempo e de sua historicidade, bem como, para empenhar sua existência num estilo de vida diferencial.

A linguística e a literatura, ao longo do século XX, provocou uma virada epistemológica em todos os domínios do conhecimento, mas esses domínios, após essas viradas linguístico-literárias, abriram questões teóricas, metodológicas de suma importância para uma virada cultural. Assim, uma nova prática científica e estético-política, transcultural, na contemporaneidade, não pode prescindir de um passo a passo crítico-cultural fomentado pelo campo linguístico-literário, pois além de um crivo sobre os modos de conhecer, estabelece, também, uma caixa de ferramentas para os modos de criar e simbolizar essa criação.

## **O Poema de sete faces: esboço de um projeto poético<sup>1</sup>**

Carlos Drummond de Andrade, no *Poema de sete faces*, publicado em *Alguma poesia* (1930), parece querer definir as linhas fundamentais de sua poética. Óbvio que é o mais leve anúncio do desejo do que elucubração e sistematização sobre uma estrutura ausente ou um desconhecido vazio. Até por que, mesmo que pese a força de sua inteligência e domínio sobre a construção poética, ao poeta importam as cordas vibratórias da emoção e o indefinido da escolha de motivos e temas. Entretanto, há validade crítica em reconhecer, neste poema, um ponto de onde partem linhas que marcam sete temáticas (coincidentes, aliás, com o número de estrofes), nelas engendradas, ainda, mais duas, todas, analogicamente (CAMPOS, 1978) demonstradas pelo poeta em sua antologia.<sup>2</sup> Desse modo, aquele esboço inicial resulta numa poética vigorosa, refletindo equilíbrio, lucidez e tenacidade de uma personalidade literária que desde o início manifesta o desejo de expressar-se poeticamente e, ao mesmo tempo, participar de forma decisiva na construção da literatura brasileira.

---

<sup>1</sup> Texto publicado na Revista de Letras, 1992 pela Faculdade de Formação de Professores de Alagoinhas, UNEB, Alagoinhas. Embora tenha produzido, a essa altura da vida acadêmica (recém-graduado em Letras, em 1988, e já um professor e pesquisador universitário, em 1990) dezenas de páginas sobre literatura brasileira, esse texto sobre a poética de Drummond é o meu primeiro artigo publicado, ainda que nesse “periódico” sem ISSN e de circulação apenas local.

<sup>2</sup> *Antologia poética* (1985). Nesta antologia, Drummond reúne poemas do seu primeiro livro *Alguma poesia* (1930) a *Lição de coisas* (1962).

## POEMA DE SETE FACES

QUANDO NASCI, um anjo torto  
desses que vivem na sombra  
disse: Vai! Carlos! Ser *gauche* na vida.

As casas espiam os homens  
que correm atrás de mulheres.  
A tarde talvez fosse azul,  
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:  
pernas brancas pretas amarelas.  
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.  
Porém meus olhos  
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode  
é sério, simples e forte.  
Quase não conversa.  
Tem poucos, raros amigos  
o homem atrás dos óculos e do bigode.

Meu Deus, por que me abandonaste  
se sabias que eu não era Deus  
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,  
se eu me chamasse Raimundo  
seria uma rima, não seria uma solução.  
Mundo mundo vasto mundo,  
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer  
mas essa lua  
mas esse conhaque  
botam a gente comovido como o diabo.  
(ANDRADE, 1988, p. 5).

A 1ª estrofe introduz a temática sobre a família. O poeta retoma o passado e situa o nascimento, inserindo-o, implicitamente, no seio da família e terra natal que carregam aquela atmosfera de zelo e cuidados em tonalidade embaçada ou luminosa, própria daquela situação criada a partir da memória. Infância, família e terra natal terão na obra a aura de sonho: a infância será vista como paraíso perdido, tempo da inocência, sonhos e mitos (ver poemas como *Infância* e *Iniciação amorosa*, publicados em *Alguma poesia*, 1930); a família será vista como grupo e tradição em meio do qual o indivíduo se forma e recebe influências decisivas que marcam seu destino e sinalizam a configuração da própria família.

Em Drummond, avulta a figura do pai, patriarca e dominador, aludido desde o poema “Infância” e assume características de tema a partir de poemas como *Viagem na família*, *Os bens e o sangue*, *Convívio* e *Perguntas*; a terra natal será vista como lugar de refúgio da violência urbana ou da “máquina do mundo”. Tal temática intrincada e obscura irá compor o paradoxo passado/presente (CÂNDIDO, 1970b) da obra poética drummondiana, em torno do qual se agudiza a questão em torno do ser existencial, “gauche” e “todo retorcido” e aquele outro ser da esfera da fantasia e do impossível, legado romântico vital de que irão servir-se os maiores poetas modernos (FRIEDRICH, 1978).

Na 2ª estrofe, nota-se a abordagem sobre o conhecimento amoroso. O excesso de desejo sexual e de outros tantos desejos que saem do campo individual e atinge a esfera do mundo social, político, comercial, existencial e até mesmo metafísico, tudo isto sendo fator corrosivo da sensibilidade, afeto e do encontro pleno entre os amantes.

Nesse plano, a ironia e humor drummondianos destroem a hipocrisia das relações representada em lirismo piegas, pobre e descentralizado e instaura um lirismo seco e ácido, antilírico com força

lancinante e demolidora. Nota-se, em todos os poemas desta linha, a formulação de problemas radicais acerca da relação entre os amantes.

Assim, temos poemas como *Amar amaro*, *Lavra (destruição)* e *Quadrilha*. Sobre este, Antônio Cândido enfatiza a não correspondência entre amores em série aberta sem reciprocidade:

João amava Teresa que amava Raimundo que  
amava Maria que amava Joaquim que amava  
Lili que não amava ninguém.  
(ANDRADE apud CÂNDIDO, 1970b, p. 77).

Ou ainda: “Amar é, assim, queimar-se: e consumir-se com o outro e no outro: como mostra a ‘Mineração do outro.’ E sobram apenas os “ecos” de si mesmos.” (CHAGAS, 1978, p. 261).

Na 3ª estrofe, o poeta anuncia a tematização do choque social e o cotidiano:

O bonde passa cheio de pernas:  
pernas brancas pretas amarelas.  
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta  
meu coração.  
Porém meus olhos  
não perguntam nada.  
(ANDRADE, 1988, p. 5).

Aí observamos uma série de imagens que conotam a massificação humana e o aniquilamento da vida. Espetáculo à vista de um sujeito impotente para transformá-la. No plano existencial, Drummond trata de dois motivos essenciais: o obstáculo e o desencontro (CÂNDIDO, 1970b); a barreira que a sociedade coloca para o indivíduo e a falta de entendimento entre um indivíduo e outro. É o tema da “torção” da sociedade que ao longo da poética de Drummond sofre evoluções, “sociedade torta” “mundo caduco”

gerador de desajuste e iniquidade entre os homens, levando-os à solidão, incomunicabilidade e egoísmo a ponto de gerar a sufocação do ser e a seu emparedamento.

No plano coletivo perdurará a atmosfera do medo (ver *Congresso internacional do medo*) do livro *Sentimento do mundo* (ANDRADE, 1988), publicado em 1940. Neste livro, bem como em *A rosa do povo* (ANDRADE, 1988), publicado em 1945, o poeta levanta a necessidade de se ter uma consciência social e por isso milita através da poesia com vistas a resgatar a consciência alienada e emparedada diante da situação de pavor que assola o mundo (guerras mundiais, fascismo, nazismo). Neste momento poesia se confunde metaforicamente com revolução.

Esta temática de envergadura sobre o choque social abre ainda um novo corolário: o cotidiano. Tecido poético que levanta, questiona e descreve situações consideradas banais da sociedade urbana moderna, implicando num enredamento do destino individual na malha das circunstâncias (CÂNDIDO, 1970b). Nessa linha, temos poemas como *Morte do leiteiro*, *Sentimental*, *Desaparecimento de Luísa Porto*, todos voltados para uma superação do “momento poético” tão caro aos modernistas, mas que em Drummond ocorre como uma vinculação do fato à construção de uma espécie de epopeia da vida contemporânea.

Na 4ª estrofe há uma reiteração da ideia central do poema: a interpretação de si e como poeta, temática que ainda pode ser designada por “um eu todo retorcido” ou simplesmente o “indivíduo”. O penúltimo verso “tem poucos, raros amigos” contém em si os traços de outra temática, desenvolvida posteriormente e reconhecida por Drummond como “Cantar de amigos”.

Sobre o tema da “torção” ou a interpretação de si, Drummond constrói poemas antológicos que refletem uma inquietação máxima acerca de sua problemática num mundo igualmente problemático.

É uma temática voltada para a autoanálise e confissão, “espécie de exposição mitológica da personalidade” em que o poeta explora com ironia, secura e humor, por vezes ácido, os motivos e sua presença mesma no mundo.

No livro *José* (ANDRADE, 1988), publicado em 1942, enfatiza-se a ideia do ser emparedado, aniquilado, mutilado, e com forte sentimento de culpa. No livro *A Rosa do povo* o engajamento surge como possibilidade de resgate da consciência alienada e de enfrentamento ao mundo e à sociedade do pavor. Possibilidade vista com ceticismo extremo, diante da inexorável condição de existência de cada indivíduo.

Na 5ª estrofe:

Meu Deus, por que me abandonaste  
se sabias que eu não era Deus  
se sabias que eu era fraco.  
(ANDRADE, 1988, p. 5).

Temos aí o anúncio da tematização de um conflito com implicações metafísicas. O conflito entre o limpo e o sujo, temática que emerge a partir de *Claro enigma* (ANDRADE, 1988) e *A vida passada a limpo* (ANDRADE, 1988). Nesta fase, Drummond abandona a poesia social e silencia-se em relação à transformação do mundo, aceitando, com serenidade, o vazio e a nulidade da existência.

Em *Lição de coisas* (ANDRADE, 1988), livro seguinte, pode-se perceber certa atenuação das ideias lancinantes e arrojadas debatidas até *A rosa do povo*. Fenômeno que implica certa vitalidade espiritual recuperada a partir de seu silêncio ou de nova experiência sem aquele teor dialético.

Na 6ª estrofe, Drummond expõe os traços fundamentais para reflexão em torno da experiência poética,<sup>3</sup> ou ainda “poesia contemplada” ou metalinguagem. “Mundo” e “raimundo” é uma mera rima, conotação da impotência extrema, refletida no inexorável desacordo entre o homem e o mundo. Com este sentido, temos ainda a rima entre as palavras “solução” e “coração”, mas que resgata o valor da solidariedade da poesia no embate humano em sua historicidade. Assim, o poeta propõe uma abertura em dois planos: uma pesquisa sobre a existência e uma “descida ao mundo das palavras”. O primeiro plano já foi abordado anteriormente, quanto ao segundo, Drummond realiza uma prodigiosa experiência formal na poesia contemporânea.

Partindo de um “registro do fato” nos dois livros iniciais (*Alguma poesia*, de 1930; *Brejo das almas*, de 1934) sua concepção evolui para uma tomada de consciência acerca da pesquisa formal, no plano do significante. Já no poema *Segredo*, de *Brejo das almas*, questiona radicalmente a natureza do significado e os velhos temas da poesia; em *José e A Rosa do povo* abre luta acirrada com as palavras, eleva o valor rítmico e expressivo da palavra banal, constrói sequências ou fragmentações inusitadas, joga com a sonoridade, desloca e entrecruza imagens díspares e realiza o verso denso e carregado de infinito significado, dentro do contexto daquela tensão dissonante proposta pela lírica moderna (FRIEDRICH, 1978). Além disso, Drummond estiliza e supera o verso, lançando sua unidade para o campo do poema, exigindo, desse modo, esforço intelectual singular, ou diante da polissemia do verso, ou de sua unidade perdida, cuja busca de sentido e compreensibilidade não se pode dar sem os devidos pressupostos teóricos, estéticos e históricos.

---

<sup>3</sup> Há na antologia outra temática denominada “Exercícios lúdicos” ou “uma, duas, argolinhas” que parece derivar da temática metalinguagem. Naquela, o poeta constrói anedotas e joga com o significante a fim de produzir efeitos lúdicos. Grande parte da crítica modernista, inclusive Mário de Andrade, rejeita esse tipo de poesia.

Ainda resta dizer que Drummond não se conforma com a criação da unidade homem *versus* mundo, possível, em termos estéticos. Pelo contrário, não levanta uma “certeza estética, nem mesmo a esperança disto, e sim a dúvida, a procura, o debate”.

Na última estrofe, Drummond exprime sua comoção pela existência, após engajar-se, poeticamente, na tentativa de construir uma visão sobre (última temática). O oblíquo “te” tem relação direta com o poeta Mário de Andrade a quem o livro *Alguma poesia* é dedicado e de quem Drummond e outros poetas modernos, sobretudo os mineiros, recebem influência e orientação estética (CURY, 1992), principalmente sobre os novos conceitos de nacionalismo.

Desse modo, a poética de Drummond além de abrir-se para o universal é profundamente particular, quando trata de coisas essencialmente brasileiras. Nas palavras “lua” e “conhaque”, temos uma potência de significados: “lua” pode significar os enigmas da natureza e do homem, retomados, criticamente, em toda a sua poética; a palavra “conhaque” pode significar a realização cultural humana, em toda sua historicidade. Desse modo, Drummond, na construção de sua visão mundo, exprime aquele anseio de síntese da poética ocidental, por isso não é estranho situar em Drummond, metro, ritmos, imagens, estrofes, assuntos, temas que podem estar em Homero, Dante, Salmos, e em poetas românticos, simbolistas e modernos. Retomando, com a maior propriedade, a tradição poética e os velhos temas, cria problemas que buscam exprimir um sentido válido para a existência humana.

Talvez nenhum outro poema de Drummond permita uma leitura em torno das temáticas da obra, nem tampouco os desdobramentos aqui delineados, o que confirma sua especificidade de concepção.

Sendo impossível exata demonstração do conjunto de relações entre sua estrutura interna e a estrutura geral da obra, com o devido rigor lógico, analogicamente, pode-se ver, em cada estrofe

do poema, um núcleo e uma condensação de ideias que funcionam como uma espécie de projeto poético que se cumpre pela realização da obra, em que dessa relação, poema e obra, se pode tirar a seguinte conclusão: 1) Existe uma integridade da personalidade literária; 2) Ocorre a fixação de uma ideia geradora de alta pesquisa formal e realização estética, concretizando um legado bastante avançado para a literatura brasileira e o leitor moderno.

Em suma, a partir daquele desejo inicial realizou-se a obra por aquele que soube questionar, de modo sensato, a si mesmo e o mundo, e estar atento ao modo de ser e às inovações estéticas da poesia moderna, criando, recriando, assim, um conjunto de signos e imagens capazes de comunicar problemas fundamentais acerca da poesia e da existência humana.

## Jogos de pensar e de escrever em Gregório e em Fernando Pessoa

### 1

No poema “Às altas prendas do desembargador Dionísio de Ávila” o poeta Gregório de Matos empreende um verdadeiro deslocamento do significado, algo tão caro à poética tradicional, para por em relevo “as virtualidades e equivalências estruturais das palavras” (ÁVILA, 1971, p. 89). Mesmo que este poema tenha sido classificado como encomiástico, i.é., elogioso e laudatório, pela voz crítica mais autorizada e, de fato esse é o tom de seu conteúdo geral, entretanto, o que mais chama a atenção do leitor é seu aspecto visual, sua “constelação gráfica”.

Esse dado é muito importante para a compreensão da estrutura da lírica moderna ocidental, pois indica aspectos de como o Barroco, como estilo de época, foi capaz de engendrar situações estéticas de ampla ressonância sobre estilos posteriores tais como o romantismo, o simbolismo, as vanguardas e o pós-modernismo.

Não seria absurdo afirmar que construções como essa inauguram o anseio estético de colocar em questão o autoritarismo da retórica clássica e/ou barroca e vislumbrar certo direito de dialogar com outras formas de linguagem: o que vai acontecer, inevitavelmente, na contemporaneidade, para o bem da democracia da linguagem.

Vejamos o poema da Figura a seguir.

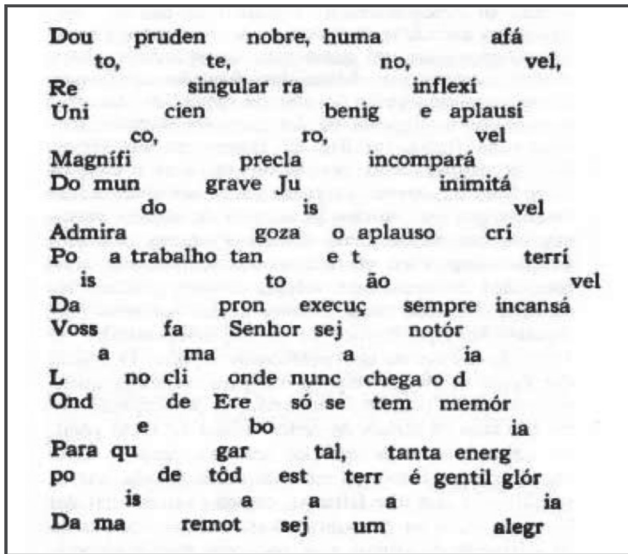


Figura – Poema extraído do livro O lúdico e as projeções do mundo barroco  
Fonte: Ávila, 1971.

Neste poema (Às altas prendas do desembargador Dionísio de Ávila), Gregório de Matos explora visualmente virtualidades e equivalências estruturais das palavras, dispondo-as na página sob forma de uma constelação gráfica.

Podemos, ainda, extrair-lhe outra forma implícita:

Douto, prudente, nobre, humano, afável  
Reto, singular, raro, inflexível  
único, ciente, benigno e aplausível  
Magnífico, preclaro, incomparável  
Do mundo grave, juis(z) inimitável  
Admirado, gozais o aplauso crível

Pois o trabalho tanto e tão terrível  
Dais pronto execução sempre incansável  
Vossa fama senhor seja notória  
Lá no clima onde nunca chega o dia  
Onde Erebo só se tem memória  
Para que gargo tal, tanta energia  
Pois de toda esta terra é gentil glória  
Da mais remota seja uma alegria.

A intensa presença do adjetivo define ou propõe o tom encomiástico, mas também indica uma concepção humanista do indivíduo resultante da bifurcação ética clássico-cristã. Esse indivíduo precisa reunir elementos morais, espirituais, intelectuais que vão formar a imagem modelar, possível e autorizada, a ser projetada sobre o outro.

Esta projeção é bastante sintomática e indica uma prática do discurso do colonizador sobre os colonizados. Tomaríamos como exemplo o auto de Anchieta (1973, p. 12), *Na Festa de São Lourenço*, em que o índio pintado de diabo diz: “Quem bom costume é bailar! Adornar-se, andar pintado, tingir pernas, empenado fumar e curandeirar, andar de negro pintado.” Na encenação, os papéis de santos e anjos, simbolizando a moral, são atributos da igreja, e que implicam a verdade e a voz última do colonizador, enquanto que os papéis dos demônios, dos maus-espíritos e suas doenças, simbolizando o pagão, o amoral, o permissivo, são atributos da cultura e sociedade indígena, e que implicam a mentira, a falsificação da verdade e, portanto, algo a ser apagado, esconjurado. Aliás, esse é o momento central: santos e anjos revestidos de todo bem moral e espiritual vão destruir a alteridade do índio, através da projeção da imagem do dominador como um modelo a ser decalcado.

No poema acima, os atributos do desembargador assinalam essa prática de fixação do modelo e projeção para os mortais colonizados. São os sinais de construção do individualismo estético

(MIRANDA, 1992). A configuração desse indivíduo se dá pelo mais diversificado traçado: a intrincada rede de adjetivos, prerrogativas, privilégios, ou através da acumulação qualitativa forjando a similitude do indivíduo a Deus. Em síntese, o indivíduo humanista para servir de modelo, formula-se a partir de todos aqueles adjetivos do poema: “douto, prudente, nobre, único, magnífico” etc. associado ao seu poder de julgar o outro, criar as regras e servir de intermediário entre o Estado e o homem ou entre Deus e os homens (é necessário considerar, aqui, que índios e negros, nesse estágio do “processo civilizatório”, não eram homens, sequer seres humanos, segundo o estatuto humanista).

As virtualidades gráficas do poema indicam algo bastante singular: a descontinuidade e quebra da palavra que adjetiva. Paradoxalmente, é uma fala que elogia, mas um elogio precário e marcado por uma falta (de sinceridade?) que se sustenta também na palavra, não inteira, mas quebrada, fraturada em várias partes de seu corpo. Com isso, o poeta, além de quebrar a palavra tão cara à retórica clássica, empreende um jogo lúdico visual que dialoga com a seriedade subjacente e subterrânea. Eis, aqui, a mais alta ambiguidade do poema: elogia, é certo, mas o instrumento do elogio é incerto e duvidoso, diríamos: sem inteireza verbal ou moral.

Enquanto emergência de outra postura poética, temos aqui um momento de reflexão sobre a autonomia, ainda que precária, em relação aos financiadores da arte, os mecenas e/ou monarcas. Optando pelo tom lúdico e explorando outros sentidos, o visual, o poeta Gregório de Matos deixa claro que nem sempre a inspiração, o conchavo com as musas, traz melhor resultado do que o trabalho exaustivo com o material poético.

O poema em estudo revela o exaustivo trabalho de escolha das palavras, de quebra do soneto através da disposição gráfica, descontinuidade rítmica etc., e que é apenas uma ponta do novelo que é a obra: um tecido intrincado de muitas leituras, transgressões,

tergiversações e decalques de outros poetas modelares, a exemplo de Gôngora e Quevedo.

Como sabemos, as duas coordenadas básicas do barroco literário são o cultismo e o conceptismo (CANDIDO; CASTELLO, 1978). O cultismo consiste no jogo com o significante, imagens, sons, ritmos e o conceptismo no jogo de ideias. Ora, Gregório, no poema em estudo, explora em grau elevado sua liberdade de jogar com a palavra, descobrir o lado secreto de suas imagens, as nuances de sua sonoridade, as lacunas abissais do espaço em branco, por isso brinca com a palavra, tem com ela uma relação quase sensual e pagã, não fosse a pressão e a obscuridade de seu tempo.

O jogo com a palavra, no barroco, é talvez um dado prospectivo, e uma atitude demasiado conseqüente para a poética moderna. Já um pré-romântico como Friedrich Hölderlin (apud HEIDEGGER, 1985) nos diz no poema *Lembrança* que: “O que fica, porém, é o que os poetas fundam.” Essa fundação da realidade pela linguagem poética implica um domínio dessa linguagem enquanto “jogo” e prospecção de sentidos, determinados em lugar exato no poema. Algo que exige consciência estética aprimorada.

O romantismo, no dizer de Baudelaire (apud FRIEDRICH, 1978) vai nos legar “enigmas eternos” e permitir a poetas do quilate de Novalis, Sousândrade, e outros, o trabalho com o significante, como a proteger ou proliferar elementos formais imprescindíveis à reinvenção da vida e do espírito humano, dilacerados pela maquinaria da representação e seu culto ao significado.

Vejamos essa passagem: “Portanto, sua linguagem é uma linguagem autônoma”, sem a finalidade de comunicação. Na linguagem poética, “ocorre como as fórmulas matemáticas; formam um mundo para si, jogam apenas consigo mesmas.” Tal linguagem é obscura, às vezes, até o ponto de o poeta “não compreender a si próprio”; pois lhes importam as “relações musicais da alma, as seqüências de acento e de tensão, as quais não dependem mais da

significação das palavras.” (FRIEDRICH, 1978). Esse fenômeno que ocorre com os grandes poetas, do romantismo à vanguarda, parece ter a sua gênese no cultismo e poesia barroca.

Esse trabalho com a cadeia de significantes impressiona e desconcerta toda a crítica tradicional e modernista brasileira, sendo necessário a emergência de outro modo de olhar o texto, ou seja, com outros meios de investigação e análise para, além de abrir outros ângulos e sentidos, resgatar obras de escritores que foram excluídas do cânone ou foram mal interpretadas e/ou marginalizadas pela historiografia e crítica literárias.

Nesse sentido, arriscaríamos esta proposição: a crítica tradicional sempre colocou de lado as “virtualidades” poéticas que sobrepuseram o significante ao significado, ou ainda: os métodos mais tradicionais de interpretação e crítica pouco estiveram preparados para interpretar um texto pelo viés de seu significante.

Em *Un coup de dès*, Mallarmé propõe um jogo lancinante com a palavra poética que passará assim a ter seu significado aberto a múltiplas interpretações, mas o ensaio desse jogo, como já vimos, tem seu ponto de partida na poesia barroca e sua potência de jogar e dobrar formas e ideias.

Movimentos de vanguarda tais como o dadaísmo, o surrealismo, o expressionismo, o cubismo, tiveram, no jogo com a palavra, seu momento máximo de experimentação e expressão, além de instauração de um dos problemas mais importantes para a estética ocidental, em sua tentativa de diálogo com o outro: a supressão da história linear ao remontar uma outra noção de tempo sem datas ou ao projetá-la para um socialismo libertário no futuro (PAZ, 1984), bem como, e por força dessa supressão, afirmar a arte como se igual a vida. Problemas, evidentemente, demasiado radicais para a cultura aristotélica, iluminista e instrumental.

Ainda é pela consciência do jogo com a palavra, que Oswald de Andrade, em *Poesia Pau-Brasil* (1991b), além de outros livros

de poesia, constrói os poemas-piadas, comprimidos, sintéticos e bombásticos incorporados a uma metáfora radical da antropofagia que é a um só tempo “filosofia embrionária da cultura” e desrepressão e liberação criadora da estética e literatura brasileira. Desse modo, podemos filiar Oswald a Gregório, sobretudo no que tange ao ludismo verbal.

A repercussão daquele traço gregoriano, a “constelação gráfica”, passa por Oswald de Andrade e ganha força na construção literária pós-moderna ou contemporânea. Os concretistas, Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, retomam os três malditos, Gregório, Sousândrade e Oswald para construir uma nova concepção de linguagem poética. Essa nova linguagem procura dialogar com as outras formas de linguagem da babel polissêmica do mundo contemporâneo.

A construção retórica cede lugar ao jogo e o monólogo da linguagem poética cede lugar ao diálogo. Desse modo, não só o poema concreto, mas as outras formas experimentais tais como o poema processo, práxis etc., explorarão as virtualidades e possibilidades não verbais do poema, arrastando a arte das academias e museus para as praças, os bares, os *shoppings centers*, enfim, para a festa, cujo principal ritual é a antropofagia ou deglutição de formas e de conteúdos da poética modernista e clássica.

O poema “Às altas prendas do desembargador Dionísio de Ávila” deriva, portanto, de um ato estético-político que, em sua ambiguidade radical, coloca em suspenso o tom encomiástico para fazer explodir uma constelação verbal, antecipando e prenunciando aquilo que viria se dá, séculos depois, na morte da retórica e, para a alegria antropofágica, na festa da palavra poética: um crivo para a leitura do mundo contemporâneo.

2

Alberto Caeiro é o heterônimo de Fernando Pessoa que encarna, paradoxalmente, a figura do sábio, aquele mestre que rejeita todas as formas de pensamento para apenas olhar, sentir, amar o mundo e a natureza.

É o heterônimo de Fernando Pessoa que, talvez, mais se aproxima da ilusão radical da modernidade: a ubiquidade e a atemporalidade (BARBOSA, 1986). Todas as formas do mundo e da natureza vistas, contemplativamente, pelos olhos de Caeiro, ou, em outras palavras, todas as formas que se inscrevem no arco dos sentidos, são sempre tangidas pela novidade, nunca fixadas pelo hábito, coladas à memória ou tranquilamente repousadas em seu lugar geométrico.

Caeiro vivencia as formas através do seu trânsito pelo mundo, um perene perpassar, um tempo presente vertiginoso e simples, como que suspenso da dimensão da temporalidade. Um tempo presente para o qual converge o passado e o futuro (PAZ, 1984).

O poema II de *O guardador de rebanhos* produzido entre 1911 e 1912 apresenta características fundamentais de um dos mais emblemáticos heterônimos de Fernando Pessoa que, na malha da linguagem lírica, faz emergir um sujeito poético singular, marcado por uma ironia fundadora de uma utopia que desloca a brutalidade do mundo para instaurar a inocência criadora, em perfeita consonância com uma das linhas avançadas da vanguarda europeia, em seu esforço estético para tornar a arte ígala à vida.

O meu olhar é nítido como um girassol.  
Tenho o costume de andar pelas estradas  
Olhando para a direita e para a esquerda  
E de vez em quando olhando para trás...

E o que vejo a cada momento  
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,  
E eu sei dar por isto muito bem...  
Sei ter o pasmo essencial  
que tem uma criança se, ao nascer,  
Reparasse que nascera deveras...  
Sinto-me nascido a cada momento  
Para a eterna novidade do mundo...

Creio no mundo como num malmequer,  
Porque o vejo. Mas não penso nele  
Porque pensar é não compreender...  
O Mundo não se faz para pensarmos nele  
(Pensar é estar doente dos olhos)  
Mas para olharmos para ele e estarmos de  
acordo...

Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...  
Se falo na natureza não é porque saiba o que  
ela é,  
Mas porque a amo, e amo-a, por isso,  
Porque quem ama nunca sabe o que ama  
Nem sabe por que ama, nem o que é amar...

Amar é a eterna inocência  
É a única inocência não pensar...  
(PESSOA, 1997, p. 204-205).

A palavra “girassol” da primeira estrofe conota o movimento seguro, simples, e luminoso dos olhos que alcançam, contemplativamente, os objetos do mundo e da natureza, ou do mundo circundante. Olhar natural, não forjado pela maquinaria do saber filosófico e científico, nem através do plano da memória ou do jogo da observação intelectual. Esse sujeito poético, a despeito de toda velocidade do século XX, mesmo em Portugal, ainda descobre

um lugar estético por onde andar, olhar, contemplar, num gesto pré-civilizado mais pertinente àquele tempo anterior a datas, de que nos fala Octávio Paz (1984).

“E de vez em quando olhando para trás...” (quarto verso da primeira estrofe), este verso talvez anuncie um futuro “sem datas” no coração de um socialismo libertário, embora seja conhecida a posição monarquista de Fernando Pessoa.

Esse olhar de suspeita para os rastros do passado, sem o trauma ou os empecilhos da memória estética, ou da civilização, como queiramos, confere ao sujeito um ar de andarilho, nômade, mas acima da civilidade e no contexto de uma anarquia dos sistemas de pensamentos, ou num mundo estético em que seja possível “pensar” apenas com os sentidos, sem qualquer pretensão de abarcar o mundo. Esse gesto de Caeiro seria um gesto essencialmente “dadá”, principalmente pela rebeldia e radicalidade.

Essa rebeldia estética se concretiza nos versos seguintes: “E o que vejo a cada momento / É aquilo que nunca antes eu tinha visto”. Há uma dupla conotação: tanto podem ser detalhes de um objeto nunca visto ou o permanentemente novo apresentado pelas coisas, e que não cessa de chegar. Só que em Alberto Caeiro essa novidade das coisas se afirma sem a necessidade do esforço do pensamento ou de uma dobra do desejo.

É assim o espanto essencial ante a forma das coisas, sobretudo da natureza e suas rochas, montanhas, árvores, estradas, o pó da estrada, o desenho do sol no horizonte, o voo dos pássaros<sup>4</sup> tudo em sua forma substantiva, como verdadeiramente são, sem alteração imposta pelos nomes e sua conformação humana, demasiadamente humana, de fundar a realidade do mundo.

---

<sup>4</sup> A abundância de imagens da natureza está em todo o texto *O Guardador de rebanhos* (1911-1912) do poema I ao poema XLVIII.

Esse procedimento do sujeito poético encerra-se num paradoxo: a supressão radical de toda forma de pensamento como condição de emergência de outra forma de racionalidade. Ora, essa atitude se inscreve num dos veios mais radicais da vanguarda europeia: a inserção do instinto na lógica do imaginário (NUNES, 1990) em que toda racionalidade ocidental, repressora e domesticadora, seria questionada a favor de um devir instinto ou racionalidade diferencial.

No caso de Alberto Caeiro, esses instintos não se encontram num caos original ou ligados àquela linha nietzscheana de ser necessário alguma espécie de razão para ordená-los. Em Alberto Caeiro, os órgãos dos sentidos, o que ouve, vê, sente, toca, degusta, parecem assegurados por uma ordem natural, a mesma que assegura a singularidade do cheiro de uma fruta selvagem ou o multicolorido nas asas de uma borboleta.

A racionalidade seria uma construção da cultura, ligada à formulação dos sistemas de dominação e de instauração das formas de barbárie. Procurar compreender o mundo, para Alberto Caeiro, seria dramatizar a queda prescrita através do mito bíblico envolvendo a ciência do bem e do mal ou com a morte de Deus e instalação do homem em seu lugar.

Ainda podemos retomar fragmentos do poema XXXVIII (PESSOA, 1997, p. 223):

Bendito seja o mesmo sol de outras terras  
Que faz meus irmãos todos os homens  
Porque todos os homens, um momento no dia,  
o olham como eu,  
E nesse puro momento  
Todo limpo e sensível  
Regressam lacrimosamente  
E com um suspiro que mal sentem  
Ao homem verdadeiro e primitivo

Que via o Sol nascer e ainda o não adorava.  
Porque isso é natural – mais natural  
Que adorar o ouro e Deus  
E a arte e a moral...

Essa adoração do sol pelos homens parece ter sido instaurada através da passagem da natureza para a cultura ou com a queda da inocência: modo de vida a que só tinha acesso o homem primitivo, em seu envolvimento visceral com a natureza e sem a possibilidade do salto a partir da linguagem e seus jogos de sentido, ou de forma radical: um devir socialista libertário em que tais coisas retornassem em sua diferença, tendo na poesia sua forma extrema de mediação.

Desse modo, Alberto Caeiro parece funcionar como arquétipo desse homem pré-histórico, natural, num estado adâmico do mundo, ou vinculado à inocência pura das crianças em seu jogo de dados, intempestivo: “o pasmo essencial/ que tem uma criança se, ao nascer/ reparasse que o mundo nasceria deveras...” (PESSOA, 1997, p. 204).

A condicional associada à impossibilidade de a criança contemplar o mundo sem sua memória, liga a atitude de Alberto Caeiro às reivindicações mais afinadas do movimento dadaísta:

Daí o aparecimento de Dadá como forma de terrorismo cultural, lançando-se contra todos os valores culturais, pois tudo agora lhes parecia destituído de qualquer sentido lógico, tal como no mundo mágico da criança. (TELES, 1986).

Para Alberto Caeiro, “Pensar é não compreender”. Essa atitude rompe esteticamente com o sistema racional da cultura ocidental que, conforme Nietzsche, é a causa da decadência do homem, que começa a partir de Sócrates, na medida em que, seguindo o seu exemplo, a racionalidade dos sacerdotes, filósofos e políticos apenas

promoveram a dominação dos mais fracos, culturalmente, sobre os mais fortes.

Esteticamente, esse verso – *Pensar é não compreender* – realiza ou funciona como uma ponta do novelo afirmativo e vitalista que põe em xeque toda a descrição totalitária do mundo e se inscreve no contexto de uma cultura e/ou ponto de vista anárquico, mesmo quando, em certos momentos, Alberto Caeiro diga que o mundo foi feito para estarmos de acordo com ele.

As revoluções e os projetos mirabolantes de transformação do mundo impõem apenas uma violência no ciclo natural da vida. Alberto Caeiro é a figura que se situa, como foi dito, para além da história ou aquém, num passado “sem datas”. Seu projeto, de “acordo” com o mundo e as coisas da natureza às quais se vincula em seu nomadismo, parece resgatar o homem de mitologias, metafísicas e/ou descrições das “profundidades” para estabelecer, enfim, uma visão horizontal, de superfície, fragmentária e finita, fundada numa estética da existência.

Em suma, quais as lições de Gregório e Pessoa em seus jogos de escritura e pensamento? O primeiro, já no século XVII, e mobilizando um arsenal contra a domesticação em língua portuguesa e cortando, na veia, as manifestações de sujeitos e instituições, empreende uma oficina da linguagem a favor do acolhimento de outras línguas e sujeitos; o segundo, três séculos depois, além de fazer da língua portuguesa a sua pátria e distribuir máscaras e *personas* para seus usuários e falantes, cria as condições de possibilidade para que aqueles sujeitos que foram destituídos ou excluídos da arena do pensamento ocidental pudessem, enfim, retornar e ocidentalizar o ocidente, i. é., reeducar os sujeitos que, ao longo de cinco séculos, mais instauraram a barbárie do que civilizaram ou “salvaram aquela gente.”

## Rubem Fonseca e a voragem pornográfica

Rubem Fonseca, no conto *Intestino grosso* do livro *Feliz Ano Novo* (1989), discute um problema de ampla ressonância em sua obra: a pornografia. Da perspectiva estética, procura sondar as origens da pornografia, demarcar seu perfil simbólico nos vários jogos de linguagem, ver sua dissimulação e censura nas instâncias do poder, além de descrever suas implicações éticas, psicológicas e culturais no mundo contemporâneo.

A discussão desse problema revela a preocupação de um moralista latino que procura deixar a descoberto, em plena ditadura militar e censura no Brasil dos anos 1970, “o esqueleto da natureza humana, das relações sociais e da dominação política” (SANTIAGO, 1982, p. 52), bem como a preocupação de um escritor em busca de sua filiação a uma vertente de força da literatura brasileira: a antropofagia de Oswald de Andrade. Portanto, a pornografia em Rubem Fonseca, além de ser uma incidência crítica sobre as várias formas de poder e de saber é o motivo principal de uma complexa experiência estética da literatura brasileira contemporânea ou pós-moderna.

Começamos pelo narrador: após breve contato com o personagem-autor por telefone, marca uma entrevista. Na biblioteca do entrevistado, além das perguntas que lhe faz, limita-se a falar de dois gestos seus: trocar a fita do gravador e, a certa altura da entrevista, levantar e pegar, da mão do personagem-autor, o livro *O anão que era negro, padre, corcunda e míope*, que este pegara na estante. Algum tempo depois da entrevista, telefona para o personagem-autor a fim de lhe falar sobre o cheque correspondente ao número de palavras, conforme acordo firmado entre autor e editor e, por fim, chateia-se com o gesto arrogante e mal-educado do personagem-autor por desligar o telefone abruptamente.

Estes dados revelam a construção estética de um novo narrador que em vez de uma visão onisciente e total do mundo ou do relato exaustivo de uma experiência vivida (BENJAMIN apud SANTIAGO, 1989), limita-se a falar daquilo a que circunscreve o seu olhar: um objeto, uma cena do cotidiano ou um fragmento do mundo possível aos olhos. Este movimento angustiado dos olhos tanto é a busca do sentido da vida, quanto é o recolhimento de informações para o leitor. A experiência desse narrador pós-moderno é pobre e saturada com a linguagem escrita contemporânea, agora em ruínas.

Vários contos de Rubem Fonseca estão marcados por esse tipo de narrador: *Duzentos e vinte e cinco gramas*, *O conformista incorrigível* e *O agente* do primeiro livro *Os prisioneiros* (1963); *A opção* do segundo livro *A coleira do cão* (1965); *O quarto selo*, *Asteriscos* e *O encontro e o confronto* de Lúcia McCartney (1967), além de aparecer em livros de conto posteriores a *Feliz Ano Novo*, o que demonstra uma preocupação do autor com o novo modo de narrar, aberto pelas tendências experimentais da literatura pós-moderna.

Retomando o problema do narrador do conto *Intestino grosso*, sua função é a de um repórter, por isso atua de modo objetivo e aciona o espetáculo para o leitor: a obscena festa em torno da pornografia. Para este narrador pós-moderno, o “real” e o “autêntico” são pura construção de linguagem.

Se a linguagem funda realidades, então a audácia maior do texto de Rubem Fonseca é lançar, no terreno da ficção, as sementes de “contaminação” do alto estilo literário, sendo o palavrão uma de suas estratégias. No conto *Intestino grosso* há quase que uma teoria sobre isso. O personagem-autor diz que o palavrão mesmo sendo utilizado, de modo familiar, por sociólogos, educadores etc., estes não o admitem na arte e na literatura. Ora, toda retórica clássica exclui o palavrão dos chamados grandes gêneros, a exemplo do épico, lírico e dramático; apenas na comédia e nos gêneros chamados

menores é admissível seu uso. Na modernidade, do Romantismo ao Modernismo, o uso do palavrão foi demasiado discreto.

A crítica da linguagem que perpassa a poética e a ficção moderna, se não exclui o palavrão, adota-o de modo metafórico, encobrendo seu poder expressivo. Na literatura brasileira, sem situarmos Gregório de Matos, Oswald de Andrade é talvez o primeiro escritor brasileiro a tocar nesse ponto nevrálgico: a moral patriarcal e seus emblemas ou discursos. Desse modo, contrapõe gestos e fatos que subjazem à “moral da cegonha” com símbolos míticos da cultura indígena e negra; cria imagens e situações que vão desde as relações incestuosas às orgias e bacanais, além da abertura metafórica que propõe e valoriza as manifestações instintivas, reprimidas e domesticadas pela racionalidade ocidental. Além disso, formula-se a utopia do matriarcado de Pindorama a partir de uma herança intelectual que privilegia os instintos enquanto crítica de uma racionalidade excludente, instrumental e ascética, que é o caso de o canibal em Montaigne, o parricídio em *Tabu e totem* de Freud, o Raubentier de *A náusea*, de Sartre, *A genealogia da moral* de Nietzsche e o bárbaro tecnizado em *A cidade que nasce* de Keyserling (NUNES, 1990). A ousadia da ficção de Rubem Fonseca deriva dessa linhagem crítica e parece ir mais longe.

A teoria do palavrão a que referimos a pouco, parece formular-se da hipótese antropológica de que as restrições ao chamado nome feio estão ligadas ao tabu ancestral contra o incesto, bem como da constatação filosófica de que o que perturba o homem não é a coisa em si, mas as opiniões e fantasias, uma vez que o homem vive num universo efetivamente simbólico. É nesse contexto que aparecem os “defensores da decência”, forjando os códigos da sexualidade, colonizando o imaginário e castrando a liberdade de expressão. E para provocar, o personagem-autor deseja que um filósofo, um dia, escrevesse um livro intitulado: Foder.

Rubem Fonseca faz dialogar, em sua obra, o palavrão mais escabroso com as mais sofisticadas expressões em várias línguas modernas e clássicas. No primeiro conto de Lúcia McCartney (FONSECA, 1969, p. 11), um lutador de boxe reage às vaias da plateia, resmungando consigo mesmo: “filhos das putas, cornos, viados, marafonas, cagões, covardes, chupadores – me dá vontade de tirar o pau fora e sacudir na cara deles”, ou naquela passagem antológica do romance *A grande arte* em que Zakkay, o Nariz de ferro, informa sobre os negócios escusos de uma organização clandestina:

Tóxico e pornografia. Mulheres, cadelas submissas, sendo esporradas por cacetes gigantescos, as bocetas, plantas carnívoras arreganhadas e cus sinistros atraentes como poços de petróleo latejantes, como disse Euclides da Cunha. (FONSECA, 1990, p. 152).

O texto de Rubem Fonseca procura evitar a dicotomia entre o palavrão e as palavras “puras e sóbrias da religião e do amor”, fundindo-as numa expressão do homem pleno e livre das instituições de controle e de poder.

Contra o palavrão, as instituições de controle e poder vão estabelecer ainda os limites do pornográfico. Entretanto, para o personagem-autor, o pornográfico está em toda parte: do conto de fadas João e Maria, uma verdadeira história de sacanagem instituída para invadir nosso imaginário, aos cantos esportivos e palavras de ordem de estudantes e sindicalistas.

A obra de Rubem Fonseca revela uma discussão de alto interesse sobre os mecanismos e consequências dessa liberação de signos obscenos ou dessa translinguagem pornográfica que, de algum modo, intercepta as linhas de uma discussão forte na obra de Michel Foucault (1990, p. 236) sobre nossa miséria sexual: “Isto decorre da

ideia de que a sexualidade não é fundamentalmente aquilo de que o poder tem medo; mas de que ela é, sem dúvida e antes de tudo, aquilo através de que ele exerce.”

Em suma, a fundação de realidades proposta pelo texto de Rubem Fonseca, além de “contaminar” ou relativizar os grandes discursos da literatura e do saber, é uma resposta e um modo de resistência aos discursos do poder.

No conto *Intestino grosso*, a figura do poder, marcada por sua força dilaceradora, aparece sob a forma de pornografia terrorista, representada na linha estética de um Marquês de Sade ou William Burroughs, em que a pornografia “tem um código anafrodisíaco, em que o sexo não tem nem *glamour*, nem lógica, nem sanidade – apenas força.” (FONSECA, 1989, p. 176).

Mais do que alusão à obra desses dois escritores, é uma crítica incisiva às formas de barbárie, totalitarismos e de controle instauradas em países submetidos à ocidentalização europeia, até meados do século XX, e à globalização, comandada pelos Estados Unidos, nas últimas décadas deste século.

Um ângulo de leitura que aponta o caráter ficcional das representações verbais e diretas da realidade, ou da própria realidade tomada como um delírio obscuro (BAUDRILLARD, 1990) e pornográfico, legítima e concorda com o diálogo tenso entre série literária e a série social (TYNIA NOV apud TOLEDO, 1973) ou com este embaralhamento das cartas do real *versus* as cartas do ficcional, entrevisto no conto em questão e/ou em toda obra de Rubem Fonseca.

Essa crítica à força e brutalidade do poder, tomada como pornografia terrorista, revela apenas a ponta de um novelo que é a obra, que cultiva o romance policial ou a narrativa policialesca, em permanente desconstrução da linguagem judiciária e denúncia contra as anomalias do sistema político neoliberal; levanta as imagens mais

cruas da violência urbana; enfatiza o disparate entre a sofisticação tecnológica e a miséria absoluta da maioria da população; pontua os sistemas sofisticados do crime e da corrupção. Em suma, brutalidade e força do poder, transfigurada na pornografia terrorista, filia-se à imagem do bárbaro tecnizado construída, de modo quase profético, por Oswald de Andrade, ou, ainda, à alegoria utilizada por Walter Benjamin, em que as Asas do “Angelum Novus” de Klee – representando a história – são ameaçadas pela tempestade do progresso.

O corpo e o indivíduo, em Rubem Fonseca, são temas ligados a um projeto difuso do pensamento contemporâneo, em sua desconstrução das sínteses totalizadoras da tradição ou do logocentrismo ocidental. No conto em estudo, o personagem-autor exige: “para entender a natureza humana, é preciso que todos os artistas desexcomunguem o corpo.” (FONSECA, 1989, p. 171). Ora, esta excomunhão do corpo atravessa todo grande gênero literário ocidental, seguindo a orientação da ética de Platão e de Aristóteles ou a ética do Cristianismo que perpassa a produção medieval, o classicismo ibérico e o romantismo. A excomunhão do corpo ainda se dá em toda moral burguesa, a partir do século XIX e, ainda, no marxismo, ao defender a supremacia da razão e da consciência crítica sobre a emoção e os instintos naturais.

Por outro lado, as linhas ideológicas de liberação do corpo formulam-se a partir de Nietzsche e Levy-Strauss. O primeiro tece uma crítica radical à racionalidade, aos sistemas de pensamento e à dominação ocidental; o segundo constrói o estatuto do pensamento selvagem e abre espaço para as formas marginais e primitivas como a intuição, o ilógico, o sonho, o inconsciente, os ritos, desde então inseridos na lógica do imaginário ocidental (NUNES, 1990). Tais linhas ideológicas auxiliam à arte de vanguarda, do início do século XX, na formulação de uma utopia essencial: arte é igual a vida. Desse modo, o corpo fica integrado à imaginação poética.

No pensamento contemporâneo ou pós-moderno, Derrida, Gilles Deleuze, François Lyotard e outros vão investir numa desconstrução das linhas dominantes do pensamento ocidental (SANTOS, 1989) e nesse investimento em vez das grandes ideias, valores e instituições, a exemplo de Deus, Ser, Razão, Sentido, Verdade, Totalidade, Ciência, Sujeito, Consciência, Produção, Estado, Revolução e Família, vão valorizar, trazer à tona e descrever temas considerados marginais e menores como desejo, loucura, sexualidade, linguagem, poesia, sociedades primitivas, jogo, cotidiano entre outros.

A verdade é que, até meados dos anos de 1950, a cultura ocidental colocou o espírito acima do corpo, ou, no mínimo, nenhuma forma de representação que representasse sua potência pode até então se disseminar: se a arte elegeu alguma parte privilegiada, isso tinha a intenção implícita de sustentar certos valores éticos de uma classe dominante ou de engajar-se num projeto de colonização dos sentidos; já no plano social, a ação contra o corpo foi muito mais dura: da colonização do imaginário, passando pela repressão da sexualidade das mulheres, até a masturbação das crianças.

A obra de Rubem Fonseca é um esforço a favor da construção estética do corpo, além de ser uma investigação permanente da natureza humana ou de certos sintomas marginais do indivíduo contemporâneo.

O corpo é focalizado de diferentes ângulos, seja através do desmembramento frio como numa autópsia, seja através do corpo decrepito pela doença ou velhice (a pornografia de Gorer), passando por corpos atirados às calçadas, atravessados por um machado lancinante, aos corpos devorados em rituais antropofágicos; ainda temos o enfoque do corpo em sua dimensão plástica e poética: bundas e pernas ou bíceps e peitorais exuberantes. Nesse rol, ainda temos a descrição poética ou grotesca dos órgãos marginalizados há mais de três milênios pela moral ocidental.

O corpo na obra de Rubem Fonseca passa a impressão de que são como as flores de Hiroshima. Flores nascidas sob o túmulo do espírito sepultado com o humanismo ocidental, cuja morte está refletida na agonia dos valores burgueses da sociedade contemporânea. Vivemos numa sociedade em que o clima geral é de *post-mortem*: a dessubstancialização do sujeito, o consumo dilacerador, a propagação obsessiva de mitos e narrativas, a fome, as doenças coletivas, a erotização vertiginosa e a espetacularização da vida num mundo sem forças para construção de novas teleologias nem virtude ou vontade política para construção do tempo presente<sup>5</sup>. É no contexto desta sociedade, que o personagem-autor do conto *Intestino grosso* propõe, a artistas e escritores, a criação de um movimento cultural ou de uma nova religião, “superantropocêntrica”, o Canibalismo Místico, ou a criação do hábito de nos alimentarmos também com a carne dos nossos mortos.

Com essa construção estética do corpo, o indivíduo em Rubem Fonseca não poderia ter o perfil do indivíduo burguês e moderno como sendo íntegro, total e crítico, mas, ao contrário, simplesmente um sujeito morto (PAZ, 1984). As personagens mais representativas são planas como num desenho animado ou figurinhas, volúveis, inquietas e marcadas pela busca de uma ética pessoal ou de uma alternativa possível, assim o texto consegue dar voz às minorias, desde os marginais, prostitutas, homossexuais até o artista. Aliás, como já foi dito, o artista e os escritores, além de desexcomungar o corpo, precisam inventar os sentidos para a vida, antes que a bomba exploda ou que a natureza seja completamente devastada.

Essa missão do artista e do escritor, no texto de Rubem Fonseca, é bastante exemplar: incide na transgressão sistemática

---

<sup>5</sup> A noção de *post-mortem* associada à morte do sujeito burguês foi introduzida pelo professor Wander Miranda, UFMG, no curso sobre Pós-modernidade realizado no Instituto de Letras da UFBA em 1993, retomando leitura de Freud por Jean François Lyotard.

dos textos consagrados da literatura ou da escritura da civilização, tomados como uma textualidade pornográfica. Basta um olhar crítico para a obra de Rubem Fonseca para perceber sua presença ou debruçamento sobre essa textualidade.

No conto *Intestino grosso*, o personagem-autor alude a vários livros especiais, inventa a existência de outros ou se detém, de modo minucioso, na citação ou tergiversação de outra série de livros. No primeiro caso, *Bíblia e alcorão*; no segundo, *Cartas da duquesa de San Severino* e *O Anão que era negro, padre, corcunda e míope*; no terceiro, livros de autores como Marcel Proust, James Joyce, Horácio, Aristóteles, Marquês de Sade, William Burroughs, Balzac, Guimarães Rosa, além de autores da antropologia, filosofia, filologia e da neurologia.

Se levantássemos os nomes dos autores ou fragmentos de outras obras no texto de Rubem Fonseca, teríamos a configuração de uma bricolagem ou de um painel cultural em que todas as áreas do saber estariam em diálogo: dos clássicos greco-latinos e orientais aos contemporâneos nas principais línguas modernas. O escritor se apropria do seu modelo para transgredi-lo, citar mal, tergiversar, deglutir, pastichar, enfim, trair a memória (PIGLIA, 1991; SANTIAGO, 1982), tomada, aqui, como um tecido pornográfico e uma configuração da história do vencedor. Vejamos esta fala da personagem Álvares de Azevedo:

Cormorant só invadiu Paranaguá porque Byron, Keats, Shelley invadiram antes a minha mente. A colonização se faz em nome de Deus, da Lógica, da Razão, da Estética e da Civilização.

Os imperialistas levam o nosso ouro e corrompem a nossa alma. Byron e Schomberg eram iguais – A Poesia e o Canhão a serviço da Dominação. (FONSECA, 1989, p. 156-157).

Tomando o modelo como ponto de partida, o escritor latino-americano vai construir a diferença, reinventar nossa memória perdida e dilacerada pelo processo civilizatório, fundar e descobrir a América e sua pluralidade cultural. Assim, diante da figura textual da civilização, em vez de silenciarem-se, os artistas e os escritores latino-americanos vão sangrá-la para nosso ritual antropofágico, como festa da diferença.

A metalinguagem, na obra de Rubem Fonseca, é o lugar de um olhar crítico sobre a história da literatura latino-americana e brasileira, além de um desenho teórico sobre alguns aspectos da ficção contemporânea.

No conto *Intestino grosso*, temos os sinais dessa ambivalência do veio metalinguístico através da resposta do personagem-autor sobre a existência de uma literatura latino-americana.

Não me faça rir. Não existe nem mesmo uma literatura brasileira com semelhança de estrutura, estilo, caracterização ou lá o que seja. Existem pessoas escrevendo na mesma língua, em português, o que já é muito e tudo. (FONSECA, 1989, p. 176).

Mais que negar esta literatura como instituição, o personagem-autor propõe uma reflexão sobre a dependência dela ao modelo. Assim, seguindo uma linha oswaldiana, cria e discute mecanismos de reversão do processo de dependência, em vez de apenas corrigi-lo (CUNHA, 1992), como tem sido o procedimento da maioria dos produtores literários na tradição literária brasileira.

A reversão em Rubem Fonseca, pelo viés da pornografia, vai se configurar pela abertura ao experimental e ao diálogo com outras formas de linguagem que suspendem o teor retórico da tradição; pela encenação da agonia dos valores burgueses *versus* a preservação da ética

européia e dominante; pela construção estética da amnésia histórica versus o memorialismo; pelos jogos de linguagem e o simulacro *versus* a representação realista-naturalista; pela pluralidade e a diferença *versus* a unidade da civilização europeia; pela contaminação dos valores *versus* a pureza da moral; pela presença de *gangsters*, mendigos e gente de toda laia em pleno diálogo com figuras emblemáticas e heróis nacionais; pela tematização do banal e cotidiano *versus* o nacional e universal. Enfim, a reversão se insinua não só pelo diálogo tenso entre a obra e a tradição, mas, sobretudo, pela linha de força dessacralizadora, a pornografia, que subjaz ao combate.

Já o desenho teórico sobre o conto e a ficção, reflete uma preocupação do escritor contemporâneo ou pós-moderno, justamente num momento de crise do paradigma da crítica moderna. Num dublê de crítico, o personagem-autor, do conto *Intestino grosso*, define o livro pornográfico:

[...] se caracteriza por uma série sucessiva de cenas eróticas cujo objetivo é estimular psicologicamente o leitor... são livros de grande simplicidade estrutural, com enredo circunscrito às transações eróticas das personagens. As tramas tendem a ser basicamente idênticas em todos eles, há apenas diferenças de grau na escatologia e na perversão. (FONSECA, 1989, p. 169).

No conto *Romance negro* traça um perfil histórico e estrutural da narrativa policial, no romance *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* tematiza os contos do escritor soviético Isaak Babel como referência de perfeição, concisão, limpidez, polissemia, experimentação e enquanto valores censurados e destruídos pela brutalidade stalinista. Esse pontilhamento crítico e teórico que

aparece em toda obra implica uma proposta de arte para enfrentar os impasses e dilemas dos novos tempos.

Essa explosão verbal indica um fenômeno de suma importância para a crítica contemporânea, que é o cruzamento e intersecção de todos os discursos da linguagem contemporânea. Esse cruzamento amplia o diálogo da literatura com a técnica e os meios de comunicação em geral. Com isso, a literatura suplanta a representação realista-naturalista e ingressa na civilização da imagem.

No conto *Intestino grosso*, temos o esboço de um simulacro: o texto (conto) *Intestino grosso* (linguagem escrita) apresenta a fala (simulacro da linguagem oral) do personagem-autor que, para introduzir e desenvolver o tema da pornografia, alude tanto a uma obra escrita, quanto a várias formas de linguagem. Em relação à obra escrita, destacamos: o livro que trata dos miseráveis sem dentes que, no Maracanã, muitas vezes são filmados e aparecem depois no cinema; o conto de fadas *João e Maria*, tomado como colonização do imaginário idêntica a dos filmes e cenas de violência oferecidos à massa, através da televisão; o romance *Cartas da duquesa de San Severino* construído a partir de cartas (outro gênero) que vão fazer uma série de alusões históricas relacionadas à árvore genealógica dos personagens, além disso, a capa desse romance tem o título *O Anão que era negro, padre, corcunda e míope* que é tomado como um signo que representa Deus ou um brado de revolta; o conto *Intestino grosso* trata, na verdade, do romance *Intestino grosso* que é releitura, citação e “tradução” de vários autores, Marquês de Sade, William Burroughs, cientistas, antropólogos, neurologistas, que, por sua vez, vão definir métodos, técnicas terapêuticas em busca de cura ou da repressão aos pacientes que utilizam palavras obscenas.

Além dessas conexões simbólicas realizadas pela obra escrita, a fala do personagem-autor, num outro plano do simulacro, alude a outras formas de linguagem: a pornografia falada, a

entoada nas canções esportivas, a hilariante ou antirrepressiva de um possível e virtual “Dia do Palavrão”, a linguagem tecnológica expressa na transformação da carne humana em biscoitos, o cruzamento múltiplo de linguagem, entrevisto no imaginário movimento cultural e religioso, O Canibalismo Místico, em que artistas e escritores convocariam Alá, Jesus, Moisés e Maomé para a campanha. Enfim, é um texto que dessacraliza a língua literária e coloca em cena as ruínas da linguagem escrita e a babel polissêmica do mundo contemporâneo.

É provável que nenhum outro conto de Rubem Fonseca coloca um problema com tamanha complexidade e alcance. O palavrão e a pornografia ultrapassam a noção estrutural de tema, conforme o paradigma da crítica moderna.

Palavrão e pornografia podem ser entendidos, no conto e na obra, como um motivo, um fenômeno de linguagem ou ainda como um personagem. Esta dificuldade se estende à classificação do conto *Intestino grosso*. É conto de enredo/anedota, ou de atmosfera? (LUCAS, 1982). A verdade é que escapa a estas duas categorias essenciais.

Outro dado importante é que o viés metalinguístico dilui as certezas acerca da estrutura do conto e a audácia teórica e historiográfica introduz outra noção de narrador, de personagem e de linguagem literária que, apoiando-se, implicitamente em Oswald de Andrade, abre o problema acerca da invenção e originalidade na literatura latino-americana e brasileira.

Ora, se associarmos essa questão essencial do conto com a exaustiva alusão e citação de obras de autores estrangeiros, em vez dos autores nacionais e latinos, na obra, teremos um problema de difícil solução para a literatura comparada tradicional, pondo em xeque seus conceitos fundamentais, tais como os de fonte e influência (SANTIAGO, 1982; CUNHA, 1992).

Sem forçar demais o alcance teórico do conto, ou da obra, tomada no seu conjunto, o que vemos é uma proposta de revisão dos conceitos de cânone e de periodização. Nesse sentido, dizer que não existe uma literatura brasileira é recusar a leitura feita pela crítica modernista, na medida em que o modelo literário europeu, e não a diferença estética do texto dependente, é fator determinante na valoração da obra literária ou artística.

Por isso, o conto *Intestino grosso*, e por extensão a obra de Rubem Fonseca, elege, como um brado de revolta, um tema marginal que, em franca consonância com as linhas avançadas do pensamento contemporâneo, oferece os termos deste paradoxo: para as literaturas periféricas ou segundas, a palavra genuína só pode ser um palavrão, uma palavra que corta e enraba.

## Literatura comparada: uma poética do descentramento

### 1

O ponto de partida dessa reflexão é “a voracidade antropofágica”, um dos tópicos do livro de divulgação intitulado *Literatura comparada* da pesquisadora Tânia Franco Carvalhal. Para a autora, a radicalidade da proposta antropofágica consistiria em “negar a vinculação do presente com o passado histórico”, “concretizar-se num procedimento canibalesco” e “reatar os laços com a sociedade primitiva e com o bom selvagem de Rousseau”. Tal proposta abriria perspectivas cuja regra geral seria a devoração do estrangeiro, a seu ver elemento decisivo para a construção de uma “síntese nacional.”

Retomando o texto *Da Razão antropofágica*, de Haroldo de Campos, a autora relativiza a noção de síntese nacional, embutida no “*Tupi or not tupi*”, pelo conceito de transculturação, com ênfase na agressividade do projeto antropófago e seu investimento contra a cultura do colonizador, a partir da mutilação e assimilação, apenas, daquilo que lhe seria conveniente. Nesse ponto, a autora estabelece uma analogia do procedimento “devorador” e as relações entre textos, passadas pelo crivo da intertextualidade.

Considerando que a intertextualidade já seria o suficiente para dar conta dessa problemática, propõe-se uma reflexão sobre “essa estratégia de reversão” aberta pela antropofagia, chamando a atenção para o risco de se cair no extremo oposto: de um lado estaria o comparativismo tradicional que olha da cultura dominadora para a cultura dominada, de outro, a perspectiva antropofágica, que olharia da cultura dominada para a cultura dominadora.

Ainda reconhece que a antropofagia é “fascinante”, mas que o “rentável” não seria apenas a reversibilidade, considerada superficial, mas a seletividade, ou seja, a capacidade crítica de selecionar do alheio aquilo que nos interessaria para, daí, ser possível articular os polos tanto o da literatura periférica, quanto o da literatura de centro e conclui dizendo que não cabem mais, nos estudos literários, os paralelismos binários de oposição, mas a investigação dos “nexos” das relações estabelecidas para melhor se situarem, histórica e criticamente, os fenômenos literários.

Ora, se o que está em jogo nessa relação entre intertextualidade e antropofagia é a centralidade da literatura, então, aqui, ao menos três questões se impõem: qual o sentido da reversão proposta pela antropofagia? Em que medida a intertextualidade nos permitiria retomar valores fundamentais do materialismo cultural? Não seria essa ênfase no fenômeno literário um “autobastar a si mesmo”?

Uma poética do descentramento, como um valor para os estudos comparatistas, começa por afirmar a obliquidade do olhar na seleção de alguma coisa do campo literário – texto literário, teoria literária, historiografia e crítica – para se perguntar e ou praticar sentidos a partir de questões tais como quem reverte o quê e sob que condições? Quem é que é a reversão? Em que medida uma cena literária engajaria a condição do escritor, disseminaria os elementos de uma luta de classe, dramatizaria uma ideologia da forma (JAMESON, 1992), multiplicaria as condições de emergência de outras comunidades produtoras de sentido e implicaria uma transvaloração dos valores autoritários e hegemônicos?

Conforme Décio Pignatari, “A mente-de-invenção oswaldiana instaurou a contradição em lugar da contrariedade na crítica das artes e da cultura brasileiras” o que implica colocar sob suspeita o valor produtivo dessa “contrariedade”, evidenciar o jogo de poder, as estratégias de dominação e a circulação viciosa de

conceitos e/ou noções que além de redutores, decalcam e repetem, permanentemente, valores do etnocentrismo, e com isso travando os processos de construção da diferença e multiplicidade cultural. “Da arte, Oswald derivou o pensamento antropofágico, proposta cultural para os velhos povos das nações novas” (PIGNATARI, 1990), o que implicaria deslocar o olhar da objetividade científica, criando, com isso, um lugar para os modos de vida enquanto dimensão estética e uma afirmação da arte de viver e sobreviver, espécie de “contribuição milionária de todos os erros” em direção a um redimensionamento do conhecimento humano, em que o senso comum não fosse excluído pelo saber filosófico, científico, religioso. Assim, Oswald de Andrade vai dizer:

A Alemanha racista, purista e recordista precisa ser educada pelo nosso mulato, pelo chinês, pelo índio mais atrasado do Peru ou do México, pelo africano do Sudão. E precisa ser misturada de uma vez para sempre. Precisa ser desfeita no *meltingpot* do futuro. Precisa mulatizar-se. (ANDRADE, 1972, p. 62).

Essa mulatização do alemão, proposta acima por Oswald de Andrade, bem como outras propostas multiculturais que atravessam seus escritos filosóficos, ainda não foram estudadas devidamente por sociólogos, historiadores e antropólogos brasileiros, mas já encontram um lugar expressivo na filosofia da cultura e na reflexão crítico-teórica contemporânea preocupadas com a diversificação do lugar discursivo estratégico, intervalar e desconstrutor dos dois polos do discurso autoritário: o etnocêntrico (que apaga o outro e impõe uma lógica da alteridade) e o reducionista (que conceitualiza o acontecimento, sem conhecê-lo, apenas pela aplicação e/ou generalização de leis arbitrárias).

Assim, a reversão proposta pela antropofagia oswaldiana, não implica “fechamento num ‘autobastar-se’ nacionalista”, como nos ensina a comparatista Tânia Carvalhal, mas a criação de condições para a resolução do problema estético da literatura brasileira (CAMPOS, 1974). Em primeiro lugar, abre o diálogo da literatura com outras formas de artes, artes plásticas, cinema e técnica; em segundo, propõe uma reflexão teórica para além de questões sobre dependência cultural, ou seja, um procedimento e uma forma de resistência no interior de um sistema de poder, em sintonia com o que propõe Michel Foucault:

Lá onde há poder, há resistência... [...] Não existe, com respeito ao poder, um lugar da grande Recusa – alma de revolta, foco de todas as rebeliões, lei pura do revolucionário. Mas sim resistência, no plural, que são casos únicos: possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentadas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso interessadas ou fadadas ao sacrifício [...] E é certamente a codificação estratégica desses pontos de resistência que torna possível uma revolução, um pouco à maneira do Estado que repousa sobre a integração institucional das relações de poder. (FOUCAULT, 1988, p. 91-92).

Desse modo, a devoração antropofágica, os roteiros... roteiros... roteiros, o bárbaro *tecnizado*, o ócio em vez do negócio, a *glamour girl*, a fé no cinema americano e a revolução caraíba, expressos através de imagens precisas, paradoxos, fragmentos, aforismos, nos oferecem os termos de um sistema aberto, ambíguo, polissêmico, que faz da ciência e da filosofia uma forma de arte, e a arte como uma forma de ciência e/ou filosofia.

Em *Ficções*, de Jorge Luis Borges, temos um procedimento análogo: os labirintos do saber, a obliquidade do olhar, a apropriação, o questionamento sobre a ideia de origem e sobre a linearidade da história. Posições fundamentais para uma reflexão sobre a crise dos paradigmas das ciências ou das metanarrativas da modernidade. Nesse ponto, nos interessa, aqui, colocar o problema da Literatura Comparada.

Qual é o objeto da literatura comparada? Que instrumental teórico tem se repetido em sua pesquisa? Qual é a sua função? Todas essas questões tornar-se-ão inócuas se ainda nos mantivermos presos ao centralismo literário e seus valores, entretanto há outras questões menores, marginais e aparentemente sem importância científica, que podem ser bastante produtivas. Por exemplo, a noção de “universalidade diferencial”, o fruidor comum de arte e cultura, o estabelecimento de condições para o deslocamento permanente de conceitos autoritários como “fonte” e “influência”, a prática de outra cultura política a partir das marcas e dos processos de subjetivação.

Uma reflexão acerca da noção de “universalidade diferencial” coloca em cena textos culturais recalcados, fazendo explodir o brilho de sua diferença, sua energia criadora, sua enésima potência e o que é mais importante: desloca e ao mesmo tempo multiplica os sentidos do e contra o texto modelo. Essa arqueologia e desvelamento de cenas do poder, essa atuação nos intervalos dos grandes discursos, essa imagem-fulgor e minimal, disseminadora, fazem parte de um procedimento comparativista que nos interessa muito.

Quando o objeto da literatura comparada deixa de ser um inventário do débito de uma literatura “menor” com a literatura “maior”, quando deixa de ser um mero rastreamento de imagens de uma cultura dominante inscritas no imaginário de uma cultura dependente etc., quando esse objeto pode ser, por exemplo, a relação da literatura com outras formas de arte, de discursos, uma dramatização dos modos de ver e de pensar, aí, sim, ela se constitui num lugar de produção democrática e intervalar dos mais necessários.

A cultura de massas e sua poluição de imagens, o simulacro, o caos das formas de conhecimento, a circulação de multiplicidade de vozes (da dominação às vozes recalçadas), das culturas alternativas e tribos urbanas, minorias étnicas, e toda sorte de jogos de linguagens, de tal modo que, se a literatura comparada não realinhar seus objetivos no sentido de uma percepção contemporânea, fatalmente será um discurso e prática científica, digo, de uma ciência menor, condenado ao esquecimento.

A vontade de uma literatura comparada, enquanto poética de descentramento, não poderá prescindir do vigor e vitalidade das propostas do escritor Ítalo Calvino, e suas noções de leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade.

E para discutirmos essas propostas de Calvino, apresentadas por Eneida Leal Cunha em *Literatura comparada: alternativa institucional ou contingência finissecular?*, mobilizaremos, de modo cruzado e transversal, alguns valores do materialismo histórico e dialético, para, com isso, não só politizarmos o sentido e prática do paradoxo, mas dramatizar alguns valores da dialética moderna.

A leveza contra o peso aniquilante da busca do sentido último e definitivo, da compulsão à completude; a leveza e vivacidade e mobilidade do olhar, para mudar pontos de observação, adotar diferentes óticas e lógicas, buscar outros meios de conhecimento e controle; a leveza para lidar com a pulverização da realidade, com a diversidade de cada coisa; a leveza que é possível conseguir olhando indiretamente, flagrando imagens em espelho. (CUNHA, 1996).

A “leveza contra o peso...” não implica uma oposição, uma antítese a uma tese, ou uma síntese, enquanto abertura para outra tese, numa sequencia infinita (HEIDEGGER, 1978), muito menos

um conceito definitivo e categórico. Leveza é um procedimento intervalar, um conceito operatório que atua entre duas obsessões dialéticas, a tese e antítese, para dizer nem tese, nem antítese, mas outra coisa mobilizada pelo olhar de quem ler e experimenta.

O começo dessa obsessão dialética possivelmente encontra-se em Platão: “O que sabe interrogar e responder, não é o que chamamos de dialético?” (TREIN, 1989, p. 134). Imediatamente, temos uma implicação fundamental: se saber “interrogar e responder” corresponde, conforme o imperativo de uma certa lógica, a um para além do senso comum, a um despertar da consciência crítica, a uma virtude do espanto (*pathos*), a uma imposição das condições estruturantes de uma lógica dicotômica, então a dialética está reservada a alguns eleitos e detentores de um saber excludente.

Na modernidade Hegel radicaliza a pergunta platônica e abre a dialética em várias frentes: a dialética do ser; a dialética da essência; a dialética do conceito; a dialética da relação entre ser, essência e conceito; a dialética do ser, da essência e movimento do conceito e a dialética da ideia (absoluta) (TREIN, 1989). Um contraponto a essa forma de dialética, temos:

A mistificação que a dialética sofre nas mãos de Hegel não impede, de modo algum que ele tenha sido o primeiro a expor as suas formas gerais de movimento, de maneira ampla e consciente. É necessário invertê-la, para descobrir o cerne racional dentro do invólucro místico. (K. Marx)  
(BARBOSA, 1989, p. 152).

O método dialético na teoria de Marx se define como uma antítese à dialética de Hegel: “o ideal não é mais que o material, transposto e traduzido na cabeça do homem” (BARBOSA, 1989, p. 151) ou porque a dialética na sua forma não mistificada, ‘racional’ tal

como ele a usa, é ‘crítica’ e ‘revolucionária’, possibilitando perceber que a realidade é complexa e que não pode ser compreendida, por exemplo, a partir das abstrações dos economistas clássicos, os quais cedem à aparência de oposição que existe entre o consumo e produção os quais na realidade são indissociáveis.

Num resumo precário diríamos: o “invólucro místico” da dialética hegeliana conjugado à dialética da filosofia cristã, patrística e escolástica medieval em que o problema central é o da “conciliação das exigências da razão humana com a revelação divina”, formarão uma linha do pensamento que irá contrapor-se ao materialismo dialético.

A primeira linha concebe a presença de um espírito universal conduzindo a história, a segunda, toma a história como uma construção da consciência humana. Ambas excluem o senso comum como qualidade dialética, e a poética como forma de conhecimento racional. Fique bem entendido, o sentido de poética de descentramento que utilizamos, aqui, ocupa um lugar entre teoria da literatura e linguagem literária: um entrelugar.

Sobre a rapidez, no contexto do comparativismo:

A rapidez, enquanto agilidade e desenvoltura, para passar de um objeto a outro, por em comunicação o que é diverso, estabelecer aproximações, harmonias, dissonâncias ou contrastes inesperados, operar sobre continuidades e descontinuidades, produzindo fulgurações repentinas. Também a rapidez do olhar que dura pouco, mas nele tudo se torna diverso do que era antes. Contra o discurso metodologicamente rigoroso, lento, prudente [...] Textos curtos, formas breves, escrita ágil e concisa, leituras que descartam a pretensão de esgotar seus objetos ou de possuí-los, que desejam apenas tocá-los – com precisão. (CUNHA, 1996).

Ser “contra o discurso metodologicamente rigoroso..” é apontar suas contradições, lacunas, disfarces, rapinas, demarcar o seu lugar político, sua linhagem familiar, seu autoritarismo e dramatizar sua violência epistemológica em outro espaço público, como uma condição para se repensar o projeto da modernidade em sua perspectiva histórica, filosófica e estética. Corte preciso e exato, como nos ensina Calvino:

A exatidão quer dizer:

1. um projeto de obra bem definido e bem calculado;
2. a evocação de imagens visuais nítidas incisivas, memoráveis; [...]
3. uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir nuances do pensamento e da imaginação. (CALVINO, 1990, p 71-72).

Fique bem entendido que esses pontos, para se atingir a exatidão, são igualmente válidos para a atividade científica e ficcional, posto que na contemporaneidade torna-se cada vez mais difícil separar ciência de ficção. Há uma espécie de abolição de fronteiras entre os domínios, a ponto de um filósofo marxista como Jean Baudrillard nos falar de um “delírio científico” ou de uma “invenção” cotidiana de partículas atômicas pelos físicos, químicos, etc. Por outro lado, a arte, a literatura, agenciando aqueles valores mais consistentes da modernidade (as temporalidades recalçadas, as lógicas e formas de pensamento de culturas não ocidentais, os significantes como crítica de uma ideologia da forma e enquanto espaço de experimentação acessível aos seres de linguagem, e onde quer que haja seres humanos) nos libera para uma vida mais saudável, alternativa e libertária. Politização do imaginário, como condição de uma visibilidade:

A partir de uma imagem, desenvolver suas potencialidades, formar um campo de analogias, simetrias, contraposições, explorar o conteúdo visual das metáforas. [...] Reciclar imagens usadas, e a partir de uma imagem escolhida no variadíssimo repertório da cultura – da cultura de massa, das vivências cotidianas, das tradições erudita ou popular, da própria codificação científica – a partir de uma imagem recortada que não será imediatamente substituída, produzir conhecimento e informação. (CUNHA, 1996, p. 72).

Esse trabalho com a imagem implica uma dramatização da ideia de “realidade em si” tão cara a espíritos iluministas como os de Hegel e Marx. Nessa espécie de civilização da imagem em que vivemos, a ação dos *mass media*, a circulação de imagens, a simultaneidade, os jogos de linguagem, implicam o desgaste do próprio “princípio de realidade” e desloca quase completamente aquela “vontade” do Espírito Absoluto de se atingir “uma perfeita autoconsciência de toda a humanidade, a coincidência entre aquilo que acontece, a história e a consciência do homem”.

A emergência de várias culturas recalcadas, de racionalidades locais, e das muitas *weltanschauungen* articuladas em dialetos próprios vão desmentir o ideal de uma “sociedade transparente” (VATTIMO, 1992) a partir da seguinte questão: que sentido teria a liberdade de informação, ou mesmo apenas a existência de vários canais de rádio e de televisão, num mundo em que a norma fosse a reprodução exata da realidade, a perfeita objetividade, a total identificação do mapa com o território? A mentalidade científica contemporânea precisa reaprender a lidar com a multiplicidade:

O mais peculiar e o mais estável, nos estudos comparados, é a sua definição prévia de um trabalho com a multiplicidade e conhecer na multiplicidade, é preciso abdicar das causalidades, das harmonias, da univocidade, das semelhanças, em nome das convergências, do entrechoque, da plurivocidade, das diferenças. (CUNHA, 1996, p. 78).

Essa “abdição das causalidades...” implica a transformação do olhar científico, da postura metodológica e da vontade de saber que se queira total e metafísica, mas essa transformação não impede que dada uma cena qualquer da vida literária e cultural, não seja possível cartografar as forças de dominação ali implicadas, os nomes de instituições, sujeitos, e lógicas de construção e reprodução, bem como o estabelecimento de outras práticas políticas para dramatizá-la. Afinal, como nos alerta G. Vattimo “Viver neste mundo múltiplo significa fazer experiência da liberdade como oscilação contínua entre pertença e desenraizamento.”

## 2

Uma imagem de Jesus de Nazaré no filme *Via Láctea* (1969), dirigido por Luis Buñuel, oferece-nos uma série de sentidos para se pensar o comparativismo como uma “ciência” da desconstrução, acessível tanto ao criador, ao artista, quanto ao receptor.

O filme é uma bricolagem bastante elaborada: um ponto no mapa da Europa que situa São Tiago de Compostela, sequências que mostram a viagem de dois peregrinos, noutras, hereges e padres problematizando a existência de Deus e o papel do cristianismo, além de sequências em que aparecem o sacrifício de fiéis, as aparições da Virgem Maria, as pregações e milagres de Cristo.

A montagem da sequência sobre Cristo, situada entre as imagens do Cristo virtuoso dos filmes tradicionais e as de um Cristo proletário ou revolucionário, é um lugar “entre” porque o surrealismo, como estratégia metodológica, quebra as fronteiras entre real e imaginário, desloca o sentido do mistério, e faz da religião um espaço para se dramatizar a dimensão primitiva, mitopoética do homem e, ao mesmo tempo, os discursos materialistas e de negação dos mistérios.

Na sequência final dois cegos encontram Cristo e seus apóstolos (entre eles Satã) atravessando um bosque, Cristo devolve-lhes a visão, segue caminho e um pouco adiante todos são levados a cruzar, a saltar uma valeta e, para nosso total desconcerto, a imagem que fecha o filme é a imagem da varinha do cego tateando obstáculos – a valeta – à sua frente e, com isso, abrindo um universo de sentidos. A partir da dicotomia entre o “só Cristo salva” ou “Cristo não existe”, temos: de que modo você lê essa sequência ou essa imagem? Evidentemente, só um criador comparatista pode nos lançar essa imagem como num “jogo de dados” e, conseqüentemente, nos fazer perceber nossa ignorância extrema, desamparar-nos tragicamente, ou simplesmente nos levar a repetir velhas respostas e estereótipos.

É sintomático que essa imagem ocorra num filme realizado em 1969, mesmo considerando a força metafórica daquela imagem do abacaxi, traduzindo o encontro com Cristo, em *Nazarin*, realizado dez anos antes (1959). Vemos no interior dessa imagem circular a crítica nietzscheana do ideal ascético; trata-se não mais de repetir que “Deus está morto”, pois todos os povos recalcados, que emergiram a partir dos anos de 1960, fizeram circular ou nos apresentaram os deuses de sua resistência, que os acompanharam dia-a-dia, corpo a corpo por mais de três milênios, desde a invenção do trabalho e da moral do escravo, mas, sim, trata-se do questionamento de uma racionalidade instrumental que atravessa os altos discursos

da modernidade e que recalcou as principais forças criativas do surrealismo e do dadaísmo.

Em *Via Láctea* o real e o surreal formam uma só imagem como num romance de Garcia Marques, ou em rituais indígenas e africanos disseminados por todo o planeta. Um problema, enfim, que encontra sua melhor tradução nesse poema de Oswald de Andrade.

### **Os selvagens**

Mostraram-lhes uma galinha  
Quase haviam medo dela  
E não queriam pôr a mão  
E depois a tomaram como espantados.  
(ANDRADE, 1991b, p. 69).

O poema “os selvagens” oferece os elementos de uma leitura sobre a alteridade. Se retomarmos “A crise da filosofia messiânica”, texto filosófico de Oswald de 1950, temos aí os seguintes termos: o primeiro, o homem natural vivendo no matriarcado; o segundo, o homem civilizado vivendo no patriarcado. Em nossa leitura, vemos aí o encontro de dois mundos que se cindiram ou se separaram há mais ou menos três milênios. A expressão “os selvagens” tem duas conotações importantes: a primeira associa-se ao estágio civilizatório dos indígenas, portanto um sentido situado na lógica do colonizador europeu; a segunda conotação associa-se à “originalidade nativa” como a matriz do homem, não importando se índio, negro, branco, amarelo.

O primeiro verso “mostraram-lhes um a galinha” indica o gesto europeu de sua própria domesticação, o que causará “espanto” aos selvagens por “reconhecer” as anomalias e descompassos da racionalidade e história do “homem vestido”. O olhar e a percepção dos indígenas, ou o reconhecimento dos selvagens, confirma uma sabedoria primitiva alicerçada num sistema de crenças e na bricolagem de seu pensamento.

Essa afirmativa pode ser atestada pelo estudo sobre a capacidade criadora e o alto nível de cientificidade do pensamento selvagem (LÉVI-STRAUSS, 1976). Outro estudo sobre o código ético nas sociedades primitivas é realizado por Freud no ensaio “Horror ao incesto” in: *Totem e tabu*. Nesse sentido, temos no poema os elementos de uma tensão radical: a percepção das agruras do homem branco europeu e “civilizado” pela “lente” dos selvagens *versus* a obsessão domesticadora do pensamento patriarcal, como um prolongamento de sua atividade histórica e “civilizatória”. Dessa tensão, teremos o extermínio de quase toda a população indígena na América, a escravidão do negro por vários séculos e os impasses da subjetividade do homem moderno em função da anomalia de sua própria “originalidade nativa.”

Em *Os Frutos de ouro*, Nathalie Sarraute leva o leitor a se descobrir com o livro na mão: espaço precário, concreto e descolado de toda abstração, aliás, esse investimento no leitor parece ter sido o principal objetivo do *Nouveau Roman*; em “A morte do autor”, Roland Barthes desloca o autor de seu centro e ensina o leitor a fazer o mesmo, ou algo mais: ver que o centro é um espaço de poder aquém de um pouco de sabedoria estratégica e além do máximo de sabor; na metaficção americana, John Barth nos fala da exaustão da literatura, dos discursos privados do alto modernismo, acessível apenas aos pares, e, juntamente com outros escritores, vão fazer, propor um “saqueamento” desses discursos e compor outro texto com várias portas de entrada e oferecer labirintos aos leitores.

Entre nós, a montagem de *O rei da vela* por José Celso Martinez, em 1968, tanto agredirá o público quanto o desnorteará, a música de Caetano Veloso vai oferecer, ao público, imagens *versus* pensamentos da alta literatura, do cinema, da filosofia e da cultura popular; e a televisão levará a telenovela, seriados, adaptações de romances, filmes estrangeiros aos telespectadores de todos os níveis

culturais. Em uma palavra: ângulos se multiplicaram ao infinito para o indivíduo e, mais que nunca, precisamos criar uma pedagogia diferencial da comparação, a começar por essa relação entre a vontade do “eu” e as demandas da multiplicidade:

Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. (CALVINO, 1991, p. 138).

Essa definição de sujeito, pelo prisma do conhecimento, coloca todos os homens no mesmo nível, opera uma desierarquização radical: do neolítico até hoje, a curiosidade e inteligência humanas sempre se moveram em direção a uma leitura do mundo como condição singular para sua realização cultural e conquista de espaço para a festa do corpo e do espírito.

Hoje, nosso espírito comparativo desconstrutor nos leva a pôr o foco de luz no ponto exato da grande demarcação, da cisão, da hierarquia do saber, do gesto nefasto da dominação e da espoliação. Mesmo com a liberação das racionalidades locais, com o “enfraquecimento” de alguns conceitos do discurso etnocêntrico ou reducionista, com as minorias tomando a palavra, talvez ainda esteja reservado ao intelectual um gesto de solidariedade com o outro, no

momento mesmo de um questionamento sobre o seu lugar político, e suas relações com o poder:

Ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. Os próprios intelectuais fazem parte deste sistema de poder, a ideia de que eles são agentes da “consciência” e do discurso também faz parte desse sistema. O papel do intelectual não é mais o de se colocar “um pouco na frente ou um pouco de lado” para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, objeto e o instrumento: na ordem do saber, da “verdade”, da “consciência”, do “discurso.” (FOUCAULT, 1990, p. 71).

Ora, essa luta do intelectual aponta para um descentramento de todas as formas de poder e para isso Foucault nos fala em “Nietzsche, a genealogia e a história” da apropriação das regras do poder como uma condição fundamental para sua reversão. Quanto ao papel do intelectual junto às massas, grupos, tribos, seria muito mais o fulgor de uma rediscussão de estratégias, de uma revisão de métodos.

A literatura comparada como uma “ciência” ou uma poética do descentramento não pode prescindir do confronto entre paralogia e materialismo histórico e dialético, como condição para a ampliação

do olhar para além da centralidade da literatura, e contemplar a diferença cultural entre os povos. Desse modo, podemos voltar à “voracidade antropofágica”, não para empreendermos o “retorno do mesmo”, mas para ratificar o fulgor de um acontecimento: a emergência de imagens, pontos e linhas descontínuas fundamentais para um esboço teórico da comparação enquanto filosofia embrionária da cultura e a partir da antropofagia oswaldiana.

## Caetano Veloso e a cena da antropofagia

A letra e música *Os argonautas* (Caetano Veloso, 1969), colocada em posição estratégica entre outras letras e músicas dos discos Caetano Veloso (1968), *Tropicália ou Panis et circensis* (1968) e *Caetano Veloso* (1969), constituem uma bricolagem que a um só tempo evidencia um diálogo de Caetano Veloso com Oswald de Andrade e a abertura de uma outra série para se pensar e dramatizar as formas diferenciais do pensamento subalterno.

Essa bricolagem, em nossa leitura, implica um argumento que suplementa a crítica tropicalista e oferece outros subsídios para uma interpretação dos principais problemas que a música e poética de Caetano disseminaram em fins dos anos de 1960. Um dos problemas seria o da dependência cultural, cujo debate e encaminhamento de soluções não poderiam deixar de lado a contribuição metodológica e intelectual da antropofagia oswaldiana.

Assim, a recusa de Caetano Veloso à canonizada influência de Oswald de Andrade pode ser entendida como uma leitura problemática da noção de “influência” operada pela crítica tradicional, ainda marcada pelo estigma colonialista e, por outro lado, pela compreensão reativa e não ativa daquilo Harold Bloom (1991) complexifica como “angústia da influência”. Nossa leitura mostrará a relação especular entre letras e músicas, bem como entre letras e aforismo, poemas, fulgurações filosóficas caetanowsaldianas implicando um “acontecimento” que descentra a noção de estrutura, i.é, estruturaliza a estrutura musical e poética fazendo emergir outras formas para um entendimento e prática política do pensamento antropofágico.

## 1

A antropofagia ritual, como uma visão de mundo ou *weltanschauung*, aparece já no “Manifesto Antropófago” (1928), na *Revista de Antropofagia* (1928/1929), no romance *Serafim Ponte Grande* (1933) e no ensaio “A crise da filosofia messiânica” (1950).

A antropofagia ritual, diferentemente do canibalismo,<sup>6</sup> é encarada como visão de mundo já no “Manifesto Antropófago”:

Só a antropofagia nos une. Socialmente.  
Economicamente. Filosoficamente.  
Única lei do mundo. Expressão mascarada  
de todos os individualismos, de todos os  
coletivismos. De todas as religiões. De todos  
os tratados de paz.  
(ANDRADE, 1990a, p. 47).

A antropofagia, vista dessa perspectiva, se constitui numa espécie de filosofia da história e da cultura e propõe uma formulação essencial do homem como problema e como realidade, a saber: “1º termo: tese – o homem natural; 2º termo: antítese – o homem civilizado; 3º termo: síntese – o homem natural tecnizado.” (ANDRADE, 1990a, p. 47).

O primeiro termo associa-se ao mundo do homem primitivo: o matriarcado, que se assentava sobre uma base tríplice, a saber, o filho de direito materno, a propriedade comum do solo e a ausência de Estado. Aí vigoravam a antropofagia ritual, forma de assimilação da força, da virtude e do espírito dos mais fortes e corajosos; o pluralismo linguístico, o sistema de crenças, as marcas peculiares e simbólicas da diferença intertribal, o ócio, a dança, a

---

<sup>6</sup> Fonte de leitura imprescindível sobre o canibalismo é o texto de Montaigne (1961).

saúde física e mental, enfim, a vida articulada e vivida sob o signo de uma temporalidade fora da linearidade temporal do Ocidente.

O segundo termo, antítese, associa-se ao mundo do homem civilizado: o patriarcado, em que se institui o Estado, a sociedade de classes, o filho de direito paterno, a propriedade privada, o trabalho e o escravo. A religião, como um sistema de dominação, cria uma teleologia, cuja nota dominante é a disseminação da esperança no espírito dos escravos, como uma forma de atenuar os contrastes de sua condição. A arte, de uma maneira geral, vai representar/dramatizar e afirmar os principais valores da cultura patriarcal. A filosofia, de Parmênides a Sartre, pensará o homem como negatividade. Para ilustrar isso, Oswald (1990a, p. 103) destaca uma ideia de Kojève, em que o homem não existe por si, senão na medida onde implica em seu ser, em sua existência e em sua aparição, o elemento constitutivo da negatividade.

O terceiro termo, síntese, associa-se ao mundo do homem natural e tecnizado, em que a sofisticação tecnológica traria de volta o ócio e a tensão entre o patriarcado e o retorno do matriarcado. O sinal filosófico dessa transmutação seria dado pelo existencialismo, por recolocar o homem em sua ansiedade ancestral.

O livro *O segundo sexo* de Simone de Beauvoir indicaria o “pórtico da nova era matriarcal.” E a América, o lugar onde se criou a experiência lúdica e o clima do mundo técnico aberto ao progresso. Nesse sentido, são valorizadas todas as formas de arte, o esporte, o recordismo, a glória de Tarzan, a *glamour girl*. Realizar-se-ia na terra o ócio prometido pelas religiões no céu.

Retomemos alguns aspectos dos dois manifestos de Oswald de Andrade: o da Poesia Pau-Brasil e o Antropófono (NUNES, 1990) para situarmos alguns problemas que motivaram a construção de “A crise da filosofia messiânica” (1950).

De acordo com Benedito Nunes (1990), o Manifesto Pau-Brasil implica a convergência de dois focos: o primitivismo psicológico e o primitivismo de forma externa. O primeiro, revela a perspectiva oswaldiana de valoração dos estados brutos da alma coletiva: a descarga de emoções, o sentimento espontâneo, o inconsciente, o ilógico, o sonho, ligados aos valores mágicos e alógicos da imaginação primitiva.

Estes estados brutos constituiriam uma oposição ao pensamento sistemático ou “civilizado” e ao comportamento domesticado desenvolvidos pelo processo civilizatório e, com isso, redesenhando uma teoria crítica que procura resgatar a originalidade nativa reprimida pela sociedade patriarcal.

O primitivismo de forma externa, i. é, o segundo foco, implica a forma poética simplificada, depurada e redutora que vai captar a originalidade nativa subjacente a fatos de natureza pictórica, folclórica, histórica, étnica, econômica, culinária e linguística.

Esta captação se faz pela “volta ao material”: estilhaços sociais e culturais resultantes da I Guerra Mundial e da introdução dos meios técnicos de produção, informação e comunicação da sociedade industrial. É uma estética de devoração crítica que vai demolir as formas tradicionais: a erudição e eloquência de gramáticos e juristas, e vai construir uma linguagem vigorosa, sintética e em permanente diálogo com as artes plásticas, o cinema e a técnica.

Com isso, Oswald procura fundir a cultura nativa à cultura intelectual renovada, num movimento de reeducação da sensibilidade. Assim seria relativizado o exótico e criado uma poesia original e diferente, tipo exportação. Sobretudo agora, no contexto da I Guerra Mundial, em que desaparecem os centros de irradiação da cultura, ideias e experiências.

O Manifesto da Poesia Pau-Brasil é a assimilação oswaldiana do primitivismo, a inserção do pensamento selvagem na lógica do imaginário, inserção esta facultada pelas vanguardas artísticas europeias.

O Manifesto Antropófago é um aprofundamento das reflexões em torno do primitivismo psicológico amalgamado a uma construção estética do mundo, constituindo, assim, uma operação metodológica e teórica que resolve o problema estético da literatura brasileira, além de constituir-se numa filosofia embrionária da cultura (CAMPOS, 1974).

O termo antropofagia é a pedra de escândalo que traz a lembrança da antropofagia ritual reprimida pela catequese, além de arma contra o inimigo de muitas faces, a saber, o aparelho colonial político-religioso e formador da civilização brasileira e a sociedade patriarcal, com seus padrões morais: as esperanças messiânicas, a retórica da intelectualidade sempre submissa ao estrangeiro, e contra o indianismo como sublimação das frustrações do civilizado.

Desse modo, como símbolo de devoração, a antropofagia desdobra-se em: a) metáfora – de tudo aquilo que deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa diferença; b) diagnóstico – da repressão colonizadora à antropofagia ritual, com consequências traumáticas para a sociedade brasileira; c) terapêutica – reação violenta e sistemática contra os mecanismos sociais e políticos; os hábitos intelectuais e as manifestações literárias e artísticas que fizeram, do trauma repressivo, um superego coletivo.

Benedito Nunes (1990) desdobra o Manifesto Antropófago em três planos: a) simbólica da repressão ou crítico da cultura; b) o histórico-político da revolução caraíba; c) o filosófico, das ideias metafísicas.

No primeiro plano, simbólico da repressão ou crítico da cultura, estão as oposições que dividiram a sociedade brasileira: lado a lado estão a religião católica e as primitivas do negro e do índio; as regras de conduta moral ao lado das forças do instinto; e um Estado cujo governo foi incapaz de organizar uma estrutura política e econômica em bases sólidas.

Nesse sentido, Oswald vai dizer que nunca fomos catequizados: o paganismo tupi e africano perdura na alma dos convertidos; o desenfreio sem-vergonha do senhor de engenho; o poder do tacape no parlamento; a economia e política primitivas sob a máscara das instituições importadas; e sob os ouropeis da literatura e da arte, a imaginação alógica do indígena. Esse conjunto de oposições será denominado de “sublimações antagônicas.”

Ainda no plano do simbólico da repressão, Benedito Nunes destaca a oposição entre os emblemas e os símbolos míticos. Emblemas são as personalidades, as situações consagradas e os tabus, Pe. Vieira (a retórica e eloquência), Anchieta (o fervor apostólico e a pureza), Goethe (o senso de equilíbrio, a plenitude da inteligência), a mãe dos Gracos (a moral severa, o culto à virtude) entre outros.

Contra estes emblemas estão os símbolos míticos: o sol, a cobra grande, o jaboti, Jacy, Guarany, entre outros, saídos das “reservas imaginárias do inconsciente primitivo.” (ANDRADE apud NUNES, 1990). A operação antropofágica seria a devoração dos emblemas ou a transformação do tabu em totem, desafogando os recalques históricos e liberando a consciência coletiva para seguir “os roteiros do instinto caraíba gravados nos arquétipos do pensamento selvagem” (ANDRADE apud NUNES, 1990): o pleno ócio, a festa, a livre comunhão amorosa, incorporados à visão poética Pau-Brasil e às sugestões da vida paradisíaca “sem complexos, sem loucura, sem prostituições, e sem penitenciárias no Matriarcado de Pindorama.” (ANDRADE apud NUNES, 1990).

No segundo plano: o histórico-político da revolução caraíba, em que a rebelião individual seria superior a todas as outras revoluções. Em linhas gerais, todas as revoluções político-sociais e rebeliões estéticas continham, latente, o instinto e pensamento selvagem, reprimidos pela moral e lógica ocidentais.

Estabelecendo o Novo Mundo, como um marco ou dobra, o europeu teria sequestrado o impulso originário que, na revolução caraíba, seria devolvido como produto intelectualmente elaborado e disfarçado em forma histórica alheia à nossa realidade de colonizados. Assim, pela reabertura do manancial de rebeldia, o movimento antropofágico inverteria a história e abriria o caminho para o Matriarcado de Pindorama.

No terceiro plano, estaria a fonte do pensamento oswaldiano (NUNES, 1990). Do capítulo XXXI dos *Essais* de Montaigne (1961) retirou a ideia da vida primitiva; de *Totem e tabu* da obra de Freud, a ideia da transformação do tabu em totem; da *Genealogia da moral* de Nietzsche, liga a purgação do primitivo, retirada do texto de Freud, à origem da saúde moral do Raubentier, de *A náusea*, de Sartre; e de *O mundo que nasce*, livro de Keyserling, retira a ideia de barbárie técnica.

Assim, uma imagem do Matriarcado de Pindorama derivaria da seguinte combinação: a) a liberdade matriarcal e a propriedade comum da terra, o gosto do ócio, o prazer da dança, sem repressão e com violência descarregada no ritual antropofágico; b) o assassinio e devoração do pai tirânico pelos filhos rebelados; c) a emergência do homem como animal de presa que assimila e digere, sem ressentimento ou culpa, os conflitos interiores e as resistências do mundo exterior; d) a construção de um outro tribalismo a partir de uma sociedade em que aparece a abundância dos bens de consumo e sustentada pelo desenvolvimento tecnológico da produção. Em trocadilho oswaldiano: a reversão da Idade do Ouro pela Idade de Ouro.

A cena da antropofagia, no recorte da obra de Caetano Veloso que já mencionamos no tópico introdutório, será interpretada a partir do texto e música *Os argonautas*.

### **Os argonautas**

O barco

meu coração  
não aguenta

tanta tormenta  
alegria

meu coração  
não contenta

o dia  
o marco

meu coração

o porto  
não  
navegar é preciso  
viver não é preciso

o barco

noite no teu tão bonito  
sorriso solto perdido

horizonte  
madrugada

o riso

o arco  
da madrugada

o porto

nada

navegar é preciso  
viver não é preciso

o barco  
o automóvel

o trilho solto                      brilhante  
do meu dente em tua veia              o barulho  
o sangue              o charco              barulho lento  
o porto  
o silêncio

navegar é preciso  
viver não é preciso  
navegar é preciso  
viver.  
(VELOSO, 1969).

Os aspectos que destacamos para a composição da bricolagem são: a música, a forma (o jogo de contrastes), a imagem da América (ou a descontinuidade histórica), o minimalismo e o gesto antropofágico.

A música *Os argonautas* é uma espécie de fado, música e dança popular portuguesa, que aparece revestido de uma nova tessitura, ao ser localizado entre a diversidade rítmica das músicas dos três discos escolhidos. O ritmo tribal de *Batmacumba*, o frevo de *Atrás do trio elétrico*, o baião *Marinheiro só*, além da variedade de ritmos latinos e da música pop internacional, o country, jazz, blues e o rock, descentram a noção de origem musical brasileira e colocam o fado apenas como jogo rítmico ou combinação possível nesse caleidoscópio.

Essa multiplicidade de ritmos e de sentidos ou de sentidos em outros ritmos revela uma pesquisa que une e incorpora ritmos musicais matriciais (modais ou pré-tonais) com ritmos da tradição tonal do Ocidente. Esse trabalho de Caetano revela-se mais significativo, se atentarmos para a seguinte constatação antropológico-musical:

Nos séculos XVI e XVII, diz Lévi-Strauss, a narrativa mítica, deslocada pelo discurso científico, perde o seu vigor estrutural, investido na trama de suas correspondências e se divide em literatura e música. O mito cindido teria migrado para o romance através dos seus conteúdos agora desconstelados e para a música, onde reviveria ao imprimir a forma cerrada da fuga à polifonia tonal. Assim, no período tonal, “tudo se passa como se a música e a literatura dividissem entre si a herança do mito”, ficando uma (através do romance) com os personagens e a ação, e a outra com o tecido relacional através do qual se encadeiam os motivos. Uma com a superestrutura dos sentidos (temas, conteúdos desprendidos da estrutura semântica cercada que vigorava no mito) e outra com a infra-estrutura motívica (sujeito e resposta, ecos, inversões, stretti, paralelismos, etc.) configuração geométrica onde o sentido se dá como movimento sem referência, vibrando no todo mas sendo indecomponível ou irredutível às partes. (WISNIK, 1989, p. 166).

É possível que a música de Caetano se situe um pouco mais adiante, em que a “polifonia tonal” ou sua cadência temporal dialoga com outras ordens temporais: “o tempo descentrado e não

periódico das músicas pós-tonais”, “o descentramento centrado das músicas modais (em seu eterno retorno)” e “o tempo de repetições gradualmente diferidas ao minimalismo” (WISNIK, 1989), além disso, no nível do texto, faz circular os fragmentos da alta tradição narrativa, incluindo aqui a metanarrativa científica implodida pela força dos mitos e do mistério.

A música de Caetano, no recorte que fizemos, constitui uma matriz para a sua música posterior ao exílio, a partir de 1972, e para a MPB, desde o experimentalismo de um Arrigo Barnabé ao Axé music. A presença dos mais variados instrumentos, berimbau, atabaques, violão, guitarra elétrica, violoncelos indica, num plano antropológico, um desejo estético de composição de uma festa da raça, em que seriam possíveis todos os ritmos e todos os “jeitos” de corpo.

Nesse sentido, é uma música que, no final dos anos de 1960, além de levantar problemas fundamentais para a chamada música de protesto e engajada a favor de uma “nordestinização” da cultura brasileira ou de uma “revolução” socialista, vai praticar outro tipo de revolução, mais molecular e a partir das marcas nos corpos colonizados. Por isso, é uma música que vai devorar todos os ritmos e formas de ócios para a alegria de todos implicada na extravasão e desrecale.

O fado, “Os argonautas”, é o anúncio de uma pluralidade de ritmos e ao mesmo tempo um descentramento da noção de origem da música brasileira em relação a Portugal, em proveito do atonalismo musical e sua abertura ao eterno retorno em diferença.

O segundo aspecto é a forma do texto, que aqui neste ensaio tem um sentido ambivalente que abarca a interpretação e a letra. No primeiro caso, Caetano Veloso no palco tem uma função textual e narrativa, fazendo circular uma série de elementos contrastivos:

O corpo é tão importante quanto a voz; a roupa é tão importante quanto a letra; o movimento é tão importante quanto à música. O corpo

está para a voz, assim como a roupa está para a letra e a dança para a música. Deixar que os seis elementos desta equação não trabalhem em harmonia (o que sucede muitas vezes com Roberto Carlos) mas que se contradigam em toda sua extensão, de tal modo que se cria um estranho clima lúdico, permutacional, como se o cantor no palco fosse um quebra-cabeça que só pudesse ser organizado na cabeça dos espectadores. (SANTIAGO, 1978, p. 151).

Esse texto complexo e de natureza contraditória tem uma função bastante sintomática: instalar uma máquina de guerra contra o reativo e reacionário do *mass media*. Do mesmo modo que Oswald de Andrade investiu contra o aparelho político-religioso da colonização, Caetano vai investir contra os meios de comunicação de massa, ao mesmo tempo em que atua com e utilizando-os para disseminar sua imagem polissêmica e sua visão de mundo.

Caetano Veloso, desde os programas de auditório de fins dos anos de 1950, tornou-se um argonauta da civilização da imagem, circulando em páginas ilustradas das revistas, em palcos nacionais e internacionais, videocliques e telas de TV, tudo isso tematizado em canções como *Alegria, alegria, Superbacana e Santa Clara, padroeira de televisão – Circuladô* (1991).

A arma para enfrentar esse embate parece ser a forma do texto. Já vimos as estratégias implicadas no primeiro caso. O segundo consiste na letra em forma de montagem cinematográfica e sua “montagem mimética”: “Espécie de linguagem múltipla e fragmentária que seria a da cidade a partir da influência dos meios de comunicação de massa nos tempos modernos.” (FRANCHETTI; PÉCORRA, 1988, p. 140). Na letra de *Os argonautas*, percebemos essa incorporação da técnica de montagem a nos revelar uma leitura cuidadosa tanto do concretismo quanto da Poesia Pau-Brasil, ou

algo mais complexo: a incorporação direta dos recursos do melhor cinema, de Fellini a Glauber Rocha.

Se isso é verdade, então não seria difícil para Caetano lidar com os mecanismos comunicacionais da televisão e dos outros meios. Assim, temos: o barco / o dia / o marco / o horizonte / o porto / o arco da madrugada / palavras e/ou expressões marcadamente metonímicas que investem numa interpretação da relação tensa entre real e imaginário ou no descompasso entre o mundo realista-naturalista *versus* o mundo da imagem ou num investimento poético envolvendo a relação entre o homem e as coisas. (RÖBBE-GRILLET, 1969).

Esse jogo com imagens e signos instaurado pela letra da música, além de devorar o “inimigo”, no caso, os meios de comunicação de massa, promove a festa ou o ritual antropofágico para o leitor, ouvinte ou telespectador, no instante mesmo da leitura, da escuta ou do contato visual, estimulando-o a ver não apenas uma dança dos signos e suas relações intersemióticas, mas instigando-o a criar e a inventar novas cenas, novos circuitos de sociabilidade.

A crítica ao Tropicalismo, que toma como pressuposto a noção de alegoria do absurdo<sup>7</sup> ou o tipo de alegoria surreal e metafórica, comete um grande equívoco ao separar a forma do conteúdo e exigir do artista, em seus discos iniciais, uma descrição totalizadora da realidade brasileira (SCHWARZ, 1978; FAVARETTO, 1979). Na música de Caetano, a Bahia exprime sua diferença e se projeta no circuito da universalidade em que as culturas se encontram. Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo, Terezina, Havana, New York, Paris, parecem mirar-se na Lagoa do Abaeté ou no espelho imaginário de Narciso para quem as pontas do mundo podem estar ligadas num único verso.

A imagem da América, na música de Caetano, situa-se no contexto de uma transculturação. Os *argonautas* circulam pelos

---

<sup>7</sup> Uma resenha dos principais estudos críticos sobre o Tropicalismo foi feita por Evelina Hoisel (1993).

mesmos mares que *Serafim Ponte Grande* e os tripulantes da nave *El Durasno*. Essa similitude indica uma reversão na compreensão da noção de história. Em primeiro lugar, tem consciência da simultaneidade empreendida pelos meios de comunicação de massa; em segundo, investe contra uma teleologia; em terceiro, estabelece um lugar para se pensar as histórias recalcadas pelo violento processo de colonização da América Latina; por fim, a emergência de outras temporalidades, a partir dos cortes seriais que se oferecem ao leitor.

Em todas as músicas dos três discos escolhidos, notamos um movimento em direção ao eterno retorno em diferença: “o sol nas bancas de revista” / “até pensei em cantar na televisão.” (VELOSO, 1968). O sol é um elemento metonímico que indica o tratamento especial dado à natureza num momento de grande voragem e investimento imperialista, ao mesmo tempo em que a televisão e as revistas de todo o planeta revisitam a natureza e expõe as suas chagas e dilaceramentos. A natureza torna-se ponto de pauta, inicialmente nos movimentos artísticos e culturais, em seguida nos setores do grande capital. As sofisticadas lentes disseminam as imagens da natureza como num aviso trágico e ao mesmo tempo enquanto acontecimento em que as forças reativas e reacionárias serão suplantadas por forças ativas e criadoras.

A quebra da visão linear da história, também tematizada pela música de Caetano, se deve à descrença no projeto iluminista ou na utopia socialista, desmistificada tanto em *Terra em transe*, filme de Glauber Rocha (1967), quanto em *A crise da filosofia messiânica*, ensaio filosófico de Oswald de Andrade de 1950, desconstruindo, com isso, a noção de alegoria, de extração lukacsiana, proposta por Roberto Schwarz. É possível que o tipo de alegoria mais adequado a uma interpretação mais “saudável” da obra de Caetano seja o “hiperreal e metonímico”, sobretudo porque desloca dois conceitos recorrentes na crítica tradicional: a noção de “totalidade” e a noção de “realidade” descolada dos jogos de linguagem ou do simulacro.

Se podemos falar em “alegoria hiperreal e metonímica” na obra de Caetano, então ela é muito mais crítica do que imaginamos. Em primeiro lugar, faz explodir os baixos simulacros, a cópia, o decalque, e, com isso, dramatizando a agonia do mundo burguês: “as pessoas da sala de jantar...” / “as espinhas do peixe de volta pro mar” / “os sorrisos engarrafados”, ou ainda no medo que o pai tem do seu próprio filho: “Maria tenho medo que você não chegue / a tempo / E ele apareça em meu quarto noturno / Com uma faca na mão / “E vou vivendo assim felicidade / Na cidade que eu plantei pra mim” / “Eles desde já querem ver guardado / todo o seu passado no dia de amanhã.”<sup>8</sup> Nem o mundo burguês, nem o mundo do falso socialismo real de extração stalinista, mas uma abertura para a seleção de cenas libertárias como possibilidades de outro devir social.

O jogo de imagens que ilumina o texto das músicas também se dissemina pela cultura através da comunicação de massa. Nesse sentido, o Tropicalismo e, em especial a música de Caetano, provoca um grande impulso à literatura pós-64 no Brasil, não só pela qualidade estética e nível político das letras, mas por fazer circular, num alcance que a literatura jamais conseguiu, um problema que nos inquietava a todos: a dependência cultural discutida sob um viés antropofágico. Nesse sentido, a noção de “hiperreal” (MERQUIOR, 1980) permite refletir sobre a diluição de fronteiras, entre elas as formas de nacionalismo (fascismo, nazismo, stalinismo) e o “metonímico” não só expõe as chagas, mas torna visível a festa da raça.

Dois traços da obra de Caetano marcam um olhar crítico sobre a tradição literária e cultural e sobre a diferença e a alteridade: o fetiche da letra e a religião da música (WISNIK, 1993). Em *Os argonautas*, além da figura antitética e contrastiva, temos a alusão a Fernando Pessoa, Camões, através do estribilho: “navegar é preciso /

---

<sup>8</sup> Fragmentos das músicas “*Panis et circensis*” (T), *Miserere nobis* (T), Parque industrial (T), “Mamãe coragem” (T). “Eles” (CV – 1968) respectivamente.

viver não é preciso” ou ainda através da alusão reversiva à antiguidade clássica, o título *Os argonautas*.

Suplementando estas alusões e tantas outras que circulam na obra, temos o diálogo permanente com escritores do porte de Gregório de Matos, Antonio Vieira, entre outros da tradição popular, em que se ressalta a ludicidade com a palavra e o jogo enquanto descentramento da visão estrutural e totalizadora do mundo.

A música de Caetano abre espaço para as vozes recalcadas do negro, do índio, da mulher, dos homossexuais, meninos e meninas, cada um e/ou em grupo podendo demarcar e politizar suas marcas e afirmar sua diferença nos processos de subjetivação. Inúmeras canções fazem circular estas vozes, a exemplo de *Batmacumba*, *Anunciação*, *Baby*, *Mamãe coragem*, que, por sua vez, migram para outros ritmos e estilos da música brasileira, a exemplo do afoxé, música sertaneja, entre outros, marcando uma posição política, molecular, cuja equação diferencial reúne elementos das culturas matriciais ou primitiva, combinados com a mais alta elaboração da sensibilidade e do fazer musical contemporâneo, mesmo com as regras do *show business*. Gesto que o coloca em diálogo com Nietzsche:

Quem para farejar possui não apenas o nariz, mas também os olhos e ouvidos, sente, em quase toda parte onde vai atualmente, algo semelhante a um ar de hospício, a um ar de hospital – falo, naturalmente, das áreas de cultura do homem, de toda espécie de “Europa” sobre a terra. Os doentios são o grande perigo do homem: não os maus, não os “animais de presa.” (Nietzsche, 1988, p. 137).

Evidentemente, esse trecho da obra de Nietzsche se dá antes da inserção do primitivismo na lógica do imaginário “europeu” ou da pesquisa realizada por etnólogos e antropólogos do quilate de Lévi-

Strauss. É na *Ciência do concreto*, capítulo I do *Pensamento selvagem*, que notamos a força da sensibilidade das culturas matriciais e o vigor do pensamento através das operações por bricolagem. Nesse sentido, quando a música *Os argonautas* anuncia o “silêncio”, está fazendo circular, entre as frestas do corpo, a voz dos mitos recalçada há milênios.

Outro aspecto da obra de Caetano: o minimalismo. Ele já disse no livro *Alegria, alegria* que o minuto é tão importante quanto o milênio, daí a importância de seu empreendimento metonímico e é por esse viés que devemos pesquisar o cotidiano ou setores estratégicos da arte, da cultura ou da história. Algo mais ou menos nessa linha de Michel Foucault:

[...] marcar a singularidade dos acontecimentos, longe de toda finalidade monótona; espreitá-los lá onde menos se os esperava e naquilo que é tido como não possuindo história – os sentimentos, o amor, a consciência, os instintos; apreender seu retorno não para traçar a curva lenta de uma evolução, mas para reencontrar as diferentes cenas onde eles desempenharam papéis distintos; e até definir o ponto de sua lacuna, o momento em que eles não aconteceram. (FOUCAULT, 1990, p. 15).

Nesse sentido, sons de atabaques, solos de guitarra, ruídos de carro da polícia e outras nuances tonais e modais, aparentemente desconexos, vão proliferar imagens da América, desaparecimentos dos índios, marcas no corpo negro, nuvens de gás lacrimogênio, botas dos soldados, cenas da violência militar em tempos de ditadura ou no cotidiano das grandes cidades, cruzando-se com outras cenas ardentes beijos de amor, ritos tribais, estrelas coloridas brilhantes,

o riso, a dança, a alegria, enfim, no dizer de Wisnik, “tratamento minimal para uma problemática de âmbito maximal.”

A ditadura militar no Brasil e na América Latina aparece na obra de Caetano como um recorte metonímico, um setor da violência da colonização que não sairá inteira no embate com a festa e a alegria. Esse é o momento da aprendizagem coletiva e apropriação de outras estratégias. Retomando a fala de Foucault:

O grande jogo da história será de quem se apoderar das regras, de quem tomar o lugar daqueles que as utilizam, de quem se disfarçar para pervertê-las, utilizá-las ao inverso e voltá-las contra aqueles que as tinham imposto; de quem, se introduzindo no aparelho complexo, o fizer funcionar de tal modo que os dominadores encontrar-se-ão dominados por suas próprias regras. (FOUCAULT, 1990, p. 25-26).

É nesse sentido que podemos dizer que Caetano opera, através de sua arte, com regras fundamentais do jogo, a ponto de participar de uma construção do imaginário social ou da mudança de comportamento de toda uma geração. É um agente social que se introduz no “aparelho complexo” e perverte regras do jogo a favor da liberdade, do prazer e da alegria da raça humana, embora não se deixe servir de exemplo, nem bode expiatório: apenas uma forma de agenciamento:

Como Glauber (mais ou menos involuntariamente) tornei-me uma caricatura de líder intelectual de uma geração. Nada mais. Um ídolo para consumo de intelectuais, jornalistas, universitários em transe. Só que jogando

sem grandes grilos nos apavorantes meios de comunicação de massa. Isso, creio, é o que fez com que se esperasse demais de mim. Na sua miséria, a intelectualidade brasileira viu em mim um porta-estandarte, um salvador, um bode expiatório. Agora sente-se mais descansada ao ver que pode jogar sobre as costas de uma pessoa como eu a responsabilidade por coisas que não seriam da alçada de qualquer deus. Tais como: a tão exaustivamente discutida (e melhor do que ninguém pelo Tropicalismo, depois do cinema novo) necessidade que têm os povos subdesenvolvidos de imitar padrões internacionais. A intolerância crítica por parte das gerações mais novas com relação às anteriores. (O Tropicalismo tratou seus antecessores com amor e humor). A existência da Bahia. (O Tropicalismo mal tratou do assunto). A existência do carnaval. (O Tropicalismo mal tratou do assunto). A influência das modas culturais francesas sobre os intelectuais brasileiros (e argentinos certamente)... A adesão dos filhos de família ao hábito de fumar maconha, tomar LSD ou qualquer outra droga (O Tropicalismo jamais tratou do assunto). (FRANCHETTI; PÉCORA, 1988, p. 49-50).

Não fica difícil imaginar que a reação dos setores mais comprometidos com o poder e a dominação, em relação à luz lançada pela obra de Caetano, revele a perda do domínio de algumas regras de controle do imaginário ou mesmo do controle social. A obra de Caetano abre ângulos e estratégias para a arte em geral, a música, a dança, a literatura, o cinema e artes alternativas, enfim, conecta a música e a obra de arte à filosofia, a favor de uma micropolítica emergente a partir da compreensão da “microfísica do poder” (FOUCAULT, 1990).

Essa microfísica do poder, como um ponto de reflexão sobre a revolução micrológica ou individual, é apresentada e discutida nesse último aspecto de composição da bricolagem: o gesto antropofágico.

O verso lapidar de *Os argonautas* é “o barulho do meu dente em tua veia”. Esta cena antropofágica reabre, para os argonautas, o problema da alteridade, o outro como “inimigo” ou o “inferno” sartriano. Recoloca-se, em cena, o medo ancestral do homem ou a metáfora da “devoração” como o signo da diferença do indivíduo e das culturas.

Esse verso marca o ponto de intersecção entre a obra de Caetano e Oswald de Andrade e ao mesmo tempo o lugar onde se pode definir a linha curva e dobrada do acontecimento que descentra a noção de sistema ou de estrutura que subjaz a todo o pensamento racionalista ocidental e europeu, ou mais especificamente o “Outro” sartriano.

Em linha antropofágica, o “Outro” é ao mesmo tempo o “Inimigo” e a única possibilidade de instauração do ato de amor ou do diálogo de diferenças. Essa ambivalência da atitude antropofágica resulta do reconhecimento da “originalidade nativa”, das reservas mitopoéticas do homem e do caráter domesticador de toda racionalidade. O antropófago recoloca em cena os outros sentidos: a audição (o ouvido musical), o paladar (a troca do saber pelo sabor barthesiano), o tato (pela vida de todos os ritmos ou dos ardentes beijos de amor), o cheiro (da alma como bumbum de bebê) além do sexto sentido (o silêncio, lugar por onde passam os mitos e os deuses).

É a emergência do homem forte e selvagem, o bárbaro tecnizado ou o “doce bárbaro” que reconhece as agruras do homem “civilizado” e “vestido” das máscaras de sua própria domesticação, como no poema *Pau-Brasil*:

### **Os selvagens**

Mostraram-lhes uma galinha  
Quase haviam medo dela

E não queriam pôr a mão  
E depois a tomaram como espantados.  
(ANDRADE, 1991, p. 69).

No plano cultural, a viagem dos argonautas assinala ou demarca a pluralidade das culturas ou a existência das minorias culturais que, em vez de serem sufocadas pela imposição de uma cultura hegemônica e modelar, estão “saindo de suas cascas” e se impondo como “cópias” ou simulacros no contexto da diluição de fronteiras entre o erudito e o popular.

A expressão da cultura brasileira, em linha antropofágica, é um ato criativo de “exteriorização do exterior” (SANTOS, 1989) ou de circulação de uma universalidade diferencial. Em outras palavras: se Oswald de Andrade faz a “interiorização do exterior”, Caetano Veloso, utilizando os meios de comunicação de massa, faz eclodir a exterioridade para o encontro da cultura brasileira com outras culturas do planeta.

Os termos de abertura e composição desta bricolagem, a partir do poema e música *Os argonautas*, evidenciam uma leitura e uma atualização do conceito e/ou expressão antropofagia ritual que circula na produção de Oswald de Andrade.

Ainda poderíamos dizer que Caetano realiza, paradoxalmente, uma “desleitura” (BLOOM, 1991) que além de operar, ativamente, com a noção de “influência”, torna mais intensa e rica o processo de bricolagem. De qualquer modo, ler ou “desler”, além de serem conceitos operatórios, implica uma atividade criativa do leitor ou algo mais radical: a reversão do saber pelo sabor no ato político de devoração do mito Caetano Veloso.

## ***Viva o povo brasileiro: entre a oralidade e a escrita***

Não é difícil mostrar que o romance *Viva o povo brasileiro* - VPB (RIBEIRO, 1984) é mais do que uma coletânea de “culhudas” contadas por pescadores da Ilha de Itaparica ou para além de um “romance” ainda vinculado ao regionalismo brasileiro dos anos 30. Para desconstruirmos esse juízo, partamos de uma pergunta certa: como se configura a oralidade da perspectiva de um mundo da escrita em crise?

E imediatamente veremos que o desdobramento desse problema estético-cultural pressupõe a criação de um espaço para as vozes recalcadas, os relatos, as histórias de vida, os depoimentos, as narrativas precárias e diferenciais de um povo historicamente excluído e, ao mesmo tempo, a criação de condições para uma crítica violenta ao texto dominante do Ocidente, seu mundo da escrita, sua política de distanciamento crítico, seu excesso, que mais abarrota a grande biblioteca, e realiza o trabalho de luto de uma cultura grafocêntrica, do que contribui para a produção de um espaço ético-político de afirmação de uma cultura plural (CERTEAU, 2001). Eis o paradoxo desse romance contemporâneo: escrever para negar a escrita e afirmar o direito transversal da oralidade; investir textualmente no retorno de vozes recalcadas como condição de possibilidade de uma crítica da escritura ou escrituralidade do Ocidente.<sup>9</sup>

Isso nos faz intuir que, para além da discussão em torno da identidade do povo brasileiro, temos em VPB um painel de culturas de resistência interligadas por traços comuns de uma memória oral

---

<sup>9</sup> A noção de escritura que atravessa a leitura de *Viva o povo brasileiro* vincula-se mais à abordagem do historiador francês Michel de Certeau em livros como *A cultura no plural*, *A invenção do cotidiano*, do que a realizada por Jacques Derrida em sua obra, a exemplo de *Posições* e *A escritura e a diferença*. Objetivo: explorar a potência cultural do campo historiográfico e testar o trabalho do paradoxo fora do derridianismo.

que tanto podem dizer do apagamento sistemático engendrado pelos processos de colonização, quanto de uma reserva dos traços e sinais de vida de um povo excluído.

A imagem desse embate cultural tenso se dissemina em vários lugares no romance, seja na aldeia intitulada “Redução”, seja na comunidade que vive em torno da Casa Grande, passando pela Irmandade do povo brasileiro, ao povo da ilha de Itaparica de nossos dias, tudo isso constituindo um modo metonímico de apresentar o cotidiano de um povo, seus modos de agir e deslocar as sobrecodificações despóticas venham de onde vierem: da catequese, dos discursos em torno da Independência da Bahia e do Brasil, de um discurso de revolução popular ou da miríade de imagens de uma cultura midiática.

Essa cartografia de uma linha de força da memória oral, além de afirmar a cultura do excluído, se esforça para criticar certa noção de escritura, propondo, nesse gesto, uma outra função social para a literatura ou, mais abrangentemente, uma outra função social para uma certa textualidade contemporânea.

Um conjunto de metáforas espaciais (ilha, capoeira, apicum, maloca, arraial) leva o escritor ao cerne dessas culturas de resistência. Esse gesto antropológico de ir até a comunidade de excluídos ou a um conjunto de textos que permitem reencenar a sua realidade originária só é possível porque o autor põe em questão a tradição histórica e literária e se põe a escutar o que o excluído tem a dizer não para corrigi-lo, mas para reaprender a pensar, a resistir, a flagrar os operadores da arte da sobrevivência e levar adiante o processo de desfazimento da identidade literária e histórica que se ainda não sucumbiu ao jogo da linguagem (BARTHES, 1980), o que lhes garantem conexões com alguma rentabilidade, o mesmo não se pode dizer de sua participação no processo de dominação estética e política (BHABHA, 1998).

Destaquemos, em VPB, aquilo que Eneida Cunha (1995) chama de “parêntesis” – o caso da “fábula antropofágica” – implicando no romance um acontecimento do século XVII, cuja trama envolve principalmente os séculos XIX e XX. Nesse texto, Eneida põe em diálogo João Ubaldo, Oswald de Andrade e Santa Rita Durão. Teríamos em *O Caramuru (1781)* um apagamento do traço cultural antropofágico pela imposição de valores do cristianismo conjugados com ideal iluminista, posição etnocêntrica que, de algum modo, é reiterado pela produção romântica de Gonçalves Dias e José de Alencar, ao darem ao índio um figurino europeu e uma expressão cultural destituída de elementos constitutivos de uma universalidade diferencial (SANTIAGO, 1982).

Essa imagem eurocêntrica do índio seria invertida pela antropofagia oswaldiana. Oswald iria até a cultura indígena elegeria “os baixos começos” como possibilidade de deslocamento de uma cultura messiânica através de uma ideia de retorno em diferença do matriarcado de Pindorama. Já Ubaldo, vivendo em tempos pós-modernos, em que nem etnocentrismo nem rasuras da origem constituem posições desconstrutoras, produziria um romance que, sem afirmar totalmente a paródia modernista, nem aderir a neutralidade do pastiche contemporâneo, procura tanto “reescrever a história” quanto “reescrever a literatura brasileira”, estratégia em que torna possível “deixar falar o dominado da cultura e da história” (CUNHA, 1993, p. 55).

A “fábula antropofágica”, em VPB, constitui um dado molecular da maior importância para nossa reflexão. Poderíamos dizer que o escritor movido por uma sensibilidade antropológica (de uma antropologia da leitura<sup>10</sup>) vai até a comunidade ou a aldeia dos índios – denominada pelos padres de “Redução” – tanto para despir-se de sua erudição como para fazê-la funcionar de uma forma produtiva.

---

<sup>10</sup> Uma dobra antropológica possível a partir da obra ficcional de Ítalo Calvino, em especial o livro *Sob o Sol-Jaguar*, 1995.

Ninguém pode negar que os índios falam nesse pequeno texto (por frases curtas e diretas, sob o discurso indireto livre, através de um ludismo verbal ou jogos com os nomes próprios em várias línguas, até a inserção do corpo como índice de linguagem), mas é interessante notar, em primeiro lugar, como o sistema de dominação que envolve aquela comunidade é mapeado com uma precisão extraordinária: há os padres que catequizam os índios; os portugueses, holandeses e espanhóis que disputam a posse da terra; os soldados que cassam e reprimem; além de uma visibilidade da “infernização” do cotidiano naquela comunidade (índios amarrados e tomados como loucos, enforcamentos e toda sorte de genocídios, sem falar na correção e repressão das formas de expressão indígena numa língua [a portuguesa] que não era a sua).

Em relação à atividade de catequese, visando à substituição de uma cosmologia indígena por outra, a cristã, imposta como única e verdadeira, há também, além da linha de ausência de traços cosmológicos originários (os índios daquela aldeia, *Redução*, em meados do século XVII, não se lembravam mais de suas referências religiosas) um investimento na destruição da memória religiosa indígena através dos valores de uma outra memória religiosa; quer dizer: não era suficiente o apagamento de certos traços religiosos, a antropofagia, por exemplo, por conta de um processo de colonização, ainda era necessário ter a posse (por parte dos dominadores) daquela memória, perdida para os índios, e condená-los pelo próprio passado que tiveram. Desde então, toda vontade de construção de uma identidade por parte do colonizado parece sempre se esbarrar na ausência de uma memória própria ou numa memória vilipendiada pelo colonizador que não se contenta apenas com o fato de impor a sua memória ao Outro.

Destituídos de uma memória, ou vilipendiados pela memória que tivemos, como organizar uma temporalidade política e histórica

diferenciais? É movido por essa indignação que *Viva o povo brasileiro*, além de uma cartografia das violências em torno do processo de catequese, recoloca também a questão da posse da terra: um Brasil que sai da mão dos indígenas para ir passando de mão em mão; entre portugueses que o perdem para os espanhóis (na famosa batalha em que Portugal perde a guerra e elege o sebastianismo (LOURENÇO, 1999) - como um veio quase metafísico de uma mitologia da saudade) e os holandeses que poderiam ter sido os colonizadores que denegariam o nosso mal-estar de colonizados por “portugais que morrem à míngua” num fluxo da globalização econômica.

A depreciação da memória indígena, o assalto a terra e a consequente deserção da maioria dos brasileiros atuais, talvez só tenham acontecido pela militarização dos espaços dominados, desde sempre, cuja cena originária VPB faz questão de repetir quando mostra, entre consternado e agressivo, a captura do caboco Capiroba, refugiado nos apicuns, e o holandês, que lhe servia de cria, para serem enforcado e fuzilado, respectivamente. O que nos induz a pensar que também não bastava assegurar a legitimação das terras assaltadas e distribuí-las entre os membros de uma classe hegemônica, era preciso aniquilar o espírito guerreiro dos homens, sobretudo daqueles que sempre fizeram funcionar uma sociedade contra o estado (CLASTRES, 1988).

Feita essa cartografia das forças de dominação presentes na aldeia ou no texto social da “Redução”, outro movimento do autor é afirmar o que aquele povo da comunidade faz com o que lhe é imposto: contra a imposição religiosa (surto de milagres, portentos e ressurreições) ou a assume e subverte por dentro (o fato de inventarem histórias sobre o *caboco* Capiroba “comedor de gente” e o destino de seu pai, ambos vivendo como morcegos) ou a encara de frente e é condenado (pessoas que foram queimadas, enforcadas e excomungadas) ou se apropria dos elementos mais depreciativos e

os faz funcionar contra os depreciadores (o caso do *caboco* Capiroba que retém da antropofagia a imagem negativa e depreciada pelos padres e voltando-a contra eles), tudo isso virando um caso, um conto, que se conecta com outro conto e que acaba por inscrever a imposição religiosa num grande circuito dos jogos da linguagem: operação desconstrutora talvez mais eficiente que toda crítica atea difundida na memória cultural.

Nota-se nesse duplo gesto do escritor (cartografar as formas de dominação e descrever os modos de consumo e reversão dos signos por parte dos dominados) a composição de uma metodologia de leitura, cuja teoria se faz com os elementos encontrados e se alimenta principalmente com os signos engendrados pela arte da sobrevivência.

Nesse sentido, uma fórmula básica em VPB seria afirmar radicalmente o que é forte (em que pese toda sua imagem ingênua, grotesca, animal, violenta, primitiva), o suficiente para sobreviver às violências institucionais, e retirar daí operadores revolucionários que, conectados ou levados ao limite por um “deserdado” da escrita, vão servir de estratégias de produção de um conjunto de inversibilidades (DERRIDA, 2001) no interior das instituições econômicas, políticas e de organização do cotidiano.

Tomemos Patrício Macário como um exemplo (uma vez que imaginar o caboco Capiroba como um padre rebelde pareceria um absurdo) daquilo que pode operar uma inversão dentro de um sistema instituído (no caso o exército) e teremos em VPB a crença na possibilidade de emergência de homens e/ou mulheres, em lugares estratégicos, revirando o funcionamento das máquinas de poder.

Somente uma escola capaz de ir discutir com os favelados o modelo de escola que querem, de igreja que querem, de policiamento que querem, de atividade cultural que querem, de televisão que querem, ou inversamente, somente uma escola capaz de produzir em si uma antiescola, um sistema de policiamento que

cartografem junto com todos os “bandidos” e prisioneiros os modos do saqueamento e revolução urbana e agrária, poderão produzir um texto e uma atividade à altura daqueles que lutam cotidianamente para sobreviverem.

Essas estratégias de inversão se multiplicam ao longo do romance: memória oral/oficial e escrita, cultura negra/branqueada, irmandade do povo brasileiro/inimigos do povo brasileiro, deuses negros/ deuses brancos e parecem resultar de um aprendizado fundamental: o jogo de linguagem que constitui a natureza dos “causos” e dos relatos orais.

A experiência de leitura da realidade de uma cultura de resistência – nesse caso específico, a comunidade da *Redução* – torna visível ao escritor um operador fundamental: a memória, a disputa de legitimação de uma memória cultural. Daí a “fábula antropofágica” se constituir num “parêntesis” da maior importância para a trama do romance. É através da discussão acerca de uma memória cultural que o escritor empreende tanto um descentramento da memória instituída, historiográfica, literária, quanto afirma uma outra memória apagada e destroçada pelos sistemas de dominação.

É nesse sentido, que aqui podemos “dobrar” o sentido de painel de culturas de resistência. Poderíamos continuar “aplicando” o mesmo método de composição do quadro anterior: um escritor que vai até às senzalas em torno da Casa Grande para uma escuta atenta e solidária daquele cotidiano, as festas, as quermesses, as violências, as intrigas, os “causos”, as celebrações religiosas e, ao mesmo tempo, uma exposição violenta de tudo aquilo que cerca o poder em torno do Barão de Pirapuama e as lutas de Independência da Bahia, ou de legitimação da Independência do Brasil e, mais adiante, perguntar: o que aquele povo em torno da Casa Grande fez com aquela realidade violenta que o envolvia?

E não seria difícil responder que não somente havia os pequenos deslocamentos cotidianos, no corpo a corpo da luta, nas reuniões religiosas na Capoeira do Tuntum, mas, sobretudo, com a emergência da Irmandade do Povo Brasileiro, uma articulação revolucionária empreendida por Júlio Dandão, Budião, Maria da Fé (e outros) que traduz os sentidos de luta de um povo excluído em geral, e não somente daquela comunidade.

Além desse quadro, não seria difícil montar um outro que dissesse respeito aos moradores da Estância Hidromineral de Itaparica, do final da década de 70 do século XX, momento em que o discurso de esquerda comunista encontra-se em declínio e que em vez de sofrerem as desventuras, agonia e morte de um Stálin José, figura que remonta a uma tradição comunista no Brasil, preferem o nomadismo do cotidiano que vai do assédio aos turistas, passando por toda sorte de jogos e maracutaias, ao passatempo com o jogo de dominó na praça do mercado.

Em todos esses dois ou três quadros possíveis, teríamos um traço de um sistema de dominação (política, econômica, religiosa, tecnológica) que o autor levaria ao limite para nos dizer que, contra um conjunto de forças reativas produzidas sistematicamente, emerge sempre outro conjunto de forças ativas que resistem e se distribuem assistematicamente.

Entretanto esse painel de culturas da resistência parece ganhar mais força e expressividade se formulássemos outra pergunta: como se coloca a morte da perspectiva das memórias escrita e oral? E a resposta mais imediata já seria: se por um lado, há uma vontade de eternidade em quem escreve ou numa civilização que escreve para expiar, expurgar a morte (a morte na epopeia bíblica, ou a eleição do corpo nas sociedades modernas) há numa memória viva a afirmação do risco de toda perda porque afirma a morte como parte constitutiva da vida: esse é o divisor de águas em *Viva o povo brasileiro*. Somente

a partir de uma memória oral seria possível inscrever a morte como uma questão capaz de visibilizar o que o processo de escrita, no Ocidente, separou, cindiu, esqueceu.

A crítica à vontade de eternidade na cultura do Ocidente constitui o eixo de VPB e poderíamos apontá-la já em sua epígrafe de abertura “O segredo da Verdade é o seguinte: não existem fatos, só existem histórias”. Ou seja, em vez de fatos, uma textualidade sobre; o que acontece (ou não) pode multiplicar-se em infinitas versões, de onde se podem tirar várias consequências lógicas. 1. Se não se escreve sobre um acontecimento, a sua expressão não se configura, se perde, ou pode se reduzir a um relato oral que se multiplica de um modo diferente da escrita 2. A memória oral afirma a morte dos significados como condição de seu renascimento e multiplicidade a cada nova versão; 3. A história quer perpetuar uma memória dominante a qualquer preço; 4. O relato oral e as histórias de vida precisam da morte da Verdade (e de outras séries, o Ser, a Lógica, o Estado, a Razão) para se constituírem como expressões vitais de toda diferença; 5. Se se escreve, à revelia do acontecimento, ou é atividade de uma escritura rebelde que se conecta com as histórias e os relatos orais ou é a história mesma em sua vontade de textualidade.

Como se fosse um militante (ou um iniciado) preparado lá na aldeia denominada “Redução”, Ubaldo nos faz ver como “uma memória” é um bem cultural da maior importância no mercado metafísico do Ocidente. A partir do momento em que se pode dizer de um fato através da escrita, esse mesmo fato não só poderia ser escrito das mais diferentes formas, mas a memória escrita, o arquivo, daí resultante, constituiria um objeto em torno do qual todas as sociedades históricas iriam lutar para garantir a sua perenidade e por isso impor um sistema de verdade a todo custo.

Escutemos um pouco o que o cego Faustino, contador de história, personagem o romance tem a nos dizer:

[...] a História não é só essa que está nos livros, até porque muitos dos que escrevem livros mentem mais do que os que contam histórias de Trancoso. Houve, no tempo do antigo Egito, terra do Rei Salomão, cerca da terra da Rainha Sabá, por cima do Reino Judeu, uma grande biblioteca, que nela tudo continha sobre o conhecimento, chamada de *Alsandria*. Pois muito bem, um belo dia essa grande biblioteca pega fogo, subindo na fumaça todo aquele conhecimento e até mesmo os nomes dos que tinham o mais desse conhecimento e escrito os livros que lá havia. Desde esse dia que se sabe que toda a História é falsa ou meio falsa e cada geração que chega resolve o que aconteceu antes dela e assim a História dos livros é tão inventada quanto a dos jornais, onde se lê cada peto de arrepiar os cabelos. Poucos livros devem ser confiados, assim como poucas pessoas, é a mesma coisa.

[...]

a História feita por papéis deixa passar tudo aquilo que não se botou no papel e só se bota no papel o que interessa. Alguém que tenha conhecimento da escrita pega de pena e tinteiro para botar no papel o que não lhe interessa? Alguém que roubou escreve que roubou, quem matou escreve que matou, quem deu falso testemunho confessa que foi mentiroso? Não confessa. Alguém escreve bem do inimigo? Não escreve. Então toda a História dos papéis é pelo interesse de alguém.

[...]

a maior parte da História se oculta na consciência dos homens e por isso a maior parte da História nunca ninguém vai saber, isto para não falar em coisas como Alsandria, que matam a memória. (RIBEIRO, 1984, p. 515-516).

Aprendemos com o cego Faustino que uma política de busca ou de resignificação de cenas dessa escrituralidade do Ocidente constitui um imenso problema cultural, mas insuficiente. É possível, sim, ler a posição política de cada produtor (filósofo, historiador, economista, teórico da cultura, esteta, eclesiástico de todas as estirpes), mas o arquivo a que recorrem desde sempre terá deixado de fora a memória viva, a que pulula na consciência de cada homem.

Se a memória do Ocidente armazena, dobra, redobra, cenas imprescindíveis a uma atividade de resignificação, por outro lado, constitui um simulacro somente revertido ou posto em questão por uma memória nômade, cujas cenas se distribuem livremente, sobretudo, entre aqueles destituídos de um saber sistemático ou por uma escritura paradoxal que explora, produz, a imagem de um inconsciente cultural.

Se a memória oral afirma a morte do significado como condição de afirmação das verdades ou validades diferenciais e a memória escrita se move no sentido de impor um conjunto de significados imbuídos na legitimação da Verdade, então a ideia da morte parece implicar algo mais originário: os deuses ou os múltiplos sentidos de Deus estão para a memória oral, assim como o único Deus ou o homem no lugar de Deus (ou deuses) – com o advento da modernidade – está para a memória escrita. Retomemos, então, a “fábula antropofágica” para se repensar o papel da morte na memória cultural:

Quando sua almazinha [a do holandês Sinique, pai do filho de Vu, filha do caboco Capiroba] disparou por cima da Ponta de Nossa Senhora em direção ao Poleiro, a do *caboco* Capiroba, aliviada embora ainda temerosa, já estava lá querendo nunca mais voltar àquele lugar tão louco onde vivera, mas inquietíssima por apenas saber que devia haver outros lugares e nunca ter aprendido onde ficavam eles. (RIBEIRO, 1984, p. 56, grifo nosso).

Vemos que o caboco é uma “alma penada” que finalmente encontra um lugar para onde ir após a morte, haja vista que não dispunha de qualquer espaço cosmológico, nem o da sua tribo, apagado pela civilização, nem o cristão, que o condenaria sumariamente no “fogo do inferno.”

O escritor, como um aliado do caboco, reconstrói o caminho que, além de ir dar no “Poleiro das Almas”, o habilita a um diálogo com os vivos após a morte. Ou seja, o escritor se apropria de uma deformação da memória indígena, para restituir-lhe sua função cultural. É como se o autor, apesar do tom irônico que muitas vezes assume a narrativa, produzisse, estrategicamente, outra origem cosmológica diferencial para o povo brasileiro, um lugar menos cruel para toda “alma penada”, o “Poleiro das Almas”, que tanto põe em revista o céu ou o inferno proposto pelo Cristianismo, como afirma outras noções cosmológicas produzidas pelas culturas indígena e negra.

A presença do holandês Sinique, ou do “*caboco* alemão” como diria Dadinha, num espaço, que para um olhar etnocêntrico ser-lhe-ia impróprio, constitui um ponto que ajudará a produzir um quiasma envolvendo Dadinha e Patrício Macário (os cem anos de vida de cada um e o cruzamento de duas linhagens) na configuração de uma ironia em relação à identidade do povo brasileiro, ressentido

pela origem que teve, quanto dizer de algo mais fundamental: uma discussão em torno de uma “reforma da morte” (MORIN, 1997).

Por que o lugar onde o caboco “vivera” era “tão louco”? Porque além de um completo desterritorializado de sua própria cultura (terra, língua, religião, costumes) havia uma crueldade que atravessava a ideia de morte, vista de um ponto de vista da Igreja Católica, sobretudo para índios antropófagos que não apenas se comiam entre si, mas cometeram o “pecado mortal” de comer filhos de Deus, ainda por cima padres? Retomemos a morte entre os *Araweté: os deuses canibais* (CASTRO, 1995), para que seja possível abrir outra perspectiva cartográfica a esse respeito.

Entre os Araweté, a morte era encarada de forma mais complexa e afirmativa. Ao morrer, um homem se fragmentava para todos os lados e se num dado momento liberava um espectro – o *taò we* – que a todos assustava e amedrontava, noutro, esse mesmo espectro era devorado pelos deuses canibais – *Maî* – que lhe restituíam a vida e a imortalidade; ou então, ao matar um homem, o matador de algum modo passaria a servir a alma da vítima de tal modo que, esse mesmo matador ao morrer não seria mais devorado pelos deuses, que o temiam, mas passaria direto pelo banho do rejuvenescimento e se imortalizava.

Teríamos ainda outras regras tanto para a morte de crianças quanto para a de mulheres, mas, em linhas gerais, há (visto que essas comunidades ainda existem) em cada pessoa o desejo de ser devorada pelos deuses para que se torne também imortal. Entre os *Araweté*, não é possível, segundo Viveiros de Castro, separar a sociedade da ordem cósmica, pois há uma intercambiância entre vivos, mortos e deuses, de tal modo que o “Outro não é um espelho mas um destino” ou como diria ainda mais radicalmente M. M. Carneiro da Cunha “Tidos por fundamentalmente diversos, os mortos servem para afirmar os vivos. O pensamento Krahó parece proceder... por

complementaridades, por negações: eu sou aquilo que eu não sou não é.” (CUNHA apud CASTRO, 1995, p. 605).

Nesse sentido, as cenas antropofágicas que envolvem o caboco Capiroba nos induzem a pensar outra relação entre memória e morte. E começaríamos dizendo que temos aí um cruzamento radical: ao devorar portugueses e holandeses, age contra uma depreciação de sua memória antropofágica, cuja ideia da morte o faria um deus que não somente teria a capacidade de esquecer sua memória terrena, mas o habilitaria a um intercâmbio com os vivos através de pessoas especiais da tribo, tipo os xamãs; ao encontrar o “Poleiro das Almas”, define-se aí um entre-lugar de conexão com outros deuses desterritorializados, cuja territorialização dependeria somente da evocação dos vivos em suas labutas e diatribes diárias.

Essa recorrência dos vivos aos seus mortos, engendraria a possibilidade de uma língua futura capaz de afirmar a morte no contexto de uma cultura tecnológica cuja vontade dominante tem sido a de agenciar tudo aquilo que pode prolongar a vida (CERTEAU, 2000) na medida mesma em que despreza a morte, os doentes, os velhos, os esqueléticos, os famintos, os espectros.

Esse cruzamento nos faz evocar três pensadores fundamentais sobre a questão da morte. Em primeiro lugar, Nietzsche (1985) nos faz ver que bastou a emergência de Jesus, o anarquista de Nazaré, inaugurando outro *estilo de vida*, fundado radicalmente no amor, para que se produzisse todo o tipo de conspiração: através da Igreja e de sua retórica do pecado envolvendo o ressentimento, a má consciência e a condenação da vida na terra, por uma falsa ideia acerca da morte. Em segundo lugar, Michel de Certeau (2000) desmistifica a falsa potência de uma cultura tecnológica por ter sido historicamente incapaz de criar as condições de possibilidade de uma linguagem que afirmasse o “sol da morte”, não havendo outra alternativa senão recorrer à memória oral, como uma reserva de

possibilidades pelo fato de que “A memória vem de alhures, ela não está em si mesma e sim noutra lugar, e ela desloca. As táticas de sua arte remetem ao que ela é, e a sua inquietante familiaridade”; Ou ainda uma espécie de caleidoscópio, cuja combinação de linguagem sempre facultaria a emergência de outra lógica de tempo-espaço no corpo e nas sociedades humanas:

A coisa mais estranha é sem dúvida a mobilidade dessa memória onde os detalhes não são nunca o que são: nem objetos, pois escapam como tais; nem fragmentos, pois oferecem também o conjunto que esquecem; nem totalidades, pois não se bastam; nem estáveis, pois cada lembrança os altera. Esse ‘espaço’ de um não-lugar que se move com a sutileza de um mundo cibernético. Constitui provavelmente (mas esta referência é mais indicadora que esclarecedora) o modelo da arte de fazer, ou desta métris que, aproveitando as ocasiões, não cessa de restaurar nos lugares onde os poderes se distribuem a insólita pertinência do tempo. (CERTEAU, 2000, p. 165).

Em terceiro lugar, Edgar Morin (1997) parte da ideia de que “é nas suas atitudes e crenças perante a morte que o homem exprime o que a vida tem de mais fundamental” para, além de inserir a morte como um problema antropológico, oferecer a cultura ocidental uma possibilidade de reforma da morte. A nosso ver, essa reforma da morte, não será possível sem uma escuta daquela parte da humanidade que sempre sofreu as consequências sociais dessa problemática metafísica maquiada, medida, transformada em discurso, sempre, por aqueles que detiveram as formas de poder (o sacerdote, o escriba, o político e o empresário).

Nesse sentido, o *caboco* Capiroba, na “fábula antropofágica”, constitui um ponto de cruzamento que abre uma série – a encarnação da alminha brasileira – que não somente diz do passado indígena reprimido, mas de uma possibilidade de dispor do futuro.

A sua performance inclui a dor de uma cultura que foi dizimada e, ao mesmo tempo, a possibilidade da alegria – ao responder ao intolerável de sua situação foge mato a dentro levando consigo duas mulheres, depois mais duas, aprende a dar porretadas na cabeça de portugueses (sobretudo padres e exploradores de todos os tipos), aprende outra forma de seleção e inaugura com a sua filha, Vu, outra “lógica” religiosa – basta levarmos em conta o desejo de um povo reprimido e o seu modo de diálogo com os deuses: na Capoeira do Tuntum os deuses vêm, através das mães de santo Inácia, Rufina, Rita Popó, entre outras, para atender aos pedidos (quem pede, demanda, deseja) de todos aqueles cuja máquina desejante parece ter sido travada pelos blocos de poder que atravessam os modos de funcionamento social.

É por isso que a memória oral e popular – espécie de canastra tematizada em VPB – constitui um motor que diz de uma memória do futuro, de um devir distributivo do religioso que encarna uma revolução social, molecular, aí sim, potência que articula, tanto uma fala desprestigiada – as orações, os pedidos em segredo, os pactos secretos com os deuses – com a expressão mais radical de um messianismo sem messias. Em VPB, a imagem dessa articulação está metaforizada naquele quiasma de que nos referimos acima envolvendo as personagens Dadinha e Patrício Macário.

Dadinha, neta de Vu – filha do *caboco* Capiroba –, abre uma linhagem de mães de santo, espécie de sacerdotisa que teria o poder de ser encarnada pelos cabocos, ou deuses, e com isso estabelecer intercâmbio entre vivos e mortos. Depois dela, que nasce em 1721 e morre em 1821, outras sacerdotisas, a exemplo de Mãe Inácia, Rufina

e Rita Popó, levam adiante essa missão. Patrício Macário, filho de Amleto Dunton – secretário que assalta toda riqueza do Barão de Pirapuama – representa uma anti-linhagem do senhor da Casa Grande que, apesar de todo poder de que dispunha, em seus cem anos de vida – 1839 a 1939 – o faz funcionar de outro modo, desde a infância, no seio familiar, até as funções de major a general do exército.

O quiasma se constitui da seguinte forma: Dadinha pertence a uma linhagem (o povo, os pobres, uma sacerdotisa), Patrício Macário a outra (a classe dominante, os ricos, um general do exército). A dobra nessa posição de classe se dá quando Dadinha, ao instaurar a possibilidade de um intercâmbio entre vivos e mortos – seja porque recebe os cabocos, os deuses, seja porque narra o que presenciou, ouviu, inventou ao longo de seus cem anos de vida, seja porque transmite aos deuses o que o povo tem a dizer, perguntar, pedir – assume uma nobreza irretocável do ponto de vista de uma memória oral e popular; já Patrício Macário, por ter incorporada em si uma alma feminina – Vu, filha do *caboco* Capiroba – expõe a degradação de uma classe, a que pertenceria se com ela tivesse pactuado, e se põe a preparar suas memórias escritas, como general do exército, para inscrevê-las num entre-lugar: uma canastra que metaforiza a potência de uma memória acessível somente aos excluídos e aos deserdados.

Dadinha é, portanto, memória que possibilita um trânsito, uma comunicação, entre vivos e mortos, Patrício Macário, por ter em si encarnada a alma de uma mulher (Vu) não se enquadra nem na família (patriarcal), nem na classe (novos ricos após assalto da riqueza do Barão de Pirapuama), nem na raça (mestiços branqueados), nem na função pública que exerce (major, depois general), nem como memorialista (ou contador de histórias, ou ao escrever suas memórias, as guarda numa canastra que será assaltada por ladrões no dia de sua morte), nem como católico (será iniciado no candomblé por Rita Popó). Talvez fosse um pai de santo, para o

qual coubesse a pergunta: como ele estabelece, facilita, o intercâmbio entre os vivos e os mortos? E o quiasma seria desfeito, por não se configurar mais um entre-lugar, mas uma relação de paralelismo com a matriarca Dadinha.

Entretanto, essa impossibilidade da pergunta, ou de não virmos em Patrício Macário um substituto de Dadinha, a faz funcionar em outro lugar: não haveria nele a possibilidade de uma memória do exército brasileiro? O exército e o aprisionamento. O exército e a manutenção das formas de poder. O exército e as formas de esfolamento do corpo. O exército como inimigo do povo. A ditadura militar e todo o sistema de repressão e censura. Ou mais abrangentemente: se a palavra exército, nesse caso, exprime o modo de aprisionamento de uma estrutura, ir contra as suas regras, não seria uma necessária “traição” de classe, um corte, uma ruptura, uma desconstrução, uma abertura de possibilidades engendradas por todo aquele que deseja uma reforma da morte?

Se Dadinha, ao estabelecer uma possibilidade de relação dos vivos com os mortos, ou deuses, abre a perspectiva de uma cosmologia diferencial que confere sentido a toda demanda de um povo excluído, demanda que, historicamente e do ponto de vista de uma escrita de dominação, ou indica uma captura do desejo ou uma lógica do absurdo, Patrício Macário, ao questionar essa forma de dominação incrustada na escrita, faz conectar aquela demanda a uma forma de expressão que não mais separa vida e morte: dada a sua vital imbricação.

Por isso, não é à toa que ambos, Dadinha e Patrício, saibam a sua hora chegada, ao cair da tarde, mas, ao contrário do choro que indica o nascimento ou de responder ao lamento corriqueiro e sintomático que os colocaria “nos braços do senhor”, preferem, num gesto de pura afirmação, dizer a morte como se conta história: ela segue aconselhando (... tenção no filho da minha neta mais menina,

olhe o sangue! Esqueceu nada não, Nezinha, veja bem! Tão com essa cara...), ele dá um “viva o povo brasileiro” se distribuindo num devir consciência que redimiria o povo das sobrecodificações que o têm tornando um morto-vivo.

A imagem mais surpreendente do final de VPB é aquela em que os ladrões (Leucino Batata, Nonô do Candeval e Virgílio Sororoca) aproveitando a festa em torno da morte do General Patrício Macário, assaltam várias casas da ilha, inclusive a casa do general, levando a canastra que, entre uma série de segredos, continha também os seus escritos, as suas memórias.

Um dos ladrões, no momento da partilha das coisas roubadas, decide ficar com a canastra e eis que na hora de abri-la depara-se com algo mágico que he indica, além de cenas do futuro (menor abandonado, guerra civil, explosão nuclear), uma fulguração da própria consciência: a roubalheira instituída (“... ladrão pra dar de pau ... de terno, de duque, de colete...”) não somente passa a servir de parâmetro para “ladrões menores” mas confere-lhes uma radical originalidade a ponto de fazer explodir toda retórica em torno de “direitos e deveres de cidadãos”. O que fazer, enfim, com essa espécie de agonia dos valores?

O romance VPB retira das ruínas da linguagem do mundo contemporâneo um operador, a memória de um povo excluído, para encenar outro acordo entre aqueles que detêm a riqueza e o poder (1/3) e aqueles destituídos de cidadania e qualidade de vida (2/3): haja vista que, pelo o andar da carruagem, o ódio (ou a ausência de vontade política, o que dá no mesmo) que circula em torno dessa possibilidade de redistribuição da riqueza não cessará a preparação de uma dizimação em massa (nada mais justo que esse 1/3 usufrua dos bens culturais conquistados e refaça a humanidade, pensam alguns) mas é bem provável que os deuses dos excluídos, que não cessam de retornar, estejam também a maquirar planos não menos sutis.

## Epílogo

Afinal, o que seriam os primeiros passos de um crítico cultural a partir desses artigos, ensaios, produzidos entre 1992 e 2001? Ou ainda, considerando o aprofundamento de questões literárias e culturais, nos últimos 10 anos, em minha prática acadêmica voltada aos estudos subalternos e à organização de um programa de pós-graduação *stricto sensu* em crítica cultural, como ainda atribuir valor para estes primeiros escritos?

Embora, em 1992, já fosse há dois anos um professor universitário com Dedicção Exclusiva e coordenador de um projeto de pesquisa sobre a tematização da pós-modernidade na obra do escritor Rubem Fonseca, não havia como escrever um texto sobre a poética de Carlos Drummond de Andrade sem recorrer a minha formação panorâmica sobre literatura brasileira e seu recorte sociológico, de extração uspiana.

Tive a sorte de ser aluno, durante quatro semestres, de uma professora do quilate da Profa. Ivira Iracema Alves, com quem tirei lições imprescindíveis e com as quais não apenas superei, já na graduação em Letras com Inglês na UCSAL, a visão panorâmica por uma leitura cerrada do texto, mas, ao mesmo tempo, tinha a liberdade para ir construindo uma visão do Brasil sob um crivo libertário (para enfrentar e contrapor a abordagem sociológica e intempestiva de minha mestra, esperneava com o que podia: Roland Barthes e os anarquistas de adolescência, a exemplo de Bakunin, Proudhon, Kropotkin, entre outros).

Um passo, então, como crítico da cultura conjuga a rebeldia típica de quem reside em casa de estudantes universitários, combinada com anarquismo e resistência a uma abordagem de cunho sociológico, voltada à desmontagem de espíritos colonizados.

As temáticas da obra de Drummond eram perfeitas para a formação de um espírito crítico. Ali tínhamos não apenas um antídoto para dramatizar o eu retorcido ou emparedado, a química simbólica para a montagem de bombas imaginárias para a destruição do capital e do capitalismo, mas cada poema podia tornar-se uma oficina da poesia ou dos modos de representar a máquina do mundo.

Com os jogos de linguagem em Gregório de Matos e em Fernando Pessoa, essa construção do sujeito se amplia, os artifícios do pensamento, sobretudo os do colonizado, se complexificam e o olhar aguçado, cada vez mais, vai tomando forma.

Com a pesquisa da obra de Rubem Fonseca e, por extensão, os estudos cada vez mais aprofundados sobre a contemporaneidade, outros passos decisivos são dados: aprender a olhar para o passado como uma condição para a invenção do futuro. Além do palavrão, Rubem Fonseca nos oferece ainda uma série de armas para substituímos metáforas por metonímias, paródia por pastiche, a crítica ao capitalismo pela crítica também do socialismo de extração stalinista e encarar a estética do corpo e da existência como um lugar de dramatização da barbárie e, ao mesmo tempo, do cinismo cultural.

Se, com estes autores e antes dos estudos de literatura comparada, já tinha os antídotos contra o fenômeno literário e sua abordagem estruturalista, com o meu ingresso no mestrado do Programa de Letras e Linguística da UFBA, em 1994, é todo o campo literário – os textos de criação, a teoria, historiografia e crítica – que se coloca agora, como um poema, a ser esmiuçado, desovado como um corpo no romance de Rubem Fonseca.

É nesse momento que meus estudos sobre pós-modernidade, começado em 1989, através de um seminário promovido pelo programa de pós-graduação da Facom – Faculdade de Comunicação da UFBA, não só ganham um impulso, mas irão me permitir um segundo encontro acadêmico decisivo: a crítica da modernidade, coordenado pela recém-doutora Eneida Leal Cunha.

A crítica ao projeto da modernidade, de uma perspectiva histórica, filosófica e estética, não só fizeram emergir outras historicidades, formas outras de pensamento, além de séries de significantes em tensão com séries de significados, mas permitiu encontrar-me com o pensamento antropofágico oswaldiano e seus principais comentadores. Ou seja, como aparato teórico para lidar com o texto literário e cultural não só dispunha dos principais autores do comparativismo contemporâneo mobilizado pelos primeiros congressos da Abralic – Associação Brasileira de Literatura Comparada, como também a extraordinária obra de Oswald de Andrade à qual me dediquei para explorar a sua paixão pelo paradoxo ou paralogia com e contra a razão dialética.

É assim que a música de Caetano Veloso, o cinema de Glauber Rocha, o romance de João Ubaldo Ribeiro, vão, sob um crivo comparativista radical, reencenar um outro Oswald de Andrade para o mundo contemporâneo, e, ao mesmo tempo, fazer emergir a literatura na música, na filosofia, no cinema, bem como, a cultura subalterna no texto literário.

Em texto final para disciplina do mestrado como *Caetano Veloso e a cena da antropofagia*, de 1995, e noutro como rascunho para composição de capítulo de tese *Viva o povo brasileiro: entre a oralidade e a escrita*, de 2001, além da literatura comparada enquanto agenciamento teórico, permitindo-me lidar com vários objetos, passar de um objeto para outro, intercambiar imagens, estabelecer nexos e pontos de conexão rizomáticos, temos, ainda, o próprio texto cultural e artístico enquanto potência e virtualidade teórica: condição imprescindível para se tornar, de fato, um crítico da cultura.

Em suma, se entre 1992 e 2001, e com alguns textos extraídos de uma intensa e diversificada produção, estabeleceu-se as condições para os primeiros passos de uma formação em crítica da cultura, além de uma prática acadêmica e política sustentável; é entre 2002 e 2012,

com a coordenação de grupos de estudos sobre subalternidade, bem como, com a coordenação de diversificadas equipes científicas, que, aqueles primeiros passos tornaram-se passos definitivos para o que hoje, na UNEB e na área de Letras e Linguística do Brasil, temos um programa de crítica cultural enquanto agenciamento institucional capaz não apenas de situar a potência cultural da área de Letras e Linguística, a partir do reconhecimento e valorização da descoberta do signo e sua arbitrariedade, a língua como fenômeno social, a abertura do significativo no campo literário, mas sustentar uma epistemologia de fronteiras nesse intenso debate com campos rivais, a exemplo da antropologia, a sociologia, a comunicação, entre outras.

Centralidade literária, sim, principalmente se pudermos tomar a literatura apenas como um operador capaz de desmontar formas de representação da realidade e/ou a realidade, ela mesma, enquanto forma de representação e, com isso, fazer com que ela circule com desenvoltura entre os analfabetos. Criar um curso de Letras – como ciência e ação direta, bem como um dispositivo institucional de distribuição de riqueza entre subcidadãos ou cidadãos de terceira classe – significa, por exemplo, fazer funcionar um “Centro de pesquisa avançada, documentação cultural interdisciplinar e laboratórios de produção” que, através de ilhas de edição gráfica, audiovisual, e centro de restauração de documentos impressos raros, não só seja um espaço científico para contato entre pesquisadores docentes e discentes da área, mas, efetivamente, um espaço de mediação junto à educação básica e as instituições culturais, para que se instaurem outros mecanismos de transferência de resultados de pesquisa capazes de dramatizar nossa memória destroçada pela modernidade tardia e sua cultura da barbárie.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Infancia e historia**: destrucción de la experiência y origen de la historia. Trad. Silvio Mattoni. Cordoba, AR: Adriana Hidalgo Ed., 2011.

ANCHIETA, José de. **Auto representado na Festa de São Lourenço**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro; Ministério da Educação e Cultura, 1973.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Record, 1985.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo; SEC-SP, 1990a.

ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Globo; SEC-SP, 1990b.

ANDRADE, Oswald de. **O rei da vela**. São Paulo: Globo; SEC-SP, 1991a.

ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. 5. ed. São Paulo: Globo; SEC-SP, 1991b.

ANDRADE, Oswald de. **Ponta de lança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ANDRADE, Oswald de. **Serafim Ponte Grande**. 3. ed. São Paulo: Globo; SEC-SP, 1992.

ÁVILA, A. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAKUNIN, M. **Bakunin por Bakunin**. Trad. Plínio Augusto Coelho. Brasília, DF: Novos Tempos, 1987. Correspondências.

BARBOSA, João Alexandre. As ilusões da modernidade. In: BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARBOSA, Walmir do V. O materialismo histórico. In: REZENDE, Antonio (Org.). **Curso de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

BARTH, John. **Quimera**. Trad. Felipe Rajebally e Gilda Stuart. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1986.

BARTH, John. The literature of exhaustion. **The Atlantic**, Boston, v. 220, n. 2, ago. 1987.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. António Machado. Lisboa: Edições 70, 1987.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 7. ed. São Paulo: Bertrand; DIFEL, 1987.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal**: ensaio sobre os fenômenos extremos. Trad. Estela dos Santos Abreu. Campinas, SP: Papirus, 1990.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, W. **Os pensadores**. Trad. José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BENVENISTE, Emile. **Problemas de linguística geral**. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. São Paulo: Pontes, 2005.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do Quixote. In: BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre: Globo, 1970.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1988.

BRAGA, Sérgio. Viva o povo brasileiro. In: BRAGA, Sérgio. **Inventário de leituras**. Rio de Janeiro: Nova Mitacáí, 1987. p. 19-34.

BRAYNER, Sérgio (Org.). **Carlos Drummond de Andrade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Coleção Fortuna Crítica, v. 1).

BRITO, Mário da Silva. As metamorfoses de Oswald de Andrade. In: BRITO, Mário da Silva. **Ângulo e horizonte**. São Paulo: Martins, 1966.

BRUNEL, P.; PICHOS, C.; ROUSSEAU, A. M. **Que é a literatura comparada**. São Paulo: Perspectiva; EDUSP; UFPR, 1990.

BUENO, André. A felicidade guerreira: Oswald de Andrade e as utopias. In: SALOMÃO, Jayme. **América**: descoberta ou invenção. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CALVINO, Ítalo. **O castelo dos destinos cruzados**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica. In: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Haroldo de. Drummond, mestre de coisas. In: BRAYNER, Sônia (Org.). **Carlos Drummond de Andrade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Coleção Fortuna Crítica, v. 1).

CAMPOS, Haroldo de. Serafim: um grande não-livro. In: ANDRADE, Oswald de. **Serafim Ponte Grande**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

CAMPOS, Haroldo de. Serafim: um grande não-livro. In: ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande**. 3. ed. São Paulo: Globo, 1992.

CAMPOS, Haroldo de. Texto e história. In: CAMPOS, Haroldo de. **A operação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

CÂNDIDO, Antonio. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade; estouro e libertação e Oswald viajante. In: CÂNDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970a.

CÂNDIDO, Antonio. Inquietudes da poesia em Drummond. In: CÂNDIDO, Antônio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970b.

CÂNDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CÂNDIDO, Antonio. Os dois Oswalds e Oswald, Oswald, Oswald. In: CÂNDIDO, Antonio. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CÂNDIDO, Antonio. Prefácio inútil. In: ANDRADE, Oswald de. **Um homem sem profissão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, Aderaldo. **Presença da literatura brasileira**. São Paulo: Difel, 1978. v. 1.

CARVALHAL, Tânia. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1986.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Araweté, os deuses canibais**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. São Paulo: Papyrus, 2001.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

CHAGAS, Wilson. Amar-amaro. In: BRAYNER, Sônia (Org.). **Carlos Drummond de Andrade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Coleção Fortuna Crítica, v. 1).

CHEDIAK, Almir. **Caetano Veloso: songbook 2**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993.

CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o Estado**. Trad. Theo Santiago. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

CLASTRES, Pierre. **Arqueologia da violência**. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CUNHA, Eneida Leal. A antropofagia antes e depois de Oswald. **Hyperion Letras**, Salvador, n. 3, dez. 1991.

CUNHA, Eneida Leal. Dependência cultural e influências literárias. **Estudos: linguísticos e literários**, Salvador, n. 14, dez. 1992.

CUNHA, Eneida Leal; SOUZA, Eneida (Org.). **Literatura comparada: ensaios**. Salvador: Edufba, 1996.

CUNHA, Eneida Leal. O imaginário brasileiro: entre a genealogia e a história. In: CUNHA, Eneida Leal. **Estampas do imaginário: literatura, cultura, história e identidade**. Rio de Janeiro: PUC, 1993.

CURY, Maria Zilda Ferreira. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23 fev. 1992. Entrevista.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. A quoi reconnaît-on le structuralisme? In: LAPOUJADE, David (Org.). **Gilles Deleuze, L'Île deserte et autres textes**: textes et entretiens 1953-1974. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1988.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura**: uma entrevista com Jacques Derrida. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2014.

DERRIDA, Jacques. **Posições**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: alegoria, alegria. São Paulo: Ateliê Editorial, 1979.

FONSECA, Rubem. **A grande arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FONSECA, Rubem. **Lúcia McCartney**. São Paulo: Companhia das Letras, 1969.

FONSECA, Rubem. **Feliz ano novo**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FONSECA, Rubem. **Romance negro e outras histórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

FONSECA, Rubem. **Vastas emoções e pensamentos imperfeitos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**, v. 1. 9. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, Freud e Marx** : theatrum philosophicum. Trad. Jorge Lima Barreto. São Paulo: Princípio, 1997.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: *Vega*, 1992. (*Passagens*, 6).

FRANCHETTI, Paulo; PÉCORA, Alcyr. Caetano Veloso. In: FRANCHETTI, Paulo; PÉCORA, Alcyr. **A montagem mimética**. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Literatura comparada).

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir, elaborar. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. 12.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (Obras psicológicas completas, v. 18).

FREUD, Sigmund. **O estranho**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (Obras psicológicas completas, v. 17).

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (Obras psicológicas completas, v. 21).

FREUD, Sigmund. **Projeto para uma psicologia científica**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (Obras completas, v. 1).

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu**. Trad. Orizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FREUD, Sigmund. **Uma nota sobre o bloco mágico**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (Obras psicológicas completas, v. 19).

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Trad. Marise M. Curiono. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FURTADO, Magda Medeiros. **A memória invencível: literatura e história em Viva o povo brasileiro**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.

HALL, Stuart. **Identidade cultural**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina; SEC, 1997.

HEIDEGGER, Martin. **Arte y poesia**. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. (Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 229).

HEIDEGGER, Martin. **Que é isto? a Filosofia? identidade e diferença**. Trad. Ernildo Stein. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HEIDEGGER, Martin. **Sobre o humanismo**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

HOISEL, Evelina. **Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980.

HOISEL, Evelina. **Tropicalismo: algumas reflexões teóricas**. 1993. Datiloscrito.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Patrulhas ideológicas**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. Trad. Vinícius D. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 12, p. 16-26, jun. 1985.

JAMESON, Friedrich. A interpretação: a literatura como ato socialmente simbólico. In: JAMESON, Friedrich. **O inconsciente político**. São Paulo: Ática. 1992.

LÊNIN, Vladimir. **O imperialismo**: fase superior do capitalismo. São Paulo: Centauro, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A ciência do concreto. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. **Pensamento selvagem**. Trad. Maria Celeste da Costa e Sousa e Almir de Oliveira. 2. ed. São Paulo: Nacional, 1976.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). **Livro do seminário**. São Paulo: LR Editores, 1982.

MERQUIOR, José Guilherme. **O fantasma romântico e outros ensaios**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1980.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos**. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992.

MONTAIGNE, Michel de. Dos canibais. In: MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**. Trad. Sérgio Milliet. Porto Alegre: Globo, 1961.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. São Paulo: Imago, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Brasiliense, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich. **O anticristo**. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

NOLL, João Gilberto. **Bandoleiros**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo; SEC-SP, 1990.

NUNES, Benedito. **Oswald canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PIGLIA, Ricardo. Memória y tradición. In: CONGRESSO DE ABRALIC, 2., 1991, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, 1991.

PIGNATARI, Décio. Tempo: invenção e inversão. In: ANDRADE, Oswald de. **Um homem sem profissão sob as ordens de mamãe**. São Paulo: Globo; SEC/SP, 1990.

RIBEIRO, João Ubaldo. O poder da arte e da palavra. In: RIBEIRO, João Ubaldo. **Já podeis da Pátria Filhos e outras histórias**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Política**. 8. ed. rev. amp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Um brasileiro em Berlim**: crônicas. Organização de Ray-Güde Mertin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Viva o povo brasileiro**. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

RÖBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. Trad. T.C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.

ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. Organização Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1981.

ROCHA, Glauber. **Roteiros do terceyro mundo**. Organização de Orlando Senna. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1985.

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 3, jul. 1965.

ROUANET, Paulo. A verdade e a ilusão do pós-modernismo. In: ROUANET, Paulo. **As razões do iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Ensaio sobre a origem das línguas. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Obras**. Porto Alegre: Globo, 1962.

SANTIAGO, Silvano. Elogio da tolerância racial. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 set. 1990. Idéias, p. 8-11.

SANTIAGO, Silvano (Superv.). **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SANTOS, Osmar Moreira dos. Intestino grosso ou: a voragem pornográfica. **Revista de Letras**, Alagoinhas, n. 4, nov. 1994.

SANTOS, Osmar Moreira dos. O poema de sete faces: esboço de um projeto poético. **Revista de Letras**, Alagoinhas, n. 2, ago. 1992.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. **Alguns comentários sobre Oswald de Andrade ou o elogio da tolerância racial de Silviano Santiago, ou Silviano, Oswald e Nietzsche**. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1989.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. O político e o psicológico, estágios da cultura. Trad. Rita Braga. In: SARTRE, Jean Paul. **A náusea**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política. In: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

TELES, Gilberto Mendonça et al. **Oswald plural**. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1995.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

TREIN, Franklin. Hegel e a dialética. In: REZENDE, Antonio (Org.). **Curso de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

TYNIANOV. Da evolução literária. In: TOLEDO, Dionísio O. (Org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1973.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Trad. Hossein Shooja e Isabel Santos. Lisboa: Relógio D'Água, 1992. p. 12-17.

VELOSO, Caetano. Os argonautas. In: VELOSO, Caetano. **Caetano Veloso**. São Paulo: Philips, 1969. 1 disco sonoro. Lado 1, faixa 6.

WISNIK, José Miguel. Letras, músicas e acordes cifrados. In: CHEDIAK, Almir. **Caetano Veloso: songbook 2**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Círculo do Livro; Companhia das Letras, 1989.

WISNIK, José Miguel. Onde não há pecado nem perdão. In: ALMANAQUE 6. São Paulo: Brasiliense, 1978.

Formato: 150 x 210mm  
Fonte: Minion Pro  
Papel miolo: Pólen Bold 90g/m<sup>2</sup>  
Impressão: Janeiro/2016

## **SOBRE O AUTOR**

### **Osmar Moreira dos Santos**

Doutor e Mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduado em Letras Português/Inglês pela Universidade Católica do Salvador (UCSAL). Professor da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Membro do grupo de pesquisa Língua(gem) e Crítica Cultural vinculado à UNEB.



ISBN: 978-85-7887-297-7



9 788578 187297