

Roniere Silva Menezes

O TRAÇO, A LETRA E A BOSSA:
arte e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius

Roniere Silva Menezes

O TRAÇO, A LETRA E A BOSSA:

arte e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientador: Profa. Dra. Eneida Maria de Souza

Belo Horizonte
2008

M543t

Menezes, Roniere Silva.

O traço, a letra e a bossa [manuscrito] : arte e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius / Roniere Silva Menezes. – 2008.

374 f., enc.

Orientadora : Eneida Maria de Souza.

Área de concentração: Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Teses (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia : f. 351-374.

1. Melo Neto, João Cabral, 1920-1999 – Crítica e interpretação – Teses. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 – Crítica e interpretação – Teses. Moraes, Vinicius de, 1913-1980 – Crítica e interpretação – Teses. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. 5. Intelectuais – Brasil – Teses. 6. Arte e literatura – Teses. 7. Diplomacia – Teses. 8. Política e literatura – Teses. 9. Modernidade – Teses. 10. Cultura popular – Teses. 11. Brasil – Política e governo, 1956-1961 – Teses. 12. Brasília (DF) – Teses. 13. Transdisciplinaridade. I. Souza, Eneida Maria de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.09

Tese aprovada pela banca examinadora composta pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Eneida Maria de Souza (UFMG)
Orientadora

Prof. Dr. Wander Melo Miranda (UFMG)

Profa. Dra. Maria Ester Maciel de Oliveira Borges (UFMG)

Prof. Dr. Idelber Avelar (Tulane University)

Profa. Dra. Marília Rothier Cardoso (PUC - RJ)

Prof. Dr. Julio Cesar Jeha
Coordenador do Programa de Pós-Graduação
em Letras: Estudos Lingüísticos
FALE/UFMG

Belo Horizonte, de de 2008

Dedico esta tese

à Daniela e à Beatriz.

ao Paulino e à Maria José

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os que contribuíram para a realização deste trabalho.

À Profa. Eneida Maria de Souza, minha orientadora.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG.

Ao Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG).

Ao Maurício Antunes e à Madalena Azevedo Miranda.

Ao Sr. Alberto Mendes e à Sra. Myriam Santiago.

Ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP).

À Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

Ao Arquivo do Itamaraty, no Rio de Janeiro.

Ao Acervo de Escritores Mineiros da UFMG.

“O poema é exílio, e o poeta que lhe pertence, pertence à insatisfação do exílio, está sempre fora de si mesmo, fora de seu lugar natal, pertence ao estrangeiro, ao que é o exterior sem intimidade e sem limite (...).

Esse exílio que é o poema faz do poeta o errante, o sempre desgarrado, aquele que é privado da presença firme e da morada verdadeira.”

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*.

RESUMO

Esta tese estabelece diálogos entre o discurso artístico-literário dos escritores-diplomatas João Cabral de Melo Neto, João Guimarães Rosa e Vinicius de Moraes e o discurso das modernidades tardias no Brasil. Os textos analisados, publicados em meados do século XX, voltam-se para espaços periféricos, a que denominamos “sertão” – áreas excluídas do projeto de modernização do país – e para o homem comum, seu saber, sua inventividade, seu comportamento nem sempre redutíveis aos dispositivos de enquadramento social. Neste trabalho, a escrita diplomática, de caráter oficial, torna-se escritura: discurso permeado pelo pensamento transdisciplinar, pela imaginação estética e pelo cuidado ético. A análise comparada de autores com propostas artísticas e conceituais tão diferentes propicia o surgimento de sentidos pouco evidentes nas obras.

RÉSUMÉ

Cette thèse établit le dialogue entre le discours artistico-littéraire des écrivains-diplomates João Cabral de Melo Neto, João Guimarães Rosa et Vinicius de Moraes et le discours des modernités tardives au Brésil. Les textes analysés, publiés entre 1956 et 1961, évoquent les espaces périphériques nommés “sertão” – des zones exclues du projet de modernisation du pays – et l’homme commun, son savoir, son inventivité, son comportement, pas toujours réductibles face aux dispositifs d’encadrement social. Dans cette étude, les écrits diplomatiques, officiels, deviennent écriture: discours traversé par la pensée transdisciplinaire, par l’imagination esthétique, et par le souci éthique. L’analyse comparée d’auteurs ayant des propositions artistiques et conceptuelles si différentes favorisent l’émergence de sens peu apparents dans les œuvres.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
Descoberta do sertão	21
Limiares da modernidade	22
Poética e política	26
Percurso	30
 1. ARQUITETURAS DO FUTURO	 35
1.1 Escalas da modernidade	37
1.2 A cidade da razão	47
1.3 Heterotopias do sertão	65
1.4 O saber performativo	78
 2. A DIPLOMACIA MENOR	 85
2.1 Intelectuais e o Itamaraty	87
2.2 O pensamento exterior	95
2.3 Fronteiras do abandono	113
 3. POÉTICAS DE FRONTEIRA	 135
3.1 Retratos da modernização	137
3.2 Tecnologias da tradução	141
3.3 Encenações do popular	158
 4. A LETRA DE ROSA	 163
4.1 Rosa, o audaz navegante	165
4.2 Rosa e Brasília	174
4.3 Horizonte técnico-cultural	177
4.4 Cartografias do esquecimento	187
4.5 A lógica serial rosiana	200
4.6 O homem ordinário	211
 5. O TRAÇO DE CABRAL	 221
5.1 Recife em Sevilha	223
5.2 A maleabilidade do cristal	236
5.3 Brasília: vanguarda e tradição	240
5.4 Riscos na pedra	247
5.5 O homem serial	251
5.6 A estrada e o rio	259
5.7 Delírios da engenharia	274

6. A BOSSA DISSONANTE DE VINICIUS	281
6.1 Um bardo à beira mar	283
6.2 Diplomacia e boa vizinhança	294
6.3 Amizade e parceria	301
6.4 Sinfonia de Brasília	309
6.5 Óperas do nordeste	316
6.6 Tragédias no morro	320
CONCLUSÃO	333
Literatura como instalação	335
Margens da modernidade	339
O lugar dos intelectuais-diplomatas	347
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	351

INTRODUÇÃO

Descoberta do sertão

Estava com dez anos quando meu pai fechou sua loja de artigos de confecção e brinquedos na praça da matriz de nossa pequena cidade e foi trabalhar, por alguns meses, como representante de produtos veterinários. Em seu trabalho, percorria sítios e fazendas do Centro-Oeste de Minas: Abaeté, Bom Despacho, Biquinhas, Dolores do Indaiá, Quartel Geral, Maravilhas, Martinho Campos, Paineiras, Papagaios, Pequi, Pompeu e outros municípios. Levou-me com ele algumas vezes, em minhas férias ou folgas escolares. De jipe, pela estrada de terra, ia conhecendo o sertão. Quando chovia, o cheiro da terra e do mato invadia o automóvel e misturava-se ao cheiro das dezenas de caixas de remédio, ao óleo e à fumaça.

Entre estradas esburacadas, feitas de lama e poeira, conheci antigos casarões e casebres espremidos; vi homens trabalhando no roçado e no curral; ouvi histórias e anedotas sertanejas; estive em um barracão onde uma família inteira – pais, jovens e crianças – trabalhava fazendo polvilho para o patrão; em uma casa perdida na distância exata do nada, encontrei um senhor que vendia vestidos, camisas, utensílios de cozinha, terços e outros objetos. O rio São Francisco servia-nos como referência. Vi um dia dois homens atravessarem um de seus afluentes, montados em cavalos que nadavam no perigo das águas. Precisavam ir à casa de um fazendeiro, do outro lado do rio. Avistava-se a moradia, na outra margem, isolada. Idéias a respeito do perto e do distante embaralhavam-se no desenho da paisagem. Devagar, eu criava minha coleção de imagens sertanejas.

O sertão apresentava-se a mim enquanto eu ajudava meu pai a descarregar os pedidos de caixas de remédios veterinários da *Farmagro*. O produto da indústria química aliava-se à natureza. Ao sertão bucólico vinham somar-se ingredientes da vida urbana, que contribuía para a diluição de fronteiras entre espaços.

Em Morada Nova, conheci a represa Três Marias. Estive na casa de uma família que teve de se mudar devido à inundação de suas terras. Do outro lado do lago estava a cidade de Três Marias, aonde se chegava de balsa. Meu pai me contou que a represa havia sido construída quando JK era governador de Minas. Disse também que daquela região saía, muitos anos antes, uma comitiva, levando boiada para terras distantes

(da comitiva participou um escritor, anotando em cadernetas todas as impressões da travessia).

Em uma dessas viagens, meu pai trouxe à nossa casa um de seus guias, seo Carmo. Precisava ir ao médico. Tinha doença de chagas. Estava com mais de 60 anos e quase não conhecia a vida na cidade. Homem alto, moreno, alegre e acanhado. Enquanto tomava café, a empregada passava enceradeira na copa. Ele se espantou com o movimento e o barulho do eletrodoméstico. Pouco depois, minha mãe ligou a televisão, aparelho já bastante difundido, mas desconhecido daquele homem. Os olhos abriram-se com estranhamento a um mundo novo, num misto de receio e curiosidade. Nas conversas, durante o jantar, ficava observando seo Carmo. Alguma coisa soava estranha, não se inteirava... No seu incômodo com elementos que eu considerava tão corriqueiros, aquele senhor plantou em mim uma fagulha de curiosidade sobre o Brasil que surgia do confronto entre o velho e o novo.

Com este trabalho, pretendo de certa forma resgatar fragmentos da percepção do matuto senhor que visitou minha infância. Na minha frente estava uma vida cheia de experiências, sabedorias, técnicas e criações ligadas à tradição. A modernização ladeava margens irredutíveis às suas ordens. Como conciliar toda aquela formação cultural oralizada com a chegada de novos aparatos tecnológicos? Conheci, através das viagens e do contato com o hóspede, um sertão cujos diálogos entre a tradição e a modernidade certamente ativaram a reflexão social e a escritura artístico-literária dos três escritores viajantes aqui estudados. Entender melhor o modo como se dá, em Rosa, Cabral e Vinicius, esse encontro entre sertão e modernidade é um dos objetivos centrais deste trabalho.

Limiares da modernidade

O objetivo desta tese é analisar obras dos escritores-diplomatas João Cabral de Melo Neto, João Guimarães Rosa e Vinicius de Moraes, relacionando-as aos conflitos existentes entre tradição, modernidade e modernização, em meados do século XX, no Brasil. Serão enfatizadas as alterações que a tensão entre modernidade e tradição gera na sensibilidade, no pensamento e no imaginário brasileiros a partir da segunda metade dos anos 1950, período em que o país elege a política desenvolvimentista como projeto estatal. Por essa razão, serão enfocadas, sobretudo, as obras desses autores publicadas entre a segunda metade da década de 50 e os primeiros anos da década de 60, período em que a

vontade hegemônica, racionalizante e estratégica da modernidade ganha novos sentidos no território nacional. O governo JK surge, na política brasileira, como marca histórica de um curto período durante o qual a imaginação criadora e o projeto de desenvolvimento se encontram, com suas coincidências e rupturas.

Nesta tese, procuramos analisar o lugar do escritor como um posicionamento ao mesmo tempo intelectual e artístico. O argumento utilizado neste trabalho não visa a vincular, horizontalmente, literatura e política, mas a apresentar associações, interseções, alegorias, sentidos possíveis de serem vislumbrados, na recepção, por meio da conjugação entre formulações estéticas, o contexto social e o imaginário cultural de determinado período histórico. O discurso literário não está subordinado ao discurso político e econômico. Sua rede metafórica, seus artefatos estéticos, no entanto, desbordam construções sociais e políticas empreendidas em certas épocas, sugerindo novas percepções da realidade.

Os três escritores têm em comum o fato de terem sido diplomatas. Mais do que uma coincidência biográfica, o trabalho diplomático – visto como aproximação com a exterioridade¹ de um sistema, abertura para o jogo de diferenças existentes na vida social, cultural e política – será tomado aqui como um conceito que permite articular a leitura dos três autores. A diplomacia será focalizada como formação discursiva, uma política da escritura que se faz como ato intelectual.²

A escrita diplomática é marcada pelo aspecto protocolar e circula em ambientes oficiais. As negociações políticas com outros povos e culturas, os conflitos de fronteiras, os acordos de paz, objetos do campo diplomático, muitas vezes aparecem traduzidos pelo campo artístico e reconfigurados no artefato artístico-literário. Nos textos selecionados, a escrita diplomática é tangenciada pela escritura: discurso de caráter artístico-literário que traz à tona questões relacionadas à reflexão político-social, voltada

¹ Giorgio Agamben assinala que a noção de “exterior” é expressa, em diversas línguas européias, “por uma palavra que significa ‘à porta’”. O fora não é um outro espaço que eliminaria o espaço interior. É o acesso, a experiência do limite, sua imagem é a soleira: “O exterior não é um outro espaço situado para além de um espaço determinado, mas é a passagem, a exterioridade que lhe dá acesso – numa palavra: o seu rosto, o seu *eidos*.” AGAMBEN. *A comunidade que vem*, p. 54.

² Para pensar sobre o papel do intelectual, sobre a interseção entre o poeta e o homem público, o escritor e o diplomata, é bom lembrarmos-nos do conceito de escritura tal como o entende Gilles Deleuze: “(...) a escritura encontra sempre uma minoria que não escreve, e ela não se encarrega de escrever para essa minoria, em seu lugar, e tampouco sobre ela, mas há encontro onde cada um empurra o outro, leva-o em sua linha de fuga, em uma desterritorialização conjugada. A escritura se conjuga sempre com outra coisa que é seu próprio devir.” DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 57.

prioritariamente para questões éticas. A escritura torna-se, neste trabalho, modo operatório encontrado pelos autores para articular idéias em que o político e o estético não se separam. Pode, portanto, surgir em diversos espaços discursivos, na poesia, na canção, mas também em documentos oficiais de embaixadas.

Trata-se de enfocar uma forma de pensamento intelectual que está dentro do discurso literário, mas o transborda. Os textos revelam as diferenças, os conflitos e também as semelhanças existentes entre o pensamento elaborado nos textos oficiais e de memória ou nos depoimentos e aquele articulado no terreno da ficção. Às vezes, em benefício da atividade profissional e dos interesses do Estado, os autores escrevem documentos que se chocam com a forma como as questões sociais ou políticas se fazem presentes em sua criação literária. A escritura, porém, não se situa nem dentro nem fora desses limiares. Ela busca neutralizar as fronteiras entre imaginação, política, ética e estética, como ocorre, por exemplo, em alguns textos diplomáticos produzidos por Rosa, em que se combinam esmero conceitual, precisão lingüística e preocupações humanitárias.

A perspectiva diplomática é aqui entendida também como o procedimento, presente na produção artístico-literária dos três autores, de efetuar o “trânsito” entre discursos, assinalando espaços de enunciação negados pelo discurso dominante. O movimento da escritura diplomática pauta-se pela desterritorialização dos espaços discursivos conformados ao hábito repetitivo e à hierarquização dos campos de saber. Assim, será estudado o aparecimento, na obra dos autores, daquilo que expõe a produção silenciosa do capitalismo: a multidão de seres sem lugar, desalojados, desempregados, vagabundos, saltimbancos, prostitutas, seres desqualificados e desclassificados socialmente, em seus trabalhos temporários, em sua busca por condições de existência mais dignas ou mesmo em sua fuga do sistema repressor.

Nos textos pesquisados, nota-se a presença de elementos residuais, heterogêneos, não integrados à verdade alardeada pela produção incessante da modernidade. Esses signos de irredutibilidade mostram-se capazes de deslocar a percepção para os lugares mais recônditos da estrutura social. Os textos representam, sob múltiplos olhares, formas de comportamento, de sensibilidade e de raciocínio dos sujeitos menos favorecidos na escala social, em geral consideradas como destituídas de valor pela razão social pautada pelo pensamento lógico e objetivo. Por meio de posições deslocadas e descentradas, Cabral, Rosa e Vinicius buscam questionar os lugares hierárquicos tradicionais, impostos como naturais à ordem coletiva. A partir de fragmentos e resíduos,

elaboram séries e coleções que demonstram a modelagem de um pensamento crítico pautado pela razão estética. Um aspecto importante na definição do perfil dos intelectuais brasileiros ligados ao trabalho diplomático é a corrosão, por eles promovida, da idéia de um regionalismo fechado, enrijecido, alheio às conexões com o mundo exterior. Ao mesmo tempo, contrariam as pretensões do Estado ligadas à idéia de unidade nacional. Os textos enfatizam as identidades heteróclitas do país, a multiplicidade de culturas e demandas sociais existentes no mapa brasileiro.

O sertão, paisagem comum nos textos narrativos, poéticos, dramáticos e musicais aqui tratados, surge como lugar afastado dos benefícios da civilização, esquecido pelas políticas públicas e habitado por vidas incertas. Espaço no qual a cidadania é um desejo de construção futura. Neste trabalho, as favelas que aparecem em textos de Vinicius assumem, ao lado de imagens regionais de Rosa e Cabral, a denominação de sertão, conceito que se espalha por diversos territórios brasileiros. Mas o conceito também ultrapassa os limites do território nacional, para referir-se a lugares e situações de tensão e insegurança relatados pelos diplomatas no exterior, às paisagens onde os homens, reduzidos a uma total ausência de humanidade, são tomados como *vida nua*, como ocorre com os judeus durante a Segunda Guerra.

Categorias do popular rural e urbano imbricam-se na reflexão comparada sobre a obra dos três autores. Descartados pelo discurso produtivista da modernização científica e capitalista, pela estratégia prática e utilitária do progresso, os homens e mulheres marginais que habitam o lugar-sertão e as páginas dos livros rebelam-se contra o lugar que lhes é oferecido pelo maquinário ideológico em que se vêem inseridos. No entanto, ao contrário do que se dá em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, ou mesmo em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa – livros que apontam para os percalços existentes na fundação da República –, em que são levantadas armas contra uma ordem indesejada, nos textos aqui analisados o embate se dá com outras armas. O corpo resiste com sua indignação transformada em afeto coletivo ou em táticas que visam a cavar pequenas brechas no exíguo espaço social. Às vezes, a disputa entre os pares gera violência. Nas obras de Cabral, Rosa e Vinicius surgem paisagens do confronto, da morte e da desolação, mas também lugares de acontecimentos libertários, que irrompem em meio ao mundo medido, quantificado e discriminado do sertão-mundo, onde habitam aqueles que carregam em si a marca do abandono e a sede de transformação.

Nos textos dos autores em foco, o popular distancia-se da categoria folclorizada, substancialista e mítica em que era tradicionalmente elencado. Rompendo com a idéia de pureza original, sob a qual deveria manter-se inalterado, o popular é agora lançado a novos fluxos, novas correntes que deslocam qualquer versão de enquadramento limitado. Cruzamentos inesperados abrem novos rumos para a experiência popular, bem como para o seu estudo. Com a modernidade brasileira de meados do século XX, aventuras insuspeitas atingem o homem comum, num misto de desejo e rejeição. Inserido na teia de cruzamentos heterogêneos, o popular vê-se desconfigurado e “reprogramado” por uma perspectiva na qual deslizam parâmetros moldados pelos planos hegemônicos e subalternos, globais e locais, orais e telecomunicativos, que o “redefinem impuramente”, como pensa Nelly Richard.³

Poética e política

João Cabral, Guimarães Rosa e Vinicius de Moraes são escritores com trajetórias, reflexões e projetos distintos. Apesar dessas dissonâncias, acreditamos que, ao conjugar sua produção, é possível delinear novos arranjos, desvendando sentidos pouco abordados na análise de suas obras. Semelhantes a quadros em uma instalação artística, as séries aqui descritas são expostas como se estivessem em distintas salas, gerando diversas experiências estéticas e reflexões sociais. O objetivo, ao mesclar as três coleções em um mesmo espaço-museu, é buscar encontrar novas formas, às vezes insólitas, de leitura tanto das obras quanto do tecido social a que elas se referem. Ao aproximar escritores de gêneros, estilos e posicionamentos tão diversos diante da obra e da vida, propomo-nos a quebrar algumas fronteiras, desierarquizar e espacializar conceitos, propiciar outras percepções para as obras. Em lugar da generalização, da aproximação entre escritores ou temáticas apenas por pontos de semelhança, o enfoque na diferença pode abrir a pesquisa a uma perspectiva mais diversificada do que aquela que norteia as análises comparadas tradicionais.

Pretendemos, desse modo, elaborar uma inscrição crítico-teórica relacionada à idéia da superfície de sentidos – para pensar sob a perspectiva deleuziana –, à horizontalidade das redes de significação que promove um constante deslizamento de valores e que não privilegia o alto ou a profundidade em detrimento do baixo e do exterior. A partir dessa leitura “rizomática”, a perspectiva de Cabral contribui para novas leituras da obra de

³ RICHARD. *Intervenções críticas*, p. 181.

Vinicius ou de Rosa, e esse jogo desdobra-se nas conexões possíveis entre as produções dos três. Isso significa que o estudo do modo de Rosa lidar com o sertanejo pode contribuir, por critérios de diferenças e similitudes, para a análise sobre como Cabral desenha seus cabras e cassacos, ou sobre a forma como o sertão aparece representado em Vinicius.

Tradicionalmente, a historiografia literária brasileira situa Vinicius como pertencente à geração de 1930, e João Cabral e Guimarães Rosa como pertencentes à geração de 1945. Em nossa leitura, constatamos que a passagem de uma poesia relacionada aos altos temas líricos e metafísicos para uma poética mais preocupada com as vidas incertas que vagueiam pelo chão do país, na literatura de Vinicius, ocorre justamente na década de 1940, a partir de 1943, com a publicação do livro *Cinco elegias*. Este dado aproxima os três escritores em relação à presença, em suas obras, da série de imagens relacionadas à multidão daqueles que não possuem um lugar definido.

Apesar de toda a diferença existente entre os autores, é possível dizer que, na obra dos três, surgem escrituras marcadas por um sinal de menos. Os três escritores questionam a retórica empolada dos salões, dos discursos proferidos em encontros políticos e saraus familiares, os arroubos de sentimento, o derramar de metáforas desgastadas nas oratórias empolgadas e nas canções sentimentais em que o pulso cortado une-se à paixão desmedida.⁴ Essa questão está no centro da obra de Cabral, mas é possível dizer que os três escritores-diplomatas evitam, a seu modo, o *pathos* que visa a “decalcar” o receptor ao discurso.

Mesmo que as poesias e canções amorosas de Vinicius incorram em certo intimismo, elas apresentam um sinal de leveza e desconfiança em relação às emoções desmesuradas, à lamentação pelas perdas irreparáveis. Vinicius produz uma poesia limpa e leve, sobretudo confiante. Ao desmistificar a experiência lírica e dessacralizar o fato amoroso, destituindo a linguagem da aura que carregava em seus primeiros livros, Vinicius dá novo tratamento à linguagem, procurando estabelecer tangências entre a poesia e a crônica. A existência plural, a tendência à subjetividade passam a conviver melhor com a necessidade de objetivação. Para Eduardo Portela, ao eliminar distinções entre poesia e prosa, “entre realismo interno e externo”, Vinicius compreende que “se a literatura é arte literária, o estatuto da poesia deve ser estendido aos demais gêneros.” Prepara, com essa atitude, “o trabalho de ‘despoetização do poema’, a nova palavra de ordem a ser implantada

⁴ Cf. CANDIDO. *Literatura e sociedade*.

por João Cabral.”⁵ Em Vinicius, a “despoetização” relaciona-se à espontaneidade da expressão, enquanto em Cabral ela está ligada ao rigor técnico empenhado na construção textual.

Enquanto Vinicius se apresenta como o mais lírico e o mais “comunicativo” dos três diplomatas e Cabral constrói sua imagem associada à figura do engenheiro, do arquiteto, buscando desenvolver um trabalho estético permeado pela racionalidade e pela precisão, Rosa desliza entre a precisão e a minúcia de Cabral e a tonalidade lírica de Vinicius. Dialogando com a imprecisão discursiva, Rosa aproxima-se de uma poética – e de uma política – que evita o confronto direto. Mesmo na vida pública, o autor mostrou-se reservado quanto a suas posições políticas, o que pode ser comprovado em seu gesto de sair de uma sessão do Congresso de Escritores Latino-Americanos, realizado em Gênova, no ano de 1965, quando o assunto passou a ser o compromisso político dos escritores.

Se os diplomatas apresentam caminhos estéticos diversos, uma mesma preocupação perpassa suas obras: a tensão entre o discurso político do Brasil desenvolvimentista das elites urbanas e o discurso do Brasil arcaico, carente, rural ou suburbano. Na confluência entre propostas hegemônicas da modernidade tecnológica e capitalista e a posição de um país subdesenvolvido voltado, prioritariamente, para a produção agrícola, mas que pretende abrir-se à modernidade ocidental, os autores lançam um olhar cuidadoso. Construções artísticas e imagens contradisciplinares povoam os textos dos três escritores, que deixam vaziar em sua escritura a reação da voz popular ao lugar incerto que lhe é atribuído. A categoria popular, em diálogo com os mecanismos tecnológicos e com o processo de fundação de uma sociedade sempre mais disciplinada, produtiva e desejosa de consumo em massa, é marca textual que une os escritores-diplomatas.

Em lugar das ferramentas restritas à objetividade técnica e ao saber operativo, os escritores em estudo – mesmo Cabral, com sua lógica de composição artística – apresentam a incerteza discursiva e a imaginação reflexiva como pontos nodais da atividade crítica. Ao transitarem pelas margens do pensamento científico, questionam, a partir do espaço provisório da arte e da literatura, as instâncias do conhecimento normativo especializado.⁶ Ao ativarem, pela via da linguagem e da arte, a reflexão dos leitores,

⁵ PORTELA. Do verso solitário ao canto coletivo, p. 146.

⁶ Italo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, no capítulo “Multiplicidade”, escreve: “No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especialísticas, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo.” CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 127.

acabam por diluir a distinção tão demarcada entre o campo literário e a crítica cultural enquanto lugares produtores de conceitos a serem utilizados na análise social. Abrindo veredas e estabelecendo conexões ambíguas entre a realidade e os ambientes inventados, a arte contribui para o rompimento dos círculos fechados e vigiados de produção e recepção de sentidos; desse modo, constrói, por meio da teatralização simbólica do real, novas maneiras de politizar as relações cotidianas. A série dos cemitérios cabralinos é exemplo dessa fissura cavada nas páginas literárias, por onde se precipitam os elementos residuais que incutem mal-estar a um mundo de conformismo e homogenidade, traços característicos de uma sociedade desejosa de se reconciliar consigo mesma a cada novo projeto empreendido.

Por meio um pensamento que se constrói por conjugações, sobreposições, articulações entre o dentro e seus diversos “foras”, os autores revelam novos modos de fazer político e estético. A posição deslocada, fragmentária e transdisciplinar que se pode vislumbrar em seus textos delineia rumos possíveis para a literatura, a arte e o pensamento intelectual contemporâneos. A obra dos autores em foco sugere que as atividades interpretativas e as proposições artísticas e argumentativas que desejam produzir uma vida mais próxima ao comum deveriam pautar-se por “um abrir e não fechar de ouvidos” – uma perspectiva de estranhamento com o hábito, endossada por Rosa no conto “Desenredo”, do livro *Tutaméia*.⁷ Almeja-se a audição de um outro ritmo, mais lento, uma temporalidade espacializada. A poética de fronteira busca produzir novas redes de sentido, a partir de micro-relações. Nos intervalos, nas ausências do ritmo serial contínuo e imperativo da atualidade, podem surgir novas séries, inventivos agenciamentos, enfatizando o espaço do “entre”.

O discurso literário de Cabral, Rosa e Vinicius contribui para desconstruir, a partir das margens, os valores absolutos veiculados pela voz oficial de um Estado cada vez mais inserido na ordem econômica e tecnológica internacional. Desviando o discurso para os espaços limiares do projeto de modernidade, esses escritores apresentam como fundamento de sua obra os migrantes, as pessoas do agreste, da Zona da Mata, dos Gerais, dos morros, das periferias, desafiando, porém, projetos vinculados ao conceito de “populismo” – em sua acepção tradicional – ou mesmo de “humanismo”.

⁷ ROSA. *Tutaméia*: terceiras estórias, p. 39.

Percurso

O primeiro capítulo desta tese está centrado na temática das modernidades tardias. A discussão volta-se para a construção de Brasília – grande ícone do projeto desenvolvimentista e modernizador do país –, enfocando ainda o outro lado da cidade moderna, por meio da análise de estudos desenvolvidos em torno do conceito de “sertão”.

No segundo capítulo, a proposta é mostrar o perfil do intelectual ligado ao trabalho diplomático. Enfatiza-se um modo de pensamento voltado para a exterioridade e perpassado por uma ótica transdisciplinar. Textos relacionados à Segunda Guerra Mundial, ao preconceito, à arrogância e ao ódio racial mesclam-se a tentativas de se estabelecerem novos agenciamentos com o outro, com o desconhecido, com o estrangeiro.

O terceiro capítulo apresenta uma discussão conceitual a respeito de temas que serão abordados nas obras dos autores, nos capítulos seguintes. São levantados argumentos relacionados ao trânsito campo-cidade, à tecnologia e ao devir utópico. Enquanto nos capítulos seguintes se procurará mostrar o modo como, na obra dos autores em estudo, são apresentados os aparatos técnicos e as alterações que eles provocam na percepção de mundo das personagens, nesse capítulo evidenciam-se as alterações provocadas pela tecnologia na perspectiva adotada pelo narrador ou pelo “eu lírico”.

O quarto, o quinto e o sexto capítulos são dedicados, respectivamente, a Rosa, Cabral e Vinicius. Procurou-se realizar a articulação de elementos da vida e da obra dos autores, ressaltando o seu posicionamento intelectual diante dos conflitos e tensões entre tradição, modernidade e modernização, e o modo como surgem, em sua obra, espaços distantes do centro político decisório do país, paisagens de um mundo ainda pouco conhecido, mas já em processo de transformação.

Na análise da obra de Guimarães Rosa, privilegiamos a abordagem de *Corpo de baile*. Nos textos reunidos em *Corpo de baile* encontra-se a apresentação da vida miúda, destituída de direitos, da multidão sertaneja. O livro parece mais distante do projeto político republicano, perspectiva amplamente considerada nas análises de *Grande sertão: veredas*, livro em que se encena, alegoricamente, a fundação de uma República democrática que eliminaria as lutas de cangaço do interior do país. Não só por esse caráter “épico”, mas também por se tratar de obra muito abordada pelo viés cultural, histórico e sociológico, *Grande sertão: veredas* não será analisado neste trabalho. Optamos por empreender estudos sobre *Corpo de baile*, obra que, como o *Grande sertão*, foi publicada

em 1956, e que acreditamos suscitar novas discussões a respeito da tensão sertão-cidade e de suas alterações na vida cotidiana do sertanejo.

Ainda que as experiências vividas como diplomata no exterior aparentemente tenham repercutido menos em sua escritura, e ainda que, dos três, Rosa tenha sido aquele que viveu menos tempo no estrangeiro, paradoxalmente foi ele quem mais deixou “rastros” de suas atividades como diplomata, pelo menos até onde apontam nossas pesquisas. Por esse motivo, foi possível, no caso de Rosa, estabelecer um maior aprofundamento na reflexão a respeito das relações entre as atividades diplomáticas e a criação literária do autor, cuja obra, ademais, volta-se para o diálogo modernidade-tradição de forma bastante singular.

Da produção de Cabral escolhemos, como principal foco da pesquisa, textos de *O rio*, *Morte e vida severina* e *Paisagens com figuras*, publicados no livro *Duas águas*, de 1956, além de *Serial*, de 1961. O poema narrativo *O rio* já havia sido publicado em 1954, mas, nessa segunda edição, compõe com *Morte e vida severina* a parte da “água social” do livro, o que altera os sentidos de sua recepção. Visando a ampliar as relações intertextuais a respeito das temáticas do rio e da vida sertaneja na obra cabralina, iremos articular a análise de *O rio* e de *Morte e vida severina* com trechos de *O cão sem plumas*, livro de 1950. Além disso, faremos considerações a respeito dos livros *Quaderna* e *Dois parlamentos*, de 1960, e *A escola das facas*, de 1979.

A leitura da obra de Vinicius circula entre a peça *Orfeu da Conceição* e o poema “Um operário em construção”, ambos de 1956; a composição, em parceria com Tom Jobim, “Brasília, sinfonia da alvorada”, de 1960, e a peça *As feras*: chacina de Barros Filho (Tragédia “pau-de-arara” em três atos), concluída em 1961 e publicada em 1968. A peça dialoga com livros de Rosa e Cabral no que diz respeito ao processo de migração no país. Poemas e crônicas relacionados à vida suburbana carioca e a espaços de prostituição complementam a abordagem da obra do poeta.

É importante assinalar que boa parte do trabalho não versará sobre a produção estritamente literária dos autores, mas sobre cartas, discursos, documentos oficiais, ensaios, entrevistas, diários, rascunhos e textos originais – datiloscritos ou manuscritos. Nesse material, em que se encontram desde reflexões intelectuais até confidências privadas, evidenciam-se as preocupações dos autores em estudo em relação à poética, à política e à vida cotidiana, confirmando nossa definição de escritura como mecanismo discursivo questionador de estruturas sociopolíticas consolidadas.

A pesquisa proporcionou-nos o acesso a documentos presentes em importantes arquivos e acervos nacionais. Em relação à produção diplomática, trabalhamos com documentos presentes nos arquivos do Itamaraty do Rio de Janeiro e de Brasília. Os arquivos literários de Vinicius e de Cabral foram pesquisados na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Documentos referentes ao governo JK foram encontrados no arquivo do Cepedoc – Centro de Pesquisa e Documentação – da Fundação Getúlio Vargas, no Rio de Janeiro, no Memorial JK e em museus de Brasília. No IEB-USP, em São Paulo, tivemos acesso ao acervo do Fundo Guimarães Rosa. Em Minas Gerais, pesquisamos no Acervo de Escritores Mineiros da UFMG. A pesquisa em acervos contribuiu para a seleção e apresentação de textos desconhecidos do público. Alguns revelam a gênese de outros textos. A análise comparada entre a produção literária e não-literária permitiu-nos vislumbrar melhor o percurso artístico-intelectual de cada autor.

Para a realização das análises, revelou-se bastante útil o conceito de “biografema”, de Roland Barthes. O “biografema” remete a traços biográficos fragmentários, distanciando-se da imagem de totalidade e das idéias de fidelidade e de autocontrole que norteiam os relatos de vida mais canônicos.⁸ Trabalhando com textos documentais, lado a lado com a produção ficcional e poética, procuramos expandir o leque dos textos conhecidos, relativos à vida e à obra dos autores, e enfatizar a relevância da crítica biográfica e dos estudos em arquivo para o desenvolvimento dos estudos literários na atualidade.

Utilizamo-nos, nesta tese, de teorias pertinentes à crítica cultural, enfatizando articulações entre o histórico e o literário. Diversos textos críticos referentes à obra de Cabral, Rosa e Vinicius foram estudados. Autores contemporâneos que, em seus trabalhos, relacionam o espaço geográfico à racionalização do cotidiano, a filosofia à política, o homem comum ao devir utópico foram de grande importância para nossas pesquisas.

Este estudo pretende, por meio da articulação entre as obras selecionadas e os demais textos analisados, descobrir novos sentidos que nos permitam conhecer melhor alguns desdobramentos das modernidades tardias em solo nacional, bem como sua representação no campo artístico-literário. As tensões presentes no espaço social e cultural do Brasil apresentam instigantes repercussões na matéria textual dos autores em foco. Mudanças no país, paralelas a uma arte arrojada, surgem em meados dos anos 1950. Constroem-se novas versões de um imaginário nacional e novas configurações do literário,

⁸ SOUZA. *Crítica cult*, p. 113.

mesclando de forma assimétrica a tradição e a modernidade. O campo político, abrindo-se de modo pleno à racionalidade técnica, corre o risco de ver a massa populacional apenas como objeto vigiado e disciplinado para produzir mais e melhor, em menos tempo e a menor custo. Pela ótica de Cabral, Rosa e Vinicius, esses mesmos homens passam a ser articuladores de uma outra condição existencial, desejada pela produção estética, revelando outras possibilidades de leitura do Brasil.

1. ARQUITETURAS DO FUTURO

1.1 Escalas da modernidade

Em “As cidades e a memória”, texto de *As cidades invisíveis*, Ítalo Calvino conta que o viajante que chega a Marília é convidado a visitar a cidade atual, ao mesmo tempo que observa velhos cartões postais que retratam a Maurília antiga. O visitante deve preferir e louvar o lugar anterior, mas reconhecendo a prosperidade da nova cidade por onde caminha. A graça perdida da terra provinciana só então pode ser melhor *mais bem* ser contemplada. Somente após sua transformação, pode-se sentir saudades do lugar anterior. Com as mudanças, “(...) os deuses que vivem com os nomes e nos solos foram embora sem avisar e em seus lugares acomodaram-se deuses estranhos”.¹ A Maurília do passado, na verdade, era diferente e extinguiu-se. Dela, nasceu outra, não sua conseqüência cronológica, mas a que pode dialogar com a cidade anterior também chamada Maurília.

Cada novo habitante do Distrito Federal, cada trabalhador pernambucano, mineiro, carioca, cada pau-de-arara, candango, certamente trazia na carteira e na lembrança fotos e imagens do lugar de onde veio. O sentido de saudosismo só é associado a esse lugar em função da distância, pois foi justamente uma vida difícil – e o desejo de outra existência – que impulsionou esses homens em busca de outros espaços. Ao ser percorrida, Brasília era relacionada a esses mapas antigos, a essas fotos já desbotadas que demonstram um cruzamento híbrido de memórias e culturas. “O sertão é onde os pastos carecem de fecho”, assegura o narrador de *Grande sertão: veredas*. Também nós, leitores, ao associarmos imagens atuais de Brasília com imagens literárias da capital federal e do Brasil, no momento da construção da cidade, podemos criar outras cidades na memória, imaginar o que poderia ter existido e não se efetivou, o que já ocorreu ou ainda pode se realizar – questões relacionadas tanto ao plano político-social quanto ao plano artístico-literário, em um país que busca encontrar sua modernidade alternativa na periferia do sistema capitalista ocidental.

¹ CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 30-31.

No livro *Grande sertão: veredas*, Riobaldo comenta o episódio de uma carta que recebera de Nhorinhá. O envelope chegara bastante marcado pelo tempo. Nhorinhá era uma prostituta que o narrador conhecera tempos atrás, em seus caminhos de jagunçagem, e com quem quisera se casar. A carta chegara tarde. Devido ao atraso, estabelece novas correlações entre o tempo e o espaço. Como suporte de uma memória que substitui o ato presencial da fala, ela modifica a experiência tanto daquele que a envia quanto daquele que a recebe. O silêncio, o lapso de tempo existente entre a emissão e a recepção funcionam como canais de tensão em que o significado primeiro sofre várias alterações. A carta de Nhorinhá atravessa o sertão trazendo uma novidade em atraso.

Rosa, nesse e em muitos outros casos, constrói teoria literária com sua prosa poética. Após ser resgatada, a memória que vem por trilhas escusas, veredas, pegando a poeira do tempo, rasgando-se e emendando-se, nunca chega inteira:

Mire e veja: aquela moça, meretriz, por lindo nome Nhorinhá, filha de Ana Duzuza: um dia eu recebi dela uma carta: carta simples, pedindo notícias e dando lembranças, escrita, acho que, por outra alheia mão. Essa Nhorinhá tinha lenço curto na cabeça, feito crista de anu-branco. Escreveu, mandou a carta. Mas a carta gastou uns oito anos para me chegar; quando eu recebi, eu já estava casado. Carta que zanzou, para um lado longe e para o outro, nesses sertões, nesses gerais, por tantos bons préstimos, em tantas algibeiras e capangas. Ela tinha botado por fora só: Riobaldo que está com Medeiro Vaz. E veio trazida por tropeiros e viajores, recruzou tudo. Quase não podia mais se ler, de tão suja dobrada, se rasgando. Mesmo tinham enrolado noutro papel, em canudo, com linha preta de carretel. Uns não sabiam mais de quem tinham recebido aquilo. Último, que me veio com ela, quase por engano de acaso, era um homem que, por medo da doença do toque, ia levando seu gado de volta dos gerais para a caatinga, logo que chuva chovida. Eu já estava casado.²

A carta de Nhorinhá assemelha-se ao trabalho literário. Ao contrário de textos que têm um objetivo pontual, preciso, a literatura traz em seu corpo, embutida em suas entrelinhas, a potência da durabilidade. Se o texto diz respeito a um certo período histórico, ele certamente continuará ressoando como eco para novas gerações, para novos contextos socioculturais. O que faz o escritor? Para Antonio Candido, o escritor, em determinada sociedade, em determinado contexto sociopolítico, trabalha artisticamente com a linguagem, buscando uma originalidade, mas constitui-se também um ator social, alguém que ocupa um certo lugar em relação a um grupo de artistas e intelectuais e corresponde a determinadas expectativas, gostos e valores de um público: “A matéria e a forma de sua

² ROSA. *Grande sertão: veredas*, 1986, p. 74.

obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público.”³

De acordo com Silviano Santiago, a literatura não se dirige ao homem de hoje; o autor escreve para ser lido no futuro.⁴ Dessa forma pretendemos decifrar alguns traços marcantes das escrituras de Cabral, Rosa e Vinicius, publicadas há cerca de 50 anos e que chegam a nós de forma às vezes direta ou incisiva, às vezes, fractal, como “recados do morro”, urbanos ou rurais, que esperam ser melhor *mais bem*??? ouvidos nos projetos político-sociais levados adiante pelo país.

O escritor é aquele que envia “cartas” a leitores do futuro. Podemos imaginar a literatura também como postais enviados a receptores por vir, numa conjugação entre letras e fotografias. Aqueles que viveram uma época, escreveram sobre ela e cuja vida foi escrita em seus trânsitos e migrações, partindo do sertão em busca do Eldorado na cidade grande, enviaram cartas e cartões aos seus leitores. As cartas, os postais, chegados atrasados e embaralhados na mesa do leitor atual, ganham novas significações para uma rede de interlocutores não prevista inicialmente. Se os textos produziram sentido em seu presente enunciativo, nos anos 1950, hoje, por meio da análise comparada, trazem outras percepções para o passado e para a atualidade, pois sua potencialidade transformadora e iluminadora permanece.

Este trabalho resgata, para o presente, notícias de outro tempo nacional. As cartas chegam um pouco amassadas, com o papel empoeirado. Ao serem apresentadas, porém, estabelecem novas articulações espaciotemporais, novas confluências, reanimam desejos que foram abandonados pelo caminho, mas que voltam a incomodar. A leitura das cartas antigas, muitas vezes cifradas, produzidas por escritores e poetas diplomatas traz à tona um Brasil no afã de modernizar-se em tensão com um Brasil tradicional, rural, que precisava ser silenciado para que o primeiro pudesse se impor.

Em 1956, JK lançou o seu ambicioso Plano de Metas. São publicadas as novelas de *Corpo de baile* e o livro *Grande sertão: veredas*, de Rosa, que trabalhava no Itamaraty, no Rio de Janeiro, no período. No mesmo ano, Cabral publica o volume *Duas águas*, pela José Olympio, reunindo os livros anteriores e os inéditos *Morte e vida severina*, *Paisagens com figuras* e *Uma faca só lâmina*, este último dedicado a Vinicius.

³ CANDIDO. *Literatura e sociedade*, p. 74.

⁴ Cf. SANTIAGO. *O cosmopolitismo do pobre*.

Nessa época, Cabral é transferido pelo Itamaraty para Barcelona, onde já trabalhara, passando a exercer o cargo de cônsul-adjunto.

Ainda em 1956, Vinicius volta de sua temporada como segundo secretário de embaixada em Paris e publica o poema “Um operário em construção”, no primeiro número da revista *Para todos*, em que colabora a convite do escritor e amigo Jorge Amado. Nesse período, inicia relação com Tom Jobim, convidado pelo poeta para musicar textos de *Orfeu da Conceição*. A peça seria apresentada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e contaria com cenário de Oscar Niemeyer. A bossa nova começava a nascer.

A modernização, marcada pela primazia do urbano e apresentada ao imaginário social por ícones arquitetônicos, industriais e midiáticos, foi um caminho que se quis instituir para a consolidação da modernidade do país. Havia, de fato, a “vontade ideológica de uma cultura para produzir um determinado tipo de transformação estrutural.”⁵ Entretanto, a idéia de modernidade viaja mais rapidamente e não entra em consonância com o processo de modernização. Esse desajuste mostra-nos o quanto há de originalidade e de especificidade no desenho identitário do Brasil, em meados do século XX.

As modernidades tardias estão vinculadas, no Brasil e na América Latina, a um campo de sentido em que a industrialização, a abertura comercial, os meios de comunicação de massa, entre outros fatores, contribuirão para a formação de novas construções identitárias e de um novo imaginário social.⁶ As modernidades tardias não se definem por um momento, mas pela recepção gradativa da modernidade, em outro ritmo e outro tempo. Em sociedades como a brasileira, a idéia de modernidade surge antes do processo de modernização. Tentativas de modernização chegam a ocorrer, sem que sejam assimilados certos valores da modernidade.⁷ Com Brasília, a modernidade urbana brasileira passa a pautar o processo de desenvolvimento nacional. O Estado, como um engenheiro-chefe, pretende comandar, com maior intensidade, todo o processo ideológico e cultural que visava à transformação social do país. A modernidade era elaborada como um monumento imaginário inaugural que deveria funcionar como aglutinador e organizador do processo de modernização brasileira. O Estado apresentava-se como uma instituição de

⁵ Cf. GORELIK. O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização, p. 55.

⁶ Stuart Hall irá definir modernidades tardias como o período que corresponde à segunda metade do século XX. Os anos 1960 são o seu grande marco. Para Hall, o seu impacto foi o descentramento final do sujeito cartesiano, transformações que libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis em tradições e estruturas. Cf. HALL. *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 21.

⁷ Cf. STARLING. *Lembranças do Brasil*, p. 21.

vanguarda e, a partir da cidade, emblematicizada por Brasília, procurará incrementar suas ações modernizadoras.⁸

O estudo de Rubem Barboza Filho a respeito da influência dos conceitos de iberismo e de Barroco na formação de uma América ibérica que pretende marcar-se como espaço diferencial contribui para nossa argumentação, ao aproximar o conceito de Barroco ao de modernidades tardias. De acordo com o autor,

Armado pela vontade e pela razão, o Estado como artifício é o portador do novo, o seu efetivo criador. À medida que se expande, tenta inocular na sociedade este espírito modernizante que o anima, com o objetivo final de fazer com que o moderno deixe de ser artifício para se tornar natureza. A ambição deste artifício é instalar-se na sociedade, alternando-a e recriando-a na direção do moderno, criatura da vontade política.⁹

Trazendo essa discussão seiscentista para o contexto brasileiro dos anos 1950, é bom lembrar que o mundo vive, no período, o início da hegemonia econômica norte-americana e seu embate com os países do bloco socialista. É o princípio da chamada Guerra Fria. Na América Latina, Cuba é tomada por Fidel, Guevara e seus soldados. O Brasil, que por poucos momentos oscila em relação a um apoio ao socialismo, mostra-se bastante ligado ao projeto capitalista levado adiante pelos Estados Unidos. É nessa época que se encerra o governo Vargas e Juscelino Kubitschek chega ao poder, abrindo as portas do país para a economia internacional. Verifica-se, nesse momento, o contraponto marcante entre modernidade e modernização, um dos aspectos caros à reflexão sobre as modernidades tardias no Brasil.

No “ponto inaugural” da era JK, verificam-se mudanças ligadas à ordem temporal, com a dissolução dos antagonismos ligados à postulação de um atraso político-cultural nas relações entre o nacional e o internacional. Para Wander Melo Miranda, o projeto modernizador que culmina com a criação de Brasília e a política desenvolvimentista dos anos 1950 demonstra

uma espécie de narrativa fundadora da nossa modernidade tardia – tentativa de curar uma ferida narcísica, de preencher o hiato entre o impulso modernizante e a herança do passado. Porque simultaneamente modernas e tardias, as narrativas que se desdobram com base nesse “ponto inaugural” reverterem a continuidade

⁸ Cf. GORELIK. O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização, p. 67-68.

⁹ BARBOZA FILHO. *Tradição e artifício*, p. 393-394.

histórica, rompem a ordem cronológica e a causalidade espacial, desfazendo o maniqueísmo das oposições entre centro e periferia, progresso e atraso.¹⁰

No quadro das modernidades tardias, a cultura não pode mais ser pensada do lugar hegemônico que vê o outro a partir de si. O Brasil – assim como a América Latina – deve propor um projeto de modernidade com base em seus percalços e em suas conquistas. O tempo torna-se, nessa forma de modernidade, mais espacializado, fragmentado. A modernidade brasileira não viria após a modernidade dos países desenvolvidos; a forma de tratá-la deve ser outra. As idéias não estão mais “fora do lugar”, mas se cruzam. Há uma perspectiva tradicional, mas também uma perspectiva inovadora, que aparece, por exemplo, na produção artística material, concreta, de Niemeyer, dos irmãos Campos e no abstracionismo geométrico das artes plásticas. Nota-se, nessas criações e em outros produtos do cinema, da música popular e da literatura do período, uma linguagem capaz de ser entendida no exterior, mas que, ao mesmo tempo, preserva traços locais. As modernidades tardias devem ser vistas temporalmente de modo “tardio” e espacialmente de modo “periférico”. A produção cultural local articula-se com a produção cultural estrangeira. Os conceitos de dependência perdem lugar para a idéia de simultaneidade espacial, que passa a conjugar, a inter-relacionar diversas histórias locais.

Em lugar de lidar com conceitos como original e cópia, fonte e influência, pautados por uma lógica positivista, a perspectiva crítica deve trabalhar a partir de uma noção múltipla de espaço. Busca-se, desse modo, redesenhar as oposições entre territórios em que há desenvolvimento político, econômico e cultural e outros, ligados a temporalidades mais tradicionais. Com as modernidades tardias, as propostas do projeto moderno não são simplesmente abandonadas, mas constantemente retomadas e desconstruídas, pois é impossível não haver interferência de seus princípios em outras propostas de modernidade política e cultural pautadas pela lógica subalterna. Importa inverter o raciocínio ancorado no princípio da homogeneidade e substituí-lo pelo saber heterogêneo. Ao mesmo tempo, é importante retirar o tom negativo do conceito de tardio, dissociá-lo da idéia de atraso e entendê-lo como perspectiva, instância enunciativa da modernidade descentrada, que atua no plural e exercita-se sob outros parâmetros conceituais.

¹⁰ MIRANDA. *Narrativas da modernidade*, p. 9.

O conceito de modernidades tardias não remete à idéia de fechamento do ciclo moderno, mas enfatiza a leitura atenta das frestas, dos remendos que foram impedidos de aparecer na modernidade hegemônica. A partir da concepção da cidade progressista, vem à tona o modelo de moderno que prevaleceria no país. Este modelo é definido na relação entre o nacional e o estrangeiro, entre a tradição e a ruptura. Considerando-se, por exemplo, o campo artístico, observamos que o Brasil inaugura uma produção cultural diferencial e exportadora; isso demonstra que não estamos condenados à perspectiva da evolução histórica que nos situa como meros espectadores do espetáculo do mundo.

Eneida Maria de Souza postula, em *Crítica cult*, que a “inadequação e o mal-estar na cultura brasileira, causados pelo confronto entre a recepção e a atualização dos empréstimos estrangeiros, constituem, inegavelmente, um dos pontos cruciais da problemática transcultural.” Para a ensaísta, o conceito elaborado por Roberto Schwarz de “idéias fora do lugar”,¹¹ baseado na ideologia marxista e pontuado por expressões como “descompasso” e “mal estar”, aponta para a defasagem existente entre as idéias que são importadas e seu contexto de recepção no Brasil. Segundo a perspectiva de Schwarz, no país, ao contrário da modernidade européia, que se baseava na “autonomia do indivíduo, na universalização da lei e na ética do trabalho”, vigorara a “cultura do favor”: “antimoderna como a escravidão, prega a dependência pessoal, a exceção à regra e a remuneração de serviços pessoais”.¹² Dessa forma, o homem brasileiro não poderia ser visto como livre, pois estava preso a um modelo social que se ligava a princípios tradicionais de privilégio e clientelismo. Estavam, portanto, evidenciados os obstáculos centrais para a criação do Estado moderno no país. Proposta questionada por Eneida Maria de Souza.

As obras literárias relacionadas às modernidades tardias promovem articulações entre o que se transformou em núcleo dessa tradição e o que está em suas bordas.¹³ Ao contrário do intuito moderno de se pautar pela busca incessante da novidade e pelo critério do progresso, as modernidades tardias regem-se por certa lentidão no interior do programa moderno. Desse modo, conseguem tecer uma extensa colcha de retalhos. Sua configuração surge justamente de seu modo particular de costurar, paradoxalmente e de forma não conclusiva, signos e objetos pertencentes à novidade e à tradição, ao centro e à periferia, ao clássico e ao popular.

¹¹ Cf. SCHWARZ. *Ao vencedor as batatas*.

¹² SOUZA. *Crítica cult*, p. 52.

¹³ SOUZA. *Imagens da modernidade*, p. 29-30.

Ao pensarmos sobre a relação entre a produção cultural e o conceito de modernidades tardias, podemos colocar em diálogo a noção de “fora do lugar” de Roberto Schwarz e a de “entre-lugar”, elaborada por Silviano Santiago.¹⁴ Com a idéia de “entre-lugar”, a cultura brasileira passa a ser vista não como “fora”, mas “entre” outras, não “abaixo”, mas “ao lado”, das demais. Eneida Maria de Souza, discutindo esse conceito, assinala que, com a perspectiva do “entre-lugar”, “conceitos como fonte e influência, original e cópia, localismo e universalismo, deixam de ser interpretados segundo critérios positivistas e se inscrevem sob o signo da contradição e do paradoxo, desfazendo-se a rigidez das oposições.”¹⁵ Os antídotos para interpretar os “males” da dependência, para Santiago, ao contrário de Schwarz, estariam na antropofagia oswaldiana, na traição da memória estrangeira – conceito de Mário de Andrade – e no movimento concretista. Essas idéias aproximam-se do conceito de tradução proposto por Haroldo de Campos e afastam-se das proposições de Antonio Candido de literatura como sistema. Para Candido, a literatura brasileira seria parte da literatura européia, um galho da árvore, considerada como algo posterior, presa a uma expressão “maior”, o que pode acabar por inibir o olhar crítico para nossa capacidade tradutora, traidora e inventiva.¹⁶

Com os projetos da modernidade alternativa, inverte-se a lógica de que a arte é uma ressonância do sistema econômico-social. Se assim fosse, o Brasil continuaria a ser visto como um criador precário. Se um país com tantas carências consegue produzir uma arte original, por que não se poderia deslocar a idéia de cópia dos padrões políticos modernos do ocidente e acreditar na possível existência de um outro modelo político? Sem fugir ao jogo econômico global, poderia ser construída uma forma inovadora, brasileira e latina, de fazer político sério e responsável. Desse modo, seria questionada a pecha de que seremos sempre incapazes de instituir uma ordem pública mais igualitária.

Do mesmo modo, haveria a possibilidade de elaboração de um pensamento teórico na América Latina, ao contrário daqueles que acreditam existir teoria apenas dentro da tradição européia. Essa outra forma de pensamento poderia ser entrevista, por exemplo, nas descrições das ações e das interações de personagens com o meio e com o outro –

¹⁴ Cf. SOUZA. *Crítica cult*, p. 52-53 e 84-85.

¹⁵ SOUZA. *Crítica cult*, p. 52.

¹⁶ Cf. SANTIAGO. Apesar de dependente, universal e SANTIAGO. Atração do mundo.

interações que ativam experiências e saberes – e nas reflexões conceituais trazidas pelo discurso da literatura.¹⁷

Cabral, Rosa e Vinicius, ao fazerem conexões entre a produção do conhecimento ocidental europeu e a produção do conhecimento subalterno latino-americano, rompem com uma linearidade histórica progressista e enfatizam uma espacialidade não hierárquica, mais próxima do conceito de rizoma, de Deleuze.¹⁸ O trabalho artístico-literário é fortalecido pelas múltiplas relações estabelecidas por esses diplomatas, homens das viagens, das guerras, dos diálogos, dos acordos, das pesquisas, das artes e dos negócios.

A escritura dos autores em foco ganha valor intelectual devido ao fato de que a representação se constrói a partir de espaços à margem do sistema. Os conteúdos políticos e sociais são desenvolvidos sofrendo a incidência do espaço onde o intelectual nasceu e viveu sua infância e adolescência, ou de outros espaços que lhe permitiram vivenciar determinadas experiências estéticas e desenvolver certas reflexões sociais. A localização não é apenas geográfica, mas histórica, memorialística, teórica, afetiva.

A realidade social escolhida preferencialmente nos textos, mesmo sendo periférica em relação às regiões mais desenvolvidas do país ou aos países desenvolvidos, é abordada por uma ótica ligada à exterioridade, por uma consciência formulada em outras viagens, em outras leituras. A escritura diplomática desconfia do vínculo limitado com os lugares – mesmo que sejam os da memória afetiva, os das vivências infantis. Cabral, Rosa e Vinicius têm clara consciência de que não escrevem “de dentro”. Não podem nunca possuir um discurso como o do sertanejo nordestino, do geralista, do favelado. Criam espaços do “fora” onde podem ressoar vozes do “dentro”. A importância de não se assumir como válido apenas um discurso colado às identidades de gênero, raça ou território na reflexão crítica da contemporaneidade – elidindo a perspectiva do escritor e do intelectual – está justamente no fato de que o escritor ou poeta viajante, tendo ou não vivências anteriores no espaço por ele relatado, consegue, muitas vezes, observar mais detidamente aspectos da

¹⁷ Para Walter Mignolo, “o isolamento imposto pela distribuição geoistórica colonial, complementado pela distribuição científica do conhecimento situado nos centros metropolitanos, fez das histórias e conhecimentos locais um incidente curioso e às vezes folclórico no mapa mais amplo dos projetos globais.” MIGNOLO. *Histórias locais/projetos globais*, p. 154.

¹⁸ O conceito de “rizoma” pode ser interpretado como uma rede onde pontos distintos se comunicam e se interpenetram, mas não funcionam como origem e influência nem como distinção de valores canônicos e não canônicos. Como no “espaço liso”, o rizoma é constituído por vetores, direções, não por determinações métricas. Há dimensões múltiplas, variáveis e aleatórias. O rizoma pode ser aproximado do que hoje se entende pela rede internet. Cf. DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 1.

geografia física e humana do lugar, aspectos que poderiam passar despercebidos para pessoas que possuem experiências muito ligadas ao espaço onde vivem. Sempre haverá sabedorias, técnicas tradicionais, reflexões e criatividade desconhecidas desse viajante “estrangeiro” e comuns aos homens da região; a perspectiva de fronteira, porém, busca o constante diálogo entre essas proposições capazes de gerar novas aprendizagens.

Walter Mignolo propõe, como uma das funções a ser exercida pela teoria pós-colonial, a reinscrição, na história, daquilo que foi reprimido, ou seja, não considerado pela razão moderna. Esta incorporava uma missão civilizadora que detinha uma teorização negada aos não civilizados. Mignolo defende, para a teorização pós-colonial, a seguinte função: “a de pensar a partir da fronteira e sob a perspectiva da subalternidade.” O crítico destaca um pensamento que se constrói desde a fronteira do conceito de teoria – cunhado pelo pensamento moderno – e da fronteira daquelas outras formas de pensamento que foram “silenciadas”, que não puderam se expressar por meio desse conceito moderno de teoria. Afirma que “pensar teoricamente é dom e competência de seres humanos, não apenas de seres humanos que vivam em um certo período, em certos locais geográficos do planeta e falem um pequeno número de línguas específicas.”¹⁹ A pós-colonialidade afirma o surgimento de um novo sujeito epistemológico que produz um pensamento outro, *a partir das e sobre as fronteiras*.

A relação entre o local e a produção de conhecimento sempre contribuiu para que os países da Europa ocidental e, a partir de meados do século XX, os Estados Unidos – espaços com maior progresso econômico – produzissem discursos políticos e culturais que ganhavam valor de verdade. Ao deslocar esses lugares discursivos para as margens dos países hegemônicos do capitalismo global, autores ligados à teoria crítica pós-colonial procuram alterar as relações entre as regiões e a produção do conhecimento.²⁰ O desenvolvimento científico e cultural da modernidade européia conseguiu abafar outras falas, outros modos de desenvolver a razão e a arte, colocando determinados discursos no limbo, ou expondo-os como primitivismo, para que a razão ocidental pudesse sobressair.

¹⁹ MIGNOLO. *Histórias locais/projetos globais*, p. 158-159.

²⁰ Walter Mignolo, procurando resgatar o que foi esquecido pelo discurso da história oficial, assinala que “(...) a pós-colonialidade (...) é tanto um discurso crítico que traz para o primeiro plano o lado colonial do ‘sistema mundial moderno’ e a colonialidade do poder embutida na própria modernidade, quanto um discurso que altera a proporção entre locais geoistóricos (ou histórias locais) e a produção de conhecimentos. Cf. MIGNOLO. *Histórias locais/projetos globais*, p. 136.

Jesús Martín-Barbero declara que a descontinuidade da “modernidade não contemporânea” deveria ser vista como distinta de um atraso constitutivo.²¹ Desse modo, questiona-se aquela perspectiva sobre a periferia do sistema-mundo que enxerga na não contemporaneidade o modo operatório, a chave de explicação para a diferença cultural que hierarquiza e valoriza, de forma desigual, expressões, saberes e práticas de diferentes povos em contato com a modernidade.

Seja no âmbito literário, seja no âmbito político, os modelos de referência são sempre a cultura ilustrada hegemônica ou a modernidade política. Portanto, é necessário ir ao encontro de formas de negociação política que ficam à margem do poder do Estado. Não que esse deva ser eliminado ou desconsiderado, pois as identidades singulares ou coletivas, os modos de articulação ligados à micropolítica cotidiana não abolem as negociações com os poderes políticos constituídos, com as instituições.²²

1.2. A cidade da razão

Seguindo o conceito de “cidade letrada” de Angel Rama, podemos dizer que Brasília, de meados do século XX – a cidade foi inaugurada em 21 de abril de 1960 –, assim como Belo Horizonte, construída no final do século XIX – inaugurada em 1897 –, demonstram a perspectiva racional da modernização. Ambas são cidades planejadas, construídas com vistas à convergência político-econômica e social. Procurava-se, desse modo, impedir o fortalecimento de ideais separatistas – no caso mineiro – e inaugurar, com a nova capital, um centro radiador nacional que integrasse diferentes Estados e regiões.²³

Brasília é bastante criticada pelo fato de, ao mesmo tempo em que se propõe, inicialmente, a ser uma cidade com vivência democrática – onde pessoas de classes e posições diferentes passariam a morar em espaços próximos –, eliminar quase integralmente as ruas, tradicionais lugares de encontro. A cidade demonstraria a intenção

²¹ MARTÍN-BARBERO. *Dos meios às mediações*, p. 214-215.

²² Cf. MOREIRAS. *A exaustão da diferença*, p. 56-57. Devemos ressaltar que a discussão sobre o “fora” e o “pensamento exterior”, nesta tese, não se traduz na proposição de que exista um lugar sem contato com a realidade sócio-político-econômica ocidental. O “fora” é visto, neste trabalho, antes como um espaço de conflitos e contradições entre diversas proposições conservadoras e libertárias. Um questionamento de posições autocentradas e limitadoras que se contrapõem aos saberes heterogêneos.

²³ É importante lembrar que o ímpeto racional republicano, presente no planejamento urbano de Belo Horizonte, insere-se no mesmo propósito positivista da República, que articula a guerra do exército contra o beato Antonio Conselheiro e os pobres sertanejos que o seguiam, visando a eliminar a barbárie, o atraso, a religiosidade arcaica do interior nacional. A Guerra de Canudos ocorre em 1897, mesmo ano da fundação da capital mineira.

racional do homem em relação à natureza.²⁴ A racionalização do espaço urbano, característica da cidade funcional que se tornou Brasília, aponta para o fato de que, por meio da ciência, do cálculo, da ordenação, seria possível organizar melhor a vida social e controlar os conflitos entre desiguais.

Helena Bomeny, em seu ensaio “Utopias da cidade: as capitais do modernismo”, recorda-nos que Brasília foi desenhada para ser a cidade da igualdade, em que se misturariam, na mesma superquadra, ministros e motoristas, mas acabou produzindo, em sua primeira geração, um sentimento de isolamento burocrático, de hierarquização nas relações, baseado nas diversas profissões que os moradores ocupavam na administração pública. A vida moderna, que tanto seduzia, parecia estar longe daquele espaço sem habitantes. De acordo com a ensaísta, nos primeiros anos da cidade, houve a percepção de que o discurso de socialização e de conforto proferido pelo governo e seus tecnocratas terminou por revelar uma cidade segregacionista.²⁵

Se Brasília representa, para alguns, o espaço da separação entre a política destituída de seus princípios e fins e a maioria da população, deve-se observar que vários espaços inicialmente destituídos de geografia humana foram, paulatinamente, sendo recortados, cruzados, ocupados, por meio de trilhas, vielas, feiras, praças e outras desterritorializações. O que era segmentado, espaço estriado, na concepção deleuziana, tornou-se cada vez mais um espaço liso onde as práticas de convivência cotidiana vão ganhando primazia sobre a racionalidade funcional.²⁶

Segundo Deleuze, o espaço estriado é construído por formas organizadoras das matérias, lugar em que se sobrepõem os corpos com órgãos, os organismos, as organizações e “as qualidades visuais mensuráveis que derivam dele”.²⁷ A semelhança com os monumentos arquitetônicos e visuais de Brasília, com suas organicidades, explicam a analogia. O espaço liso é ocupado pelos corpos sem órgãos. O mar e o deserto são metáforas encontradas por Deleuze e Guattari para defini-lo.

O automóvel era a personagem principal das ruas da nova cidade. A população não se adaptou àquele traçado urbano, de onde foram eliminadas as ruas, praças e demais locais de convívio mais espontâneo. Por outro lado, os espaços criados para a convivência,

²⁴ Cf. BOMENY. Utopias da cidade: as capitais do modernismo, p. 209.

²⁵ Cf. BOMENY. Utopias da cidade: as capitais do modernismo, p. 216.

²⁶ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 5, p. 185.

²⁷ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 5, p. 187.

como os clubes, não tiveram a função a que se destinavam no projeto da capital. Desse modo, foram feitos desvios em diversos locais inicialmente não previstos para passagem humana. As entradas dos fundos dos comércios, por exemplo, que serviriam para carga e descarga, passaram a ser utilizadas como frentes pelos habitantes, tornando-se, assim, pequenas ruas. As vias que deveriam servir apenas aos veículos pesados ganharam estabelecimentos comerciais, e a cidade passou a ter não vias desérticas, mas avenidas urbanas. Tudo isso foi considerado pelos criadores da cidade – de acordo com Lauro Cavalcanti²⁸ – como “deturpação” ou “desvio” do planejamento funcional original. Para Cavalcanti,

a separação da cidade, em setores estanques, denuncia uma concepção mecânica e segmentada da vida social, provocando uma ausência de surpresas e possibilidade de trocas entre os seus habitantes. (...) Os espaços de Brasília propiciam o convívio apenas de iguais: elites privilegiadas nos clubes à beira do lago, mais pobres na rodoviária, categorias funcionais nos trabalhos e blocos residenciais – muitos deles ocupados, em sua maioria, por membros do mesmo ministério ou setor público.

A denúncia do ensaísta relaciona-se à idéia de que Brasília teria sido organizada de modo a obter-se maior controle sobre as ações do Estado e sobre o conjunto populacional, fato que se conecta à idéia deleuziana de espaço estriado, como vimos, e aos trabalhos de Michel Foucault sobre os espaços disciplinares da sociedade, com seus lugares de vigilância, de formação pedagógica, de orações, os cárceres e sanatórios para os inadaptados, etc. O conceito de sociedade disciplinar, de Foucault, altera-se, com Deleuze e Guattari, para o de sociedade do controle. Não são mais os espaços definidos, os panóticos, a regular a produção biopolítica dos corpos, na contemporaneidade. Os mecanismos de controle entranham-se no corpo da sociedade e dos indivíduos e passam a dirigir o comportamento social.²⁹

O tempo demonstraria, como ressaltamos, que a racionalidade funcional de Brasília seria quebrada pela necessidade de interação humana. Para vários críticos, o espírito moderno que se propunha a alterar ou modificar a estrutura social, por meio de projetos arquitetônicos e urbanísticos acabou por criar um monumento histórico de arquitetura e estética, mas foi preciso humanizar esse espaço e quebrar, desterritorializar suas estruturas concretas para dar melhor vazão à vida, aos encontros.

²⁸ CAVALCANTI. Brasília: a construção de um exemplo, p. 101.

²⁹ O controle não se faz apenas pela rigidez, senão não sobreviveria. Ele produz, constantemente, a sensação de liberdade, que pode ser conquistada, por exemplo, com a inserção cada vez maior do cidadão na sociedade do consumo. Cf. DELEUZE. Post-scriptum sobre as sociedades de controle.

O fato de Brasília ter sido eleita, nos últimos anos, como uma das melhores cidades do Brasil, em termos de qualidade de vida, demonstra a força de seus habitantes para transformar, alterar, inovar o ambiente social.³⁰ Em contraposição às críticas à rigidez racional e hierarquizante da cidade, o arquiteto Carlos Leite Brandão aponta que os frutos colhidos hoje pela cidade já estavam previstos no projeto original. Segundo Brandão, ali já estavam inscritos traços de responsabilidade ética com o futuro. O objetivo era não deixar o país “à deriva de forças heterônomas superiores de ordem privada”.³¹

Se Brasília visava, com sua monumentalidade, a marcar esse espaço de convergência do Brasil em torno de um ponto situado em seu interior, acreditamos ser próprio do trabalho intelectual trazer à discussão elementos que tornam o espaço não tão tranquilizador. Propiciam-se, a partir daí, novos olhares, novas formas de pensamento sobre uma certa época, sobre um certo contexto político-social. Em vez da força centrípeta, abrem-se linhas de fuga. Nos anos 1950, ao lado de textos relacionados a Brasília, ao Rio de Janeiro e a São Paulo – principalmente nos grandes jornais e nas grandes revistas do país –, ocorre uma forte produção artístico-literária voltada para as margens do projeto de integração nacional, de unidade do território, empreendido pelo governo federal.

Cabral, Rosa e Vinicius questionam, com suas obras, os valores do “mito” unidade nacional. Segundo o historiador Evaldo Cabral de Melo,³² a unidade foi o álibi utilizado muitas vezes para fortalecer empreendimentos do autoritarismo estatal no país. No Brasil, a estratégia da unidade nacional ocorreu, com diversos propósitos, ao longo de sua história. Os sentidos ideológicos transitavam entre projetos políticos e estéticos, com objetivos que se afinavam ou desafinavam-se conforme o cenário das intenções. Os escritores-diplomatas não visam a interpretar o Brasil almejando encontrar sua totalidade identitária, como aconteceu no campo literário, por exemplo, durante o período do Romantismo ou nos primeiros anos do Modernismo. Abordam questões menores. Buscam contribuir com a leitura do país evidenciando os múltiplos aspectos socioculturais relacionados à vida cotidiana da população.

³⁰ Isto não significa que devemos desconsiderar o aumento da violência, principalmente nas cidades-satélites, ocorrido nos últimos anos, provocado pelo desemprego, pelo narcotráfico e pela desigualdade social brasileira que se reflete fortemente nesse espaço ícone da modernidade latino-americana, com seus monumentos urbanos e suas favelas suburbanas.

³¹ BRANDÃO. Modernidade quae sera tamen, p. 212.

³² O diplomata e historiador Evaldo Cabral de Melo fez essas considerações em palestra proferida no auditório da reitoria da UFMG, no dia 25 de março de 2008, por ocasião do lançamento dos livros da coleção “Intelectuais do Brasil”.

No governo Kubitschek, a modernidade aparecia, como vimos, como figura capaz de controlar a modernização.³³ Desde a construção da Pampulha, e mais fortemente após a de Brasília, o objetivo do político era fazer uma associação entre a noção de moderno e o modelo de desenvolvimento. Essa idéia abstrata, entretanto, precisava ser “encarnada” sob signos concretos, numa espécie de “populismo democrático”, para que a população percebesse o fluxo desenvolvimentista e modernizante que tomava conta do país. As artes, principalmente a arquitetura, cumprem papel fundamental nesse projeto. A literatura, com o seu potencial de dizer novidades sobre acontecimentos distantes, permite-nos ler pelo avesso o empreendimento tecnicizante, político e modernizador que começava a se configurar no período.

Com Brasília, o conceito de moderno é retomado pelo Estado como tentativa de redefinir a identidade nacional. A capital, plantada na “aridez” do cerrado, serviria para alimentar a idéia de um espaço vazio que poderia ser completado no gesto de fundação de uma nova nação coesa e progressista. Esse espaço vazio, essa mata virgem, eram retomados no projeto artístico-literário como contrapartida ao projeto centralizador do discurso governista, porém, agora, não mais como complemento, mas como “suplemento”.³⁴ A “tábula rasa” do espaço do planalto central é preenchida de maneira distinta pelo discurso estatal e pelo discurso literário. Para o crítico de arte Mário Pedrosa, “a mata virgem, propriamente dita e estilizada, era um convite à ‘tábula rasa’ das vanguardas, e a imitação quase um privilégio”.³⁵ Das negociações entre esses dois discursos constrói-se o imaginário nacional sobre o período.

O espírito moderno não aparece de forma natural no país. Segundo Mário Pedrosa, na evolução do modernismo arquitetônico no Brasil, havia a “defasagem entre uma arquitetura concebida por seus criadores para colocar a serviço do homem os benefícios da produção em massa” e o contexto social do país, com suas desigualdades centenárias. Para Otília Arantes, “descompasso e incongruências que são afinal a marca registrada da dependência, que, por seu turno, exige a importação em bloco do aparato

³³ Cf. GORELIK. O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização, p. 67-68.

³⁴ Para Jacques Derrida, “o suplemento põe fim às oposições simples do positivo e do negativo, do dentro e do fora, do *mesmo* e do *outro*, da essência e da aparência, da presença e da ausência. Sua lógica consiste mesmo em escapar sempre a esse dualismo marcado, à identidade, na medida em que pode ser o dentro e o fora, o mesmo e o outro: sua especificidade reside, pois, nesse ‘deslizamento’ entre os extremos, na ausência total de uma *essência*.” SANTIAGO. *Glossário de Derrida*, p. 90-91.

³⁵ Cf. PEDROSA. *Textos escolhidos* – acadêmicos e modernos. v. 3.

civilizacional moderno se não quisermos ficar à margem do mundo”.³⁶ Segundo Pedrosa, mesmo assim, não poderíamos desconsiderar a premência da modernização, pois estávamos “condenados ao moderno”. No Brasil, não carregávamos o fardo da tradição. Estávamos, portanto, mais livres para reinventar os desígnios da nação. O descompasso é a marca da dependência, mas o reconhecimento da defasagem não era um empecilho para a crença no futuro diferencial do país.

O plano-piloto não foi exatamente construído sobre o deserto ou a mata virgem, conforme é alardeado por vários críticos. Naquela região do planalto central, existiam dois núcleos urbanos: Planaltina, do século XIX, e Brazlândia, dos anos 1930, além de sedes de fazendas centenárias que contrastavam com a nova gramática arquitetônica. A demarcação do terreno para a construção da capital já trazia a idéia do insulamento, da “civilização oásis”. Foi determinado, no projeto, que haveria uma distância de 25 quilômetros entre Brasília e as cidades-satélites. Entre os objetivos desse “cordão sanitário”, estavam a preservação do lago e o destaque da imagem da “cidade-mãe”. Com a corrida imobiliária, nenhum dos dois objetivos iniciais foi mantido inteiramente.

Essa tentativa de descolamento de uma cidade de seu entorno, produzido pela técnica e pela razão modernas, essa muralha “invisível” de mata, retrata, ao mesmo tempo, a distância social entre as classes e a busca de segurança dos donos do poder. O espaço traria maior proteção contra aglomerados urbanos e suas possíveis rebeliões, que ocorreriam com maior facilidade em cidades como o Rio de Janeiro.

A cidade, que se destaca, clara e límpida, de seus arredores, aponta para a cisão existente entre a idéia de modernidade e a manutenção de velhas estruturas políticas. Brasília, ao lado da inovação ética, estética e social pretendida pelos modernos, corre o risco de traduzir as transformações superficiais tão marcadas na fisionomia política do país. A cidade ausente do conflito, distante dos desfavorecidos, encena uma transformação epidérmica muito freqüente no Brasil contemporâneo: a cidade dos condomínios fechados, onde o acesso dos trabalhadores comuns é mínimo, o bastante apenas para que realizem serviços de base.

No lugar da relação amigável entre raças e classes sociais, como queria Gilberto Freyre, o que sobressalta na espinha dorsal da cultura brasileira é a cordialidade pensada por Sérgio Buarque de Hollanda. O homem cordial preocupa-se apenas com os

³⁶ ARANTES. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*, p. 118-119.

interesses e as vontades privadas, e não com a abertura, com a saída de si mesmo para empreender outras formas de relação com a coletividade. A nossa história colonial deixou plantada, como bem apontou o diplomata Joaquim Nabuco, a marca da escravidão.³⁷ Esta continuará por longo tempo como uma das mais marcantes características da nação. Escravidão que é reencenada diariamente para que prevaleçam as distinções sociais.

Carlos Leite Brandão, ao trabalhar com imagens de cidades dentro do projeto moderno, discute a idéia de “cidade ideal”, presente na arte e na arquitetura do Renascimento. A cidade aparecia, em pinturas e projetos, como imagem humanista da modelação dos homens, para que fosse possível superar suas angústias e incertezas. Brandão acredita que, nesse intento, trabalhavam juntos “o artista, o humanista, o cientista e o político”, com vistas a construir aquele homem novo do *quattrocento*. O pensamento político e o estético reuniam-se na utopia dessa “cidade ideal”. Escreve o ensaísta: “Na harmonia obtida com a geometrização do espaço em perspectiva, entrelaça-se também a harmonia do Estado imaginado para a *polis* pela cultura humanista.”³⁸ Para Brandão, estamos perdendo a capacidade de empreender projetos em comum, que façam o homem ter responsabilidade sobre a vida futura ligada à *virtu*. Nesse sentido, seria importante não deixar os projetos político-sociais nas mãos volúveis da *fortuna*, como se a potencialidade humana fosse pautada apenas pela capacidade de fazer parte do mundo do consumo. Carlos Leite Brandão enfatiza a importância, ainda presente, de Brasília:

É preciso reler Brasília, não mais na relação causal que vê a cidade derivada do progresso e feita para carros e para a tecnologia anti-humana, mas, ao contrário, investigando-a como um dos últimos capítulos da épica em que o progresso e a tecnologia são submetidos a uma racionalidade artística, a um propósito comum e a um projeto de futuro e identidade de ordem ética, cívica e humanista.³⁹

A leitura de Brasília, como texto em que o progresso e a tecnologia aliam-se a uma racionalidade artística, desconstrói leituras negativas, tanto da cidade quanto das possibilidades éticas da racionalidade moderna. Uma racionalidade em diálogo franco com o social e o estético mostra-se ausente em diversos projetos da contemporaneidade, pautados exclusivamente pela racionalidade técnica, normativa, e por interesses de âmbito privado. O fato, todavia, não impede a leitura pós-moderna de crítica àquelas funções da

³⁷ Cf. NABUCO. *O abolicionismo*.

³⁸ BRANDÃO. A natureza da cidade e a natureza humana, p. 66.

³⁹ BRANDÃO. A natureza da cidade e a natureza humana, p. 72-73.

racionalidade moderna que se exercem como controladoras da vida social e política republicanas. Esse propósito de construção de um projeto de futuro e identidade, por meio da conexão do saber tecnológico e artístico, endossa nossa abordagem a respeito da reunião ou da superação de disciplinas, para a construção de um pensamento compartilhado. A diferença, talvez, esteja no fato de que o pensamento iluminista do *quattrocento* prende-se a um humanismo que hierarquiza, separa os altos conhecimentos e artes daqueles menores. Articula-se, portanto, a uma visão européia de mundo que geralmente não dialoga de modo igualitário com outros saberes distintos dos seus, isto é, não se abre para o pensamento crítico das margens do sistema moderno.

Certas obras artísticas assemelham-se aos planejamentos urbanos por sua vontade de trabalhar com formas de organização, metas e projetos que visam à precisão e à clareza. A poética de Cabral cabe bem nessa linha de atuação, por mais que o autor tenha querido dar um outro sentido a esse propósito quando do lançamento de *Museu de tudo*, em 1975.

JK firma seu nome com a construção da Pampulha, no período em que foi prefeito de Belo Horizonte, entre 1940 e 1945. Com a Pampulha, arte e tecnologia começam a se articular, de modo singular, com os empreendimentos do Estado moderno. Como governador, entre 1951 e 1955, Juscelino dá continuidade ao projeto.⁴⁰ A Pampulha é o laboratório para Brasília: “Foi a primeira tentativa de Juscelino para dar forma ao seu projeto político – fazer brotar no Brasil, e no cenário latino-americano, uma sociedade industrial urbanizada, enraizada na utopia de uma cidade modernista.”⁴¹ Pedro Nava relata, em entrevista, que foi no gabinete de Capanema que se pensou a construção do prédio do Ministério da Educação – sem o prédio, Lúcio Costa, Niemeyer e Portinari não teriam a projeção que tiveram. Daí surge a indicação de Niemeyer a Juscelino para a construção da Pampulha, e, sem a Pampulha, não haveria Brasília.⁴²

A nova capital federal apresenta, por meio das concepções de Niemeyer e Lúcio Costa, uma arquitetura e um planejamento urbanos modernos e arrojados – inspirados em Le Corbusier, têm, porém, uma “dicção” totalmente nacional. Todavia, a

⁴⁰ STARLING. Juscelino prefeito, p. 43.

⁴¹ STARLING. Juscelino prefeito, p. 33.

⁴² BOMENY. *Os guardiões da razão*, p. 127-128.

relação entre as imagens elaboradas no campo artístico e a crença em um projeto político otimista – em um “espírito novo”⁴³ – evidencia aspectos tensos.

Em meados dos anos 1950, o Brasil pretende dar um grande passo rumo à modernidade do século XX. É um tempo em que o país respira crença em si mesmo. Vislumbra-se o desenvolvimento industrial e a solidificação da sociedade de consumo urbana. Dá-se, na era JK, uma ampliação do processo de substituição de importações iniciado na era Vargas. Implementa-se uma política voltada para a industrialização, com vistas a arejar a economia interna.⁴⁴ O objetivo era romper com a idéia de que o Brasil era um país com vocação para a agricultura, com todas as implicações aí presentes, ligadas ao atraso, à economia européia medieval, etc. Essa tomada de posição, que tem no Plano de Metas a sua base, deu resultados. O Plano de Metas foi o primeiro programa de planejamento governamental realmente posto em prática no país.⁴⁵

O governo de Getúlio Vargas alcançara grande prestígio popular, devido à ênfase dada à criação da indústria nacional, a projetos educacionais, à proteção do patrimônio histórico, ao fortalecimento de instituições. A construção da imagem da nação estava relacionada, então, com uma forma de populismo centrado na idéia trabalhista e sindical. O projeto político de JK enfatiza o desenvolvimento vinculado ao capital estrangeiro, propondo mudanças na administração pública. A instituição Estado continua, porém, dirigindo a máquina produtiva.⁴⁶

⁴³ Nesse sentido, vale observar a importância do Iseb: “O Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb) foi criado em julho de 1955 como órgão do Ministério da Educação e Cultura. Foi um dos núcleos mais importantes da elaboração da ideologia nacional-desenvolvimentista que marcou a política brasileira desde a morte de Getúlio Vargas (1954) até a queda de João Goulart (1964) (...)” VELLOSO. *A dupla face de Jano: romantismo e populismo*, p. 172.

⁴⁴ Cláudio Bojunga, em *JK, o artista do impossível*, estabelece comparações entre o governo estatista e nacionalista de Vargas e os anseios do governo JK por uma maior inserção do país no contexto internacional: “Juscelino conhecia os métodos da burocracia estatal de natureza patrimonial e sabia que eles eram entraves para uma mentalidade ajustada aos novos tempos. Ao contrário de Getúlio, muito marcado pelo nacionalismo dos anos 30 e pela obsessão do Brasil como ‘projeto nacional’, Juscelino classificava o capital em produtivo e especulativo, não em nacional e estrangeiro. Não era xenófobo, embora fosse prudente e soubesse ser firme quando lidava com os poderosos e arrogantes. Como não tinha compromissos paternalistas com o trabalhismo, aceitava com pragmatismo e tranquilidade o processo de internacionalização da economia do pós-guerra, modestíssimo pelos padrões do final do século.” BOJUNGA. *JK, o artista do impossível*, p. 212.

⁴⁵ LAFER. Os anos JK: seu impacto e significado, p. 12.

⁴⁶ De acordo com Maria Victoria Benevides, “o núcleo da política econômica de Kubitschek consistiu na congregação da iniciativa privada – acrescida substancialmente de capital e tecnologia estrangeiros – com a intervenção contínua do Estado, como orientador dos investimentos através do planejamento. O governo se transforma em instrumento deliberado e efetivo do desenvolvimento econômico.” BENEVIDES. *O governo Kubitschek*, p. 202.

Mesmo que se desenvolva em contexto bem diferente da era Vargas, o projeto de Kubitschek para o país tem origem na modernização varguista. O ideário político do governo JK vincula-se à tentativa de conjugação de um nacionalismo vindo da era Vargas com um modelo inovador de desenvolvimento alimentado pelo capital internacional. A contraditória imagem populista de JK faz-se a partir da ambigüidade associada, em grande medida, aos estranhos vínculos entre o PSD, partido rural conservador, e o PTB, partido de base urbana.

No governo JK, a criação de novas indústrias, a construção de Brasília e a geração de serviços básicos voltados para o atendimento à população conjugavam-se com heranças políticas antigas, o que dá lugar a um populismo ao mesmo tempo modernizante e conservador. Mesmo constituindo-se como alvo de profundas críticas, o governo JK inaugura um tom diferencial em relação a outras formas de liderança política. Isso se dá, por exemplo, pela sua habilidade em conciliar características de um país de estrutura agrária e oligárquica – ligadas à “política de coronéis” – com novos modos de tratar a modernização. O mandato propunha empreender no Brasil um gerenciamento que lhe traria avanços da ordem de 50 anos em 5. Consegue, realmente, implementar inovações políticas e tecnológicas consideradas avançadas para um governo latino-americano na época. Entretanto, não houve uma ruptura com paradigmas do passado político nacional – por exemplo, com a “política dos coronéis”.

O pensamento populista permanece no país, na segunda metade dos anos 1950, não na imagem de pai da nação, desenhada para Vargas, mas no ícone de um presidente maleável, conciliador, alegre, otimista. O progresso traria a redenção do país. A nação moderna constrói-se com o apoio popular, mas sem permitir, como sempre na história nacional, que o povo pudesse participar dos processos de decisão política.

A imagem de JK, bem trabalhada pelo “marketing político” da época, revela aspectos populistas se pensarmos na intenção de catalisar as aspirações nacionais em torno de alguns significantes capazes de, metonimicamente ou associados em rede,⁴⁷ instituírem um novo lugar para o país, aproximando-o, no campo simbólico, dos projetos das nações mais desenvolvidas do Ocidente. Objetiva-se romper com a idéia de atraso, instabilidade e

⁴⁷ Cf. LACLAU. *La razón populista*. Cf. também LACLAU. Populismo: o que existe num substantivo?

impotência, por meio de articulações mágicas pautadas pelos significantes “nacionalismo”, “utopia”, “desenvolvimento”, etc.⁴⁸

O populismo – tomado muito frequentemente como o modo de o governante dirigir-se diretamente ao povo, escamoteando a mediação de instituições, como os partidos ou o parlamento – tem recebido leituras positivas. Para alguns estudiosos do assunto, o populismo pode tornar-se democrático, na medida em que o governo busque, por meio do vínculo mais estreito com as classes populares, atender a certas demandas vindas da base, e que nunca são atendidas.⁴⁹ O discurso populista, bastante acentuado na era Vargas, aparece no período JK com outro formato. No entanto, permanecem certos aspectos tradicionais, como é comum em projetos políticos na América Latina.⁵⁰

O teórico político Ernesto Laclau, em *La razón populista*, assegura que há no conceito de popular algo que dificilmente é recuperado como um todo, uma parte irreduzível, a que ele se refere como heterogênea.⁵¹ Segundo o crítico argentino, o povo sempre será mais do que o oposto do poder, pois o próprio poder se funda na idéia de populismo. Existe, portanto, uma realidade do povo que irá resistir à integração exigida pelo poder que se apresenta mediante uma simbologia homogênea.

⁴⁸ Kubitschek escreve, em relação a seus projetos no governo federal, em tom grandiloquente e auto-elogioso, que desejava “proporcionar dias ainda melhores aos brasileiros, num futuro muito próximo. Essa transformação, operada no país, teve um efeito psicológico altamente salutar: fez com que se dissipasse o complexo de inferioridade do brasileiro. Naqueles cinco anos, graças à doutrinação que fiz e às obras que realizei, ele verificara ser perfeitamente capaz de construir navios, automóveis, empresas gigantes, tratores, desbravar a floresta amazônica e, em três anos e meio, plantar uma grande cidade num imenso vazio demográfico. Naquele quinquênio, aprendera-se muito em matéria de programação e adquirira-se o hábito de esperar e exigir ações desenvolvimentistas dos setores público e privado.” KUBITSCHKEK. *Por que construí Brasília*, p. 464.

⁴⁹ Maria Victoria Benevides acredita que JK “foi o presidente que levou ao máximo as virtualidades do período populista. Mas, integrado numa época em que predominou o populismo, não exibia as características ‘tradicionais’ do populista, por exemplo, João Goulart, com o apelo do trabalhismo; Ademar de Barros, no sentido paternalista, com aspectos reacionários; ou ainda Jânio Quadros, com sua versão de populismo moralista-unitário.” Benevides assinala que no populismo há sempre uma característica central do pensamento reacionário que é a “vontade explícita de volta à situação anterior; de exaltação do passado. O futuro é sempre a referência maior de JK e seu discurso.” BENEVIDES. *O governo Kubitschek: a esperança como fator de desenvolvimento*, p. 28. Ângela de Castro Gomes também toca na questão. Segundo ela, a “manipulação populista” não é, de maneira simplista, uma estratégia “urdida por políticos espertos para enganar o povo ingênuo”. É bem mais complexa, pois dotada de uma ambigüidade intrínseca: é tanto uma forma de controle sobre as massas, como uma forma de atendimento de suas reais demandas. Embora seja muito mais enfatizada a dimensão do “mascaramento” existente nesse atendimento, a política “populista” é avaliada também como um caminho de acesso e de reconhecimento dos interesses dos setores populares.” CASTRO GOMES. *A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado*, p. 546.

⁵⁰ Nesse sentido vale conferir texto intitulado “Carta aos candangos”. KUBITSCHKEK. *A marcha do amanhecer*, p. 200.

⁵¹ LACLAU. *La razón populista*, p. 191.

Com Brasília, havia a expectativa de se produzir um marco inaugural da nação moderna entre nós, um mito de fundação, um instante de irrupção que traria uma nova estampa – destemida, arrojada e crente no futuro: instante que deveria ser revivido, relembrado, sempre que se pusessem em dúvida os valores e a dignidade da nação brasileira.

Para Benedict Anderson, a nação é uma comunidade imaginada, limitada e soberana.⁵² Dizer que uma nação se imagina como comunidade significa dizer que a desigualdade e a exploração não são consideradas, pois sempre a nação é concebida como traçando linhas de companheirismo horizontal entre os cidadãos. A nação é limitada, pois sempre lida com fronteiras, limites territoriais, mesmo que às vezes esses limites sejam um pouco elásticos. O aspecto da soberania relaciona-se ao fato de o conceito de nação ter aparecido na época em que as idéias apresentadas pela revolução francesa e pelo iluminismo questionavam as dinastias instituídas por direito divino.⁵³

Os migrantes, os sedentários, os “nômades”, trabalhadores braçais e desempregados, artistas populares, mulatos e negros que aparecem em grande número nas obras de Cabral, Rosa e Vinicius ultrapassam o que se entende por comunidade nacional. Esses atores sociais desclassificados pertencem a uma vasta multidão de marginalizados e excluídos. Nem sempre estão no centro dos holofotes do discurso literário, mas têm papel fundamental na política da escritura dos autores. Não estão inseridos no projeto da nação desenvolvimentista. Demonstram o que há de “não nação” nos múltiplos territórios que formam o Brasil.

Heloísa Starling, em estudo sobre a era JK, assinala que, ao ser empossado na Presidência da República, Juscelino tinha como sonho “inventar cidades inteiramente voltadas para o futuro, como Brasília ou mesmo Belo Horizonte, que reinventou quando foi prefeito”. O objetivo do político, nesse aspecto, era construir cidades que fossem “capazes de representar o esforço de afirmação da nossa nacionalidade, o desejo de integração do interior com o centro, do Brasil com o mundo, da tradição com o moderno”.⁵⁴ A autora, após tocar no aspecto da “fórmula mágica do desenvolvimentismo” que o político acreditava ser capaz de fazer surgir da terra brasileira, afirma que a estrada da utopia traz o aspecto mais dramático da modernização pretendida na época:

⁵² Cf. ANDERSON. *Nação e consciência nacional*, p. 14.

⁵³ Cf. SANTIAGO. *O cosmopolitismo do pobre*.

⁵⁴ STARLING. *Margens do Brasil na ficção de Guimarães Rosa*, p. 209.

A descapitalização do meio rural, os efeitos multiplicadores do inchaço urbano, a inflação, o subemprego, o desemprego, a aliança política conservadora, a manutenção do traço profundamente excludente da nossa República e a implantação de um projeto de modernização sem modernidade, isto é, um projeto de modernização que não conseguiu incorporar os valores, os princípios e as escolhas da modernidade.⁵⁵

É bom lembrar que, entre as construções de projetos da modernidade nacional estava o de construção do próprio desejo de modernidade. O *marketing* político funcionava direcionando o imaginário nacional no sentido da crença na vocação progressista do país e do investimento nesse sonho. Brasília torna-se, nesse jogo retórico, algo necessário e inadiável. A vida urbana burguesa era apresentada como a solução para as dificuldades enfrentadas pela nação, que ainda concentrava seus maiores investimentos econômicos e detinha a maior parte da população na área rural. Os benefícios vindos de Brasília e da cidade moderna ativavam a imaginação daqueles homens, mulheres e crianças que muitas vezes viviam descalços, comiam rapadura com farinha e moravam em casas de chão batido, e cuja comunicação podia restringir-se à distância de um grito no cerrado.

Pela obra de Cabral, Rosa e Vinicius, transita uma multidão que circula pelo sertão, sempre cuidando de posses alheias, ou dele foge para chegar à cidade. Antes de se estabelecer, porém, já está partindo, habitando sempre espaços incertos. Mesmo no sertão, seus corpos, suas subjetividades e mediações sociais já começam a ser alterados pela nova “máquina mercante”, para lembrar Gregório de Matos, incrementada com as modernidades tardias. Ao tratar da população das metrópoles, dado constante em Vinicius, verifica-se a presença de ambientes de trabalho temporários ou considerados menos nobres. Os espaços ligados à idéia de precariedade, de trânsito, de passagem, de instabilidade tornam-se marcantes nas criações desses autores. Há, nos textos, o desfile interminável das vidas inseguras que parecem exercer, nesses territórios da incerteza, sua única chance de levar adiante a existência. Transitam por intermináveis estradas; habitam os grotões, os casebres ao lado da casa grande, os barracos de palafitas à beira do mangue, as favelas; equilibram-se como podem nos andaimes das construções e na prostituição das esquinas.

Se Cabral se espantou com o fato de que a expectativa de vida no Recife ser de 28 anos, na década de 1950, o que o levou a se embrenhar pela poesia de cunho social, que poemas não faria se soubesse que, atualmente, a média de vida de um jovem ligado ao

⁵⁵ STARLING. Margens do Brasil na ficção de Guimarães Rosa, p. 210.

narcotráfico gira em torno de 16-18 anos? Esse dado indica que o movimento dos retirantes rumo à cidade grande, ao contrapor-se ao movimento das elites nacionais incrustadas no poder, apresenta como saldo o não deslocamento, mas a presença do mesmo homem no mesmo local histórico-social, por mais que geograficamente tenha havido mudanças. Hoje, principalmente nos grandes centros como São Paulo e Rio de Janeiro, a violência não possui mais o “charme” do morro dos anos 1950, presente em filmes como *Orfeu negro*, dirigido por Marcel Camus, ou *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos.

As periferias urbanas se apresentam, neste trabalho, como espaço ambíguo, movente, no qual se cruzam diversos imaginários, expressões culturais, símbolos sociais e objetos de consumo. Daí sua relação com o conceito de sertão desenvolvido neste trabalho. A favela de Vinicius é a instância criada para ativar uma perspectiva regional de pensamento que questiona a uniformidade da razão hegemônica. O morro é descoberto, por Vinicius, no momento em que está perdendo seu “charme”, sua aparente “harmonia social”. Em 1937, Sylvio Caldas e Orestes Barbosa criam “Chão de estrelas”: “a porta do barraco era sem trinco/ e a lua furando nosso zinco/ salpicava de estrelas nosso chão.” Em 1943, Herivelto Martins compõe “Ave Maria do Morro”: “O morro inteiro/ no fim do dia/ reza uma prece/ Ave Maria.” Em meados dos anos 1950, as favelas crescem desordenadamente. Chegam novos moradores, parentes, conhecidos e estranhos de todas as regiões. Há uma implosão da vida comunitária anterior.

A multidão de desvalidos que passava pela avenida como em um desfile de escola de samba – presente, aliás, no filme *Orfeu negro* – funciona como espectros noturnos da nação. Fantasmas que vêm assustar, já que o pacto social nunca se fez. Será que Riobaldo quis de fato fazê-lo um dia ou se esqueceu de algo no momento exato, para continuar com seus privilégios de classe e de herança, em detrimento do grosso dos outros “capangas”?⁵⁶ A dúvida da personagem ressoa, retumba como dor aberta no foro íntimo da nação.

Walnice Galvão, em *As formas do falso*, aborda a questão do jaguncismo, tema marcante em *Grande sertão: veredas*. O jagunço representa o homem ao mesmo tempo livre e dependente, aquela parcela da população que não possui nada e, justamente por esse motivo, faz de suas mãos, de seu corpo, o instrumento daqueles que têm bens e precisam protegê-los. Pelo fato de serem inconscientes de seu destino, esses homens “livres” passam a ser determinados por outros que possuem causas para defender. Como o sistema

⁵⁶ Cf. BOLLE. *grandesertão.br*.

econômico não necessita da totalidade desses atores sociais, eles são utilizados para ocupações que não se situam ao lado dos meios tradicionais de produção. Para Walnice, “tal é a condição dessa imensa massa de sujeitos disponíveis em suas ‘existências avulsas’, que estavam aí para serem usados, e que o foram, ao longo de toda a história brasileira”.⁵⁷

Com a ferida exposta da escravidão e a presença de homens e mulheres “livres”, mas sem as ferramentas necessárias para reivindicar dignamente seus direitos, abre-se um fosso, na história do país, entre aquela classe que decide e define os rumos de todos e aquela outra, destituída de qualquer espécie de representação. Os moradores das antigas fazendas do país, subordinados aos senhores de engenho, levavam vida marginal. Como o trabalho produtivo era feito pelos escravos, não houve interesse no desenvolvimento de laços de cooperação entre a classe dos senhores e a desses trabalhadores. O homem livre, o “morador” ou “colono”, foi afastado do trabalho pesado das lavouras e dos engenhos, que ficava nas mãos dos escravos. O sistema administrativo colonial nunca se preocupou em promover os interesses coletivos dos moradores e colonos que viviam no mesmo espaço da fazenda. Esses habitantes não escravos não chegaram a constituir nenhuma espécie de organização social que defendesse claramente seus objetivos.⁵⁸ O adjetivo “livre”, aliás, soa como “forma do falso” se entendemos o quanto a posição de dependente dos favores e benefícios do patrão limitava a livre iniciativa e a participação nas decisões políticas, sociais e econômicas.⁵⁹

A plebe rural é composta por homens e mulheres que não são senhores nem escravos, não têm os bens necessários à produção de seu trabalho, nem um patrão que os alimente regularmente. Daí o fato de essa população rural viver à deriva, atuando em atividades esporádicas. Essa grande parcela da população brasileira, mesmo morando “de favor”, vive com o compromisso de defender o patrão. Os laços sociais existentes tornam-se, em sua maioria, pouco sólidos, e as condições de subsistência, mínimas, o que favorece

⁵⁷ GALVÃO. *As formas do falso*, p. 41-42.

⁵⁸ Para Walnice Galvão, o livro *Grande sertão: veredas* é o estudo mais completo sobre a plebe rural do país mas também funciona como uma grande idealização dessa plebe. Willi Bolle discorda de Walnice quanto à questão da idealização. Acredita que esse fato é discutível, já que Rosa aponta claramente a questão da idealização, por exemplo quando afirma: “Não me assente o senhor por beócio. Uma coisa é pôr idéias arranjadas, outra é lidar com país de pessoas, de carne e sangue, de mil-e-tantas misérias...”. ROSA. *Grande sertão: veredas apud* BOLLE. *grandesertão.br*, p. 391. A expressão rosiana indicaria também uma crítica à mitificação da plebe rural feita por Euclides da Cunha, em *Os sertões*. BOLLE. *grandesertão.br*, p. 391. Esta tese, ao apresentar análises rosianas enfocando principalmente *Corpo de baile*, também questiona a afirmação de Walnice Galvão.

⁵⁹ GALVÃO. *As formas do falso*, p. 23.

a grande mobilidade. Esta é impulsionada pela quebra de contratos verbais. Quando o patrão precisa de mais terras para estender seus negócios, desfaz-se facilmente o contrato não escrito firmado entre ele e o agregado.

Toda a população inicial de Brasília compõe-se de candangos, pioneiros que vão trabalhar como operários. Estes foram, posteriormente, sendo expulsos do plano-piloto traçado para a cidade. Passaram a viver na periferia, nas chamadas cidades-satélites. Acreditava-se que, após a construção da cidade, os trabalhadores voltariam para suas regiões, daí a falta de um maior planejamento para a moradia desses habitantes na nova cidade ou em seu entorno. O problema é que voltar à terra natal significava o retorno à miséria nas pobres regiões de onde os operários vieram; assim, a grande maioria permaneceu no Planalto Central. O arquiteto Lúcio Costa, ao comentar o fato de que os operários que construíram a cidade não puderam habitá-la e tiveram de se mudar para as cidades-satélites, ressalta: “a realidade brasileira foi mais forte que o sonho”.⁶⁰ É bom lembrar que esse sonho era milimetricamente calculado pelos urbanistas.

É importante lembrar que a construção de Brasília contribuiu em muito para o “alargamento” e o povoamento do sertão mineiro, por meio das estradas que levavam à nova “terra prometida”. Por trás dessa migração em busca de propósitos de vida bem definidos – trabalho, moradia, salário, escola, etc. –, mesmo que esses se mostrem *a posteriori* bastante frustrantes, permanecem aquelas “vidas avulsas” arraigadas no sertão e totalmente desenraizadas em relação à noção de pertencimento ao país.

Com um fundo sociopolítico relacionado aos anos 1950 e ao desenvolvimentismo, notamos em Cabral, Rosa e Vinicius uma cuidadosa representação literária da marcha migratória brasileira ocorrida no período. Às vezes, essa encenação é deslocada para episódios de outros períodos históricos, o que não invalida sua relação com a época de lançamento e recepção das obras, com as conexões discursivas que esse diálogo favorece. Em *Grande sertão: veredas*, há uma passagem que retrata bem a situação da migração. Parece que o autor antecipa, com o romance, o que seria fato histórico decisivo do período. De acordo com a personagem Riobaldo: “aqueles homens (...) aos milhares mis e centos milhentos, vinham se desentocando e formando, do brenhal, enchiam os caminhos todos, tomavam conta das cidades”.⁶¹

⁶⁰ Cf. NIEMEYER. Um anjo comunista. Entrevista à revista *Caros Amigos*, n. 112, jul. 2006, p. 34.

⁶¹ CF. ROSA. *Grande sertão: veredas*, 1986, p. 364.

A partir da década de 1950, as cidades brasileiras passaram por um processo de explosão demográfica.⁶² Novas oportunidades de investimento e de trabalho incentivaram a urbanização acelerada e intensa no país. Muito pouco se investiu no campo, no sertão. Embora ainda permanecesse como fator essencial da economia nacional, a agricultura perdeu, na década de 1950, a importância econômica que possuía. Em 1956 a indústria já a havia ultrapassado, tornando-se o componente mais importante do produto nacional líquido (PNL), tendência que se acentua durante o governo JK.⁶³

Grande parte dos trabalhadores que deixaram as áreas rurais não conquistaram melhores condições de vida nas cidades, onde passaram a viver em áreas também com muito pouco investimento público. Em 1960, a população urbana do Brasil representava 45% dos brasileiros, enquanto a rural representava 55%. As imagens arquitetônicas, midiáticas, as inserções publicitárias no rádio, a saga da modernidade contribuíram em muito para a saída do campo rumo à cidade.

No período, aparecem, no Brasil, grandes empresas, relacionadas sobretudo à indústria automobilística, eletrônica pesada – que trabalhava na produção de geradores, grandes transformadores – e eletrônica de consumo – que produzia geladeiras, aparelhos de TV, rádio –, bem como à indústria do petróleo, da química pesada, da siderurgia, indústrias farmacêuticas, hidroelétricas, etc. Com isso, ampliou-se muito o número de trabalhadores especializados. Há, porém, um dado importante a ser ressaltado: a grande maioria desses trabalhadores especializados que passaram a receber um melhor salário e alcançaram um melhor padrão de vida já morava em São Paulo antes do período JK. Muitos aprenderam no próprio ofício ou freqüentaram cursos de formação oferecidos pelas empresas. Os migrantes que chegavam não possuíam formação suficiente para ocupar os cargos melhor

⁶² Nos anos 1950, migraram para as cidades 8 milhões de pessoas, o que equivalia a cerca de 24% da população rural brasileira no ano de 1950. Nos anos 1960, partiram para as cidades aproximadamente 14 milhões de pessoas, o que correspondia a 36% da população rural do país em 1960. Nos anos 1970, esses números já passaram para 17 milhões, o que equivalia a cerca de 40% da população que vivia no campo em 1970. Nessas três décadas, 39 milhões de pessoas chegaram às cidades. Cf. CARDOSO e NOVAIS. “Capitalismo tardio e sociabilidade moderna”. In: NOVAIS. *História da vida privada no Brasil*, v. 4, p. 581.

⁶³ Heloísa Starling, comentando as travessias feitas pelo sertanejo no rio São Francisco rumo às cidades, em *Grande sertão: veredas*, ressalta: “A grande maioria, porém, cruzava o rio, por razão que lhe parecia ser menos irrelevante, atraída pela persistente sensação de que a vida no outro lado do São Francisco era concebida principalmente como porta de passagem para o moderno, um horizonte de transitoriedade, fugacidade e expectativa de futuro, acessível a todos os homens, em contraponto à asfixia de um mundo sem fuga – imóvel, arruinado e vazio.” Cf. STARLING. *Lembranças do Brasil*, p. 139.

mais bem??? remunerados nessas indústrias, sendo relegados, em sua maioria, a funções subalternas, com salários achatados e pouca condição de subir de posto.⁶⁴

O migrante rural faz sua entrada no mercado de trabalho com os homens passando a ocupar postos na construção civil e as mulheres trabalhando em serviços domésticos. Esses novos moradores “não tinham a esperteza dos habitantes da cidade”, “nem conheciam a linguagem” desse novo lugar, “não sabiam operar as máquinas”, “não tinham jeito”, “eram tímidos”, etc.⁶⁵ Sendo assim “catalogados”, os migrantes perdiam muitas das oportunidades de trabalho que apareciam. Eram carimbados com a pecha do “não saber”. As habilidades adquiridas no trabalho rural, com as tecnologias do campo, o conhecimento em relação à natureza, as artes culinárias, os modos de produzir cultura, de se relacionar e fazer negócios eram desconsiderados. Toda essa experiência pouco valia nesse novo espaço dominado pelas estratégias de racionalização do cotidiano.

O impulso modernizador empreendido pelo Estado, na segunda metade dos anos 1950, arejou o país, incentivou o surgimento de uma arte nova, indústrias foram criadas, o sistema de energia e de transporte passou por transformações, houve mudanças estruturais na administração pública e o Brasil obteve altas taxas de crescimento econômico. Muitos brasileiros passaram a acreditar mais na força do país, até então visto como um “gigante adormecido”, tornando-se, eles mesmos, mais otimistas e confiantes em seus projetos pessoais. Mas muito ainda precisava ser feito.

Na era JK, firma-se a televisão no Brasil. O rádio desenvolve-se e continua sendo o veículo de comunicação de maior alcance. Ampliam-se os meios de comunicação de massa e aparecem novos aparatos tecnológicos. Esses elementos alteram a lógica da vida cotidiana na cidade e no sertão. Os limites espaciais perdem a rigidez. A literatura nos ajuda a compreender como se dá, nas margens do capitalismo ocidental, no espaço das modernidades periféricas, a recepção, a tradução, as negociações e mediações entre a experiência sertaneja e os signos de outro tempo e outro espaço.⁶⁶

⁶⁴ Cf. NOVAES. *História da vida privada no Brasil*, v. 4, p. 597.

⁶⁵ Cf. NOVAES. *História da vida privada no Brasil*, v. 4, p. 598.

⁶⁶ Nos anos JK há a consolidação de um público consumidor urbano no país e a publicidade ganha novo fôlego. Desenvolve-se a indústria automobilística e aparece um *design* arrojado nas artes plásticas, nos edifícios e nos automóveis. No esporte, há a conquista da Copa do Mundo, na Suécia. Na literatura, inaugura-se o Concretismo e se consolidam as obras de Cabral, Rosa, Clarice Lispector, entre outros. Há manifestações e propostas estético-ideológicas que começam a surgir e se desenvolvem nos anos seguintes: O Cinema Novo, a Bossa Nova, o Teatro Oficina, o Teatro do Oprimido, os CPC's. Passam a existir, de maneira transdisciplinar, novas formas de expressão artística que procuram a integração entre cultura, modernidade e desenvolvimento. No

1.3 Heterotopias do sertão

Michel Foucault cunhou o conceito de heterotopia para se referir aos espaços de confluência e estranhamento, em um contexto social determinado. Foucault – para quem a idéia de heterotopia funciona melhor quando os homens se encontram em total ruptura com o tempo tradicional – postula que, nesses lugares, revelam-se as contradições e as violências existentes no espaço social moderno.

O conceito de heterotopia torna-se importante na reflexão sobre a modernidade. Os espaços heterogêneos mostram-se estranhos à ordem linear da história e da sociedade disciplinar. São formações sociais que evidenciam uma crise ou um desvio da norma esperada e acabam por revelar o que há de contraditório e violento na própria estrutura da sociedade moderna. Ao mesmo tempo, apontam para a possibilidade de haver sociedades alternativas.⁶⁷ As heterotopias sempre estabelecem uma relação ao mesmo tempo marcante e assimétrica com a imagem que se quer coesa do corpo social, e essa instabilidade propicia riqueza conceitual. Para Foucault, em todas as culturas existem

lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécie de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis.⁶⁸

A função heterotópica pode criar um espaço “ilusório”. Este demonstraria imprecisões e incertezas, contribuindo para o questionamento dos arranjos discursivos que procuram dar logicidade à organização social. Os prostíbulos podem funcionar como exemplo desse espaço de ilusão, ao denunciar “como mais ilusório ainda qualquer espaço real, todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada.”⁶⁹ Essa função também pode ser exercida por lugares que, ao contrário, funcionam como uma espécie de realidade paralela: espaços criados com extrema precisão, pautados por uma organização metódica, uma ordem obsessiva. Esse segundo modo de constituição do espaço heterogêneo

contexto internacional, vivem-se os anos posteriores à Segunda Grande Guerra, os Estados Unidos tornam-se grande potência e têm entrada mais forte no Brasil. É criada a Unesco e instituído o Plano Marshall.

⁶⁷ Cf. NOUZEILLES. *Heterotopías en el desierto: Caillóis y Sant-Exúpery en Patagonia*, p. 87.

⁶⁸ FOUCAULT. *Outros espaços*, p. 415.

⁶⁹ FOUCAULT. *Outros espaços*, p. 420.

busca esconder elementos de caos e de desordem que transitam no mesmo espaço da ordem construída artificialmente. Esse espaço “real” pretende ser tão perfeito e meticuloso que, de forma compensatória, demonstraria o quanto o nosso mundo é desorganizado, como é o caso, por exemplo, de certas colônias inglesas na América do Norte, no século XVII.

O espaço heterogêneo não se define por elementos ali dispostos previamente. Pauta-se por um conjunto de relações com traçados irreduzíveis e que não se sobrepõem. Existirá heterotopia quando for possível notar a ruptura com a idéia de temporalidade contínua e acumulada. Trata-se de uma instância que, no jogo dialogal, questiona a síntese e a homogeneidade discursiva, promovendo a irrupção de elementos deslocados.

O conceito foucaultiano de espaço heterogêneo,⁷⁰ ligado às noções de estranhamento, deslocamento e confluência de posições irreduzíveis umas às outras, contribui para uma maior compreensão do processo de modernização brasileira nos anos 1950, principalmente em relação às categorias cidade-sertão.

O sertão deve ser visto como espaço físico dotado de formas de pensamento que se situam no exterior de formas de nacionalismo, mas, ao mesmo tempo – configurando-se como inassimilável –, oferece coesão ao Estado. Exemplo de heterotopia, o sertão mostra-se como lugar que, conjugando-se com os objetivos centrais do Estado, não se enquadra, em certo período, no ideário do país. Esse espaço, inassimilável, mas pertencente ao território nacional, faz o contraponto necessário para que a pátria planejada possa sobressair-se. É lugar ao mesmo tempo integrado e deixado à deriva, ligado à tradição e aberto a influências da modernização. Por isso a necessidade de revisar o conceito de sertão como depósito privilegiado da originalidade nacional. Em relação ao discurso político estatal, esse território aparece como o “fora” e permite a imagem especular desejada pelo “dentro”.

O sertanejo, mesmo quando é catalogado como pertencente ao quadro nacional, qualifica-se como ser estranho, arcaico, exótico, que apresenta características negativas ou positivas dependendo do ângulo discursivo.

⁷⁰ Para Foucault, “não vivemos no interior de um vazio que se encheria de cores com diferentes reflexos, vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irreduzíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos.” O filósofo assegura que lhe interessa, no estudo da heterotopia, entre vários posicionamentos, “alguns dentre eles que têm a curiosa propriedade de estar em relação com todos os outros posicionamentos, mas de um tal modo que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas.” Esses espaços ligam-se a vários outros, mas contradizem outras formas de posicionamento. Cf. FOUCAULT. Outros espaços, p. 414.

A palavra sertão irá aparecer nas primeiras cartas escritas pelos jesuítas, no século XVI. Descrevia a área desconhecida do interior do continente. O significante mostra-se ambíguo, incerto, próximo daquilo que o teórico Ernesto Laclau⁷¹ denomina de significante vazio, pois funciona para múltiplos significados, dependendo do contexto em que é empregado. O sertão configura um mundo multifacetado e poliédrico, espaço pulsante e contraditório, terreno arenoso e movediço. O conceito incute desconfiança nas certezas absolutas, apresenta-se como mescla de medo e atração. No sertão, o encantamento mítico reveza-se com as cores escuras do mistério tenebroso. O mar também foi pensado dessa forma, no início das grandes navegações. O estranho espaço sertanejo, detentor de riquezas, habitado por animais selvagens, monstros e imensos perigos é também o lugar onde habitam vidas a serem evangelizadas, o que justifica a empresa jesuítica e sua entrada pelo interior do país.

Nos séculos seguintes ao início da colonização, missões estrangeiras, pintores, desenhistas, naturalistas, geógrafos, desbravadores integrantes das “entradas e bandeiras”, escritores, todos reviraram o sertão motivados por uma expectativa que misturava arte, ciência, pragmatismo e espírito de aventura. O sertão é complexo. Conduz o pensamento para um sistema de idéias associadas, de imagens vivas em interdependência e de difícil apreensão. É espaço de transição de onde se eliminam as dicotomias, as separações. É frágil e grandioso, pleno e vazio, dentro e fora. Apresenta veredas e aridez, está no interior e no litoral.⁷²

Um modo de observar o sertão que se utilize exclusivamente das lentes da ciência moderna, do saber hermético que partilha os discursos e impede sua circulação, apelando para a fragmentação e a especialização, não será capaz de detectar essas ambigüidades.⁷³ A ciência moderna descarta a filosofia, a arte, a literatura, a religião como lugares de saber. A utilização do pensamento complexo, como o presente no discurso literário – no qual as fronteiras são atravessadas por saberes que operam com ingredientes da realidade e da imaginação, da objetividade e da subjetividade, da razão e da emoção –,

⁷¹ Cf. LACLAU. *La razón populista*.

⁷² Cf. MELLO; HISSA. *Grafias do sertão: travessias transdisciplinares*, p. 19.

⁷³ Estudando o livro *Os sertões*, Berthold Zilly assinala: “A Europa fazia décadas havia preparado os paradigmas teóricos e interpretativos para comportamentos considerados bárbaros, atrasados e desviantes, de coletividades rurais, radicalmente religiosas ou consideradas criminosas, aparentemente incompatíveis com a modernização – uma ciência, psiquiatria e antropologia que funcionavam como continuação da guerra com meios intelectuais.” ZILLY. *Uma construção simbólica da nacionalidade num mundo transnacional*, p. 341.

amplia o conhecimento socioespacial. Sem as ferramentas da transdisciplinaridade, que abrem passagens secretas entre diversos campos e teorias – por onde migram os conceitos – não se consegue perceber as incertezas do sertão nem sua aproximação com a realidade líquida e imprecisa em que vivemos.

No livro *O Brasil não é longe daqui*: o narrador, a viagem, Flora Süssekind apresenta-nos detalhado estudo a respeito do surgimento da narrativa literária brasileira, nos anos 30 e 40 do século XIX, estabelecendo conexões entre essa insipiente produção literária e outros veículos. Inicialmente, compara a literatura com o periódico – que conta com um público bastante restrito na época. O periódico articula-se ao romance-folhetim e apresenta elementos tanto do romance histórico como dos folhetins de variedades. A pesquisadora enfatiza o trânsito entre o discurso literário e dois outros discursos: os quadros, as pranchetas, os desenhos elaborados pelos paisagistas das missões artísticas estrangeiras – “sobretudo o que tematiza vistas e exuberâncias tropicais ou cenas pitorescas do cotidiano ou da ‘história’ local”⁷⁴ – e a literatura não ficcional de viagem, principalmente aquela referente ao território brasileiro. Os artistas plásticos, os viajantes estrangeiros e as comissões científicas – com seus cartógrafos, geógrafos, biólogos, financiados pelo governo do Império – alinhavam o trabalho de descoberta ao da construção da paisagem nacional unificada, sem dissonâncias ou ruídos. A literatura, com os literatos ligados ao Imperador, seguia a mesma estratégia de eleger a fauna e a flora exuberantes como ícones maiores da grandeza brasileira.

O ideal de “fundação” da nação associa-se à fundação de uma literatura nacional. O observador limitava-se a cantar o país do eldorado. O olhar e a voz são submissos à ordem do poder imperial. Registra-se, com o uso da técnica do pintor e com a vivência do viajante, mas as notas devem soar amenas. Os costumes, os quadros históricos, as paisagens não devem trazer problemas à imagem do país e muito menos à do escritor. O texto deve submeter-se à malha fina da “originalidade”, da “natureza exuberante”, dos “costumes peculiares”. Se acaso o livro fugir a essas “regras de poética” e a leitura não trouxer o país esperado, a reação dos leitores aparece logo, revelando uma quebra de expectativa. Para essa recepção, aquelas paisagens não figurariam como tipicamente brasileiras. Ocorreria

⁷⁴ Cf. SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*, p. 20.

também algo mais sério, de acordo com Sussekind: os leitores poderiam perceber a existência de “um descompasso entre o que se define como Brasil e o que se vive como tal”.⁷⁵

Portanto, para que fossem produzidas obras brasileiras “originais”, era necessário, ao mesmo tempo, buscar uma relação mimética com a natureza e “não ver” a paisagem real. O desenho “permitido” já estava elaborado por viajantes autorizados a definir os traços do Brasil original e paradisíaco a ser seguido pelos escritores de plantão. O país apresentava-se, porém, sem conflitos, “sem divisões sociais, raciais ou regionais”. Era necessário catalogar, classificar, homogeneizar através da única perspectiva possível: a do viajante naturalista. A literatura brasileira dos anos 1950, produzida por intelectuais diplomatas revira pelo avesso esse posicionamento homogeneizante do século XIX, pois iluminará tanto as divisões sociais como as raciais e regionais.

O trabalho de cartógrafos que se exige dos primeiros ficcionistas brasileiros na afirmação da nacionalidade realiza-se por meio de um vôo alto, via abstrações dos mapas reais, visão rápida e superficial. Cria-se um Brasil atemporal e a-histórico. Os pequenos nadas, as aberrações, as injustiças, as desigualdades que poderiam ser vislumbradas a partir de um vôo mais baixo são impedidas de entrar nesse mapa de cartas marcadas que indica os caminhos dos primeiros narradores de ficção do país.

A literatura de viagem pode ir além da coleta de coisas agradáveis – como observa Sússekkind a respeito de textos do século XIX. Pode também demonstrar a coragem para enfrentar o desconhecido. Nesse momento, a descrição literária pode encontrar-se com o pensamento da exterioridade. A produção literária de Cabral, Rosa e Vinicius – mesmo valorizando a natureza tropical, principalmente em se tratando de Rosa – não se desvia dos ambientes precários da vida nacional. É no lugar do abandono que a ética e a estética atingem o que há de mais marcante no pensamento político e na construção da razão e da sensibilidade humanas.

O sertão é visto, tradicionalmente, como uma grande extensão de terras que permeia os estados de Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso e Bahia. O acesso à região é difícil. As estepes pouco povoadas funcionam geralmente para pastagens. A ausência de comunicação com os grandes centros, se, por um lado, impede a domesticação da região, a imigração, etc., por outro, possibilita a existência de uma produção cultural e de uma linguagem não puras, mas que se conservam por maior tempo em certo patamar histórico.

⁷⁵ SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*, p. 24.

Além das vias de acesso, o clima e a vegetação do sertão são inóspitos, o que dificulta os movimentos de domínio do território.⁷⁶

Em *Um sertão chamado Brasil*, a socióloga Nísia Trindade Lima discute vários aspectos da construção do conceito de sertão. Empreende uma análise das missões ao sertão realizadas por Euclides da Cunha,⁷⁷ Cândido Rondon⁷⁸ e pelo Instituto Oswaldo Cruz,⁷⁹ além de discutir a presença do sertão em Monteiro Lobato, Roquete Pinto, entre outros. Em relação a Rondon, afirma que nos textos escritos sobre as viagens ao sertão transparece o interesse em apontar as contribuições da geografia para o desenvolvimento do país. O contato com os índios era permeado pelo ideário de um domínio sobre as forças da natureza. Há, nos escritos do engenheiro-militar-sertanista, um dado também comum nas obras de Euclides da Cunha e de Monteiro Lobato e nos relatórios de expedições dos cientistas do Instituto Oswaldo Cruz: a constatação do abandono de diversas regiões do interior do país, ocorrido após surtos de progresso.⁸⁰

O termo “cidades mortas”, presente em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e desenvolvido por Monteiro Lobato,⁸¹ torna-se uma constante nas descrições desses intelectuais viajantes. São locais onde a miséria, a ameaça de doença, o isolamento em

⁷⁶ Cf. ROSENFELD. *Desenveredando Rosa*: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios, p. 50.

⁷⁷ Euclides viaja a Canudos, nordeste da Bahia, em 1897. Permanece na região entre agosto e outubro, trabalhando como correspondente para o jornal *O Estado de S. Paulo*. *Os sertões* é publicado em 1902. Entre 1904 e 1905, o escritor viaja à Amazônia onde desenvolve trabalhos de engenharia para o Ministério das Relações Exteriores.

⁷⁸ As diversas viagens em expedição do marechal Cândido Rondon ao interior do país vão do final do século XIX (por volta de 1892) ao início do século XX (1915). Rondon – criador do indigenismo brasileiro – é responsável pela instalação de linhas de telégrafo que cortam o sertão e ligam o norte ao sul do país.

⁷⁹ Segundo Nísia Trindade Lima, a campanha de saneamento rural foi deflagrada de 1916 a 1920: “À luz de um discurso científico que conferia às condições de saúde posição privilegiada, a campanha contribui para a revisão das teses sobre a inferioridade racial dos brasileiros, sobretudo dos mestiços. (...) não se tratava propriamente de atraso dos sertões, mas de desprezo pelos sertões por parte daqueles que viviam enredados no ‘parasitismo litorâneo’.” LIMA. *Um sertão chamado Brasil*, p. 208. Integrando-se ao projeto, Monteiro Lobato faz a revisão do caipira – que estampara na imagem do Jeca Tatu –, enxergando-o não mais como doente, preguiçoso e culpado pelas mazelas do país, mas como vítima da ausência de políticas públicas voltadas ao meio rural.

⁸⁰ Diversos viajantes cientistas percorreram o interior do Brasil no século XIX. Entre eles, James W. Wells, que escreveu *Explorando e viajando três mil milhas através do Brasil*, publicado, em dois volumes, em 1886. As viagens foram realizadas em torno de 1875. Nas anotações referentes ao dia 17 de janeiro, Wells revela a vida do lugar chamado Barreirinhos: “A rua triste, poeirenta e cheia de capim do vilarejo, com porcos e galinhas esqueléticas lutando por um sustento precário, um carro de bois estragado, cercas dilapidadas, o grupo miserável de cabanas e casas, (...) mulheres apáticas e homens reclinados bocejando (...) – tudo criava uma cena pitoresca de preguiça, desconforto e *ennui*; (...). O clamor presente no Brasil é por ‘Braços’. *Existem* braços em número suficiente, mas eles são relutantes; uma nova raça ou sangue novo [europeu] é necessário e indispensável.” WELLS. *Explorando e viajando três mil milhas através do Brasil: do Rio de Janeiro ao Maranhão*, v. 1, p. 306.

⁸¹ Cf. LOBATO. *Cidades mortas*.

relação à civilização sugerem a necessidade de projetos políticos mais realistas e inclusivos. Acreditou-se, com frequência, que medidas sanitárias poderiam contribuir para um melhor povoamento e desenvolvimento das regiões percorridas pelas missões científicas. Nísia Trindade Lima enfatiza:

O termo missão, o tema do povoamento dos trópicos, a crença na eficácia da ciência, ainda que comportando ambigüidades, são recorrentes no conjunto dos textos analisados, numa mescla, muitas vezes de difícil compreensão, de valores como o cientificismo, com a afirmação de um progresso linear infenso às diferenças culturais, e o tema romântico da autenticidade da experiência nacional.⁸²

As viagens pelo interior do país são dirigidas pela promessa inequívoca dos benefícios do progresso. Essa idéia de desenvolvimentismo e modernização ampla, todavia, desconhece – talvez por ser elaborada em regiões litorâneas mais civilizadas – os saberes e as tecnologias, as outras formas de modernidade que também existiam nessas paisagens percorridas. Além desse alheamento em relação à diversidade sociocultural do país – como se todo o território nacional tivesse inexoravelmente que seguir os planejamentos e os processos vinculados a teorias científicas –, os textos revelam sua fratura racional ao mesclarem racionalidade e imaginário nacional romântico. Fogem do enfrentamento objetivo, por mais que esse seja o propósito.

O caráter civilizatório perpassa todos os relatórios e conferências relativos às experiências das viagens. Trindade Lima refere-se ao comentário de José Murilo de Carvalho: “os reformadores se viam como messias salvadores de um povo doente, analfabeto, incapaz de ação própria, bestializado, senão definitivamente incapacitado para o progresso”.⁸³ Esse sertão desconhecido e abandonado era quase do tamanho daquele país “gigante pela própria natureza”.⁸⁴

Em “A estória de Lélío e Lina”, de *Corpo de baile*, o narrador declara: “O Sertão, igual ao Gerais, dobra sempre mais para diante, territórios. – ‘Mas já é o Sertão, sim!’”.⁸⁵ A expressão rosiana demonstra a acuidade em ouvir e olhar para a terra e a familiaridade de sua literatura com as narrativas dos viajantes estrangeiros que percorreram o interior do Brasil no século XIX. Como exemplo, podemos destacar a imprecisão das respostas dos mineiros à pergunta do viajante e engenheiro inglês James Wells. Este, em

⁸² LIMA. *Um sertão chamado Brasil*, p. 88.

⁸³ CARVALHO. *Brazil (1870-1914): the force of tradition*, p. 89.

⁸⁴ LIMA. *Um sertão chamado Brasil*, p. 135.

⁸⁵ ROSA. *Corpo de baile*, v. 1, p. 258.

diversas regiões percorridas, deseja saber se já estava ou não no sertão.⁸⁶ Ele acertava a rota do mapa, mas perdia-se no sertão das idéias, “insensatas” para sua racionalidade. Ao perguntar sobre o nome de flores, pássaros e pedras, Wells recebe respostas ordinárias: “uma flor à-toa, um passarinho à toa, uma pedra à toa.” Não havia, para os sertanejos, a necessidade de nomeação. As palavras nem sempre se combinam com os objetos a que se referem, têm múltiplas significações. Às vezes mudam de nome como nas listas de Grivo.⁸⁷

As medidas e noções de fidelidade e objetividade do europeu não se coadunam com as indicações que recebe. O sertão estava sempre adiante, nunca chegava. Isso pode demonstrar a relação dos habitantes tanto com o perigo desconhecido – sempre perto e longe – como também com o hábito da espera. Para Wells, é comum, entre os sertanejos, a idéia de adiar, prolongar, vagar, em vez de ir ao centro da questão. As aventuras do sertão viriam a seguir. O viajante ainda não as conhecia. Parece haver aí uma tática, um modo sertanejo de burlar o desconhecido, lançando-o em um discurso elaborado como mata fechada de difícil travessia, um terreno entre o árido e o pantanoso. Esse procedimento sugere “fazer-se de tolo” para ironizar ou esconder alguma informação. Pode demonstrar, também, certo saber sobre o que virá, saber esse não dominado pelo outro. Faltou à lógica de Wells a abertura para outras lógicas. O sertão apareceria mais rapidamente.

A torção que Rosa realiza na perspectiva de Wells é fundamental.⁸⁸ A ciência do inglês desvaloriza o saber sertanejo. O sertão rosiano está adiante. Mas já se está sempre nele. O escritor valoriza a ausência de limites, tão necessários ao pesquisador estrangeiro. Ao mesmo tempo resgata, do viajante, a atenção “estrangeira” para as minúcias. A ausência de um posicionamento firme, de uma perspectiva fixa, de uma opinião definitiva

⁸⁶ Wells descreve conversa com sertanejo mineiro, na região de Tabuleiro Grande. Acredita que as histórias que se ouvem no Brasil devem ser tratadas com desconfiança, embora sempre tenham algum embasamento, mesmo as mais fantasiosas: “‘Diga-me, meu amigo, é esta região denominada sertão?’ ‘Não, o sertão é mais para baixo também.’ Aí eu parei para pensar e comecei a duvidar das muitas lendas sobre o sempre-distante sertão lá no obscuro ‘mais para baixo’; pois desde que saíra de Barbacena, em diferentes lugares, as pessoas, ao saber de nossa prolongada expedição, tinham prognosticado perigo, desastre e morte, seja nas mãos dos fora-da-lei, índios selvagens, febres, inanição, cobras, onças, etc., assim que chegássemos ao sertão bravio. A princípio pensei que ele começava em Capela Nova; mas os capela-novenses repeliram a imputação, confessando, porém, que em Santa Quitéria e *mais para baixo*, sim senhor, lá eu podia esperar alguma coisa. Em Santa Quitéria indicaram-me Inhaúma e, nesta, Tabuleiro Grande, todavia ele fica ainda ‘mais para baixo’.” WELLS. *Explorando e viajando três mil milhas através do Brasil: do Rio de Janeiro ao Maranhão*, v. 1, p. 204-205. Myriam Ávila escreveu estudo comparativo entre trechos de *Grande sertão: veredas* e o diário de James Wells. Cf. ÁVILA. James Wells, interlocutor de Guimarães Rosa, p. 536-540. Cf. ÁVILA. *O retrato na rua*.

⁸⁷ A esse respeito ver o texto “Serpentes e caveiras”, sobre viagem da personagem Palomar a ruínas do México. CALVINO. *Palomar*, p. 88-90. No quarto capítulo trataremos das listas e coleções de Grivo.

⁸⁸ Nota: Além do livro de James Wells, Rosa leu relatos de viagem escritos pelo botânico Saint-Hilaire, pelo botânico Von Martius, pelo geólogo Emanuel Pohl, pelo zoólogo Von Spix, entre outros.

e concisa sobre os fatos, marca do sertanejo mineiro, é incorporada por Rosa em seu processo de criação. Alguns aspectos desse “lugar sertanejo” retomado pelo escritor distanciam-no, em muito, da busca de precisão e clareza empreendida por Cabral. Este já incorpora, em seu discurso, outras características do comportamento e do pensamento do sertanejo nordestino, habitante de regiões secas e propiciador de uma poética da aridez.

As narrativas rosianas traduzem a beleza, a estranheza e o incômodo existentes na paisagem invertida da nação. Na novela “Uma história de amor”, o narrador afirma: “Quase todo o mundo tinha medo do sertão; sem saberem nem o que o sertão é. Sertanejos sabidos sábios. Mas o povo dali era duro, por demais.”⁸⁹ O sertanejo era “esperto”, “sem trava no cabo da mão”. Manuelzão, protagonista da novela, sabia como lidar com eles. O limite entre o bom trato e a violência era estreito, favorecido pela circunstância miserável. Se a natureza surpreende pelo espetáculo ainda virgem, se o povo sabido inventa táticas cotidianas de sobrevivência, a maldade aparece já na infância, por exemplo com Patorí e mano Liovaldo, personagens de “Campo geral”.

De acordo com Euclides da Cunha, “o sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neraustênicos do litoral”.⁹⁰ Para o escritor, ao primeiro olhar, sua aparência lembra um “Hércules-Quasímodo”, pois, torto e desengonçado, reflete a feiúra típica dos homens fracos. Anda sem firmeza e aprumo, numa postura abatida. Esta aparente displicência lhe dá um ar de humildade e resignação. O corpo deixa transparecer uma “preguiça invencível”, que se estende pela fala lenta, pelas modas langorosas, pela tendência à quietude. Essas idéias, entretanto, já vêm prontas do litoral com o jornalista dotado de espírito científico. São transformadas, lentamente, a partir do maior contato com o sertanejo, e modificadas em muitos pontos, quando da posterior publicação do livro *Os sertões*. O primeiro olhar transforma-se com a experiência e as novas reflexões. A visão preconceituosa do engenheiro militar parecia estar plasmada por ilusões. O contato direto com Canudos, a observação de forças contrárias em combate, tornam ambíguas as idéias de barbárie e civilização que antes estavam definidas. Euclides vê o sertanejo extrair gana e coragem do fundo vazio de seu corpo. De acordo com o escritor: “Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das

⁸⁹ ROSA. *Corpo de baile*, 2006, p. 179, v. 1.

⁹⁰ CUNHA. *Os sertões*, p. 270.

energias adormidas. O homem transfigura-se.”⁹¹ A geografia torna o sertanejo um ser de aparência cansada que camufla a esperteza. Está sempre pronto a reagir aos perigos constantes da natureza e dos homens. Aprende, desde cedo, manobras que lhe garantem uma sobrevivência em meio à paisagem desértica. Essa força calada, mas pronta para surgir e criar “espaços de fuga”, é comum nas imagens sertanejas dos três diplomatas.

Na literatura de Cabral, Rosa e Vinicius, o sertanejo, espalhando-se por amplos territórios, aparece como o homem comum brasileiro. Seu vigor e sua coragem não se evidenciam preponderantemente, de modo bronco e ríspido, no combate direto com o opressor. Apresenta-se, geralmente, de modo frágil, com uma tenacidade não totalmente domesticável pelos sistemas disciplinares.⁹² Na produção de Vinicius, os mestiços (e negros) neraustênicos do litoral incorporam-se ao bando.⁹³

Após as expedições dos viajantes do século XIX e as marcantes viagens de Euclides da Cunha à Bahia, em 1897, e à Amazônia, entre 1904 e 1905, o escritor modernista Mário de Andrade realiza, entre 1927 e 1929, duas viagens decisivas em sua vida intelectual, a primeira ao Norte e a segunda ao Nordeste do Brasil. As “impressões de viagem” foram reunidas e publicadas em *O turista aprendiz*.⁹⁴ De acordo com Mário, a identidade cultural do país seria fortalecida pela descoberta e valorização de elementos do folclore que já estivessem incorporados a um certo inconsciente coletivo popular, mas também pela incorporação “espertalhona” de dados culturais vindos do estrangeiro. Acreditamos que o escritor paulista permanece como paradigma na produção literária brasileira de meados do século XX. É adotado como parâmetro intelectual por Vinicius,

⁹¹ CUNHA. *Os sertões*, p. 271.

⁹² Em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, comentando a respeito de viagem à cidade baiana denominada Cipó, Rosa assinala que, na literatura brasileira, foi Alencar quem primeiro apanhou a “figura afirmativa do boiadeiro sertanejo – passando-a na arte como avatar romântico”, mas foi Euclides “quem tirou à luz o vaqueiro, em primeiro plano e como o essencial do quadro – não mais mero paisagístico, mas ecológico – onde ele exerce a sua existência e pelas próprias dimensões funcionais sobressai.” Para o escritor, as páginas de *Os sertões* ensinam sobre o vaqueiro, o “mestiço limpo”: “sua estampa intensa, seu código e currículo, sua humanidade, sua história rude.” ROSA. *Ave, palavra*, p. 131.

⁹³ Em introdução ao livro *Os sertões*, Roberto Ventura declara que Euclides procurou explicar a guerra “como o resultado do choque entre os curibocas do sertão, formados de brancos e índios, e os mestiços do litoral, tidos como neurastênicos e desequilibrados pela mistura entre brancos e negros. Glorificou o mestiço do sertão, que apresentaria vantagem sobre o mulato do litoral, devido ao isolamento histórico e à ausência de componentes africanos, que tornariam mais estável sua evolução racial e cultural.” Cf. CUNHA. *Os sertões*, p. 183.

⁹⁴ ANDRADE. *O turista aprendiz*.

respeitado literariamente, mas com ressalvas, por Rosa⁹⁵ e repudiado por Cabral, que assegura ter sido o único escritor brasileiro a quem Mário não retribuiu correspondência.

Nas obras dos escritores diplomatas, notamos a descrição de um sertão que não é apenas lugar do abandono, da morte, da ingerência, da violência, nem somente o espaço de causos e de cantigas que devem ser retomados e recriados pela lente do artista intelectual urbano. O sertão aparece como espaço de vida própria, onde existem descaso, disputa, empreendimento e planejamento. Cria, produz, negocia, interage. Há no sertanejo preconceitos e visão de mundo limitada, mas também comunicação e rapidez de raciocínio, misturas de diversos saberes – como ocorre nos livros de cordel, nos desafios e nos sambas. Apesar de persistir o abandono do sertão, a produção de Cabral, Rosa e Vinicius abre-nos a percepção para formas de modernidades alternativas. Relata Riobaldo: “Sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar.”⁹⁶ As personagens demonstram que a fuga de territórios opressores exige uma força efêmera e positiva diante dos riscos.

O contato com o sertão faz com que se alterem os posicionamentos consolidados. Pensar o sertão é levar ao limite nossa bem demarcada capacidade de raciocínio. É ser tomado por outra lógica, outro sentido existencial. É compreender que há outras formas de experimentar a vida e entender o mundo que são tão válidas quanto as categorias científicas.

O pensamento de fronteira se constrói a partir desses espaços incertos que se encontram na periferia do mundo civilizado. A escritura se faz a partir da incidência desses territórios estranhos, escondidos, desconhecidos. Ela se cruza com outros raciocínios, outras intervenções políticas, sociais e científicas de modo menos hierárquico. Mesmo o mundo regado e planejado de Cabral recebe interferências da dicção popular. A forma de ver o mundo produzida pelo pensamento do homem branco europeu que se considera superior a outros povos perde, nos campos, mangues e becos escuros do cais, a autoridade que a acompanha. O sertão é onde o medo do outro, do desconhecido, faz o homem ter medo principalmente de suas certezas. O pensamento subalterno, relacionado ao conceito de homem comum, do ser qualquer, corrompe, por baixo, a idéia de um pensamento único a conduzir a vida social nos quatro cantos do planeta, pautado preponderantemente pelo

⁹⁵ Rosa afirma que todos os escritores brasileiros de sua geração são filhos de *Macunaíma*. Por outro lado, evita seguir o modo de apropriação da linguagem oral realizada por Mário de Andrade – que pretendia construir uma “gramatiquinha da fala brasileira”.

⁹⁶ ROSA. *Grande sertão: veredas*, 1986, p. 17.

excesso de consumo, pelo conhecimento científico de fundo universalizante, pela eficiência na produção e pela exclusão das diferenças.

A modernização conservadora e a colonização só puderam se expandir porque desenvolveram, ampliaram a tecnologia da exclusão. Esta é composta de vários mecanismos, como o preconceito de todas as espécies, do racial, passando pelo cultural e chegando ao disciplinar, terreno em que o modelo científico assume o lugar de único discurso válido.

Nos anos 1950/60, época em que a modernidade ocidental acampa, sob novos trajes, no país, Cabral, Rosa e Vinicius mostram imagens de um mundo revirado, em busca da ilusão do progresso. Um sertão bem diferente daquele dos viajantes estrangeiros, de Euclides da Cunha, de Mário de Andrade. Os viajantes diplomatas revelam a série de retratos de anônimos que percorrem estradas, dos que não conseguem chegar ao “éden” almejado, dos que ficaram para trás. Apresentam também séries de saberes e práticas “bárbaras”. Reordenando o sentido literal desse termo e metaforizando-o, podemos dizer que há produção conceitual tanto nas criações artísticas populares, em interação com o saber dos escritores, quanto no comportamento de algumas personagens diante da estrada sem rumo que a vida lhes oferece.

Cabral, Rosa e Vinicius, mesmo revelando particularidades de algumas regiões – o sertão de Pernambuco e de Minas Gerais e os morros do Rio de Janeiro –, apresentam uma pluralidade de assuntos, objetos, técnicas, paisagens, signos que não encobrem os desarranjos existentes no tecido nacional, como ocorria com os primeiros cronistas viajantes. O foco está descentrado. O narrador ou o “eu-lírico” é tomado pela heterogeneidade de vozes dos meios em que circula ou que traz na memória. Procura dar fala ao outro. Sai de cena lentamente, como faz o interlocutor presente em *Grande sertão: veredas*, que não pronuncia uma só palavra. São encenações que visam, sobretudo, a chamar a atenção para aspectos do pensamento, da experiência e da vida cotidiana do homem comum brasileiro. Saberes e comportamentos desconhecidos e que poderiam, dentro da ótica intelectual e literária do período, perder-se em meio a aparatos tecnológicos e a interesses econômicos que colocam em risco o valor cultural e humano de povos periféricos.

Esse narrador ou “voz poética” revela um conhecimento muitas vezes enciclopédico, nos moldes iluministas, demonstra atualização em termos de produção artística internacional e chega a louvar o progresso científico, procurando realizar vãos baixos com vistas a revelar imagens recalcadas do país. Cabral, Rosa e Vinicius escrevem a lista dos deserdados, dos banidos, dos desempregados, das moças sem amparo, dos filhos

sem pai, dos vadios e mendigos. Provocam uma fissura no discurso coeso sobre a nação que se pretende desenvolvimentista e progressista. Ironicamente produzem homens, mulheres e crianças em série, muitos dos quais não se deixam capturar pelo sistema ou têm como meta existencial a intenção utópica de desviar-se de seus dispositivos disciplinares. Essas personagens expõem seu corpo e demonstram saberes pessoais e coletivos, transmitidos de geração a geração. Ao enfocarmos os saberes subalternos, visamos não a sua essencialização, mas a aproximá-los de outras formas de conhecimento, acentuando seu valor para a vida comunitária em forma de um *ethos*.⁹⁷

Além dos saberes sobre fauna, flora, tempo, águas, remédios, etc., deve-se ressaltar o “saber fazer” do homem comum⁹⁸ presente nas obras dos escritores em foco. Situam-se aí a experiência, as parcerias, a prática e a técnica do trabalho: o saber plantar, colher, construir, inventar. Às vezes surgem raciocínios estranhos e gestos gratuitos ligados ao humor, à posse de objetos sem a menor serventia. O arquivo de conhecimentos, memórias, tradições, comportamentos não se separa, no cotidiano do homem comum, do mundo do trabalho e da invenção. O acúmulo, a posse, a disciplina, a produtividade, típicos do capitalismo, do “espírito moderno”, às vezes sofrem abalos na desordem dos catálogos apresentados nas obras – isso se dá pelo ajuntamento de inutilidades, pelo jogo, pela desierarquização.

Não é interesse deste trabalho fazer tábula rasa da política estatal, da cultura erudita e da ciência moderna, valorizando acriticamente as “políticas da amizade”, os saberes subalternos, as desterritorializações, as categorias do homem comum, da multidão, etc. As personagens normalmente mantêm relações, mesmo de forma distanciada, com a família, a religião, a terra, desejam encontrar um emprego digno. Não querem romper com

⁹⁷ Na conferência intitulada “Desafios da filosofia no século XXI: ciência e sabedoria”, Ivan Domingues, ao tratar da importância da transdisciplinaridade para o pensamento contemporâneo, expõe um conceito de sabedoria que nos é caro neste trabalho. Assinala Domingues: “(...) é justamente esse liame da filosofia, da ciência e da sabedoria que se rompeu no curso da modernidade, gerando a conhecida situação de uma ciência sem filosofia e sem sabedoria, bem como de uma filosofia sem sabedoria e sem ciência”. Em seguida assegura: “a sabedoria não é uma disciplina, mas um olhar e uma atitude”. Cf. DOMINGUES. “Desafios da filosofia no século XXI: ciência e sabedoria.” Aula inaugural da FAFICH, março de 2006.

⁹⁸ O conceito de homem comum ou o *qualquer* foi formulado por Giorgio Agamben e descreve aquele que revela “sua existência como possibilidade de potência”. AGAMBEN. *A comunidade que vem*, p. 38. O homem comum existe em trânsito, em devir. É linguagem enquanto vida produzida pelo desejo. Seu objetivo é desafiar os limites impostos pelos dispositivos disciplinares. Isso pode ocorrer a partir do não agir, do direito que se dá a não responder afirmativamente aos imperativos da modernidade. Não pertence a uma classe ou grupo. Não se prende ao destino, expõe-se ao acaso, ao abandono. Desconstrói a idéia de identidade, substância, essência e representação política tradicional. A experiência ética se dá ao se desatarem potencialidades adormecidas na vida cotidiana.

todas as instâncias e instituições que referendam a vida social.⁹⁹ A perspectiva trazida pelas modernidades tardias, incluindo as contribuições da racionalidade e da tecnologia modernas ocidentais, pode contribuir para o surgimento de um mundo menos segregado, mais aberto a múltiplas interações entre os homens.

1.4 O saber performativo

Canudos, o arraial que se ergueu em torno de Antônio Conselheiro, é local chave para se pensar a respeito das formas de resistência do sertanejo. Euclides considerava Canudos uma comunidade primitiva. Entre o aglomerado “caótico” de casas subsistia o amor livre e a divisão de bens para a coletividade.¹⁰⁰ A comunidade crescera ouvindo o fanático religioso e sua incrível capacidade de pregar a esperança de uma vida melhor para os sertanejos, de uma nova ordem social pautada por princípios diferentes daqueles conhecidos. O trabalho nessa direção deveria ser realizado na própria terra, de uso também coletivo. A resignação religiosa e a humildade dos seguidores de conselheiro transformam-se, porém, numa força de combate inesperada, no fundo do sertão.

A resistência às investidas das tropas republicanas prolonga-se enquanto pode; os sertanejos lutam com obstinação por princípios pouco compreendidos pelos soldados e pelos habitantes das cidades. A população é praticamente dizimada. Terminado o combate, estampa-se uma ferida vergonhosa e inescrupulosa, desmentindo as intenções do conflito alardeadas pelo governo republicano. O episódio confirma a proposição de Agamben de que o Estado não se funda no liame social, mas na sua dissolução.¹⁰¹ Canudos escancara a fronteira intransponível que há entre dois territórios nacionais: o da elite branca, poderosa e, muitas vezes, arrogante e autoritária do litoral sul e sudeste, e a massa morena dos abandonados do sertão.¹⁰² Da perspectiva proposta por Agamben, porém, isso não seria um aborto na idéia de Estado nacional, já que este surge dessa fratura e se mantém alimentando-a diariamente.

O estado de exceção torna-se, sempre mais, a regra criada pelos poderes da política e do direito, não apenas para administrarem o caos, mas para criarem-no. Esses

⁹⁹ DERRIDA; ROUDINESCO. *De que amanhã*.

¹⁰⁰ Cf. CUNHA. *Os sertões*.

¹⁰¹ Cf. AGAMBEN. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*, p. 98.

¹⁰² Cf. RIBEIRO. *O povo brasileiro*, p. 358-359.

poderes demonstram, pela força repressora e violenta, sua importância na defesa contra os bárbaros, os incultos, os que disseminam a desordem. A situação política, em lugar de normalidade, torna-se, muitas vezes, suspensão da norma. Essa suspensão, criada e garantida pelo direito, é necessária para a própria vigência do Estado político.¹⁰³ Os homens que habitam zonas de indistinção entre um “dentro” e um “fora” da nação, bem como os seres que transitam entre a vida humana e animal, a natureza e a cultura – como a personagem heterogênea¹⁰⁴ de “Meu tio, o Iauaretê”, de Rosa –, devem ser constantemente liquidados para que o poder exerça sua força, justifique sua soberania, mantenha suas fronteiras. Tanto no início da República brasileira, quanto na construção de Brasília, o mito de fundação da cidade moderna necessita criar um evento ou um monumento delimitadores entre um “dentro” e um “fora”, já que o deslizamento entre essas instâncias é constitutivo da própria instituição do Estado, por mais que este procure camuflar essa marca.

A poética de fronteira – que acreditamos estar presente na produção artístico-intelectual de Cabral, Rosa e Vinicius – surge para mostrar, com sua escritura também ambígua, que as separações são forçadas, que o bandido e o banido, o excluído e o liberto se misturam e não são barrados nas fronteiras entre a legalidade e a exceção. Estão dos dois lados. A literatura escava e resgata, nessas zonas escorregadias, a pedra bruta da heterogeneidade, forma de resistência não dominada integralmente pelo poder nivelador. A escritura dos intelectuais diplomatas faz-se pela inserção serial das pessoas que vivem nesses inumeráveis territórios de Canudos espalhados por toda a pátria – pessoas destituídas de todos os direitos humanos e garantias de cidadania, mas que ainda permanecem como corpos vivos.¹⁰⁵

No espaço escorregadio do sertão, age a biopolítica, como propõe Foucault, e o “estado de exceção”, como o pensa Benjamin. Mas age também, sem força transformadora concreta, a diplomacia estética, a anti-gramática da escritura que procura enxergar o “poder da vida” opondo-se ao “poder sobre a vida”, as táticas e os conhecimentos práticos que

¹⁰³ Para Agamben, “a exceção é a forma originária do direito.” AGAMBEN. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*, p. 34.

¹⁰⁴ O conceito de heterogeneidade, de Cornejo Polar, será trabalhado no segundo capítulo.

¹⁰⁵ Agamben assinala: “O ‘povo’ carrega (...) desde sempre, em si, a fratura biopolítica fundamental. Ele é aquilo que não pode ser incluído no todo do qual faz parte, e não pode pertencer ao conjunto no qual já está desde sempre incluído. Daí as contradições e as aporias às quais ele dá lugar toda vez que é evocado e posto em jogo na cena política. Ele é aquilo que já é desde sempre, e que deve, todavia, realizar-se; é a fonte pura de toda identidade, e deve, porém, continuamente redefinir-se e purificar-se através da exclusão, da língua, do sangue, do território.” AGAMBEN. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*, p. 184.

interrompem a medição do homem apenas por critérios voltados à produção e ao consumo. Canudos é a matriz oculta da política nacional, trazida à tona em outras modelagens, por exemplo, nas obras de Cabral, Rosa e Vinicius. Essa produção artístico-intelectual demonstra tanto a permanência da estratégia de exclusão no discurso político e social quanto novas formas de enfrentá-lo.

A escritura migrante dos autores em foco – como ocorre na construção de muitas de suas personagens – procura esquivar e enganar o poder. Os migrantes, os exilados e os banidos carregam em seu corpo natural a instância máxima onde age o poder político. “Nenhuma vida é mais ‘política’ do que a sua”, declara Agamben.¹⁰⁶ A literatura extrai seu poder ético-político da afirmação da vida que enxerga e deposita nesses homens. Nesse limiar, a literatura, em período de conflito entre a tradição e novas formas de modernidade que se apresentam ao país, no contexto desenvolvimentista dos anos 1950, cava linhas de fuga, espaços presos à realidade mas por onde se vislumbram possibilidades, com algum teor utópico, de emancipação popular.

Para Homi Bhabha, é justamente a ambivalência discursiva, os ruídos, os estranhamentos que ocorrem na prática política, pensada a partir de uma construção textual, que permitem o surgimento de um novo posicionamento político. Nesse ponto de inflexão poderá vazar o cânone ocidental, a razão colonial, a identidade original, seja a do homem branco europeu, seja a da mulher negra latina. As identidades passam a ser vistas como móveis, passíveis de ganharem outro nome, outra forma, de serem traduzidas dentro de um outro processo, outra rede discursiva que tenha a consciência tanto de sua ambivalência, de seus vazios constitutivos, quanto das possibilidades de surgimento de novas formas de poder e de saber.

É a linguagem, o discurso crítico sobre o homem do sertão – que existe em mapas rurais e urbanos –, ou o discurso produzido por esse homem, que o faz ser objeto da luta política. Na tradução está presente a questão da representação, produtora do deslocamento discursivo. Segundo Bhabha, a escritura não é uma mimese, mas uma mímica. Os livros de prosa, poesia, as canções e os filmes não se colocam no lugar de algo original, imitando-o, porém suplementando-o, brincando, jogando e transgredindo, construindo novos sentidos, além do sentido primeiro. O intraduzível, aquilo que não pode ser transposto literalmente para outro discurso, põe em movimento a máquina da tradução.

¹⁰⁶ AGAMBEN. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*, p. 189.

Buscando ver o objeto político como uma performatividade, Bhabha intenta deslocar esse objeto da prática pedagógica, portanto ideológica, para a idéia de política “como necessidade vital do cotidiano”.¹⁰⁷ A literatura contribui para uma nova visão do social, ao mostrar que o processo histórico se modifica a partir da construção propiciada pela experiência estética. Esse discurso posiciona-se como algo relacionado ao descontrole, e indica que o autor de uma nova ação social inaugura um significado diferencial na história, mesmo que não tenha controle sobre o resultado de suas ações. A ambigüidade do literário serviria para rachar a crosta que se sobrepõe ao tecido social, a fim de permitir que o recalcado venha à tona, de forma a subverter os entendimentos comuns.

A respeito da relação entre a literatura e a política, Cabral assinala que o escritor deve limitar-se ao social, e não tratar de política. De acordo com o diplomata,

Por que é que a gente espera que a poesia tenha que salvar o mundo? Por que é que ninguém pede isso à música? Nem à pintura? (...) O poeta, como lida com palavras, todo o mundo quer que ele dê soluções, que ele salve o mundo. Não vejo por que o poeta não pode se dedicar somente a empregar a palavra, a linguagem, num sentido poético, sem querer salvar coisa nenhuma.¹⁰⁸

Em outra entrevista, Cabral afirma tratar apenas de assuntos de sua época: “Considero-me contemporâneo, pois minha poesia reflete certas preocupações da época e, quando falo da miséria de Pernambuco, estou sendo mais que contemporâneo: essa miséria existe ainda.” Cabral arremata, questionando o poder de transformação atribuído aos poetas que falavam para as grandes massas, em nome delas: “O poeta, por grande que fosse, não modificaria o comportamento político dos homens.”¹⁰⁹

Enquanto a diplomacia lida com um discurso de defesa da vontade geral, o movimento da escritura literária costura as miudezas do cotidiano, da experiência concreta do homem diante de seu insondável destino. Os três autores não buscam “constatar para explicar”, numa marcha “lógica e sucessiva”, como faz Euclides da Cunha em *Os sertões*. Procuram, antes, “inventar para sugerir”, empreendendo uma linha de fuga que faz fugir toda forma de naturalismo, “levando, não à solução, mas à suspensão que marca a

¹⁰⁷ BHABHA. *O local da cultura*, p. 37.

¹⁰⁸ ATHAYDE. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*, p. 79.

¹⁰⁹ ATHAYDE. *Idéias fixas de João de Melo Neto*, p. 79-80.

verdadeira obra de arte, e permite a sua ressonância na imaginação e na sensibilidade”,¹¹⁰ como endossa Antonio Candido em conhecido estudo sobre *Grande sertão: veredas*.

Os escritores-diplomatas, em seu trabalho no Itamaraty, lidavam, em diferentes graus, com a questão das relações internacionais, com a máquina colonizadora e com a política econômica oficial. No âmbito artístico-literário, buscavam elaborar um espaço de ruptura com os padrões daqueles textos oficiais. Desse modo, investiam suas análises na dimensão ética da condição humana.

Por um lado, os espaços delimitados e as fronteiras demarcadas a partir das quais se estabelecem as relações com o outro fazem parte da disciplina “dura” da diplomacia política e econômica. Os contratos econômicos, os acordos de guerra e paz, as leis de migração, os asilos políticos, os procedimentos alfandegários, as barreiras comerciais, os impostos aos produtos importados e a batalha contra os subsídios agrícolas dos países centrais são parte do trabalho concreto e cotidiano do diplomata. Por outro lado, os territórios de insegurança onde transitam vidas em abandono, as fronteiras incertas e fluidas do pensamento e da política cotidiana, o espaço humano e ético que perpassa todas essas ações fazem parte da disciplina “mole” da arte e da literatura, compõem o trabalho do intelectual, do escritor.

No caso dos escritores-diplomatas, porém, não há uma divisão tão rígida entre os dois lados. Para esses homens, parece estar claro tanto que o acordo bilateral com a Espanha poderá influenciar a vida de uma pequena comunidade no interior de Pernambuco quanto que a postura ética e a afetividade humana estão acesas quando se recebem, na embaixada em Hamburgo, refugiados do Nazismo querendo ir para o Brasil.

Mesmo que o trabalho oficial e o estético se tangenciem e interpenetrem, obviamente há grandes diferenças entre essas instâncias. Entretanto, os diplomatas, quando lidam com a política da escritura, demonstram que o trabalho político mais firme a ser empreendido relaciona-se não com as fronteiras físicas visíveis, mas com as formas de separação traçadas pelas linhas invisíveis do preconceito, da discriminação, das normas disciplinares existentes em diversas ondulações. É nesse lugar “menor”, campo de atuação ao mesmo tempo simbólico e concreto, nesse território antes cultural e ético que político *stricto sensu* que buscam corroer o aço transparente da separação e da exclusão. Na diplomacia oficial, o trabalho desenvolve-se por meio das instituições políticas, jurídicas e

¹¹⁰ CANDIDO. O homem dos avessos, p. 112-113.

econômicas, isto é, de organicidades. Na “diplomacia menor”, ele se realiza através do acento marcante nas representações do povo simples, na exposição, deste, à crueza da realidade, no seu modo de lidar com a biopolítica, com os limites que, para sobreviver, deve atravessar constantemente na vida cotidiana.

O discurso artístico-literário, em seu aspecto sociopolítico, volta-se, fundamentalmente, para a ênfase na comunidade daqueles que não se sentem incluídos, daqueles que estão destituídos do direito, da justiça, da cidadania. Os autores são viajantes de um Brasil perdido nos labirintos da modernização. Suas lentes buscam o solo concreto do país, mergulham sua inteligência e sensibilidade nesse lugar estranho, perigoso e de pouca visibilidade que aqui chamamos sertão. Dentro dos conflitos comuns aí existentes, percorre um desejo de maior consideração pela experiência, pelo conhecimento das classes populares. A escritura diplomática comporta uma luta contra o risco de se enxergar no trabalhador nada mais do que um homem-máquina a ser talhado e moldado por uma lógica fria e serial, cerceadora das liberdades e capacidades humanas. Em vez da vida de bem estar proporcionada apenas por redes de produtos, signos e mentalidades relacionados com benefícios do progresso, as heterotopias literárias parecem caminhar em solo mais arenoso, ao denunciar as falhas do maquinário desenvolvimentista.

2. A DIPLOMACIA MENOR

2.1 Intelectuais e o Itamaraty

No Brasil, o Itamaraty, órgão central do governo para lidar com as relações internacionais, tem contribuído bastante, em sua história, para a cultura e as letras nacionais. Poucas instituições públicas no mundo puderam contar, entre seus funcionários, com nomes ligados às letras da importância dos de Varnhagen, Joaquim Nabuco, Aluísio Azevedo, Ronald de Carvalho, Ribeiro Couto, Raul Bopp, Antônio Houaiss, José Guilherme Merquior, entre outros. São biografias que contribuem para o distinto lugar que a Casa de Rio Branco ocupa no Brasil. Esses nomes marcam um espaço de debates em torno das interpretações da nação brasileira, da reflexão sobre a língua portuguesa e da invenção artística. Cabral, Rosa e Vinicius apresentam modos singulares de interpretar o país e de se inquietarem diante de seu objeto de trabalho, seja o diplomático, o político ou o artístico, e manifestam-se de maneiras diferentes quanto às demandas sociais da população.

Para o diplomata Alberto da Costa e Silva, “o diplomata, como o poeta, trabalha com as palavras. Tendo por alvo destinatários tão diferentes e intenções quase opostas, ambos utilizam-nas para mostrar e para ocultar, para convencer e iludir. Ambos escrevem como o fingidor do poema de Fernando Pessoa.”¹ Às vezes, o fato de terem de trabalhar cotidianamente com a palavra pode tolher o espírito inventivo do escritor, do poeta. Por outro lado, a experiência com o confronto de idéias, de opiniões, a negociação com raças, religiões, línguas, culturas tão diferentes podem trazer para o escritor-diplomata a ampliação do olhar para o trabalho oficial e literário. A partir do respeito e da conjugação de esforços diferentes, podem-se criar novas leis e novas obras nas quais apareçam tanto a posição de um quanto a voz diferencial do outro, abrindo espaços para a atuação da

¹ COSTA E SILVA. Diplomacia e cultura, p. 29. Ao descrever o quadro “Os Embaixadores”, de Hans Holbein, Costa e Silva apresenta a imagem canônica do diplomata, aquele que era escolhido para representar, inicialmente, o seu rei e, em seguida, o seu povo: “Esperava-se dele que soubesse olhar os astros, ler os mapas, conhecer as leis, discutir os filósofos, decifrar os poetas, dominar o latim e os idiomas das cortes e das ruas, desenhar com precisão, tocar ao menos um instrumento musical, usar a espada, conversar com engenho e graça, distinguir entre vinhos e temperos, dançar com elegância, falar com eloquência e saber quando convinha o cicio e quando cabia a voz alta. Dele se queria que pudesse discorrer sobre qualquer assunto e que mostrasse nas terras que não a sua que esta, fosse ou não poderosa, era, antes de mais nada, culta.” COSTA E SILVA. Diplomacia e cultura, p. 26.

diversidade de vozes. O diplomata, contudo, por meio de seus costumes, personalidade e erudição visa a demonstrar as boas qualidades de seu país, além de apontar para o interlocutor a importância de estabelecer, com este, boas relações. Por intermédio de seus atos, o agente diplomático visa a ratificar a presença do Estado.² A representação da vida cotidiana de populações que vivem distantes dos fundamentos da cidadania e que se posicionam politicamente de modo a evitar o confronto direto com o poder, recebe lugar melhor na instância artístico-literária que no discurso oficial. Com sua escritura artística, o “agente diplomático” desconstrói não apenas o discurso coeso do Estado, mas os próprios pilares da fórmula representativa “pedagógica”. Denuncia os disfarces, os “fingimentos” e os subterfúgios da linguagem.

Alphonsus de Guimaraens, em livro raro editado em 1920, em Ouro Preto, escreve sobre a diferença entre a diplomacia antiga e a de seu tempo. Afirma que, nos primeiros séculos da história antiga, importavam mais, na escolha de um representante do soberano, as qualidades físicas do que o “faro diplomático”. De acordo com o poeta e pesquisador, nas civilizações gregas e romanas, o trabalho diplomático não era difícil, pois as embaixadas eram constituídas apenas em circunstâncias específicas, relacionadas à proposição de início ou de fim de uma guerra. Geralmente, o enviado relatava duas propostas: uma levaria à guerra, outra à paz; em seguida pedia para o soberano estrangeiro escolher uma das opções.³ No relato de Guimaraens, ocorre a predominância, nos primórdios da diplomacia, de uma posição sectária, antagônica, uma resistência diferencial ao outro. Não aparecem as negociações próprias do deus grego da diplomacia, Hermes – ou Mercúrio, na mitologia latina –, o deus dos caminhos, o mensageiro dos deuses.

Em sua imagem tradicional, o diplomata, o negociante político, era tido como profissional intransigente, pois trabalharia com a razão estratégica voltada para a ordem dos méritos e benefícios, dos meios e fins comerciais, por exemplo – o que nem sempre é tarefa da diplomacia contemporânea. Ainda dentro da perspectiva habitual, o campo artístico-literário possibilitaria o jogo textual ambíguo, relativizando os argumentos e endossando ausências e incompletudes que ficariam a cargo da interpretação do leitor, fato que seria evitado no discurso oficial, já que esse buscava limitar ao máximo as interpretações dos documentos.

² Cf. LEITE RIBEIRO. *Os bastidores da diplomacia*.

³ GUIMARAENS. *Mendigos*: páginas de Alphonsus de Guimaraens, da Academia Mineira, da Academia Piauiense, p-57-59.

Os escritores-diplomatas, no entanto, trazem a marca do trânsito em suas obras, a imagem da travessia, da migração. Por meio de uma dicção própria negociam, conectam, rompem e costuram influências de espaços e tempos distintos. Buscam associá-las ao que há de mais atual e singular na linguagem da literatura e das artes universais, a fim de desenhá-las no corpo de suas obras. Não podemos nos esquecer de que, além das influências recebidas – que asseguram uma invenção peculiar – e dos temas ligados à tradição, há em sua produção uma estrutura, um método de compor, um modo de pensar ligados aos “melhores achados” desta mesma tradição e que se aproximam do conceito de “sabença”, elaborado por Mário de Andrade.⁴

A idéia de “sabença” mostra-se fundamental para os estudos de crítica cultural brasileiros, extrapolando o contexto modernista. Do mesmo modo, o conceito de “heterogeneidade”, do crítico peruano Antonio Cornejo Polar, torna-se relevante para os objetivos deste trabalho. Tal conceito evidencia a importância de se pensar o imbricamento inconcluso de diversos discursos no horizonte social da América Latina.⁵ Polar desenvolve argumentação sobre conflitos culturais e políticos que se suplementam, convivem no mesmo universo representativo, revelando a impureza constituinte do espaço latino-americano.

No episódio de Cajamarca, narra-se o encontro ocorrido no Peru, numa tarde de sábado de 16 de novembro de 1532, entre o chefe indígena Atahualpa e o padre Vicente Valverde. Neste evento está presente, para Cornejo Polar, o início da heterogeneidade andina e, em boa parte, latino-americana.⁶ Atahualpa não aceita entregar as terras que

⁴ O conceito de “sabença” corresponde à via analítica encontrada por Mário de Andrade – ao contrário do aspecto mais intuitivo, menos analítico entrevisto por ele no *Manifesto da poesia pau-brasil* – para lidar com os elementos vários da nação. Em lugar da “contribuição milionária de todos os erros”, como propunha Oswald de Andrade, Mário defendia ser necessário aproveitar a experiência popular naquilo que ela apresenta de “acerto”, de invenção, de qualidade, de especificidade. Os modernistas do primeiro momento tentaram conciliar forças contrárias atuantes num espaço que já não poderia ser visto como originalmente nacional, nem como legitimamente ocidental. A sabença é o passo além das dicotomias e maniqueísmos. Não se deveria buscar o ornamento exuberante, mas o entendimento profundo do fazer artístico. O intelectual paulista define sinteticamente o conceito: “o difícil é saber saber.” Para Mário de Andrade, Tarsila do Amaral soube trabalhar com o saber. Ela mesma é sabença: “Não repete nem imita os erros da pintura popular, escolhe com inteligência os fecundos, os que não são erros e se serve deles (...)”. Cf. MENEZES. *Notas de um turista canibal*: Mário de Andrade e a estética do inacabado.

⁵ O conceito de heterogeneidade, elaborado por Cornejo Polar, dialoga com os estudos espaciais de Michel Foucault tratados no primeiro capítulo.

⁶ O “diálogo” de Cajamarca possui várias versões escritas e outras que se expressam por meio da oralidade, das danças rituais ou das performances teatrais. Os textos escritos, geralmente relacionados às versões oficiais, são questionados pelos *Wanka*, relatos de tragédias encenados pelos descendentes dos Incas. Cf. POLAR. *O condor voa*, p. 219-285.

havia sido de seus antepassados aos estrangeiros espanhóis. Desconfia da proposição do padre de que essas ordens estavam escritas no livro sagrado a ele apresentado. Atahualpa folheia a bíblia, aproxima-a do ouvido. Não encontrando nenhum sentido, atira-a no chão.⁷ Para Cornejo Polar, situa-se, nesse instante inaugural do encontro entre voz e letra, um diálogo nunca totalmente entendido, uma recuperação cultural nunca totalizadora.

Em Cajamarca, o livro constitui-se como lugar de poder que exige respeito e submissão. Quando o chefe indígena atira o livro ao chão, o objeto portador do poder divino fracassa, contrariando a previsão dos espanhóis. Ao mesmo tempo, abre-se o caminho para que os soldados – comandados por Francisco Pizarro – respondam com força e violência ao gesto de desrespeito da cultura oral frente ao poder incontestado da cultura escrita. A “desobediência” do Inca e o genocídio que ocorre em seguida revelam que a ele cabia apenas a resposta afirmativa, diante da narrativa pedagógica do Padre Vicente Valverde. Este justificava, utilizando-se da história do cristianismo, a verdade irrevogável do colonialismo diante de quem o colonizado deveria submeter-se.⁸ Cornejo Polar, ao tratar da heterogeneidade a partir do “diálogo” de Cajamarca, declara que

o verdadeiro objeto é esse cruzamento de contradições. Sua matéria é a história que imbrica inextricavelmente vários, diversos e opostos tempos, consciências e discursos. Desde então nossa literatura inicia a conquista e a apropriação da letra, mas instalada nesse espaço – o da “cidade letrada”, não deixa de sentir, nem sequer agora, como nostalgia impossível, o desejo da voz.⁹

Nos textos dos escritores diplomatas, sejam os oficiais, as correspondências ou mesmo os textos artísticos, usa-se muito comumente uma linguagem precisa, pautada pela argumentação retórica, a qual se mescla à imaginação estética, à preocupação ética e cultural. Escrita e oralidade criam múltiplos intercâmbios.

⁷ POLAR. *O condor voa*, p. 229.

⁸ Com o conceito de heterogeneidade – calcado em um jogo de conflitos e alteridades –, Polar revaloriza cruzamentos desarmoniosos de línguas, culturas e de pensamentos que são constantemente escamoteados, pois desarticulam pretensões universalistas da cultura letrada e branca, relacionadas às classes de maior prestígio econômico. No embate do discursivo heterogêneo, revelam-se profundas marcas de desigualdade social, definidoras do processo político de países periféricos. Além de traço da literatura no continente, o conceito passa a interferir na definição de uma identidade “migrante” do latino-americano comum.

⁹ POLAR. *O condor voa*, p. 271. Cornejo Polar assegura: “No fundo, esse debate da voz e da letra, talvez não se trate de outra coisa senão da formação de um sujeito que está começando a compreender que sua identidade é também a destabilizante identidade do outro, espelho ou sombra a que se incorpora, dilacerada e conflituosamente, como opção de alheamento ou de plenitude.” POLAR. *O condor voa*, p. 271.

Ao contrário de propostas textuais que visam a eliminar o conflito, como pode ocorrer com a transculturação,¹⁰ nos textos tomados como exemplo de escritura o elemento heterogêneo não é dissolvido na nova estrutura formal, permanece como dado estranho, evitando a síntese. Há sempre algo inassimilável, um impedimento à harmonia simplificadora, como é observado na comunidade dos catrumanos, em *Grande sertão: veredas*. Os catrumanos viviam em total miséria, lembravam espíritos na sepultura, uma vez que a eles eram negadas tanto a vida quanto a morte, como descreve Riobaldo, construindo uma imagem que lembra as paisagens de cemitérios em Cabral. Não há estabelecimento de comunicação entre essa comunidade e o Estado republicano brasileiro. Habitavam um território desgarrado dentro do país, representando um questionamento da homogeneização do discurso nacional.

As séries significantes ligadas ao Estado, à lei, não poderiam existir sem referência a esse outro, estranho a ele, mas também seu espelho. É a partir dessa instância diferencial, destituída de poder discursivo, que o Estado afirma sua força. Esses espaços alheios apropriados pelo discurso artístico-intelectual trazem a marca da “indecidibilidade” pois definem-se como locais de inclusão, mas também de exclusão. Suplementam o Estado, imaginado e pedagógico; todavia, fazem parte de sua estrutura.¹¹

Se há autores como Homi Bhabha, Edward Said e Salman Rushdie que escrevem sob uma condição de “exílio”, uma situação de deslocamento, há aqueles escritores diplomatas que, estando ou não fora do país, trabalham mesclando territórios estrangeiros, legais e marginais, reais e imaginários. Enfatizam, no discurso literário, espaços da terra natal que ficam além das paisagens hegemônicas da nação pedagógica. Apontando a escritura para espaços do Nordeste, do sertão mineiro ou dos morros cariocas, trazem à tona paisagens que, mesmo fazendo parte do território nacional, continuam apresentando uma potencialidade não assimilável à ordem totalizante. Irredutíveis à idéia

¹⁰ Transculturação é um termo cunhado por Fernando Ortiz, em 1940, e desenvolvido por Ángel Rama, em meados dos anos 1970. Relaciona-se ao processo dicotômico de conjugação entre a cultura moderna, urbana e estrangeira e a cultura autóctone, regional e autêntica. O conceito está ligado à perspectiva do Estado nacional, anterior ao processo de globalização. Caracteriza-se pela “plasticidade cultural”, identidade formada por meio da síntese obtida pela integração do binômio tradição e novidade. Cf. RAMA. *Transculturación narrativa en América Latina*.

¹¹ De acordo com o crítico Raul Antelo, “a estabilidade de um sistema descansaria, então, em seus limites, limites que se tensionam, polarmente, graças às oposições estruturais, binárias, do próprio sistema. Mas esses limites são ditados, em última análise, por um valor situado para além do sistema, embora não exista entre ambos, como se sabe, uma relação de completa exterioridade”. ANTELO, Raul. *Sentido, paisagem, espaçamento*, p. 18-23.

de nação homogênea, figuram, no entanto, nesse espaço liminar entre o pertencimento à nação e a exterioridade de suas fronteiras simbólicas.

Os espaços heterogêneos não se situam nem dentro nem fora da lógica dominante. Geograficamente, encontram-se dentro do universo da nação tomada como uma comunidade imaginada, mas estão excluídos historicamente e politicamente. Os desamparados, mesmo fazendo parte do espaço da exclusão, continuam a produzir sentidos internos ao poder e contribuem para a compreensão global do funcionamento do sistema.

Quando o bando de Riobaldo chega a certa região, contaminada, inclusive, por pestes mortais, um dos membros da comunidade pergunta de onde vinham. O líder Zé Bebelo responde: “Ei, do Brasil, amigo.”¹² A dissonância entre os territórios distintos presentes no mesmo imaginário de nação evidencia-se. O povoado mostrava-se como reflexo invertido da própria identidade não assumida do país. Entre os planos políticos personalistas e racionalistas de Zé Bebelo, estava o de eliminar as desigualdades e injustiças existentes em cada esconso do sertão.¹³

Zé Bebelo apresenta um pensamento político pautado, prioritariamente, pela ênfase no desejo de justiça social e na satisfação de necessidades de ordem material. A atenção dos intelectuais diplomatas busca desvelar, além dessas, outras propostas políticas. Nos memorandos, nos ofícios, nas cartas, nas entrevistas e nos textos artístico-literários de Cabral, Rosa e Vinicius nota-se a defesa de um poder que não ocorre apenas em lugares fixos, como nas instâncias jurídicas, estatais ou ligadas ao mercado, mas também nas relações cotidianas. Esse poder estaria relacionado às responsabilidades éticas e à busca de soluções para os embates diários a partir das margens do poder central – ainda que seja atingido de alguma forma por ele. Isso se daria, por exemplo, por meio da valorização das redes de produção imaterial que priorizam tanto as “saídas” particulares quanto as coletivas. A identidade múltipla que se forma na vida dos atores ligados ao trabalho diplomático contribui para o desenvolvimento de uma consciência e de uma sensibilidade

¹² Cf. ROSA. *Grande sertão: veredas*.

¹³ Heloísa Starling aproxima os catrumanos de figuras desumanizadas encontradas por Euclides da Cunha entre os seringueiros da Amazônia, imagens descritas no livro *Um paraíso perdido*, de Euclides. Para Starling: “também eles eram um híbrido de demônio e truão, habitantes de um mundo perdido no passado e que se pretendia superado, gente sem rosto ou identidade, provocando uma mistura de compaixão e horror.” Cf. STARLING. *Lembranças do Brasil*, p. 157.

singulares em relação a esses ambientes marcadamente dissonantes e, ao mesmo tempo, definidores da paisagem nacional.¹⁴

A posição de funcionário graduado do Estado, o recebimento de gratificações e honrarias por parte de governos, o incômodo diante da cultura, da língua, da política do outro fazem do diplomata um típico representante do conceito de intelectual desenvolvido no século XX. A tensão gerada no espírito ao mesmo tempo burocrata e turista desses homens certamente contribui para tornar mais agudo o seu olhar para aqueles estrangeiros nativos que perambulam pelo chão de seu próprio país em busca de uma moradia, talvez não definitiva, mas acolhedora. O deslocamento, o exílio, a dificuldade de adaptação a outras terras – que, muitas vezes, ocorre nas funções diplomáticas – não é essencial, mas contribui para a desterritorialização do pensamento. Não que o poeta ou escritor necessite viajar para criar. Mário de Andrade e Carlos Drummond, por exemplo, desmentiriam esse argumento.

Jacques Derrida, discutindo o conceito de espaço e sua resistência à idéia de hegemonia, afirma não haver pensamento sem a experiência de determinado lugar, de determinada posição. Esse lugar do pensamento, entretanto, resiste a uma “topografia tranquilizadora” e a excede. As geometrias objetivas, os espaços serenos, que determinam com precisão um dentro e um fora, não são capazes de produzir o acontecimento inesperado, a idéia inovadora. Para o filósofo, “o pensamento não é nele (em si), mas fora dele (de si) (...) o pensamento não pensa nele, ele pensa sempre fora dele mesmo”.¹⁵ O contato com territórios estranhos ao lugar habitual possibilita experiências que levam o pensamento e a imaginação ao seu limite; dessa forma, fragilizam-se as fronteiras e as certezas do “eu”. Nesse espaço, a rigidez disciplinar, os lugares fixos do saber desmoronam-se e possibilitam o aparecimento de outros mapas, outras geografias, habitadas por conteúdos anteriormente impensáveis e que deslizam, ultrapassando barreiras.

Os escritores diplomatas ligados ao poder público revelam natureza ambígua. Trabalham para o Estado, cumprem normas, regras; estabelecem relações econômicas e políticas internacionais; demarcam fronteiras. Mesmo investidos de consciência política, seguem ordens com as quais nem sempre concordam. Por outro lado, rompem fronteiras, dobram e rasgam mapas convencionais, optando pelo apuro estético, pelo questionamento

¹⁴ SANCHES NETO. Vinícius de Moraes: o poeta da proximidade, p. 315. Cf. também ADORNO. *Minima moralia*, p. 111-112.

¹⁵ DERRIDA. Jacques Derrida: entrevista concedida a Rogério da Costa, p. 26.

social. Essas tendências, às vezes, aproximam-se, às vezes chocam-se, gerando tensões e angústias.

A diplomacia existe em função da relação com o outro, esse estranho com quem se busca estabelecer contato. A relação não se deve pautar pela tolerância, pela intransigência ou pela submissão, ou ainda pela prepotência e pelo preconceito. Certamente, existirão a luta e a provocação, todavia é essencial a abertura para que ocorram mudanças, essas igualmente inacabadas. O contato com outros povos, outras culturas, certamente são fatores importantes para o entendimento da diplomacia e de seus “resíduos” na produção artístico-literária.

O escritor funcionário não possui a percepção do poder apenas do lado de fora, pelo contrário, conhece melhor seus meandros, seus labirintos, seu jogo de forças.¹⁶ A diplomacia permite a esses homens das letras não apenas o conhecimento íntimo da estrutura do Estado, mas também maior domínio das ferramentas da retórica. Os autores parecem conseguir, pelo viés da escritura, abrir o poder à sua exterioridade, contaminá-lo com outras vozes. A percepção múltipla dos embates sociais apresenta incidências no discurso literário e viabiliza uma maior compreensão dos saberes subalternos, relacionando-os às fronteiras duras e aos posicionamentos muitas vezes inflexíveis das autoridades políticas e econômicas.

As obras dos escritores diplomatas instituem um corte na imagem triunfalista que se quer dar ao país. Ampliam – a partir de signos que representam o periférico e as relações de amizade pelo estranho – o leque de interpretações sobre o cenário sociocultural brasileiro.

No trabalho diplomático, nas “relações exteriores”, em tese, devem sobressair os interesses da nação coesa, a vontade dos “Estados Unidos do Brasil”. Na literatura, na arte, prevalecem os espaços diferenciados, a partir dos quais são propostas imagens e reflexões voltadas para a idéia de micropolítica. Na criação dos autores, surgem imagens esquecidas de distintas regiões brasileiras, modos de pensamento e de ação distantes do pragmatismo tecnológico ocidental, que se constituem como ingredientes fundamentais para se entender melhor a potência política que habita as dobras das metáforas literárias. O

¹⁶ Michel Foucault observa que, em cada época histórica, o poder político faz acordos com o saber. Os efeitos de verdade são frutos desses acordos. Por outro lado, são os jogos de verdade que fazem dos discursos espaços de poder. Cf. REVEL. *Foucault: conceitos essenciais*, p. 68-69.

regionalismo crítico dos escritores-poetas ajuda-nos a compreender melhor não somente a política desenvolvimentista dos anos 1950, como a própria atualidade brasileira.

A diplomacia permite aos intelectuais a construção de um espaço imaginário onde passam a viver entre memórias, esquecimentos, experiências e invenções. A distância do país, as lembranças da terra natal, aliadas a novas formas de interação com o espaço público irão imprimir ao discurso poético uma estranheza em relação à língua nativa. Essa estranheza torna a língua mais produtiva, leva-a adiante, impedindo-a de se acomodar.

2.2 O pensamento exterior

Ao representarem o Estado em suas atividades profissionais, os diplomatas ativam a escrita diplomática. Com a escritura literária, demonstram maior liberdade para levarem adiante a proposta da contra-modernidade. A crítica aos descompassos da modernização é feita a partir de um movimento para dentro, para o interior da nação. Mesmo que a escrita diplomática e a escritura literária apresentem conexões, possuem tonalidades diferenciais. A modalidade literária lida com as lacunas e as ambigüidades textuais, produtoras de cadeias sógnicas abertas; o discurso diplomático deve evitar duplicidade de interpretações e empreender uma retórica mais amarrada e coesa. O escritor-diplomata trabalha com acuidade nessas fronteiras de onde surgem atentas reflexões sobre as nuances da construção textual. Além disso, desenvolve percepção singular a respeito das necessidades internas da nação e das negociações oficiais que visam à afirmação do país no cenário internacional.

Em *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*,¹⁷ Sérgio Miceli desenvolve a tese das relações de dependência entre o escritor, a estrutura social e as hierarquias familiares. Para o autor, a trajetória dos intelectuais brasileiros, na primeira metade do século XX, está profundamente relacionada ao declínio de antigas famílias que perderam prestígio a partir da crise das oligarquias, nos anos 1930, e ao incremento do mercado de trabalho intelectual.

Esse trabalho ligava-se ao serviço público, que recrutava jovens universitários – geralmente oriundos das faculdades de direito – para ocuparem postos no governo. Além disso, na área cultural, percebe-se o crescimento do setor editorial no país, o que se constata pelo surgimento de editoras de médio e grande porte nesse período. O êxito da

¹⁷ MICELI. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*.

literatura de ficção, que substituíam os livros importados pelos nacionais, relaciona-se, principalmente, ao regionalismo dos anos 1930, com o surgimento e com a afirmação de um pequeno grupo de escritores de profissionalização relativa.

A abertura de portas do campo político partidário, cultural, editorial, etc. para intelectuais estabelecia um vínculo com a classe dirigente – muitas vezes já decadente. Com a entrada de seus familiares no espaço de trabalho, esse grupo tornava-se aliado dos projetos do governo. Eram esses filhos da classe dirigente que possuíam capital cultural, social, escolar e, assim, apresentavam condições de assumir os postos criados. Para Miceli, antes do talento individual, do dom, do gênio, da sensibilidade artística, vigoram as determinações sociais de um certo período histórico, cujo objetivo é produzir um certo tipo de profissional que irá contribuir para o andamento da máquina administrativa, pública ou privada.¹⁸

Antonio Candido chama a atenção para a necessidade de considerar, no contexto das tensões socioeconômicas em que surge o intelectual analisado por Miceli, a sinceridade do escritor diante de sua produção, as “veleidades profundas” não percebidas pelo sociólogo. No prefácio ao livro de Miceli, o crítico alerta para o perigo de se trabalhar com “raciocínios genéricos” que abrigam a todos dentro de uma categoria, prejudicando, assim, a “verdade singular”. Para Candido, um escritor como Drummond pode servir ao Estado Novo como funcionário sem se alienar, sem perder sua “dignidade ou autonomia mental”.¹⁹

A análise de Sérgio Miceli mostra-se rica, corajosa e fundamental para ampliar a crítica literária, retirando-a do lugar bem acomodado das análises intrínsecas ao texto e colocando a literatura para funcionar dentro de uma série social diversificada. Concordamos com Candido, porém, quando enfatiza o perigo de inserirem-se todos os elementos dentro de uma categoria, sem levar em conta as individualidades. Isso elimina o desejo de trabalhar com arte e o esforço, o burilamento, o aprimoramento da escritura, a obsessão por tornar melhor a atividade e mesmo o receio de que sua repercussão seja irrelevante.

Ao seguir a proposição de Miceli, pode-se cometer o equívoco de se entender a produção cultural brasileira sempre em atraso em relação às literaturas e às artes norte-americanas e européias, conforme aparece no texto, tendo em vista o uso de formas e

¹⁸ MICELI. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*, p. XVI.

¹⁹ Cf. MICELI. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*, p. XII.

idéias importadas desses lugares. Em suma, seja a partir da situação familiar, da oportunidade dada pelo Estado ou pelo mercado ou mesmo por meio da incorporação de conquistas estrangeiras, o autor não se desvincula da lógica dialética nem se abre a um pensamento mais heterogêneo. Nessa outra lógica, a civilização e a cultura de base iluminista não se apresentam como estruturas superiores, mas como forças que podem passar por traduções, traições, readaptações.

A produção cultural não é determinada pela produção econômica ou pela cooptação política. É elaborada a partir da incidência dessas, mas também das singulares preocupações estéticas, sociais e culturais dos escritores. Nessa tensão entre a subordinação a uma ordem e a tentativa de criação de linhas de fuga em relação a ela, reside o forte valor da produção artístico-intelectual. Miceli destaca o homem submisso aos condicionamentos sociais. Enxerga, de forma negativa, o escritor intelectual, já que esse torna-se uma marionete conduzida pelas pressões impostas pelo Estado, pela produção estrangeira, pela classe e pelo mercado. Tais fatores estrangulariam sua vontade expressiva, pois o escritor estaria submisso a regras que impediriam o livre exercício de seu poder questionador e inventivo.

O serviço público do intelectual pode ser visto como uma tática não isenta de ambigüidades: um modo de se manter nas raías da burguesia e de descortinar uma percepção mais ampla em relação ao poder. À proposta de Miceli, acrescentamos uma contrapartida: a sensibilidade, a inteligência e a crítica social que podem estar presentes no trabalho de escritores e intelectuais.

O trabalho no Itamaraty confirma a declaração de Candido a respeito da procura de intelectuais por empregos que lhes propiciem um bom rendimento para sustentarem suas famílias e lhes garantam tempo para a pesquisa e para a criação artística. Os intelectuais ligados ao Estado poderiam ser vistos como representantes de uma autocrítica do próprio sistema, e não simplesmente como indivíduos cooptados. Evidenciam que planejamentos racionais podem ser feitos com sensibilidade e imaginação. Acrescente-se a isso o fato de demonstrarem uma produção que questiona muitas ações do Estado a que servem. Esses filhos de uma antiga aristocracia e burguesia urbana e rural, além de desempenharem o serviço burocrático formal, mantendo os hábitos de classe, não desprezam a potência de suas “veleidades profundas” enquanto fingidores. Não apenas na literatura, mas também no serviço público. Fingem por meio da literatura e também nos ofícios. Vários são os depoimentos em que Cabral, Rosa e Vinicius demonstram ter

buscado a carreira como forma de sustento e de obtenção de um tempo maior para a fruição e para a produção.

A ausência desses intelectuais do seu país acarreta uma falta que passa a ser preenchida de forma virtual, pela produção artística. O sentimento da nação é lapidado a partir da experiência no estrangeiro, possibilitada pela profissão.²⁰ A natureza, o modo de ser do brasileiro, a cultura, a difícil situação social de milhares de homens e mulheres tornam-se imagens fortes nas obras desses bandeirantes, desbravadores da imaginação nacional, em meados do século XX. A atração pela pátria se fortalece nos momentos em que os escritores se ausentam do país. Quando retornam, trazem ingredientes novos, misturando-os à cultura local. Nesse sentido, possibilitam o surgimento de outros modos de expressão na arte brasileira.

O intelectual diplomata, assim como vários outros intelectuais latino-americanos, partem para seus ofícios no exterior. Estão ligados a um certo tipo de representação que têm de cumprir, em nome dos objetivos da nação. Entretanto, continuam emocionalmente presos à terra natal. A volta, muitas vezes, é imaginária e literária, não real. Boa parte dos textos literários publicados por esses escritores – mesmo em sua fase de “exílio” – tratam do lugar onde passaram a maior parte de sua infância ou adolescência.

A diplomacia não apenas permitiu-lhes o distanciamento, essencial ao trabalho intelectual, nos dizeres de Edward Said, como também lhes deu a chance de serem pensadores singulares do Brasil. Os escritores diplomatas apresentam-se como homens preocupados em desvendar, por meio de suas traduções, um país de margens escorregadias, entrelaçando os discursos literário e oficial.

Muitas vezes, os textos formais produzidos pelo Estado, com argumentação bem construída, com esquecimentos de verdades comprometedoras, mostram-nos apenas o outro lado da produção literária. Configuram-se como construções que encenam dificuldades existentes na apreensão e na fixação da imagem de um país periférico aberto à modernidade. A identidade brasileira, em meados do século XX, constrói-se a partir das negociações tradutórias entre vários discursos ligados ao nacional e ao estrangeiro, à tradição e à modernização.

²⁰ Octavio Paz considera a situação dos poetas latinos do final do século XIX, os quais muito comumente aportavam na França antes de retornarem ao seu país. O poeta e diplomata mexicano afirma: “para voltar à casa é necessário primeiro arriscar-se a abandoná-la. Somente regressa o filho pródigo.” Cf. SANCHES NETO. Vinícius de Moraes: o poeta da proximidade, p. 315.

Há, na tessitura discursiva dos intelectuais diplomatas, seja no âmbito burocrático ou artístico, uma tonalidade positiva, uma crença no devir. Em relação à produção literária, é forte, nos três, a “angústia da influência”.²¹ Procuram afirmar que, apesar dos modelos seguidos, conseguiram ir além. Todos mantêm um tom irredutível aos grandes cânones de onde beberam o seu bocado. As adversidades e as tensões sociais existem e são relatadas, não escamoteadas. Verificam-se, nas obras, denúncia e negatividade, mas também confiança num espaço existencial renovado.

O discurso utópico de um frágil país subdesenvolvido da América Latina que busca a modernidade apresenta ecos na representação literária. O discurso estatal quer seguir livremente, sem entraves, com sua crença no futuro. Escamoteia os empecilhos que a literatura escancara. As obras não escondem os caminhos acidentados; entretanto, buscam reinventar as rotas.

Os autores diplomatas, além do saber escolar de fundo iluminista, desenvolveram o pensamento da estrangeiridade, a saída do centramento cartesiano e a abertura para outros modos de saber e de expressão. Ao mesmo tempo que atuam no campo burocrático ou literário, buscam a convivência com a diversidade social, estética e cultural, tanto estrangeira quanto nativa, tanto subjetiva quanto concreta, relacionada à grande arte ou à tradição popular.

Em “Joan Miró”, ensaio sobre o discurso pictórico do artista catalão, realizado em 1949, Cabral afirma que o espanhol empregava, em seus trabalhos, o adjetivo *vivo*. Este traria à obra do pintor algo “oposto à sensação de harmônico ou de equilibrado”.²² O *vivo* sai desse lugar de estabilidade, busca o seu fora. Importa, na expressão artística, segundo Cabral, a capacidade de lutar contra os hábitos acomodados e quebrar a densa camada de sensibilidade, já endurecida pela rotina.

O fio que não mimetiza objetos da realidade, que não procura a “melodia do traço renascentista” é traduzido pelo traço límpido impresso na obra cabralina. Em vez do racionalismo, Cabral demonstra uma minúcia que visa à leveza do risco de faca na pele da página. Deseja encontrar a forma estética representativa da existência e do pensamento tênues, que se equilibram por um fio, no limite do possível. Para isso é preciso controle, concentração. Cabral e Miró apontam a relação entre a base conceitual e a expressão, entre

²¹ Cf. BLOOM. *A angústia da influência*.

²² MELO NETO. *Obra completa*, p. 718.

a força que estrutura o pensamento estético e o trabalho pronto.²³ Demonstram, em suas produções, a indistinção entre um dentro e um fora.²⁴

A obra de Miró revela a luta contra a atenção estática, contra o hábito e contra a memória mecanizada. Visa a elaborar mecanismos de lucidez pela utilização de um estado constante de julgamento. De acordo com Cabral, o pintor objetiva romper com a idéia de que, na pintura, deve haver subordinação de dados a um ponto central de interesse. Miró desierarquiza as imagens da tela, pois todos os elementos são apresentados de forma simultânea, têm o mesmo destaque e devem receber igual atenção em sucessivas leituras.²⁵

Além do contato com grandes nomes da literatura e da pintura, o trabalho diplomático permitiu a Cabral a descoberta de novas formas de modernidade, dentro da própria Europa. Na Espanha, presencia, nos tablados de bares e cabarés, shows de dança e música flamencas. A forte influência da cultura espanhola em Cabral, fruto de longos anos de trabalho naquele país, permite-nos notar a presença do “sotaque” popular da Espanha na obra do brasileiro.

O conhecimento dos trâmites burocráticos oficiais em conjunção com a vivência em múltiplos territórios, onde assiste a manifestações políticas cotidianas, expressões artísticas e culturais de diversos povos, confere ao escritor diplomata um lugar

²³ Em carta a Clarice Lispector, escrita entre 1947 e 1948, Cabral, após comentar que estava imprimindo um livro intitulado *Psicologia da composição*, revela sua intenção poética: “É um livro construídíssimo; (...) nasceu de fora para dentro, quero dizer: a construção não é nele a modelagem de uma substância que eu antes expeli, i.é, não é um trabalho posterior ao material, como correntemente; mas, pelo contrário é a própria determinante do material.” MELO NETO. Carta a Clarice Lispector, p. 182.

²⁴ Colabora para nossas discussões a relação estabelecida pelo arquiteto Oscar Niemeyer entre a base conceitual e a expressão, entre a força que estrutura o pensamento estético e o trabalho finalizado. Ao contrário de projetos arquitetônicos em que, após terminada a estrutura, nada se sabia da arquitetura que surgiria, pois esta viria depois, como coisa secundária, Niemeyer propõe novo enfoque. Para ele, a arquitetura deveria aparecer já nos problemas estruturais. Desde o esqueleto da obra apresentar-se-ia o “apuro da técnica” e “as fantasias do arquiteto”. A “assinatura” de Niemeyer já aparece no esboço, no modelo que atinge ao plasmar a estrutura técnica como constitutiva do desenho arquitetônico do edifício. A intenção de Niemeyer era conseguir criar o espetáculo da arquitetura que a vida contemporânea reclama: “Se examinarem o Congresso de Brasília ou os palácios nela realizados, verão que, terminadas suas estruturas, a arquitetura já estava presente.” NIEMEYER. *As curvas do tempo*, p. 271. Em Niemeyer, a reunião entre cálculo e arte transparece desde o nascedouro do edifício. Não é apenas pelo cruzamento entre paisagismo, pintura e arquitetura, como no conjunto da Pampulha, que o estilo do artista se constituiria, mas no modo de articular o raciocínio. Este não hierarquiza nem distancia arte e matemática, arrebatamento e controle. Criação e precisão técnica visam a uma arquitetura concisa e perturbadora, como ocorre com a poesia de Cabral.

²⁵ Ao comentar o ensaio de Cabral a respeito de Miró, Flora Süssekind aborda a questão do tempo e da série: “Temporalização da composição e desintegração da perspectiva trabalhadas igualmente, na poesia, por Cabral, sobretudo por meio do desdobramento e do tensionamento interno das imagens, de um constante descentramento da observação, e de processos seriais de composição, tanto no âmbito de um único poema (método dominante em *Serial*), quanto entre pares de poemas (como nos de *A educação pela pedra*) ou entre conjuntos mais vastos de textos (como a sucessão de ‘cemitérios’ que se inicia em *Paisagens com figuras*)”. SÜSSEKIND. *A voz e a série*, p. 281.

diferencial entre os intelectuais. Como sabemos, Vinicius, em sua passagem pelos Estados Unidos, deparou com os negros do jazz, e efetivou contatos que contribuíram para a renovação da música popular brasileira.²⁶

Rosa e Vinicius não destacam a temática da experiência estrangeira em suas obras, como é o caso de Cabral. Este viveu mais tempo no exterior, principalmente na Espanha. Observamos, porém, que a relação entre os processos de arte e pensamento brasileiros e estrangeiros instaura-se, na obra dos três, de modo marcante na própria estrutura textual.

A proposição de uma perspectiva questionadora dos cânones disciplinares, como aparece no ensaio de Cabral sobre Miró, é comum na produção rosiana. Em 1952, o escritor mineiro é convidado a fazer parte da equipe que prepararia o Concurso de Provas do Instituto Rio Branco. O trabalho realizado pelo diplomata refere-se ao exame de Cultura Geral e demonstra o seu interesse por conhecimentos não apenas acadêmicos e formais. Rosa valoriza modos de saber que não são aprendidos apenas em livros ou em bancos escolares, mas os “pragmaticamente” utilizáveis. Tais conhecimentos seriam gratuitos e demonstrariam a curiosidade e a consciência humanística do candidato, fatores que contribuiriam para a formação de sua personalidade. O escritor condena, no texto, a indução do concurso a leituras apressadas, que produziriam uma espécie de “memorização artificial”. Nas palavras do diplomata:

Quando se introduziu no programa do Vestibular a prova de Cultura Geral, o que se teve em mira foi um processo de apreciar, no julgamento dos candidatos ao Instituto, também conhecimentos – científicos, artísticos, eruditos, ilustrativos, etc. – adquiridos seja mediante aprofundamento extraordinário nas matérias dos Cursos Ginásial e Colegial, seja em cursos outros, seja extracurricular e autodidaticamente, através de leituras e outros meios de informação e enriquecimento do espírito; mas conhecimentos suplementares ou complementares, transcendentais da rotina escolar, bem assimilados e sedimentados, contribuindo eficazmente para a formação do candidato, e resultantes de curiosidade intelectual e capacidade mental, do gosto pela indagação objetiva ou especulativa, de vocação cultural e consciência humanística.²⁷

Ao contrário da tradicional distinção entre o saber escolar – disciplinar, científico, aprendido com o esforço da razão – e a chamada sabedoria, menos valorizada pelos padrões acadêmicos, aprendida nas ruas, nos encontros, nas surpresas do cotidiano, Rosa considera fundamental a interseção entre os dois conhecimentos. Elementos da produção

²⁶ Esse tópico será retomado no sexto capítulo.

²⁷ ARAÚJO. *Guimarães Rosa: diplomata*, p. 29.

literária direcionam o modo de pensar e de agir do escritor, em seu posicionamento sobre o que considera primordial para a formação do caráter do diplomata ou do cidadão comum. A palavra curiosidade distingue-se entre outras, como a indicar que a construção do saber realiza-se melhor pela quebra dos muros existentes entre o conhecimento erudito e o popular – este, ao mesmo tempo intuitivo e prático, orientado pela experiência.

A contemplação, o ócio, as formas de saber não canônicas que permitem o surgimento de uma competência para resolver certa situação inusitada fazem parte da lógica de Rosa. No discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, afirma: “Desde cedo, apenas, também eu aprendi que o sábio fia-se menos da solércia e ciência humanas que das operações do Tao”.²⁸ Em Rosa, a cultura ocidental liga-se, por exemplo, ao zen-budismo oriental, tendo como mediador o pensamento sertanejo mineiro.²⁹

O aspecto extracurricular e autodidático do conhecimento, o saber desinteressado, passam, por empenho de Rosa, a fazer parte da prova de seleção de um dos concursos mais concorridos do país. O diplomata não se interessa, ao formular a avaliação, pela capacidade de fantasiar ou fabular sem o estabelecimento de nexos com a realidade, nem pelo raciocínio técnico, limitado a um campo específico. O candidato deve saber articular saberes diversos, estabelecer associações complexas, além de ter calma e capacidade de meditação. Segundo o autor, o saber não pode ser apenas mecânico, pois se tornaria repetitivo e superficial, deve ultrapassar esse aspecto e entrar em consonância com a imaginação e o prazer: “o gosto pela indagação objetiva ou especulativa”.³⁰

Em entrevista a Günter Lorenz, ao procurar explicar o conceito de “brasilidade”, Rosa afirma haver elementos da língua que não são captados pela antena da razão. Ressalta a importância “irracional”, “inconcebível” e “intimamente poética” da palavra “brasilidade”; mostra que ela representa sobretudo um “sentir-pensar” e não tem uma definição clara e precisa. Diante dessa definição, o metódico entrevistador alemão inquieta-se: “Que diabos

²⁸ ROSA. Discurso de posse de JGR na ABL. Arquivo IEB-USP, caixa 22.

²⁹ No conto “Orientação”, de *Tutaméia*, Rosa conta a história de “Yao Tsing-Lao – facilitado para Joaquim. Quim, pois.” Yao-Tsing vira Joaquim e naturaliza-se Quim. Era “sério sorrisoteiro”. Vivía no sertão mineiro: “um João-vagante, no pé-rapar, fulano-da-china – vindo, vivido, ido – automaticamente lembrado. Tudo cabe no globo.” O sertão é o mundo, diz o escritor em outro livro. As vidas rasas, de pouca valia, misturam-se no Gerais. A descrição do chinês demonstra a tentativa de capturar outras faces e outros pensamentos, “exteriores”, “de banda”, perdidos nas paisagens sertanejas: “Sábio como o sal no saleiro, bem inclinado. Polvilhava de mais alma as maneiras, sem pressa, com velocidade. Sabia pensar de banda? Dele a gente gostava. O chinês tem outro modo de ter cara.” ROSA. *Tutaméia*, p. 108. Em análise do conto, Walnice Nogueira Galvão assinala: “antinacionalista e graciosamente anti-racista, o conto considera que a miscigenação com o elemento alienígena não-branco, isto é, ‘amarelo’, nos melhora.” GALVÃO. *Mínima mímica*.

³⁰ Cf. ARAÚJO. *Guimarães Rosa: diplomata*, p. 29-30.

é um sentir-pensar?”. Em suas explicações, o mineiro aponta aspectos interessantes ligados à existência de um modo de pensar não pautado pelos padrões europeus: “somos o único povo da terra que pratica diariamente a lógica do ilógico, como prova nossa política”. Há, na frase do escritor, uma ambigüidade, talvez intuitiva, talvez perspicaz, diante do cargo que ocupava. De toda forma, a frase é irônica em relação à “cordialidade” brasileira, entendida como a ausência de limites entre a ordem pública e a privada – como propõe Sérgio Buarque –, que faz com que prevaleçam os interesses privados, antes de qualquer consideração coletiva, moral ou ética. Embora afirme ocorrer no Brasil, diariamente, uma produção social e política pautada pela “lógica do ilógico”, a tonalidade do discurso rosiano é positiva em relação ao brasileiro.

No contexto da entrevista, “lógica do ilógico” representa um modo de vida menos formal, uma organização do pensamento em descompasso com aquela comum nos países europeus. Na entrevista, a “brasilidade” é explicada por critérios tangenciados pelo saber popular e pela idealização do Brasil, país que fundará, no futuro, um “reino de justiça” – isso devido à sinceridade e à capacidade de sentir de seus habitantes. Se o autor exagera quanto às suas previsões político-sociais, acerta no quesito construção do saber:

Para compreender a “brasilidade” é importante antes de tudo aprender a reconhecer que a sabedoria é algo distinto da lógica. A sabedoria é saber e prudência que nascem do coração.³¹

Rosa diz que o escritor nunca deve “abandonar as zonas do irracional”. Afirma que suas personagens são “um pouco muito” dele mesmo e nunca poderão ser intelectuais, “pois isso diminuiria sua humanidade”. Enfatiza que a justiça só pode ser pensada por meio da superação da lógica.³² Relata não haver contradição no fato de seu processo de criação pautar-se tanto por critérios racionais, intelectuais, quanto por critérios

³¹ LORENZ. Literatura e vida: um diálogo de Günter Lorenz com João Guimarães Rosa, p. 16.

³² Em livro escrito em 1932 pelo médico Dr. A. de Lima Coutinho, a respeito de suas atividades profissionais no município de Itaúna, há importantes referências a Rosa, que trabalhava, à época, no distrito de Itaguara. No final de tarde, gostava de conversar com operários – vindos de diversos lugares – que estavam construindo a rodovia Fernão Dias, que liga Minas a São Paulo. Atencioso, fazendo viagens de caminhão, levando doentes e feridos à Santa Casa itaunense, Rosa é descrito como supersticioso. Não subestima nenhuma crença. Respeita os raizeiros, feiticeiros, curandeiros; valoriza a umbanda, a quimbanda e o kardecismo. Acredita na força da lua. Receitaadores de remédios do interior são vistos como úteis ao povo marginalizado, distante das farmácias e dos serviços da medicina. Cf. CARVALHO. Investigação sobre a presença de Itaúna na obra de João Guimarães Rosa. Em carta ao amigo Manoel Carvalho, raizeiro e receitaador da região de Itaguara, escreve Rosa, por volta de 1932: “Continue a mandar fazer as lavagens intestinais, bem como as vaginais.// A doente deve tomar, na maior quantidade possível, chá de cabelos de milho adoçado.” A orientação revela diálogos entre ciência e sabedoria na prática médica do futuro escritor. Cf. SILVEIRA. *O baixo-sertão de Guimarães Rosa*, p. 47.

“irracionais”. Entretanto, prefere pensar por intermédio da prudência, e não da lógica matemática. Esta poderia limitar a aventura humana rumo ao desconhecido, ao inconsciente e ao irracional. Entretanto, apesar dessas considerações, Rosa abraça a “poética do não”, o controle lógico reiterado por Cabral, ao revelar, na entrevista a Lorenz, aspectos de sua criação:

A personalidade do escritor, ao escrever, é sempre seu maior obstáculo, já que deve trabalhar como um cientista e segundo as leis da ciência; ela o faz perder seu equilíbrio, torna-o subjetivo quando deveria buscar a objetividade. A personalidade, é preciso encarcerá-la no momento de escrever.³³

O trecho rosiano endossa a posição de Vinicius em polêmico texto intitulado “Carta contra os mineiros: por muito amar”, publicado em novembro de 1944, provocando grande celeuma no tímido meio intelectual de Minas. Vinicius revela-se um poeta voltado para “o fora”. Critica a interioridade, a auto contemplação, a desolada paisagem do poeta auto centrado que não se arrisca a outros territórios e se esconde no amor contemplativo. Em tempos duros, o poeta pede aos escritores de Minas Gerais uma literatura mais aguerrida, colocada à frente do combate que deve existir em um mundo que se auto destrói.³⁴ Escreve o cronista:

(...) a alma que tantas vezes vos fervilha, vós a prendeis num corpo por demais estático, por demais consciente da ordem burocrática que vos vem matando. No entanto, esse orgulho que vos acorrenta os anseios da vida, porque vos dá ele coragem para vos auto-mutilardes? Porque a paisagem escolhida para a vossa muda contemplação há de ser somente a bela, triste, desolada paisagem de vós mesmos?

Segundo Gilles Deleuze, “a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu”.³⁵ Não apenas a política, mas o próprio desenvolvimento do pensamento estético, necessita uma abertura para o fora do “eu”, da família, da comunidade, etc.

A busca de um fora da linguagem habitual e intimista é comum aos três autores. A objetividade, a exatidão – como proposta por Italo Calvino –, não é privilégio de Cabral, nem o intimismo é ato irrefletido em Vinicius. Percorre os livros e demais produções de Cabral, Rosa e Vinicius a intenção de questionar princípios científicos,

³³ ROSA. Literatura e vida: um diálogo de Günter W. Lorenz com João Guimarães Rosa, p. 14.

³⁴ Cf. MORAES. Carta contra os mineiros: por muito amar.

³⁵ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 13.

comportamentais e estéticos arraigados na idéia de hierarquia ou de convenção social.³⁶ A racionalidade cabralina mostra-se questionadora dos dispositivos que enquadram e limitam o homem. Os três autores, munidos de ferramentas do saber transdisciplinar, vasculham outras instâncias, percorrem outros mapas além do visível. Os diplomatas conhecem bem o quanto há de construção lingüística, de técnica retórica, de jogos de poder em cada trecho de um argumento pronunciado. A atenção, o cuidado com as minúcias da linguagem, as estratégias de convencimento, o preparo intelectual, o controle para que aspectos sentimentais ou irrefletidos não interfiram nas negociações revelam aspectos da vigília, da “prudência” diplomática presentes na produção artística.

Com sua política da escritura, os autores questionam a concepção torta e preconceituosa que, valorizando o aspecto pragmático da modernidade, vê o artístico, o literário, a imaginação criadora como sinais de pobreza e de descrédito, de falta de reflexão séria e cuidadosa. Como se a razão e a imaginação não fossem as molas mestras tanto do discurso da ciência quanto do discurso da arte. Segundo essa concepção, a construção artística beberia apenas na fonte do prazer superficial. O projeto da obra, a pesquisa empreendida, as regras textuais, a técnica artística, a perspectiva política, a análise do tecido social propiciada por argumentos e alegorias, a sensibilidade aliada à consistência crítica são escamoteados.³⁷

A transdisciplinaridade permite erigir espaços de estrangeiridade em relação aos pensamentos mais íntimos, às certezas mais arraigadas. Rompe-se com o pensamento estanque, dualista. Nesse processo, é importante aprender a olhar com as lentes do outro, a sentir um pouco da insegurança que as terras desconhecidas proporcionam. Reconhecer as incompletudes e as limitações dos próprios posicionamentos são meios de operar com um pensamento mais aberto, de ser tolerante em relação a diversos modos de existência, de pensamento e de ação. Os escritores diplomatas, tomados pela transdisciplinaridade na

³⁶ No quarto e último prefácio do livro *Tutaméia*, intitulado “Sobre a escova e a dúvida”, Guimarães Rosa aborda a questão da rotina impensada que envolve a vida humana. O escritor debruça-se sobre o fato de, em sua infância, mandarem-no escovar de jejum os dentes assim que acordasse: “Eu fazia e obedecia.” Mas uma luz lhe brotara do absurdo: “De manhã, razoável não seria primeiro bochechar com água ou algo, para abolir o amargo da boca, o mingau-das-almas? E escovar, então, só depois do café com pão, renovador de detritos?” Desde o momento que lhe surgira essa dúvida, passara a efetuar o asseio desse outro modo. O pequeno texto pode funcionar para pensarmos sobre a relação entre o escritor e a desconstrução dos lugares-comuns. A dúvida surge ao se escovar ao contrário a rotina que se cumpre com “escassa autonomia de raciocínio”. Cf. ROSA. *Tutaméia*, p. 156.

³⁷ Cf. ADORNO, Theodor. O ensaio como forma, p. 169.

articulação lingüística, reconhecem o valor do seguinte ditado citado por Rosa: “pães ou pães, questão de opiniões”.

Ao comentar a importância da articulação dos saberes e da quebra da rigidez disciplinar, Edgar Morin aponta para o fato de que está surgindo, na contemporaneidade, um novo paradigma cognitivo que busca estabelecer pontos de contato entre saberes, disciplinas e ciências que não se comunicavam anteriormente.³⁸ Pelo fato de vivermos em um mundo dividido entre a inteligência tecnocrática racionalista e a inteligência auto centrada, voltada para princípios “invioláveis” e “seguros” do “eu”, seria preciso aprender a desenvolver o pensamento da exterioridade, ou da complexidade, conforme pensa Morin.

O filósofo acredita que o duplo desafio do pensamento complexo consiste na abertura para a religação e a incerteza. Há a necessidade de religar o que a ciência moderna separou – por exemplo, a arte e a prática cotidiana – e também fazer coabitar a certeza e a incerteza. Abrir-se para o incerto significa desprender-se da razão ocidental e aprender a se solidarizar com outros modos de inteligência que não sejam apenas aqueles orientados pela lógica cartesiana. Não se propõe, entretanto, desprezo pelos avanços do pensamento lógico; pretende-se, outrossim, fazer com que este dialogue com o seu fora de forma não hierárquica.

O texto literário não funciona somente para ilustrar um raciocínio teórico, pelo contrário, suas imagens devem ser vistas como conceitos que produzem uma rede teórica de amplo alcance e que aproximam o fazer artístico da teoria crítica. Dividindo espaço com outras perspectivas científicas e teóricas, a literatura mostra-se capaz de produzir deslocamentos na percepção e na reflexão, desvelar paisagens ideológicas e criar possibilidades para novas formas de posicionamento político. Para Eneida Maria de Souza, “o texto ficcional ou artístico assume funções próximas àquelas do texto teórico, podendo ser interpretado como imagem em movimento na qual a rede metafórica é produtora de redes conceituais”.³⁹

O mundo técnico constitui-se pela utilização da imaginação utópica, e a imaginação estética efetiva-se pelo desenvolvimento dos domínios da técnica artística. Esses discursos, todavia, têm sido afastados no projeto de progresso da modernidade. O mundo moderno, racional, disciplinar, necessita do controle para levar adiante tal projeto.

³⁸ MORIN. *Educação e complexidade: os sete saberes e outros ensaios*, p. 47.

³⁹ SOUZA. *Crítica cult*, p. 43.

O espaço artístico é elaborado a partir das margens da ordem técnica e aproxima-se de uma “poética do descontrole”, na exposição das fragilidades e dos limites rígidos da ciência. Porém – mesmo sendo comum o discurso científico escamotear seu lado imaginativo e o discurso estético camuflar o rigor da construção textual –, o domínio dos instrumentos de trabalho, a técnica e a imaginação criadora fazem parte dos dois territórios.

Ao contrário da diplomacia oficial, vinculada a regras e dogmas, a “diplomacia literária” apresenta, como força maior, o questionamento social. O objetivo não é fechar acordos definitivos, mas revelar novos olhares políticos para o mundo. Novos modos de lidar com o conhecimento interferem no diagrama político. É bom ressaltar que a formação “iluminista” e a pesquisa enciclopédica empreendida por Rosa na confecção de seus livros aliam-se, em grau de importância, ao contato com vaqueiros, a leituras literárias em várias línguas,⁴⁰ a pesquisas em dicionários, às cartas do pai descrevendo tipos, costumes, cenas, expressões coloquiais e vestimentas do interior mineiro.⁴¹

A modernidade hegemônica afastou domínios do saber, enrijeceu campos disciplinares e fortaleceu áreas ligadas ao pensamento pragmático, científico, que investem na divisão e na fragmentação dos saberes e na especialização. Buscou-se, dessa forma, o desenvolvimento mais sistemático das pesquisas e a descoberta de uma suposta verdade. As áreas do saber ligadas à imaginação, ao pensamento não aplicado – mais aberto ao diálogo com outras disciplinas –, foram relegadas a segundo plano. A ciência moderna pressupõe o distanciamento crítico entre o pesquisador e o conteúdo analisado, o aprofundamento vertical no campo disciplinar e a desconfiança frente a formas menos “controladas” de discurso acadêmico. O que importa é a busca constante de uma “interioridade” do saber.⁴²

Atualmente, o questionamento dos alicerces da razão moderna pode ser demonstrado a partir das preocupações de algumas áreas em dialogar com outros campos do conhecimento. Há a constatação de que é necessário sair da interioridade e caminhar em direção a outras formas de pensamento, para se obter conhecimento mais amplo do objeto

⁴⁰ Em entrevista a Günter Lorenz, declara Rosa: “Eu quero tudo: o mineiro, o brasileiro, o português, o latim, talvez até o esquimó e o tártaro. Queria a linguagem que se falava antes de Babel.” Cf. LORENZ. *Literatura e vida: um diálogo com Guimarães Rosa*.

⁴¹ Cf. ROSA. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*, p. 215.

⁴² De acordo com Cássio Viana Hissa, “produzir conhecimento sem se envolver com o objeto de conhecimento, planejar o mundo concreto sem se envolver com o objeto de planejamento, estabelecer políticas na desconsideração do conhecimento e dos anseios gerados pelas sociedades são atitudes que refletem paradigmas tradicionais da ciência moderna.” HISSA. *A mobilidade das fronteiras*, p. 246.

de estudo. O conceito de diplomacia pode contribuir para o debate transdisciplinar, a partir do momento em que esta é entendida como a busca do diálogo com uma exterioridade em relação ao sistema instituído. Nesse sentido, a diplomacia ofereceria à escritura um pensamento que se apresenta não pela capacidade de ver o outro a partir de princípios e regras consolidadas, mas pela capacidade de ser olhado por esse outro, de deixá-lo invadir o discurso e ressignificar a área de atuação, o pensamento, a sensibilidade e a ação.⁴³ O fortalecimento vem da “estratégia de enfraquecimento” a ser utilizada durante o diálogo.⁴⁴

A valorização dos conhecimentos não científicos na obra dos autores em foco não significa o descrédito das formas de saberes científicos, mas, antes, sua utilização de forma contra-hegemônica. O pensamento fronteiriço não atribui o mesmo crédito a todos os conhecimentos e formulações artísticas, mas busca desconstruir os discursos que desconsideram, de início, tudo aquilo que não se aplique ao “cânone epistemológico da ciência moderna”.⁴⁵ Não se propõe a banalização do conhecimento, sua simplificação. Busca-se, ao contrário, um movimento em direção ao exterior que motivaria, além do desenvolvimento científico, o desenvolvimento da imaginação e da crítica. Os discursos de poder perderiam os donos e seriam desconfigurados na criação de novos modos de se trabalhar com o conhecimento. O rompimento das fronteiras entre as disciplinas ampliaria o poder crítico, a partir da interpenetração “de discursos, de metodologias, de experiências diversas”.⁴⁶ Com a transdisciplinaridade, o pensamento intuitivo e criador do poeta seria rearticulado com instrumentais analíticos relacionados à ciência e à tecnologia. A chamada ordem da descoberta encontrar-se-ia com ferramentas que buscam a justificação do conhecimento. Desse modo, seria possível ultrapassar operações metodológicas tradicionais que enxergam na literatura, na psicologia e na filosofia apenas características aleatórias, sem validade epistêmica, conferindo à matemática, à lógica, o verdadeiro lugar do conhecimento.

As poéticas de fronteira nascem da interação de diferentes pontos de vista. Não contrapõem o saber moldado pela razão, diurno, à sabedoria tecida pela arte e pela imaginação, noturna. Cabral contraria, com sua poesia, o diálogo mais livre entre razão, sensação, intuição e sabedoria popular, marcas distintivas do discurso rosiano e viniciano, mesmo com as diferenças entre esses autores. No entanto, a obra cabralina não pode ser

⁴³ Cf. DERRIDA. *O animal que logo sou*, p. 28.

⁴⁴ Cf. HISSA. *A mobilidade das fronteiras*, p. 106-108 e 266.

⁴⁵ Cf. SANTOS. *Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática*, p. 109.

⁴⁶ Cf. DOMINGUES. *Conhecimento e transdisciplinaridade II*, p. 36-37.

avaliada sem a comparação com outras linguagens. No trabalho dos escritores-diplomatas, palavras, conceitos, imagens, sons – transitando pelo universo da literatura, da arquitetura, das artes plásticas e da música, pelos campos da cultura e da política – interpenetram-se e sugerem novas abordagens teóricas, novas estruturas de sentimento. O lugar conceitual proporcionado pela interação entre o discurso diplomático e o artístico-literário mostra que, se o diplomata às vezes mente, ou esconde conhecimentos visando a acordos mais profícuos, o poeta, o escritor, o artista inventam mentiras que nos possibilitam enxergar verdades maiores que as certezas aparentes.

A imagem do intelectual diplomata, presente não nos tratados oficiais, mas na “diplomacia menor” – vislumbrada na confecção de obras artísticas e literárias, nos discursos e ensaios –, revela uma performance, enquanto funcionamento simbólico, de um modelo para o trabalho com o pensamento crítico. A imaginação estética mesclar-se-ia a outras formas de pesquisas mais sistemáticas do ponto de vista da ciência, preservando-se o rigor dos campos teóricos, buscando-se, portanto, uma compreensão mais abrangente e mais dinâmica do mundo. A maior consciência a respeito do caráter representativo do discurso, da distância entre as palavras e as coisas, traz a desconfiança em relação à pretensão de verdade absoluta.

O sociólogo francês Bruno Latour, ao discorrer sobre a ecologia política, chama à cena contemporânea a imagem do antigo corpo de trabalho do diplomata. A função deste, visto agora como cidadão crítico contemporâneo, consistiria em acompanhar, esclarecer e atuar como intérprete das questões político-sociais.⁴⁷

Para Latour, o diplomata ligado à ecologia política não trabalha no âmbito das referências comuns, e sim no das divergências. O objetivo da diplomacia consistiria em aproximar-se da idéia de um mundo mais próximo do comum. Esse profissional, conceitualizado pelo sociólogo, arrisca-se, corre perigo para tentar construir o mundo comum. Nunca estará conformado com as decisões incomensuráveis que levam às guerras mundiais ou cotidianas, mostra-se sempre atento às formulações mais simples e menos pretensiosas, pois elas podem conter a fagulha do acordo que se busca. Na visão do sociólogo, o diplomata é um explorador, um pesquisador, alguém que trabalha na linha do

⁴⁷ Latour argumenta: “Com efeito, contrariamente aos mediadores que se apóiam sempre numa posição superior e desinteressada, o diplomata sempre participa de uma das partes do conflito. Mas, sobretudo, o diplomata tem sobre a antropologia uma vantagem, para nós decisiva: traidor potencial em todos os campos, não sabe antecipadamente sob que forma aqueles a quem ele se dirige vão formular as exigências que podem provocar a guerra ou a paz.” LATOUR. *Políticas da natureza*, p. 344.

teste. Sua vantagem decorre justamente do fato de não ter certeza a respeito da composição do “coletivo que o envia” – portanto, desconfia das propostas dos dois lados e está no meio –, pois sempre há fatos provisórios que necessitam constantemente ser reavaliados. Representar uma demanda coletiva significa sustentar-se pelo pressuposto da negociação. O diplomata é um traidor, porque afirma e defende aquilo que, no fundo, pode trazer-lhe alguma desconfiança. Esse “porta-voz” nada mais é que um tradutor, imagem desliza para a de diplomata, indivíduo que faz seu discurso diante de um interlocutor ser capaz de provocar tanto uma dúvida absoluta quanto a total confiança.⁴⁸ Bruno Latour descreve a figura social do diplomata:

Mais manhoso que moralista, menos processual que administrador, menos voluntário que político, mais encurvado que o cientista, mais desapegado que o explorador de mercados, o diplomata não minimiza de modo algum a dificuldade que existe em conhecer os termos nos quais cada uma das partes visa descrever seus “fins de guerra”.⁴⁹

A presença e as habilidades do diplomata são indispensáveis para abrandar e modificar os perigos que podem ocorrer a um corpo coletivo. O diplomata deve atuar, numa perspectiva conceitual, esclarecendo, interpretando e considerando as mais diversas propostas. Pesa, pondera e nunca as despreza por completo, pois, em lugar da arrogância, sua presença se faz a partir das incertezas vindas do próprio lugar de estrangeiridade que ocupa. Quando fala, em suas embaixadas, é o mandante – o “soberano” – com poder de voz que se expressa, com toda a ambigüidade possível, por meio dele. Mas o mandante sempre ficará em dúvida a respeito de seus interesses, confiados a esse homem que viaja a lugares distantes para defendê-lo. Nunca se sabe, por completo, o que poderá acontecer.

A incerteza funciona como “embaraços de fala” diante de dados inusitados que ocorrem, por exemplo, nas crises de desemprego ou ecológicas. Passa a ser vista como “ingrediente inevitável” de uma nova proposição político-discursiva. Em vez de esperar a voz taxativa e inflexível da ciência objetiva, os “embaraços de fala” incorporam, no diálogo, o signo “discutível”. Este corrói as proposições “régias” que pretendem impor o “indiscutível”. Abre-se para a convivência entre a objetividade científica e as múltiplas controvérsias, gerando novos e inconclusos entendimentos.

⁴⁸ Cf. LATOUR. *Políticas da natureza*, p. 121-134.

⁴⁹ LATOUR. *Políticas da natureza*, p. 351-352.

A natureza da indecisão representa um dos fatores mais importantes para que se possa transformar a posição dos envolvidos em um processo discursivo. O pensamento oposto é um dado concreto a respeito das formas diversas de se entender a realidade. Ao incluir o discurso alheio como parte do próprio discurso, o interlocutor age “diplomaticamente”, amplia os modos de percepção e de explicação do mundo.⁵⁰

A ciência moderna exige do sujeito a “neutralidade” e a “consciência objetiva”. Busca-se evitar a “contaminação” do pesquisador em relação aos dados da realidade que analisa. A imparcialidade e o distanciamento promoveriam um entendimento maior e mais profundo do objeto de estudo. Notamos, no discurso literário e não-literário dos três escritores, outro modo de lidar com os artefatos e com a realidade.

Cabral pretende manter-se distanciado da força lírica e construiu para si uma imagem de poeta frio e racional. Isso aproximaria sua obra do discurso científico, porém, a distância entre os objetivos finais da poesia e da ciência, como sabemos, é quilométrica. O controle da ciência visa à resposta exata, à proposição definitiva. Mesmo rompendo com a visão tradicional de poesia, no Brasil, o controle cabralino é meio para se alcançar o descontrole. Os mecanismos de concentração e de objetivação almejam elidir a dispersão tanto do poeta quanto do leitor.

Ao procurar estabelecer o “controle da explosão”, para que a flor na mão do toureiro não se perfume nem poetize o poema – como é explicitado em “Alguns toureiros”, de *Paisagens com figuras*⁵¹ –, o jogo imagético e formal de Cabral visa, de fato, a emocionar o leitor. A mão do toureiro que segura a flor é “serena e contida”, “certa, pouca e extrema”. A posição de combate poético faz-se na fronteira, como a presença do toureiro espanhol que se expõe a partir da fragilidade, do “pouco”, nos limiares da certeza.⁵² A contenção, a firmeza e o ascetismo de Manolete são frutos da consciência de que qualquer gesto indevido pode levar à morte; do mesmo modo, qualquer vazamento de emoção, qualquer palavra indevida podem prejudicar a forma final do poema. As condições adversas impõem ao toureiro, e ao artista, a “precisão” como parâmetro para se alcançar a vitória, a criação, a liberdade. O objeto construído deve comover por sua força concreta.

⁵⁰ Cf. HISSA. *A mobilidade das fronteiras*.

⁵¹ MELO NETO. *Obra completa*, p. 157-158.

⁵² Escreve o poeta: “Sim, eu vi Manuel Rodríguez,/ Manolete, o mais asceta,/ não só cultivar sua flor/ mas demonstrar aos poetas: // como domar a explosão/ com mão serena e contida,/ sem deixar que se derrame/ a flor que traz escondida, // e como, então, trabalhá-la,/ com mão certa, pouca e extrema:/ sem perfumar sua flor,/ sem poetizar seu poema.” MELO NETO. *Obra completa*, p. 158.

Espanha e Pernambuco deslizam como afluentes e formam um terceiro rio. A escritura literária ativa a interpenetração de elementos que partilham dados em comum. Por conhecer, de modo pleno, os dois territórios, abrir-se a eles e deixá-los invadir sua experiência, o poeta permite o surgimento da “diplomacia menor”. A partir da desterritorialização de elementos culturais díspares, recompõe os motivos e as influências, retorritorializando as informações em uma nova produção literária. Como o toureiro, o poeta – solitário viajante – enfrenta as imagens da morte que o atormentam. Encontra, no espetáculo da arena, o seu sentido maior, a saúde da criação que põe em movimento o gesto de escritura, seu modo particular de manejar a espada.

A fragilidade “serena e contida” das personagens perpassa, de modo transdisciplinar, com suas semelhanças e diferenças, a obra dos três autores. A negatividade da escritura diplomática plasma-se na potência de vida que emana das personagens dos três autores. Na teatralização operada pelas personagens, nota-se uma “poética do não” em relação às práticas de poder dominantes. Os gestos de negatividade visam a despertar, no espectador, uma afirmação; seus corpos são vetores de positividade em relação ao contexto, muitas vezes portador de entorpecimento. Ser positivo, apostar na experiência do devir, com poucos recursos disponíveis, constitui uma forma de enfrentar o poder opressor, de mostrar que ele não delimita todos os espaços ou estabelece verdades únicas e universais. O termo negatividade relaciona-se à produção discursiva em que a função crítica ocupa papel fundamental. Isso não elide outros aspectos que podem aparecer na produção literária, como os relacionados à informação, à espiritualidade, ao entretenimento.

O conjunto das obras de Cabral, Rosa e Vinicius apresenta um aspecto reflexivo entranhado em suas alegorias e metáforas. Os textos encontram-se dentro dos parâmetros de uma produção artístico-literária questionadora dos lugares discursivos dominantes em certo período histórico. As personagens, configuradas como homens comuns, ordinários, conduzem-se pela desregulamentação da máquina ininterrupta da modernidade. A abertura para o “fora” de uma cultura, de uma língua, demonstra a relação da própria literatura com a idéia do exílio, pois essa situação exige do escritor forte

propósito de desterritorialização, de deslizamento entre seus repertórios e os novos conteúdos que encontra.⁵³

O pensamento do “fora” inscrever-se-ia como uma crítica aos postulados platônicos e positivistas do conhecimento. Como crítica à razão, o pensamento surge nos momentos de incerteza e fragilidade diante do novo e do desconhecido. Não estaria no lugar da cópia e do reconhecimento, não buscaria conhecer a verdade, mas produzi-la. A “diplomacia menor” e suas “poéticas de fronteira” demonstram a necessidade do encontro com alguma coisa que force o pensamento a sair de sua interioridade. O acaso dos trajetos, das viagens, dos encontros, o inesperado dos acontecimentos têm forte presença na montagem dessa cartografia voltada para o desconhecido e para a novidade. O acaso dá oportunidade de o próprio pensamento ser posto em dúvida e possibilita o surgimento do devir.⁵⁴

2.3 Fronteiras do abandono

A “diplomacia menor”, antes de vislumbrar uma nova vida comunitária, um novo agenciamento, antes de se debruçar sobre o devir, empenha-se em desconstruir acordos e regras de cerceamento moral, social e acadêmico. Os escritores e poetas diplomatas sabem que é necessário corroer as letras dos tratados do passado para depois criar novas regras, propor novas “leis”. Nesse gesto de corrosão de leis e ideologias formuladas por interesses do espaço estriado, a escrita diplomática torna-se, lentamente, escritura. Esta tem, como forte princípio, a desconstrução – por meio do discurso artístico-literário – dos fundamentos rígidos da moral, da ciência e da política moderna.

Cabral, Rosa e Vinicius, como homens de seu tempo, marcam nas letras os dilemas da história mundial, o descaso com o estranho, a ausência de hospitalidade em relação àqueles que vivem em tempos sombrios da humanidade. As constantes viagens e o

⁵³ Em estudo sobre o conceito do “fora”, Tatiana Levy aponta para o fato de que o desdobrar-se para uma exterioridade é também a coragem para sair do próprio interior, da subjetividade, fazendo desmoronar toda a unidade presente na idéia do “eu”. O que importa é o trânsito em relação ao outro. Para Tatiana Levy, “na experiência de se desdobrar para fora do mundo, nossos valores e certezas são questionados. Nesse sentido, a experiência do Fora nada mais é do que uma experiência revolucionária, contestadora. Como prática plástica, histórica e ética, o Fora põe à prova tudo aquilo que se acredita verdade universal e eterna.” LEVY. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*, p. 38.

⁵⁴ Para Ítalo Calvino, uma obra concebida “fora do self” poderia ser definida como “uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na primavera e a árvore no outono, a pedra, o cimento, o plástico...”. CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 138.

trabalho diplomático em diversos países contribuem para ampliar tanto a análise social quanto as propostas poéticas.

Na escritura literária dos diplomatas, cria-se uma perspectiva de fronteira. As obras apresentam a incidência de diversas experiências, sensações, memórias e atividades operadas por um pensamento voltado para o fora, para o exterior. Mesmo lidando, de diferentes modos, com a razão moderna, os autores questionam seus princípios universalizantes, seus parâmetros técnico-científicos.⁵⁵ O projeto moderno eurocêntrico levou a ciência e a tecnologia à dominação da natureza e do homem, visando prioritariamente ao desenvolvimento econômico.

A escritura diplomática apresenta modos de desentendimento em relação ao caráter unilateral da racionalidade moderna.⁵⁶ A intransigência em relação a formas de cultura e de pensamento que figuravam como estranhas, desconhecidas, perigosas, contribuiu para a solidificação desse aparato. A classificação do mundo em raças foi uma das estratégias centrais para a desconsideração e a negação daquele que não se mostra como igual.

A negação de racionalidade a formas de pensamento que não circulam dentro de regras metodológicas da ciência moderna ocidental embasa o preconceito, a arrogância epistemológica de algumas “ciências duras”. Diversas fronteiras disciplinares e ideológicas foram estabelecidas e continuam a ser mantidas como meio de eliminar a produção não científica, o pensamento “bárbaro”, a razão “primitiva”.

A postura preconceituosa em relação ao outro, notadamente à expressão popular, vivia dentro dos muros da diplomacia brasileira. No arquivo do Itamaraty, no Rio de Janeiro, há um ofício assinado por Aluízio de Magalhães, cônsul-geral do Brasil em Marselha, datado de 27 de fevereiro de 1958.⁵⁷ O texto foi enviado ao Ministro das Relações Exteriores do Brasil. Magalhães posiciona-se de forma arrogante em relação à arte popular brasileira apresentada na Europa. O documento refere-se à repatriação de artistas do grupo folclórico negro Brasileira. Os argumentos, contudo, vão além do episódio. O cônsul critica Carmen Miranda e condena a intenção do compositor e deputado federal Humberto Teixeira de apresentar um conjunto de dançarinos de frevo pernambucano na Europa. Opina sobre show que a cantora Marlene fizera em Marselha:

⁵⁵ MIGNOLO. Os esplendores e as misérias da “ciência”: colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluri-versalidade epistêmica, p. 677.

⁵⁶ FOUCAULT. *Vigiar e punir*, p. 156.

⁵⁷ MAGALHÃES. Ofício do Consulado Geral dos Estados Unidos do Brasil, Marselha, 27/02/1958.

“fiquei foi envergonhado dessa exibição tão contrária aos cânones do cabaré europeu.” A brasileira “se desmanchava em movimentos a bem dizer epiléticos, enquanto uns negros sem compostura, batendo tambores, saracoteavam ao derredor que nem macacos à orla da mata.” Com uma ou outra exceção, os artistas brasileiros “deslustram geralmente nossa reputação artística e é necessário que ponhamos termo a essas exhibições deprimentes.” Era imprescindível zelar pela boa imagem do país, eliminando essas “impurezas” que desonravam a pátria. O ofício finaliza-se com a seguinte passagem:

Nós do Itamaraty, que sempre procuramos elevar, cá fora, o nome do Brasil, estamos na obrigação moral de intervir (...) Precisamos impedir que (...) negreiros inescrupulosos lancem ao sarcasmo da Europa essas pobres figuras dos nossos morros, ignorantes, mal-enjorçadas, desenxabidas, destinadas exclusivamente ao consumo interno e não ao confronto dos palcos europeus. Precisamos impedir (...) [essa] aventura que já pecava de início pela inviabilidade da empresa, a inferioridade do material humano, o primitivismo da expressão artística e tudo o mais a desbotar sobre uma reputação que apenas se delinea e deve ser protegida por todos os meios a nosso alcance.⁵⁸

Nota-se, no texto, a presença do “etnocentrismo de classe” que faz da divisão social a negação da diferença, a eliminação de outros gostos e de outras maneiras de expressão.⁵⁹ Determinada classe afirma-se, negando a possibilidade de outros saberes além do seu. Nessa perspectiva, desvalorizam-se outras formas de sensibilidade e de expressão artística. A cultura que visa a afirmar-se e a distinguir-se como legítima rechaça, na raiz, expressões estéticas que não separam arte e vida cotidiana.⁶⁰ O tom preconceituoso, racista

⁵⁸ Marselha é o lugar onde Walter Benjamin amplia sua percepção a respeito do projeto da modernidade. Em vez da posição canônica do cônsul, Benjamin escuta jazz numa cantina da periferia, à beira do cais, em 1940. Ali havia marinheiros de diversas partes do mundo, conversando em várias línguas. O próprio francês, falado pelos habitantes, apresenta-se estranho. O timbre inusitado do jazz tocado por negros faz com que Benjamin esqueça Hegel, Goethe, Baudelaire, Breton e passe, timidamente, a acompanhar o ritmo com os pés. Isso se dá pouco tempo antes de sua tentativa de fuga para Portugal, através dos Pirineus, onde acaba sendo detido e se suicida com medo de ser entregue aos nazistas. O filósofo utiliza-se da ficção para testemunhar a experiência do lugar. Partindo do tema da intoxicação com haxixe, Benjamin faz referência à África e ao colonialismo, questões que não haviam aparecido em suas reflexões centrais sobre a modernidade européia. Cf. BENJAMIN. *Haschisc*, p. 3-36. Cf. RAMOS, Julio. Ficcões do sujeito moderno: um diálogo improvável entre Walter Benjamin e Fernando Pessoa. (inédito).

⁵⁹ Alguns anos antes do ofício de Aluísio de Magalhães, e em posição diametralmente oposta, Vinicius saúda, em crônica publicada no jornal *Última hora*, em 5 de dezembro de 1951, o retorno ao cinema do “pária” Charles Chaplin. A partir do filme, constrói reflexões sobre as fronteiras sociais: “É mais fácil ao homem simples ser grosseiro no comer que no trato – e a recíproca é, infelizmente, verdadeira. A nossa chamada classe alta é useira e vezeira no destratar a pessoa humana, desde que esta não se configure aos padrões estabelecidos do que se considera ‘ser bem’. ‘Ser bem’ significa, para essa inoportuna casta, ser igual, ou melhor, ser como a tradição da casta exige.” MORAES. Luzes da cidade (II): o perfeito cavalheiro, 5 de dezembro de 1951. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. VMpi 161. Cf. MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 1053.

⁶⁰ MARTÍN-BARBERO. *Dos meios às mediações*, p. 113.

do embaixador demonstra distanciamento e desvalorização da produção cultural popular brasileira.⁶¹ O Brasil estaria, dentro da lógica do redator, bem representado na Europa se conseguisse encarcerar, “por todos os meios a nosso alcance”, os “negreiros inescrupulosos” dentro dos morros e periferias. Desse modo, as pobres figuras, “ignorantes”, “desenxabidas”, não manchariam o nome do Brasil e poderiam divertir apenas outros seres iguais a elas. Sua arte, considerada pelo “diplomata-censor” como dotada de qualidade inferior, serviria para o consumo interno; produções mais arrojadas, que seguissem preceitos da arte canônica, poderiam ser enviadas para a Europa.

Em 1955, Haroldo Costa, futuro protagonista da peça *Orfeu da Conceição*, procura Vinicius na embaixada brasileira, em Paris, para resolver problemas burocráticos relacionados a um espetáculo que a companhia de dança de que participava montaria na cidade. Vinicius convida-o para uma feijoada em seu apartamento, onde haveria uma leitura improvisada da peça *Orfeu*, ainda sem música. Estava presente, na feijoada, Sacha Gordine, que seria produtor do filme *Orfeu negro*. Costa faz a leitura dramática como *Orfeu*. Agrada tanto que garante antecipadamente o papel. Haroldo Costa estava em Paris com a Companhia de Dança Brasileira, a mesma que tanto incomodaria o embaixador de Marselha. Vinicius, ironicamente, resgata, na Europa, o talento negro brasileiro que um colega de profissão, algum tempo depois, tenta expulsar daquelas paragens. Na Fundação Casa de Rui Barbosa, encontra-se uma carta de Haroldo Costa a Vinicius, datada de 19 de outubro de 1955. Escreve o ator:

Afinal, depois de mil e uma peripécias, estamos de volta ao Rio. Chegamos a 21 do mês passado (...). Como encontrei isto aqui mudado! Folclore agora é moda, e passou a ser “de bem” aplaudir conjuntos negros em boate (...). Mas uma coisa é certa, a turma resolveu valorizar o que é nosso e, com esnobismo ou não, apóiam, incentivam e distinguem os que quebram lanças pela revalorização e revelação das nossas manifestações folclóricas e populares.⁶²

⁶¹ O gesto da arte negra não se conecta apenas à exterioridade da dança e do corpo. Talvez por esse motivo, incomode tanto a percepção elitista de sociedade e de cultura. Vindos do mundo da escravidão, do trabalho forçado, há, nessa gestualidade, uma articulação intrínseca entre o trabalho e a dança. O movimento corporal definiu-se como forma de sobrevivência encontrada pelos escravos. A cadência, quase hipnótica, repetitiva, contribuiu para que o negro enfrentasse, com maior resistência, o trabalho pesado. Tomados pelo frenético ritmo da dança e da música, os negros descobriram uma força a mais para que a escravidão lhes furtasse menos da vida, lhes doesse menos. Poderíamos pensar que os donos de escravos beneficiavam-se com essas estratégias. O que importa, porém, é a transmutação do peso em certa leveza, por mais complexa que seja essa afirmativa. Cf. SQUEFF; WISNIK. *O nacional e o popular na cultura brasileira*.

⁶² COSTA. Carta a Vinicius de Moraes. Rio, 19 de outubro de 1955. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. VMcp 178.

Segundo os parâmetros do cônsul de Marselha, o Brasil seria reconhecido como nação – ao contrário daquilo por que sempre lutou, por exemplo, Mário de Andrade, além de outros artistas e intelectuais – ao repetir, fazer o decalque da estética européia, “macaquear” aquela produção, e não por intermédio de seu diferencial heterogêneo, do ritmo quebrado, do swing, do “saber fazer” singular de sua gente, o que poderíamos resumir como a “sabença” marioandradina. Para Aluísio de Magalhães, esse tipo de arte não era brasileira, mas africana, o que demonstra, além de tudo, incapacidade de perceber as misturas, as zonas de contato, os diálogos nas fronteiras. Esse fato deveria ser evidente para qualquer diplomata, e, certamente, o é para aqueles que se enveredam pelo campo artístico-intelectual.⁶³

A idéia de que a arte popular, sua simbologia e seus componentes culturais não condizem com a racionalidade moderna européia está presente em textos de viajantes europeus que percorreram o Brasil no século XIX. James Wells, mencionado no capítulo anterior, relata a respeito de uma música que ouvira em uma fazenda no interior mineiro: “a música era certamente agreste, todavia o excelente ritmo e os acompanhamentos compassados tinham um efeito agradável – selvagem e bárbaro talvez, mas que, por isto mesmo, atraía o barbarismo latente em tantos homens”.⁶⁴ Os ritmos, palmas, danças, o ondular compassado do corpo expõem uma humanidade que deveria ser silenciada.⁶⁵ Desconsiderando saberes e fazeres da produção sertaneja, Wells acredita que o Brasil somente se desenvolveria se abrisse as portas para imigrantes europeus. Como propunha Platão em relação aos poetas, o indolente povo brasileiro deveria ser expulso da República produtiva e progressista a ser erguida nos trópicos.

A política é, em sua essência, partida. Ela nasce expondo a divisão. Os preconceitos em relação ao “estrangeiro”, as arrogâncias frente ao outro, as hierarquias entre saberes, raças e classes, as barreiras sociais de todas as espécies são elementos constitutivos do poder, ativados com a chegada da modernidade eurocêntrica, de suas

⁶³ Comentando o fato de que a modernidade republicana brasileira foi feita sem a presença do povo, que dava alergia à classe dirigente, José Murilo de Carvalho chama-nos a atenção para o fato de que o chanceler Rio Branco, por longos anos à frente do Ministério das Relações Exteriores, reorientou a política brasileira para os Estados Unidos, exemplo maior de modernidade, mas buscou esconder “o Brasil mestiço e ignorante”, ao selecionar para os postos do Itamaraty funcionários “de aparência caucasiana”. Além disso, trouxe para o país freiras do *Sacré Coeur* para que educassem as jovens e futuras esposas dos diplomatas. Era fundamental seguir a melhor escola de etiqueta da Europa. Cf. CARVALHO. *Pontos e bordados*, p. 122.

⁶⁴ WELLS. *Explorando e viajando três mil milhas através do Brasil: do Rio de Janeiro ao Maranhão*, p. 171.

⁶⁵ Cf. SQUEFF; WISNIK. *O nacional e o popular na cultura brasileira*, p. 43 e 44. Cf. também MARTÍN-BARBERO. *Dos meios às mediações*, p. 239 e 240.

tecnologias e de seus princípios econômicos. A percepção, por parte dos autores em foco, do preconceito e da opressão racial em relação ao negro na sociedade brasileira, irá sofrer interferência de posturas de “supremacia racial” conhecidas por eles em outras partes do mundo.

A diplomacia oferece oportunidades de se entender melhor as múltiplas faces da idéia de soberania. Esta só pode reinar sobre aquilo que consegue interiorizar. Há, portanto, a necessidade, para o exercício político – que conta com as estratégias do direito –, da constante criação do “estado de exceção”. O campo de concentração pode ser visto como a materialização extrema do estado de exceção. Para Agamben, quando a modernidade procurou dar visibilidade permanente a este dado “ilocalizável” denominado estado de exceção, engendrou o campo de concentração.⁶⁶ Na relação de exceção, alguma coisa é incluída apenas a partir de sua exclusão. O campo não é um simples lugar de reclusão. Funciona como uma localização onde os homens encontram-se destituídos de todas as garantias de cidadania, de todas as manifestações do direito, de todas as expectativas que dão a alguém o título de ser humano. Contudo, os indivíduos capturados nessa tenebrosa teia ainda estão biologicamente vivos.⁶⁷ Essa fronteira difusa, essa “zona-limite” dos campos talvez seja – ao lado de campos de refugiados, de salas de espera de delegacias, de áreas pouco iluminadas da madrugada urbana, de navios negreiros, senzalas, etc. – a imagem mais forte do espaço exterior a qualquer norma jurídica, mas instaurado dentro dos limites da legalidade e do poder do Estado. Essa localização incerta, que se desloca e não deixa claras as fronteiras entre o lícito e o ilícito, a regra e o caos, aflora, para Agamben, como mecanismo oculto das estruturas políticas e dos ordenamentos jurídicos que regem a sociedade, produzindo a *vida nua* com a qual aprendemos a lidar cada vez mais, sentindo, ao mesmo tempo, indignação, desamparo e impotência diante da “ordem natural das coisas”.

Os três diplomatas vivenciam diversas manifestações dessas zonas-limite e posicionam-se, de modo também diverso, em relação a elas. Nesses territórios, existentes em várias partes do globo, encontram-se homens que exercitam as mais finas manobras da inteligência e utilizam os mais avançados aparatos técnico-científicos para extirparem o qualificativo “humano” de indivíduos da própria espécie. Outros homens trabalham, com

⁶⁶ Cf. AGAMBEN. *Homo sacer*: o poder soberano e a vida nua I, p. 27.

⁶⁷ Cf. AGAMBEN. *Homo sacer*: o poder soberano e a vida nua I, p. 166.

inteligência e humanidade, para proporcionarem à *vida nua* um abrigo justo e um agasalho onde estejam bordados, não as marcas da estrela de Davi, mas pequenos versos nos quais podem se manter os invioláveis direitos de cidadania.

Em relação aos reflexos da Segunda Guerra Mundial na história da humanidade, Vinicius escreve poemas com títulos como “Balada dos mortos do campo de concentração”, “A bomba atômica”, “A Berlim”, “A rosa de Hiroxima”, além de crônicas. Percebe-se um claro posicionamento político a favor do que sobra, do que a racionalidade técnica e racial do totalitarismo rejeita.

Em 1952, Vinicius percorre várias cidades européias estudando a organização de festivais de cinema. O intuito era a realização do Festival de Cinema de São Paulo, dentro das comemorações do IV Centenário da Cidade. Crônicas a respeito da viagem são publicadas pelo jornal *Última hora*. No texto “Berlim – Passeio entre os escombros do Nazismo”,⁶⁸ Vinicius descreve o encontro com a triste cidade. Para o diplomata, o lugar mostrava-se como uma mulher doente que procura levantar-se e mostrar-se saudável ao visitante, através de alvo sorriso: “Não há tranquilidade nessa calma aparente. Não há repouso nessa preguiça. (...) Se uma criança estourar um saco de papel na rua, o pânico é provável.” Berlim apresenta-se para o visitante com um misto de vergonha e desprezo: “Uma cidade estropiada, cheia de estropiados. Outro dia um vendedor ambulante com uma carrocinha de frutas serviu-me cerejas com cinco cotós de dedos na mão direita. Na esquerda tinha apenas dois inteiros, o polegar e o indicador.” Apesar de não encontrar mendigos pelas ruas – o que atribui ao “orgulho” alemão – o cronista relata a presença de pequenos veículos a manivela, transportando pessoas com órgãos amputados, além de pernas e braços ortopédicos que “parecem berrar em sua conspícua extensão”.

Na crônica “Berlim”,⁶⁹ segunda reportagem sobre o passeio pelos escombros do Nazismo, Vinicius descreve uma história ouvida de uma moça em um restaurante em Frankfurt. Ela falava em voz baixa e em inglês, por medo de ser ouvida. Para o poeta, não havia dúvidas de que o Nazismo continuava presente. O tema da conversa era um hospício que se situava em uma cidade próxima. Ali foram concentrados os loucos da Alemanha:

⁶⁸ MORAES. Berlim – Passeio entre os escombros do Nazismo. Jornal *Última hora*. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa, agosto de 1952. VMpi 161.

⁶⁹ MORAES. Berlim: 2ª. reportagem de uma série de duas. Passeio entre os escombros do Nazismo. Jornal *Última hora*. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa, 8 de agosto de 1952. VMpi 161.

O hospício situava-se numa elevação e pouco a pouco a cidadezinha transformou-se numa Jerusalém de mulheres: mães, esposas, irmãs e filhas dos alienados, que para lá emigravam a fim de estarem perto dos seus. (...) Todas as noites, na elevação onde se situava o hospício, acendiam-se os fornos crematórios, de que só os reflexos chegavam às mulheres em baixo, assistindo mudamente ao tenebroso ofício. Só no dia seguinte, podiam elas saber o nome do pai, esposo, irmão ou filho, pelos quais elas velavam, e cuja carne, na noite anterior, alimentara a cerimônia de guerra e o ódio do Fuhrer.

Em “Balada dos mortos do campo de concentração”, publicado inicialmente em 1954, o poeta escreve sobre as *vidas nuas*, os corpos rasos, sem alma, que eram jogados como coisa qualquer nas covas, sem se distinguir desse chão: “Cadáveres de Nordhausen/ Erla, Belsen e Buchenwald!/ Ocos, flácidos cadáveres/ Como espantalhos, largados/ Na sementeira espectral/ Dos ermos campos estéreis”.⁷⁰ Esse poema pode ser comparado a outro de Cabral. Em “Cemitério pernambucano (Toritama)”, de *Paisagens com figuras*, a ser analisado no quarto capítulo, o poeta nordestino questiona os muros existentes que isolam as tumbas do outro cemitério mais geral: “a paisagem defunta” do próprio Nordeste. Não haveria razão para essa separação, já que o interior e o exterior do cemitério se misturam e demonstram o mesmo espectro.⁷¹

A palavra “sementeira” aparece nos dois poemas, aproximando-os da “não-vida” que brota dos campos. Judeus e sertanejos encontram-se, aqui, sob a mesma estrela triste e solitária do abandono, signo do dejetado, do rejeito. O livro de Cabral foi publicado em 1956, apenas dois anos depois do de Vinicius. Os olhares dos diplomatas resgatam e aproximam, em espaços distintos, o que há de “inumano” não apenas naqueles corpos, mas nas condições concretas, nas ordens e nos interesses que os produzem constantemente.⁷² Como não há distinção entre a *vida nua* situada dentro e fora do cemitério, parece não existir separação nítida entre os corpos sem dignidade, sem identidade, as peles e ossos que espantam os olhares, nos campos, nas câmaras de gás, nas covas comuns.⁷³

A atenção de Rosa para os trâmites da Segunda Guerra, para o drama dos judeus e para as tentativas de imigração leva-o a escrever o conto “A velha”,⁷⁴ relato de um

⁷⁰ MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 365-366.

⁷¹ MELO NETO. *Obra completa*, p. 155.

⁷² Em crônica intitulada “Depois da guerra”, escrita em 1944 e publicada no livro *Para uma menina com uma flor*, de 1966, Vinicius escreve, em tom descontraído e utópico: “Depois da guerra vão nascer lírios nas pedras, grandes lírios cor de sangue, belas rosas desmaiadas. Depois da Guerra vai haver fertilidade, vai haver natalidade, vai haver felicidade (...).” MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 750-752.

⁷³ Cf. AGAMBEN. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*, p. 189.

⁷⁴ ROSA. *Ave palavra*, p. 115-119.

episódio consular. Uma senhora doente telefona-lhe e solicita-lhe uma visita a sua casa, pois desejava resolver questões relativas ao seu testamento. O nome da “personagem” é Frau Wetterhuse, *Dame* Verônica. Rosa esquece o recado devido às atribuladas pendências do ofício. Visita a senhora após uma segunda ligação:

O recado se perdia, obrigação abstrata, no tumulto diário de casos, o Consulado invadindo-se de judeus, sob mó de angústias, famintos de partir, sofridos imenso, em desengano, público pranto e longo estremecer, quase cada rosto prometendo-se a coativa esperança final do suicídio. Vê-los, vinha à mente a voz de Hitler ao rádio – rouco, raivoso. Contra esses, desde novembro, se implacara mais desbordada e atroz a perseguição, dosada brutal. Viesse a guerra, a primeira ordem seria matá-los?⁷⁵

Dona Verônica revela ao diplomata que o pai de sua filha não tinha sangue judeu, era amigo da família e os visitava quando moraram em Petrópolis. Angélika seria fruto de um relacionamento extraconjugal com um brasileiro, o que – no projeto da mãe – lhe daria direito a receber visto e partir para o Brasil, fugindo do Nazismo. Mas a incerteza invade a percepção do escritor: “Tudo indeterminado, sem fundamento certo, apenas o citar de um romance perdido no antigo, tão esfiapável, pátina, voz para memória. Quem iria crer? Ela mesma, Dona Verônica, não se lograva de ilusões.”⁷⁶

As experiências dos diplomatas com situações extremas, relacionadas ao que Agamben denomina de *vida nua*, tornam esses funcionários capazes tanto de perceber a História sob o ponto de vista oficial quanto de atentar para os pequenos e confusos sentimentos que alteram o andamento da vida de milhares de pessoas que, sem lugar certo onde se agarrar, deixadas ao acaso da sorte, transformam-se em presas fáceis do poder totalitário.

O contato com a guerra – principalmente com aqueles aspectos relacionados à vida íntima, às carências de todos os níveis, às vivências que poucas vezes são objeto dos grandes relatos históricos – interfere no modo como os autores irão articular o raciocínio e desenvolver sua futura escritura, atenta aos desníveis sociais do Brasil. Mesmo no caso de Cabral, que estava no país durante a guerra, as notícias externas mesclam-se à observação a respeito das interferências dos acontecimentos na vida local. Toda a obra dos três autores é atravessada por uma observação genuína das divisões que separam os homens em várias categorias. Além da própria história escravagista e colonial brasileira, das alianças

⁷⁵ ROSA. *Ave palavra*, p. 115.

⁷⁶ ROSA. *Ave palavra*, p. 118.

assimétricas entre modernidade e tradição, a Segunda Guerra terminou por acentuar o caráter popular e humanitário que, sem nenhuma dúvida, reboa no conjunto da obra dos escritores. Não é preciso escrever sobre a Alemanha para mostrar quão fortes foram as percepções a respeito do nível de desumanidade a que é capaz de chegar o ser humano. No sertão brasileiro, também existem preconceitos, prepotências, e criam-se diversos mecanismos para se tentar fugir à sujeição.

Por sua capacidade de captar nuances muitas vezes imperceptíveis em um estudo pautado pelo rigor científico e que se restringe aos fatos comprovados por métodos analíticos, a literatura ganha corpo transdisciplinar. Os lugares incertos, indeterminados, freqüentemente excluídos de avaliações normativas, mostram-se, na escritura dos autores em foco, como pontos cruciais para a compreensão dos desdobramentos políticos na vida cotidiana. Com sua poética realizada nessas fronteiras pouco palpáveis, eles conseguem flagrar cruzamentos insuspeitos entre a ordem da história, da ciência, da arte e da ética.

No diário – aqui identificado como “Diário alemão” –, escrito por Rosa durante os anos em que viveu na Alemanha nazista, existem relatos preciosos. Aparecem detalhes a respeito de espetáculos de ópera, restaurantes, visitas a amigos e viagens a cidades alemãs. O diplomata cola no diário recortes de jornal nos quais se encontram, por exemplo, comentários a respeito da guerra, anúncios de classificados e comunicação de noivado. Surgem descrições fragmentárias a respeito do poder demoníaco que aparece do outro lado do mundo, longe dos redemoinhos do sertão. Os aviões, os toques de recolher, os bombardeios, a falta de alimentos, o ódio aos judeus misturam-se à vida pacata dos moradores. Por meio do diário, conhecemos nuances, sutilezas que não estão presentes nos livros de história oficial e que enriquecem os estudos sobre a Segunda Guerra. A rotina do cidadão Rosa rompe-se frente aos absurdos que encontra no espetáculo brutal das ruas.

Rosa é nomeado cônsul-adjunto em Hamburgo, em 1938. O diário abarca os anos de 1939, 1940 e 1941, além do mês de janeiro de 1942. A guerra está na próxima esquina. Bombas chegam a atingir o consulado em que Rosa trabalha. No diário, o autor relata episódios fortes relacionados ao conflito. Em 8 de janeiro de 1941, declara: “Diz Ara que o jornal da tarde ataca furiosamente Roosevelt, chamando-o de ‘inimigo número 1 da paz do mundo’, e dizendo que ele deveria ser fuzilado.”⁷⁷ A passagem evidencia a união da

⁷⁷ Cf. ROSA. “Diário alemão”.

tecnologia à propaganda no projeto de expansão dos domínios capitalistas alemães,⁷⁸ bem como o quanto as noções de bem e mal alteram-se de acordo com o lugar de fala ocupado em momentos de conflitos. São pistas que podem passar despercebidas, esquecidas em simples anotação, mas que contribuem para expandir a reflexão dos envolvidos nessas situações, tanto em relação a seu ofício, quanto a sua produção artístico-intelectual.

Nas anotações referentes ao dia 12 de março de 1941, Rosa escreve a respeito de sua percepção noturna da guerra. Iniciando às 11 horas e 5 minutos, segue pontuando, com intervalos de 10 a 5 minutos, até 1 hora da manhã. Revela, como soldado em trincheira, o horror de estar entre fogo cruzado. O tempo não passa, o sono impossível transforma-se em vigília. A fina observação e a minúcia nos detalhes parecem querer fazer dissipar-se a angústia a que o escritor fora atirado em terras distantes. Na infundável noite, o diplomata busca a calma por meio de um testemunho que expressa, ao mesmo tempo, envolvimento da vida particular no conflito, crônica arguta a respeito da realidade externa e imaginação estética. As letras, às vezes trêmulas sobre o papel, mostram-se como únicas companheiras, frágeis veículos de libertação.

À meia noite e 20 minutos, fechado no quarto, escreve a respeito dos bombardeios. Retira, do medo, jogos lingüísticos que procuram imitar o ritmo contínuo dos tiros de canhões: “I-n-i-n-t-e-r-r-u-p-t-o!”. A insistência na série bem demarcada visa a esvaziar a ação concreta das ruas. A mímica composta pelas letras separadas por hífens apresenta o desejo de desprogramar os aparatos bélicos e inaugurar a cadência do descontrole. Parece propor, com os intervalos, a desaceleração dos bombardeios. Em lugar do princípio utilitarista do capitalismo, com sua insistência na produção incessante – aspecto metaforizado no próprio bombardeio contínuo –, é o caráter de inutilidade que propicia vigor ao texto rosiano. À meia noite e 25 minutos, anota que caíra uma granada “pertinho da minha casa”. Estremece, sentado na cadeira, sentindo cheiro de pólvora. A casa parece tremer “de sul a norte” ou “de leste a oeste”. A uma hora da madrugada, sem conseguir dormir, abre a janela, desejando partir para longe. A percepção do terror permanece. No entanto, imagens de fogos transfiguram-se, pela escritura, em desenhos coloridos, tornando-se astros de desconhecida galáxia. Parece haver esperança de que, a qualquer momento, telégrafos anunciem o término do conflito. No entanto, a guerra está

⁷⁸ Para Barbero, “com o Nazismo, o capitalismo deixa de ser unicamente economia e explicita sua textura política e cultural: sua tendência à totalização”. MARTÍN-BARBERO. *Dos meios às mediações*, p. 63.

em seu início, é um monstro que ruga, feroz e cheio de bravura: “(...) A noite está claríssima. A *Flak* esbanja munição colorida: sobem oblíquas escritas em morse (morsegramas), constelações chovem de baixo para cima: estrelas vermelhas como Antares, etc., etc.”⁷⁹ A sede do devir utópico percorre as veias poéticas do cônsul-adjunto de Hamburgo.⁸⁰

As páginas do pequeno caderno acolhem também a contestação das formas de ódio racial que o escritor presencia. No dia 13 de julho de 1940, anota:

Passei hoje, com Ara, à tarde. Fomos pela beira do Alster. Num recanto da margem, perto da *Lombardsbrücke*, para o lado de cá (da minha casa), vi uma praiazinha para crianças. Pequenina enseada, protegida, de um lado, por um penhasco de pedra, ganho pelas ondas do lado, que vão e vêm por entre as pedras, convertendo-o em cachoeira. Marrecos flutuam (...). A 2 metros da terra, uma tela, firme em estacas. Os garotos podem nadar ali dentro. (...) Ondazinhas vêm lambendo a praia de brinquedo. E... mas... para estragar toda a mansa poesia do lugar: arvoraram, num poste, uma taboletazinha amarela: “Lugar de brinquedo para crianças arianas”...⁸¹

A frase final desconstrói a sedução do ambiente da praia. O espaço que, inicialmente, sugere uma leve bolha de ar, espaço de refúgio dentro do território marcado pelo terror, rompe-se com as faíscas da opressão surgidas das letras da “taboletazinha amarela”. Isso faz com que o escritor desperte do fulgor da imaginação e seja tomado pela aragem fria e tenebrosa que soprava à sua volta.⁸² A partir dessa passagem, podemos pensar um novo modo de entender a História. Esta, em vez de ser tomada como episódios que se sucedem continuamente, poderia ser vista como a felicidade que se alcança quando o homem consegue desprender-se da sujeição ao tempo e ao espaço. A História se daria

⁷⁹ Cf. ROSA. “Diário alemão”. Fundo Henriqueta Lisboa. Acervo de Escritores Mineiros da UFMG. Os professores e pesquisadores da FALE/ UFMG Reinaldo Martiniano Marques, Eneida Maria de Souza e Georg Otte organizaram edição comentada do diário de Rosa, ainda no prelo, intitulada *Diário de guerra*.

⁸⁰ Experiências vividas pelo escritor no conflito podem ter contribuído para a construção de cenas antológicas da literatura rosiana, como a passagem de *Grande sertão: veredas* em que o bando de Riobaldo e Diadorim é acuado dentro de uma casa de fazenda, recebendo tiros por todos os lados do bando rival. A tradução de sensações para espaços distintos é marca da escritura dos três diplomatas.

⁸¹ Cf. ROSA. “Diário alemão”.

⁸² Giorgio Agamben, retomando estudos benjaminianos, observa: “Verdadeiro materialista histórico não é aquele que segue ao longo do tempo linear infinito uma vã miragem de progresso contínuo, mas aquele que, a cada instante, é capaz de parar o tempo, pois conserva a lembrança de que a pátria original do homem é o prazer.” AGAMBEN. *Infância e história*, p. 128.

quando o homem percebesse, em um mínimo instante, o momento de apanhar a oportunidade que lhe chega e atuar pela conquista da liberdade.⁸³

A percepção sobre a política da Gestapo em relação aos judeus aparece, para o escritor, no exato momento em que aqueles homens, destituídos de toda forma de vida digna, começam a desfilar diante de seus olhos. É possível notar o metódico olhar do escritor, colhendo a triste realidade que presenciava: “20.IX.941. – Ontem começou a obrigação do distintivo na roupa dos judeus. Hoje, à tarde, vi o primeiro: um rapazola, simpático, de *Knickerbocker* [espécie de bermuda], dando o braço a um cego (distintivo de cego, no braço).”⁸⁴

Diversas vidas de judeus foram salvas graças ao casal Aracy Moebius de Carvalho⁸⁵ e Rosa. Aracy prepara os papéis e consegue que os passaportes não apresentem a religião dos portadores nem a estrela de Davi – símbolo que os nazistas colocam nos documentos e que serve para identificar os judeus. O visto é dado por Rosa. O escritor afirma, em entrevista a Günter Lorenz, que seu espírito de justiça associa-se à sua terra de origem: “eu, o homem do sertão, não posso presenciar injustiças”.⁸⁶ A injustiça, para Rosa, relaciona-se ao campo político. O campo diplomático teria a incumbência de procurar solucioná-la. Desse modo, a diplomacia não estaria apenas no âmbito da política, mas em um outro lugar, no campo da ética e da justiça.

O escritor define-se, na entrevista a Günter Lorenz, como alguém que constrói a experiência concreta ao lado de um desejo utópico.⁸⁷ É importante notar que, dos três autores, foi Rosa quem experimentou a guerra de forma mais contundente. Com exceção de seu “Diário alemão”, porém, o autor não transmitiu aos leitores, pelo viés literário, as vivências mais agudas relacionadas ao conflito. Elas ficaram caladas, como símbolo de um tempo em que o homem foi destituído da construção e da transmissão da experiência. Como alertara Benjamin, em 1933, com o ensaio “Experiência e pobreza”, da guerra volta-

⁸³ Na “reportagem poética” intitulada “Por que amo a Inglaterra”, Vinicius relata seu contato com a Segunda Guerra, em 1938: “Do céu noturno de Londres chegava-me, maciço e constante, o ronco dos aviões de caça, à espera de qualquer eventualidade. Era a minha primeira experiência de guerra, mas não tive nenhum medo e resolvi desobedecer o Conselho Britânico. Deitei-me e fiquei à escuta daquele ruído informe, sinistro e pressago, o ouvido atento ao silvo eventual da primeira bomba ou ao estilhaçar da primeira explosão.” MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 728.

⁸⁴ Cf. ROSA. “Diário alemão”.

⁸⁵ Nota: Aracy Moebius de Carvalho era funcionária do Consulado Brasileiro em Hamburgo, responsável pelo serviço de passaportes. Tornou-se, posteriormente, a segunda mulher de Rosa.

⁸⁶ LORENZ. *Literatura e vida: um diálogo com Guimarães Rosa*, p. 11.

⁸⁷ Cf. LORENZ. *Literatura e vida: um diálogo com Guimarães Rosa*.

se emudecido, pobre em experiências partilháveis. Rosa procura levar adiante as experiências relacionadas a outros modos de encontrar-se no mundo.

Em 20 de julho de 1939, o diplomata mineiro escreve ofício ao Ministro Oswaldo Aranha a respeito dos vistos que haviam sido visados e concedidos, pelo consulado de Hamburgo, aos judeus que seguiram para o Brasil: “De acordo com instruções contidas na circular reservada nº 1.249, de 27 de setembro de 1938, tenho a honra de passar às mãos de Vossa Excelência os vistos concedidos por este consulado geral a estrangeiros de origem semita, nos meses de janeiro, fevereiro, março, abril e maio do corrente ano, respectivamente.”⁸⁸ Em anexo ao ofício seguem oito páginas com listagem de 226 nomes. Descreve-se idade, profissão, destino (Brasil), qualidade do pedido (temporário ou permanente), concessão do visto.

Os nomes, catalogados de acordo com padrões oficiais, representam pessoas destituídas de cidadania, que perderam posses, tranquilidade, profissões. Partem em busca de abrigo, de novo lar. A esperança de recomeçar a vida, após o choque, faz os judeus-alemães seguirem adiante pelo mar afora. O trabalho é exaustivo no consulado, no período, e a elaboração das séries de nomes traz ao mesmo tempo a sensação de quão infernal é o planeta terra e seus homens e de que algo pode-se fazer para reformar partes desse mundo. As listas do abandono reverberarão de modo estranho na obra rosiana, perdendo a numeração coesa – as descrições claras abrirão espaço para a desconstrução, o jogo, a liberdade, como ocorre nas listas dos nomes de vaqueiros, de plantas e pássaros, que apresentaremos no quarto capítulo.

Em ofício datado de 26 de julho de 1939, também direcionado ao Ministro das Relações Exteriores Oswaldo Aranha, o diplomata refere-se à utilização de argumentos religiosos por alemães, em suas demandas ao consulado brasileiro. O objetivo da estratégia era convencer os funcionários do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, em Hamburgo, a respeito do pedido de vistos e de passaportes. O vice-cônsul, Rosa, declara:

Tenho a honra de trazer ao conhecimento de Vossa Excelência que, cerca de uns quinze dias para cá, este consulado geral tem sido procurado por grande número de pessoas que insistem em afirmar ter sido dada pelo governo brasileiro, como atenção especial a S.S. o Papa, autorização para ingressarem em território nacional, em caráter “permanente”, 3.000 semitas de religião católica; alguns dos interessados – que são, não raro, representantes do alto clero alemão – chegam a assegurar que outros consulados, já devidamente instruídos quanto

⁸⁸ ROSA. Ofício ao Ministro Oswaldo Aranha, 20 de julho de 1939. Arquivo do Itamaraty. Rio de Janeiro. C.B. 61/5/15. Hamburgo. Ofícios. Jul. 1938 - Jul. 1939.

àquela nova decisão, começaram a conceder vistos em passaportes de indivíduos nas citadas condições.

A fim de habilitar-me a dar a esses consulentes respostas menos vagas do que meras alegações de uma ignorância absoluta no assunto, e também para que, em tempo, possam ser tomadas, caso necessárias, providências tais como, por exemplo, reserva de números da quota suplementar (1.000 lugares excedentes, atribuídos à Alemanha pelo C.I.C., conforme o telegrama nº 28, dessa secretaria de Estado), muito agradeceria Vossa Excelência a remessa de informações e instruções a respeito.⁸⁹

O lugar de “porta-voz”, de mediador, ocupado pelo diplomata em período de tensão política, tanto apura o espírito ético em relação àqueles que não têm como se defender quanto aprimora a letra, a arte da linguagem e seus mecanismos de sedução e convencimento – dados que serão transformados e reutilizados na escritura literária com outra fluência, outros fluxos de sentido.⁹⁰

Em 1946, Rosa participa, como secretário da Delegação brasileira, durante o mês de julho, da Conferência de Paz de Paris. Ao final da conferência, percorre, junto com o ministro das Relações Exteriores, João Neves da Fontoura, algumas cidades da Alemanha, Bélgica e Holanda, procurando tratar de assuntos relativos à imigração. Ruínas da guerra alteram as paisagens percorridas. Em 25 de agosto de 1946, escreve a Aracy:

(...) Chegamos a Berlim às 6 e meia da tarde. Agradei a Deus que não estivesse comigo, pois a chegada foi uma das cenas mais tristes que já contemplei na vida. Ao baixar o avião, contemplávamos as imensas ruínas, o esqueleto lúgubre da grande capital, com as ruas vazias. (...) Ruas e ruas, quase desertas de povo, quase sem uma casa intacta, num ambiente funéreo, apesar da tarde estar belíssima. (...) Fui de automóvel, com Luise e o Coronel Lyra percorrer a cidade. Passeio triste, pois Berlim é hoje um espectro de cidade, uma cidade espectral.

Em seguida, o diplomata passa a enumerar partes da cidade que, com tristeza, contempla:

⁸⁹ ROSA. Ofício ao Ministro Oswaldo Aranha, 26 de julho de 1939. Arquivo do Itamaraty. Rio de Janeiro. C.B. 61/5/15. Hamburgo. Ofícios. Jul. 1938 - Jul. 1939.

⁹⁰ Em carta a Pedro Barbosa, enviada de Hamburgo, em 1939, escreve Rosa: “Imagine (...) a nossa situação aqui, atropelados e bloqueados, literalmente, por ondas, multidões, massas de candidatos a visto em passaporte, oriundos de determinadas componentes étnicas da população deste país, que desejam, furiosamente, ver-se longe daqui, em vista de certas linhas da política do Reich. Somos acossados de pedidos, rogos, prantos, ameaças, o diabo! Tenho visto e ouvido coisas absurdas, impossíveis. E... nem sempre a gente pode atender; quase nunca. Além disso, como tem havido muita tentativa de alto suborno, e já se tenha ouvido muita calúnia contra cônsules, não é possível que a gente force muito nos pedidos dirigidos aos colegas.” ROSA. Carta a Pedro Barbosa. Hamburgo, 20 de maio de 1939. Memorial Guimarães Rosa. PUC Minas. Belo Horizonte.

Quase tudo destruído: toda a Kurfuerstendamm são duas tétricas filas de ruínas; a Embaixada destruída; o consulado, idem; o Édén Hotel, a KDW, o Adlon, o Venezia, tudo, tudo. (...) A Friedrichstrasse, a Wilhelmstrasse, nelas não sobrou casa. Nunca imaginei que pudesse sofrer tanto uma cidade tão grande. Tétrica foi a visita à Reichskarlei, ou ao que dela resta, denegrido, quebrado, incendiado, espedaçado. Enfim, não digo mais, pois seria uma infundável enumeração de ruínas. (...) ⁹¹

A negativa em continuar a série é ponderada pela justificativa de que haveria mais coisas a dizer, que seriam reveladas quando se encontrasse novamente com a mulher. Silêncios completam o vazio da série, aumentando o espanto sentido quatro anos depois de haver sido deportado para o Brasil, em 1942, quando trabalhava em Hamburgo. Um dos elementos da lista, o Édén Hotel, sintetiza o espaço, pois a cidade parece ter perdido, durante os conflitos, qualquer sinal de acolhimento ou proteção divina, aspectos caros ao religioso escritor. A literatura rosiana demonstra o esforço em transformar as listas de paisagens em abandono em listas que revelam a crença em novas formas de civilização. Em 1962 Rosa retorna a Berlim, onde participa de um colóquio sobre escritores alemães e latino-americanos.

A guerra não constitui tema marcante em Cabral. Surge de forma discreta nos livros. O poeta chegou a ser convocado para servir à FEB, em 1942, porém foi dispensado por apresentar problemas de saúde. Na coletânea intitulada “Primeiros poemas”, que reúne textos escritos entre 1938 e 1940, presente na antologia *Obra completa*, da Editora Aguilar, pode-se ler o poema “Guerra”, ⁹² datado de 1938, mesma época em que Rosa chega à Alemanha para seu primeiro cargo diplomático no exterior. A linguagem do telégrafo volta a interferir na escritura:

A poesia circula livremente entre os bloqueios./ Os grandes poemas são compostos em Morse./ Sobre o espaço e o tempo abolidos/ gerais sonham planos definitivos/ entretanto forças formas brancas/ pousaram nos alto-falantes das trincheiras.

Em *A pedra do sono*, livro inicial, de 1942, encontra-se o poema “O regimento”, ⁹³ em que a voz poética é a de um soldado, em um mundo onde o absurdo e o ilógico passam a fazer parte das ações cotidianas:

⁹¹ ROSA. Carta para Aracy de Carvalho. Berlim, 25 de agosto de 1946. Apud: MINÉ; CAVALCANTI. Cartas inéditas de João Guimarães Rosa para Aracy de Carvalho Guimarães Rosa, p. 39 e 40.

⁹² MELO NETO. *Obra completa*, p. 812.

⁹³ MELO NETO. *Obra completa*, p. 52.

Podíamos verificar que chegávamos de sucessivas caminhadas./ Estaríamos cansados? Mas a um só gesto despíamos a farda. (...)/ Os poemas eram transcritos por toda a comunidade/ Às refeições os soldados os tinham sob os pratos./ Muito interessante a guerra! / O sr. poderia me dar uma explicação para todas essas laranjas?

Em *O engenheiro*, livro de 1945, custeado pelo poeta e intelectual ligado a JK Augusto Frederico Schmidt, aparece o poema “O fim do mundo”:⁹⁴ “No fim de um mundo melancólico/ os homens lêem jornais./ Homens indiferentes a comer laranjas/ que ardem como o sol.// Me deram uma maçã para lembrar/ a morte./ Sei que cidades telegrafam/ pedindo querosene/ (...)”. É importante perceber que, além do caráter surrealista, e mesmo cubista – como bem notou Antonio Candido –, a obra inicial de Cabral apresenta vínculos estreitos com a realidade sociopolítica brasileira e mundial. O tom social, distante do que irá aparecer em poemas a partir dos anos 1950, é grandemente influenciado pela cadência dos versos de Carlos Drummond de Andrade. Os soldados do regimento lêem poemas e perguntam-se sobre o porquê de laranjas. Do mesmo modo, homens indiferentes comem laranjas em texto do livro seguinte. Dois mundos se cruzam, o do terror e da barbárie e o da insensatez e da alienação. Elementos que se misturam tanto na imagem dos produtores da guerra quanto na da população em grande parte “bestializada”, sem entender os fundamentos e as conseqüências do conflito, sem ser convidada a dar opinião, a ajudar a decidir os projetos das nações.

Em 1956, Cabral, que passara um tempo trabalhando no Brasil, é transferido para Barcelona, onde, formalmente, assume a função de cônsul-adjunto. Sua missão, no entanto, consiste em realizar pesquisas históricas junto ao Arquivo das Índias de Sevilha, cidade andaluza onde mora. O poeta distancia-se de seu tempo e procura beber informações históricas em fontes ainda não catalogadas. Trabalha na organização do arquivo, no setor relacionado ao Brasil.

Desse trabalho resultou o livro *O arquivo das Índias e o Brasil*, o maior inventário realizado por brasileiro em arquivo espanhol. O livro, publicado em 1966, reúne documentos de 1493 a 1830. Na pesquisa, Cabral pôde trabalhar a partir de critérios metodológicos e científicos, mas esses caminham ao lado do espírito viajante e do gosto pelas descobertas. A imaginação fluía a cada nova revelação encerrada naqueles documentos, mas era domada pela minúcia do historiador. Muitos papéis encontravam-se

⁹⁴ MELO NETO. *Obra completa*, p. 71.

em péssimas condições e se desmanchavam com o contato. O texto do pernambucano, de caráter oficial, mantém o estilo minimalista e preciso de sua poesia. O diplomata realiza breves descrições dos documentos. O Arquivo das Índias abre-se a novas descobertas pela lanterna de luz fria e desconfiada de Cabral. O pesquisador vasculha os armários do início da colonização européia, ao mesmo tempo que está escrevendo e publicando livros a respeito dos restos do projeto moderno no sertão brasileiro. Se no final do século XV Cristóvão Colombo partiu de Sevilha em direção à América, agora um Cabral, mais inventor que descobridor, faz a viagem de volta, visando a ampliar as reflexões sobre a história nacional.

A arbitrariedade própria da posição hegemônica faz-se presente nos documentos de Sevilha. A ocupação e a divisão do espaço são definidas em distantes gabinetes, pela força da lei, longe do olhar e dos afazeres dos habitantes da terra. Esse gesto se perpetuará na condução política do país, efetuada por uma elite que se distingue pela ausência de vínculos reais com a maioria da população. Em 3 de maio de 1493, a letra define a posse e marca o rasgo profundo entre o mundo letrado e a vida dos homens comuns:

Patronato 1 N.1

Bula do Papa Alexandre VI (*Primeira Inter Cetera*).

Concede aos Reis da Espanha o domínio dos territórios descobertos e por descobrir nas Índias.

Cat. R.P., Colec. Navarrete, Viajes Navarrete, Doc. Filipinas, V. Galindo, Org. Iglesia e Cat. Filipinas.⁹⁵

O que está para se descobrir já tem dono. O novo mundo funda-se sob o signo da violência e da exclusão. Vedam-se, desde a origem, as possibilidades de um verdadeiro pacto social no futuro. Em 23 de maio do mesmo ano, é dado poder ao Almirante Colombo e a D. Juan de Fonseca “para preparar a armada a ser enviada às Índias”.⁹⁶ Se, no livro citado, o diplomata Cabral trata do projeto de colonização da América Latina e do Brasil, também relata, em outro texto, o caminho de imigrantes europeus para esse país.

Em ensaio intitulado “Como a Europa vê o Brasil: resposta à tese do sociólogo francês Roger Bastide”, pronunciado durante o Congresso Internacional de Escritores realizado em São Paulo, no ano de 1954, Cabral discorda da teoria de Bastide, apresentada

⁹⁵ MELO NETO. *O arquivo das Índias e o Brasil*: documentos para a História do Brasil existentes no Arquivo das Índias de Sevilha, p. 15.

⁹⁶ MELO NETO. *O arquivo das Índias e o Brasil*: documentos para a História do Brasil existentes no Arquivo das Índias de Sevilha, p. 15.

em palestra durante o mesmo evento. Segundo o sociólogo, o olhar dos europeus para a América do Norte e do Sul é semelhante. Para o poeta, essa percepção não é unânime entre os europeus, como quer Bastide. Ela se modifica de acordo com a posição socioeconômica dos observadores e com os objetivos pretendidos.

Bastide privilegia, em seu argumento, as relações diplomáticas ligadas ao intercâmbio cultural, à abertura do Brasil a intelectuais e estudiosos europeus que poderiam contribuir para o desenvolvimento artístico, cultural e educacional do país. Cabral ressalta que a visão da América Latina proposta por Bastide demonstra um desvio do “intercâmbio protocolar” realizado entre embaixadas. Para o diplomata, a civilização européia apresenta-se ao Brasil de outra maneira:

Veio – continua vindo – foi nas mãos daquelas pessoas sem capacidade de traçar perspectivas grandiosas, que vieram para cá movidas pelo interesse. Não cabe então imaginar que tenha para nós muito mais valia a visão do homem que emigra da Europa, não por ambição nem por espírito de aventura, mas simplesmente em busca de condições humanas de vida?⁹⁷

Cabral relata que, como diplomata na Espanha, teve contato tanto com intelectuais – com quem convivia por “preferências comuns” e que nunca pensavam em emigrar – quanto com “trabalhadores, operários e gente do campo”. Os intelectuais demonstravam, de modo geral, ao mesmo tempo, uma curiosidade, uma visão falsa do Brasil, uma ignorância e uma “indiferença por tudo quanto nos diz respeito”.

A postura mais realista a respeito da América Latina o escritor foi encontrar na situação dos trabalhadores que se candidatavam à emigração para as terras brasileiras, “a quem entrevistei e dei vistos em passaportes durante anos.” O diplomata afirma não haver encontrado, entre esses emigrantes, visão messiânica do Brasil, nem mesmo posicionamento idealista ou aventureiro. Esses trabalhadores apresentavam uma noção mais objetiva em relação ao lugar para onde partiam, mesmo em relação a dados considerados irrelevantes.

O poeta-engenheiro dá preferência, em seu texto, ao saber popular, não escolarizado, e à capacidade de ação do homem comum. A sabedoria instrumentaliza o emigrante para a vida prática. Esses homens traduzem, transplantam, de fato, a Europa para o Brasil. Não de forma sonhadora, mas conhecendo as limitações, as dificuldades que os intelectuais não ousariam enfrentar fora dos muros acadêmicos.

⁹⁷ MELO NETO. *Obra completa*, p. 761

Rosa descreve, igualmente, sua relação com trabalhadores que pretendem vir para o país. Há um ofício escrito pelo diplomata, quando este se encontra na embaixada de Paris, em 1949, a respeito de um pedido de emigração de lavradores franceses para o Brasil. Rosa faz uma visita ao Centre d'Essai d'Alesmes, em Puy-Lacroix, Creuse, e recolhe um grande número de informações, para um relatório de 25 páginas. O escritor assinala, em seu texto, a confiança demonstrada pela equipe dos sete trabalhadores, pois, nos oito meses de cultivo no Centro, provaram grande competência. Além da reforma da residência, demonstram cuidado com a terra: “(...) restauraram os estábulos, reconstruíram o galinheiro, arranjaram um chiqueiro; colheram e armazenaram todo o feno nativo, que, durante o inverno, e até hoje, está servindo para alimentar seus animais domésticos; recuperaram o pomar; plantaram uma boa horta, e mesmo um jardim (...)” Construíram ainda “quase todos os rústicos móveis de que se servem, inclusive a vasta mesa, roceira, de refeições, as cadeiras, os tamboretos, e os bancos muitíssimos parecidos com os que são usados no interior do Brasil”.⁹⁸ O parecer do diplomata é favorável ao pedido. Como Cabral, Rosa enfatiza as habilidades e os saberes práticos do emigrante como bastante úteis ao desenvolvimento da terra que os acolhe.

Na construção do texto diplomático, o escritor revela o seu desejo de catalogar, organizar e selecionar, típicos das séries presentes em seu texto artístico. Heloísa Vilhena de Araújo chama a atenção para o entusiasmo do escritor com o grupo de jovens agricultores. Nota a recorrência de verbos que indicam restauração: realizar, reconstruir, restaurar, recuperar, etc. Devemos ressaltar, ainda, o uso de verbos iniciados com a letra “r”, o que contribui com a idéia de movimento, simbolizando o giro de um motor, ou mesmo a potência dos braços dos trabalhadores.

Vilhena nota a semelhança do tom “impressionista” do texto descritivo com passagens de *Sagarana*, de 1946. Para a pesquisadora, com o passar do tempo, há um distanciamento entre o tipo de linguagem utilizada pelo escritor no trabalho burocrático e no trabalho literário. Ao contrário do que ocorria, por exemplo, nos anos 1940, *Tutaméia*, de 1967, apresenta uma linguagem bem mais hermética. Percebemos, no entanto, que o discurso diplomático rosiano altera-se, de acordo com a ocasião, tornando-se mais claro e preciso conforme o nível de interesse em jogo.

⁹⁸ Cf. ARAÚJO. *Guimarães Rosa: diplomata*, p. 13.

Os escritores-diplomatas, em grande parte dos documentos pesquisados, revelam atuação corajosa nos limiares estabelecidos pelo processo histórico e propõem novos agenciamentos socioculturais. As poéticas de fronteira são elaboradas a partir das interconexões inerentes à operação artístico-literária, realizadas entre o mundo idealizado e o mundo triturado pela máquina da História. A “diplomacia menor” mostra-se atenta às relações existentes entre diversos territórios. Essas, às vezes, não são percebidas, pois o poder procura camuflá-las a fim de perpetuar sua hegemonia.

As poéticas de fronteira, refletindo conceitos como os de modernidades tardias e teoria transdisciplinar, revelam que as fronteiras econômicas, sociais, políticas, acadêmicas, etc. são fruto de uma única e maior fronteira. Esta é fortalecida pela pretensão indomável de poder inscrita nos códigos da modernidade e ligada ao capital e à tecnociência. Seus princípios invadem todos os âmbitos da estrutura social, alterando os fluxos das relações. A construção crítica dos três autores alia-se a outras proposições artístico-intelectuais, que visam a empreender o descontrole simbólico do poder hegemônico. As produções contra-hegemônicas objetivam criar interpretantes e ações concretas que contribuam para limitar o domínio dos interesses privados sobre os públicos. As questões culturais não se submetem, nesse processo, ao poder do capital, embora sejam afetadas por seus interesses.

O sociólogo esloveno Slavoj Žižek, em entrevista, assegura que “o verdadeiro ato político indica o ponto de inconsistência do sistema social. Com isso, ao indicar esse ponto de inconsistência, ele pode mudar as próprias coordenadas do sistema”.⁹⁹ De acordo com Žižek, não basta buscar fugir do sistema de representação, pois dificilmente há um fora desse sistema.

O conhecimento dos escritores-diplomatas a respeito da sutileza artística, das táticas de descontrole empregadas pelo homem comum, dos diversos lugares discursivos presentes no corpo social; a compreensão que eles detêm sobre as normas da política e seus dispositivos de controle, fazem de sua literatura lugar fronteiro extremamente importante para a reflexão a respeito da vida contemporânea.¹⁰⁰

⁹⁹ ŽIZEK. A paixão pelo real, p. 5. A esse respeito ver: ŽIZEK. *Bem-vindo ao deserto do real!*

¹⁰⁰ Refletindo sobre o conceito de “decisão soberana”, sobre o fato de esta ter a necessidade de excluir o direito para criar o direito, declara Agamben, a partir de Carl Schmitt: “Ela é, neste sentido, a localização (...) fundamental, que não se limita a distinguir o que está dentro e o que está fora, a situação normal e o caos, mas traça entre eles um limiar (o estado de exceção) a partir do qual interno e externo entram naquelas complexas relações topológicas que tornam possível a validade do ordenamento.” AGAMBEN. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*, p. 26-27.

Nas leituras a respeito do perfil intelectual dos autores, nota-se o empreendimento hegemônico da modernidade ocidental a permear os seus múltiplos artefatos textuais. Princípios relacionados aos ideários de expansão do capital e de suas tecnologias de produção, de distribuição, de consumo e de controle mostram-se presentes, mesmo quando se enfatiza a potência criativa da comunidade negra suburbana, ou quando são desenhadas linhas de fuga, com personagens configurando-se com traços de animais ou de semi-deuses. O debate contra as desmesuradas intenções da economia, da racionalidade moderna e a corrosão gerada por elas, em diversos níveis, é um fio que perpassa a pluralidade de questionamentos ético-políticos da literatura de meados do século XX. A obra dos três autores, mesmo reconhecendo a importância do poder hegemônico e as interlocuções que devem existir com o aparato político representativo, centra o debate em questões menores, ligadas aos pequenos poderes que se entrelaçam às atividades cotidianas.¹⁰¹

O pensamento fronteiriço, refletido nos trabalhos dos três autores, garante a mais fina e a mais legítima expressão da cultura nacional realizada em meados do século XX, seja na poesia, na prosa ou na canção popular.¹⁰² Torna-se importante, nesse sentido, perceber o fechamento não conclusivo, a permanência da tensão entre a voz e a letra, a natureza e a tecnologia, na configuração das obras dos três diplomatas.

A poética de fronteira, ao mesmo tempo que evidencia as barreiras, os limites que separam raças, línguas, culturas, no Brasil e no exterior, enceta uma escritura que visa tanto a propor um mundo mais próximo ao comum, como a facilitar o intercâmbio entre saberes, artes e culturas diversas. Em vez da limitação e do impedimento, na escritura diplomática, as fronteiras tornam-se “entre-lugares”, instâncias de diálogos suplementares que visam a produzir espaços de vida mais livres. Os autores sabem que a busca da justiça e da dignidade humana é uma luta constante pela dissolução de fronteiras duras, relacionadas a diversas formas de *apartheid*, e pela criação de fronteiras maleáveis, pautadas por inúmeras possibilidades de interação.

¹⁰¹ Cf. FOUCAULT. *Microfísica do poder*.

¹⁰² Cf. SÁNCHEZ. *Coleccionismo y literatura*, p. 264.

3. POÉTICAS DE FRONTEIRA

3.1 Retratos da modernização

Uma das características marcantes da escritura diplomática pode ser encontrada na reiteração, na repetição contínua de imagens que demonstram desconforto em relação ao conjunto coeso dos retratos propostos para comporem a nação imaginada. São figuras que se apresentam em descompasso com a idéia de progresso, desenvolvimento, tecnologia e “bem-estar”. Conjugando paisagens do abandono, do trabalho, do dispêndio, da expressão cultural, Cabral, Rosa e Vinicius dispõem parte de sua escritura em forma de séries, catálogos, coleções. Ao apresentarem imagens marginais, de pouco crédito em um mundo dominado por valores científicos e econômicos, buscam embaralhar o dispositivo pedagógico do sistema político central. Forçam-no a expor seus remendos, colagens e articulações, que, como num palimpsesto, visam a camuflar enredos anteriores.

Como colecionadores, os poetas e narradores utilizam-se da mímica no martelar contínuo da série. Sugerem outros modos de lidar com a experiência, com o pensamento e com a mediação. O ato de embaralhar, de nivelar diferenças, feito de modo performativo, com criatividade ou paixão, pelo colecionador, contrapõe-no ao culto arquivista do discurso pedagógico, já que este prefere a ação de selecionar, sistematizar e hierarquizar, como forma de ordenar o passado e de assegurar os valores hegemônicos do presente.¹

A artista Rosângela Rennó montou, em 1994, no Teatro Nacional de Brasília, na Galeria Athos Bulcão, uma instalação² que apresenta ao público, já transformadas pela intervenção criadora, fotografias de operários que morreram durante a construção de Brasília.³ Mais de 5.000 operários perderam a vida trabalhando pela Novacap, empresa de engenharia civil criada pelo governo para atuar nas obras de construção da capital federal. Rennó traz à cena contemporânea algo que estava esquecido, que permanecia invisível ao olhar da coletividade, guardado no Arquivo Público do Distrito Federal. Após meticulosa

¹ Cf. SOUZA. *Traço crítico*, p. 138 e MENEZES. *Notas de um turista canibal*, p. 104.

² Cf. RENNÓ. *Rosângela Rennó: o arquivo universal e outros arquivos*.

³ Cf. RENNÓ. *Rosângela Rennó: o arquivo universal e outros arquivos*, p. 66.

pesquisa, a artista seleciona, no fichário, entre os dados referentes aos trabalhadores mortos, várias imagens, e as reorganiza de acordo com critérios estéticos. Nas fotos, aparece grande número de crianças contratadas para o trabalho. Em entrevista, Rennó relata o episódio de um massacre que ocorreu no alojamento de uma empreiteira. A Guarda Especial foi chamada devido a uma briga de dois operários por comida e chegou ao local atirando, matando várias pessoas.⁴

O título dado à exposição de Rennó é *Imemorial*.⁵ Percebe-se, na imagem significativa, o tom irônico que desloca os lugares consagrados à memória dos grandes feitos, como aquele construído em local nobre da capital, o “Memorial JK”. Encontram-se nesse edifício os restos mortais do presidente, além de sua biblioteca pessoal, objetos, figurinos utilizados em diversas ocasiões, documentos, etc.⁶

O arquivo só se dará a conhecer, após sua elaboração, a leitores de um outro tempo. Uma arca é aquilo que guarda algo, mas precisa de um movimento que a leve adiante, um remador, para que seja trazido à tona em novos contextos o seu repertório, que será continuamente ressignificado. Derrida declara: “o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória”.⁷ O arquivo estaria nessa exterioridade que possibilita a memorização, a repetição, a reprodução ou a reimpressão do vivido, tentando tamponar o vazio originário, perdido nos confins da lembrança.⁸

A instalação de Rosângela Rennó demonstra que o arquivo não pode ser visto apenas como depósito, lugar onde se deixam objetos inúteis, remanejados para os porões do tecido social. O arquivo não guarda enunciados sem vida, acumulados de forma mecânica como documentos sem valor sobre o passado.

⁴ A artista teve acesso a essa informação por meio de depoimentos dados ao Projeto “História Oral”, desenvolvido pelo Arquivo Público do Distrito Federal. Como a exposição, o projeto propicia a reescrita da história por um ângulo não oficial, ampliando-a.

⁵ Agradecemos a Rosângela Rennó a gentileza de enviar-nos o material que possibilitou o desenvolvimento desta pesquisa.

⁶ Cf. MIRANDA. *Cenas urbanas: a violência como forma*, p. 179-180.

⁷ DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 47-51.

⁸ A respeito do conceito de arquivo, declara Michel Foucault: “Chamarei de arquivo não a totalidade de textos que foram conservados por uma civilização, nem o conjunto de traços que puderam ser salvos de seu desastre, mas o jogo das regras que, numa cultura, determinam o aparecimento e o desaparecimento de enunciados, sua permanência e seu apagamento, sua existência paradoxal de acontecimentos e coisas.” FOUCAULT. *Sobre a arqueologia da ciência*, p. 95.

A força do arquivo surge da sobrevida proporcionada pelas suas releituras, sempre parciais, incompletas.⁹ Há uma violência no modo como o poder seleciona o que se deve tornar monumento e o que deve adquirir invisibilidade diante da coletividade. Percebe-se a tentativa de forjar o esquecimento, produzir lacunas na memória, para que se evidenciem enunciados almejados pelas correntes do poder. Em certos procedimentos arquivísticos, busca-se eliminar a sujeira, o erro, o ruído, a dor subjacentes aos grandes eventos da história. A apropriação que a artista faz do arquivo da cidade de Brasília nasce da “sub-versão”¹⁰ do meta-relato que funda aquele espaço urbano, agora deformado por uma inscrição que reorienta sua grafia.

O autoritarismo fundante da cidade moderna, desviado pelos serviços de catalogação do poder e recuperado pelo trabalho artístico, revela o modo impositivo e antidemocrático presente na construção da cidade de Brasília, em vários aspectos. Ao resgatar as imagens do arquivo, Rennó desvela uma lacuna no desenho da capital: fotografias eclipsadas pela luz irradiante do planalto, visíveis apenas em ambientes preparados, por olhares treinados e atentos. Imagens que demonstram, nos rostos ainda jovens, as trincas danosas do tempo; na boca silenciosa, o sorriso que não aparece; no olhar vazado pelo *flash*, o reflexo da esperança indecisa.¹¹ São homens, mulheres, crianças de várias idades, brancos, negros, mulatos, cafusos, mamelucos, vindos de vários rincões do país. Foram flagrados no instante de convocação para aquele exército que tentava construir, antes de tudo, a imagem de um país voltado para o futuro. Por ironia revelam, nesse momento agora recuperado, as marcas de um futuro que ficou no caminho, que não se realizou. Desconhecidos uns dos outros, eles tiveram seu breve espaço de encontro e reconhecimento no instantâneo fotográfico.

Ao dispor em série as várias fotos, notamos que nelas há um questionamento da própria produção em série. O trabalho maquinal, diuturno, dos candangos, ganha uma perspectiva crítica e estética. A conjugação das várias imagens expostas desconstrói o objetivo técnico do empreendimento progressista, muitas vezes distante do homem e da natureza. Os rostos destemidos daqueles que conseguiam emprego nos sertões do planalto central demonstram – de foto a foto – um sentimento de vazio de quem ocupa lugares de

⁹ Walter Benjamin afirma que a história deveria ser reconstruída a partir de seus restos, de seus traços mais modestos. Cf. BENJAMIN. Sobre o conceito de história.

¹⁰ Cf. MIRANDA. Cenas urbanas: a violência como forma, p. 180-181.

¹¹ Cf. BENJAMIN. Pequena história da fotografia, p. 94.

passagem, e não a plenitude do momento de chegada. Quem eram esses fotografados? Quais os seus sonhos? Que memórias ou lembranças evocavam em conversas noturnas nos barracos onde viviam? Deixaram para trás filhos, pais, mulheres, namoradas? Prometiam voltar, buscar os que não vieram atrás da utopia? A série de Rennó reitera o “murro em ponta de faca” da esperança sempre reencenada por aqueles que fazem da vida um giro sem fim em torno do vazio.¹²

As imagens de Rennó questionam a iconografia contemporânea, a sociedade do espetáculo e do simulacro, as imagens publicitárias do bem viver junto à família e à natureza. Escancaram a potência calada que persiste, desejando um dia vir à tona e dizer da experiência vivida, rebelar-se. Nota-se a intenção de dar visibilidade àquilo que é invisível não apenas no lugar frio dos arquivos, mas no seco da paisagem. Rennó refotografa as antigas fotos do arquivo, extraindo delas novos sentidos, suplementando-as. Resgata e recompõe a matriz original, traduzindo o que nela aparecia como incompletude. Nesse sentido, Walter Benjamin contribui com nossas reflexões. Em *A tarefa do tradutor*,¹³ o filósofo apresenta uma peculiar noção de tradução como operação de salvação. Ela seria resultado de um movimento ao mesmo tempo violento e redentor. Para o teórico, a tradução propicia ao original uma sobrevida histórica, transportando-o para outra língua e outra cultura. Benjamin recusa o objetivo da tradução como a restituição do sentido original. A tradução vai sempre além, penetra por infinitos labirintos, trazendo, concomitantemente, o estranhamento em relação ao objeto original e sua reificação. Ela deve ser considerada, portanto, como suplemento, algo que se sobrepõe ao “texto” primeiro. A linguagem tradutória visa a “transmutar” os sentidos anteriores, gerando uma cadeia infinita de interpretantes. Estes, ao se distanciarem do referente, deixam-no falar, trazer à tona seu desejo, ainda não realizado, de existir.

O tradutor não copia nem restitui o texto original. O texto primeiro reivindica um complemento porque, em sua origem, já trazia a marca da ausência, já apresentava um traço de falta, de incompletude. Por esse motivo, existe, no gesto da tradução, a intenção de suplementar, de trazer do texto anterior aquilo que ele mesmo não sabia dizer. A tradução não conserva inteiro o texto primeiro, pois ela o toca levemente, removendo alguma

¹² Cf. SCHWARZ. *Seqüências brasileiras*, p. 200.

¹³ Cf. BENJAMIN. *A tarefa do tradutor*.

camada de poeira que impedia uma visão mais aguda de alguns de seus aspectos, no novo contexto.¹⁴

As coleções de vidas desperdiçadas, os museus ecológicos alternativos, os mapas das ruas proibidas, as séries tecidas com apuro estético e conceitual operam traduções inclusivas, ou seja, não escondem aquilo que pode gerar dissonância em relação a uma imagem bem conformada do poder político e social.

A violência, como a ocorrida com os trabalhadores durante a construção de Brasília, evidencia-se na obra de Cabral, Rosa e Vinciús, moldando imagens do corpo usurpado da nação. Em diálogo com a perspectiva artística, os escritores-diplomatas desenvolvem – em vários poemas e narrativas – trabalhos com a série literária. Ao repetir, inúmeras vezes, o modo de operação da produção em série e as estratégias de controle social vinculadas aos interesses do poder hegemônico, procuram questionar e inverter esses sentidos.

3.2 Tecnologias da tradução

O descompasso existente entre os aspectos progressistas da modernização urbana e os aspectos retrógrados do Brasil rural favoreceram, em meados dos anos 1950, a produção de diversas leituras críticas. Estas demonstram, por meio das lacunas e imprecisões do literário, o que há de contraditório entre os domínios do estético e do político. Para Eneida Maria de Souza, “(...) raramente os discursos artísticos atuam de forma correlata ao processo modernizador e progressista que, em distintos momentos, reveste a modernidade de aparatos tecnológicos, desprovidos de contradição e de rasuras”.¹⁵

Na década de 1950, a sociedade brasileira passa por um rápido processo de transformação. Nas áreas urbanas, constata-se uma efervescência cultural. Do mesmo modo, nos sertões e nas periferias, as subjetividades começam a ser alteradas pela chegada de objetos e signos da modernidade. Cria-se, portanto, uma tensão entre modos de vida tradicionais e a emergência de outros padrões de trabalho, de consumo, de comportamento. Os modos de experimentar e entender o mundo alteram-se em função das novas interações

¹⁴ Derrida, retomando os estudos de Benjamin sobre tradução, declara que a “torre de Babel” não demonstra apenas a diversidade irredutível das línguas; também revela o inacabamento, a impossibilidade de concluir, totalizar, fechar qualquer coisa relacionada a um sistema de construção. Cf. DERRIDA. *Torres de Babel*.

¹⁵ Cf. SOUZA. *Modernidades tardias*, p. 56.

sociais possibilitadas pela abertura de novas estradas, bem como pela mediação de novos aparatos tecnológicos. Estes, além de revelarem novas formas de realidade social, diminuiriam as distâncias e relativizariam os critérios de medição do tempo, produzem novas sensibilidades e novos meios de articular o pensamento.

Vinicius, em crítica publicada no jornal *A manhã* em agosto de 1941, intitulada “Credo e alarme”, posiciona-se contrariamente ao uso da cor e da voz no cinema. Assinala ser a favor de um cinema “puro”, sem som e em preto e branco.¹⁶ Além de procurar preservar o lugar artístico como instância de criação, o cinema deveria contribuir para a conscientização e a reflexão artístico-social dos espectadores. Chaplin é o criador por excelência, na visão do poeta, “exemplo de sinceridade humana e lealdade artística”.¹⁷ O poeta desejava a permanência de um cinema delicado, sem cores e sem palavras, atuando em esferas íntimas da sensibilidade, conectando ética, emoção, criatividade e técnica apurada.

No texto crítico “Maria da Praia”,¹⁸ publicado no jornal *Última hora*, em 11 de outubro de 1951, Vinicius coloca-se contra o aparelho de televisão.¹⁹ Assinala – entre outras propostas insólitas – que seria importante convocar todos os produtores nacionais e todos os trabalhadores da indústria para fazerem um “haraquiri coletivo, e público” diante de um aparelho de TV, se o Brasil deixasse passar em brancas nuvens a produção cinematográfica e saltasse direto para a televisão, sem que o país tivesse realmente conhecido o cinema como “indústria e como arte”.²⁰ O cinema brasileiro realiza-se dentro de padrões instintivos e pouco organizados, desprezando fatores técnicos e não utilizando adequadamente os talentos à disposição. De acordo com o poeta, seria necessário o apoio do governo para o fortalecimento da indústria cinematográfica nacional. A crítica à televisão – que poderia favorecer a rápida ultrapassagem de tecnologias ainda não totalmente dominadas – revela a desconfiança em relação ao ritmo da modernidade capitalista e sua incursão na “indústria cultural” controlada pelos Estados Unidos.

¹⁶ Cf. MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 875.

¹⁷ MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 875.

¹⁸ MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 1.031.

¹⁹ Dialogando com Vinicius, Cabral também demonstra receio em relação à prevalência da televisão na vida cultural do país. Em entrevista realizada em Portugal, em 20 de janeiro de 1985, ressalta: “Eu não sou contra a televisão. Só que o mundo tem diversas camadas culturais, e é preciso ver aquilo que a televisão lhes dá. (...) Tenho realmente muito medo de que a televisão não ajude a alfabetização – e, não ajudando a alfabetização, isso significa a condenação à morte do livro e do jornal.” MELO NETO *apud* ATHAYDE. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*, p. 90.

²⁰ MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 1.031.

Em relação às transformações que o progresso tecnológico produz no imaginário do homem moderno, cumpre destacar o texto “História passional, Hollywood, Califórnia”.²¹ Esse poema de Vinicius, publicado em 1954, relata a influência do cinema no seu modo de vestir, pegar no cigarro, acender o isqueiro, segurar um copo, namorar, dirigir, etc. O cinema transforma as mediações sociais do homem moderno. O modo de se posicionar na sociedade é influenciado pelos mais diversos clichês importados da indústria cinematográfica norte-americana. As relações amorosas, imitando motivos das telas, passam a representar-se de maneira artificial. A “pose”, a encenação, migra das películas para a vida cotidiana.²²

O imaginário da cidade, os signos e os produtos urbanos interferem nas paisagens do interior do país. Os homens que ali vivem são convidados a participar da utopia do progresso.

No governo JK, a publicidade ganha um espaço maior e mais arrojado no rádio, na TV e nas revistas de circulação nacional, como *Manchete* e *O cruzeiro*. O canto da sereia do *cachemere Bouquet*, da brilhantina *Williams*, da panela de pressão Rochedo, do liquidificador Walita, da água de colônia Regina, do creme dental Colgate, do talco Palmolive, do Modess, do sabão em pó Omo, do sabonete Lever, do aspirador de pó Arno e da geladeira General Eletric, entre outros produtos,²³ chegava pela locução do rádio, pela tela de TV e pelas imagens de revistas e jornais.²⁴ Um novo mundo emergia, ligado à técnica, ao conforto e à higienização. Inscrevia-se no espaço público a imagem de um homem elegante e moderno, em sintonia com o modo de viver nos países mais avançados, influenciado pelos atores de cinema.

Nesse período pautado pela ideologia desenvolvimentista, os escritores em foco escolhem a fronteira “sertaneja” como ponto prioritário para exercerem sua “diplomacia literária”. Percebem, nas regiões afastadas dos grandes centros e nas favelas das metrópoles, a existência de intercâmbios assimétricos e suplementares entre a esfera da tradição e a da modernidade.

²¹ Cf. MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 407.

²² Cf. SEVCENKO. *A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio*, p. 600.

²³ A publicidade desses e de outros produtos aparece em vários números das revistas *O cruzeiro* e *Manchete*, publicadas entre os anos 1950 e 1960 e encontradas no Acervo de Escritores Mineiros da UFMG.

²⁴ De acordo com Beatriz Sarlo, as revistas de grandes tiragens na Argentina trazem, por volta dos anos 30 do século XX, anúncios que “dan una idea de la penetración en el imaginario colectivo de estos dispositivos modernizadores, que, por otra parte, aumentaban singularmente el tiempo libre de mujeres de capas medias, lo cual, por lo menos como hipótesis, no deja de influir en la conformación y la disponibilidad del público lector potencial.” SARLO. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, p. 22.

Cabral e Vinicius atuaram em jornais, Rosa publicou muitos de seus textos, inicialmente, em revistas. O sertão e a vida periférica carioca, com seus descompassos em relação ao mundo tecnológico, cruzavam-se, no suporte do papel jornal, da revista, com a alegria contagiante dos produtos publicitários que pareciam chegar para tornar a vida mais leve, permitindo maior tempo para a fruição do cotidiano, já que as máquinas fariam as atividades mais pesadas. Desde os folhetins do século XIX, a literatura misturava-se à imprensa e, por mais que marcasse um lugar especial, necessitava dialogar com a indústria da comunicação.

É significativa, na obra de Cabral, Rosa e Vinicius, a quase total ausência de referência aos trabalhos urbanos realizados na indústria, no comércio e no serviço público – áreas responsáveis em grande parte pela oferta de empregos existentes na cidade. Eles preferem relatar as atividades do campo, do sertão, dos moradores de favelas. O emprego rotineiro, braçal, pouco valorizado e sem perspectiva ou a falta de ocupação tornam-se alvos preferenciais do exercício literário. Este volta-se para a descrição das precárias condições de vida de milhões de brasileiros durante o período em que se pretendia implantar no país o “espetáculo da modernização”.

O uso de signos e objetos em descontinuidade com a idéia de produção seriada e em larga escala é característica marcante de Cabral, de Rosa e de Vinicius. Palavras e pensamentos inesperados irrompem nas linhas dos textos. Parecem cortar o fluxo racional das séries presentes nas próprias obras, sugerindo desconfiança acerca da reprodução técnica. A distância e a desconfiança, no entanto, não significam que as obras não desenvolvam, ao mesmo tempo, uma forma peculiar de se apropriar dos materiais e dos processos contemporâneos de produção, de interagir com as mídias e com os aparatos da modernização.²⁵ Além das referências e paródias aos processos de edição técnica, é relevante, nos textos, a apropriação de recursos tecnológicos. A experimentação estética evidencia-se no trabalho de Rosa e Cabral com a expressão literária; já em Vinicius o jogo poético realiza-se de modo mais contundente nas articulações que estabelece com outras linguagens, com outros suportes. Os autores – ao desenharem espaços ocupados por personagens em trânsito, marcadas pela instabilidade, pela ausência de enraizamento – apresentam modos alternativos de leitura dos desdobramentos do processo civilizatório.

²⁵ Cf. SÜSSEKIND. *A voz e a série*, p. 128.

As obras dos escritores em estudo recebem interferências do horizonte técnico.²⁶ Podemos ressaltar, inicialmente, a citação e a descrição de aparatos: eletrodomésticos, automóveis e gravuras, em alguns momentos, figuram como meros componentes da paisagem retratada. Em segundo lugar percebe-se que a imagem do próprio narrador ou poeta se altera quando conjugada aos mecanismos técnicos. Nesse caso, a tecnologia pode expandir a perspectiva abordada, redefinir os critérios objetivos e subjetivos do artista. Como sabemos, não apenas o espaço está se transformando. Surgem, na interseção cada vez maior do universo das letras e das máquinas, novas possibilidades de perceber o mundo, o espaço e o tempo.

Além das categorias da citação e da imagem do artista, delineia-se um terceiro ponto. Este relaciona-se às alterações que instrumentos tecnológicos produzem na construção do próprio objeto literário, enquanto procedimento de cortes, conjugações, movimentos, distanciamentos, aproximações, ampliações, reduções, etc. Os diversos aspectos da realidade passíveis de serem registrados por aparelhos situam-se, em grande medida, fora da sensibilidade habitual do observador.

Uma quarta instância articula-se às três anteriores: a recepção. Deve-se notar que o diálogo cada vez maior entre a literatura e o mundo moderno tem impacto sobre as formas de leitura. Os aparatos técnicos interferem na confecção poética e narrativa, reorientam os modelos tradicionais de leitura, de visão e de audição, rearticulam o sentido produzido, mostrando-se inseparáveis de uma nova sensibilidade e de uma nova configuração da escritura.

Quanto ao método de trabalho dos escritores, nota-se uma tensa sobreposição spatiotemporal entre a cuidadosa e precisa descrição dos ambientes e o giro sequencial da lente narrativa. Os diplomatas viajantes demonstram interesse em paralisar a câmera e centrar o foco em cada detalhe da paisagem de que tratam; ao mesmo tempo, o objeto seguinte pede para ser filmado. Entre a fotografia e a narrativa fílmica, a obra se faz, sem muita pressa e sem acomodação. Entre os signos selecionados, permanece uma pedra que, como aquela a que Cabral se refere no poema construído em torno do gesto de catar feijão, bloqueia a leve fruição do leitor.

Os autores reencenam, em seus textos, a literatura de viagem. Nota-se uma ênfase, quando percorrem diversos espaços periféricos, no homem comum; nos seus

²⁶ Cf. SÜSSEKIND. *Cinematógrafo de letras*.

afazeres e nas suas interações cotidianas; na sua incapacidade de ultrapassar os limites sociais impostos e no seu desejo de transformação; na sua sabedoria e na sua criatividade. Esses elementos são alinhavados por uma escritura que faz do relato de viagem uma mescla entre o ideal de justiça do intelectual e a precisão do cientista, a imaginação do poeta e a ótica ambígua da linguagem.

A figura do homem ordinário que migra para cidades vistas como edênicas, em busca de trabalho, preenche as trilhas das páginas. O imaginário dessas personagens é perpassado por signos, técnicas e maquinários, ao mesmo tempo que essas técnicas prolongam as funções do próprio corpo, entranham nele, moldando-o a uma esfera de atividades repetitivas e promotoras de alienação em relação ao espaço sociocultural.

A produção artístico-literária dos três diplomatas faz-se utilizando-se de alguns modelos da literatura de viagem. Ao empreender suas travessias, o artista-intelectual utiliza-se de lentes que descrevem minúcias objetivas e detalhes da transformação da subjetividade. Os homens, as mulheres e as crianças lutam para desvencilharem-se da submissão do corpo à lógica racionalizante da modernidade capitalista e tecnológica.

A modernidade e a modernização chegam ao sertão trazendo máquinas, novelas do rádio, remédios, implementos agrícolas. O trabalho maquinal é utilizado em engenhos de cana-de-açúcar, nas fazendas de gado, mas também no espaço urbano, na construção de edifícios. Em meados do século XX, reportagens de jornais e revistas evidenciam a devastação de longas extensões de mata nativa em favor dos automóveis, das estradas, das cidades. A câmera dos intelectuais registra, em forma de catálogos, diversos espaços do país. Sua crítica social e política flagra o avesso das coloridas imagens da modernidade.

Os escritores-diplomatas não se colocam em oposição à modernidade técnico-científica. No entanto, pretendem vê-la utilizada a favor do homem e da natureza, não apenas seguindo os padrões do capital. De certo modo, parecem pressentir os conflitos socioéticos reinaugurados, na atualidade, devido aos avanços da tecnociência. Em seus jogos de sentido, os textos deixam escapar comportamentos, técnicas, práticas e posturas criativas que demonstram uma lógica distinta da hegemônica.

Cabral, Rosa e Vinícius acompanham as transformações ocorridas no país em meados do século XX e registram, em diversos suportes, impressões a respeito do período. Retomam aspectos esquecidos do passado geográfico, das paisagens da infância e também acolhem os avanços tecnológicos e as novidades estéticas internacionais. Trabalham como

diplomatas, em lugares distintos, com atribuições diferenciadas, mas em sua obra fazem críticas veladas aos empreendimentos do Estado. Dessa forma, estabelecem questionamentos ácidos quanto às desigualdades sociais, colocando-se também como cantores da vida moderna, poetas da modernização. Nesse jogo discursivo algo vaza, é desconstruído.

As séries presentes na escritura diplomática apresentam vidas e mortes expostas nos campos, estradas e avenidas, no agreste e em ruas pouco iluminadas. Mostram, prioritariamente, um corpo cru, sem a intimidade e a segurança do lar, da família, das agremiações sociais. Uma nação de diversidades e contrastes, sem centro, surge dessa literatura, nesse período em que as estratégias políticas determinavam a transferência da capital para o centro do país, levando à construção de uma cidade que pudesse congrega o povo em torno de um sentimento único de pertencimento.

Cabral realizou incursões no campo tecnológico. Foi cinéfilo²⁷ e, assim como Vinicius, chegou a gravar disco declamando poemas. No ensaio “Da função moderna da poesia”, apresentado no Congresso de Poesia de São Paulo, em 1954, o pernambucano aborda o tema da transposição da linguagem poética para o rádio. De acordo com o diplomata-ensaísta, o poeta moderno havia ficado totalmente indiferente a esse importante meio de difusão. Com raras exceções de poemas construídos para serem irradiados, a moderna poesia relaciona-se com o rádio por meio de leituras episódicas de textos construídos originalmente para serem lidos em livros. Isso determina o insucesso das leituras, pois há uma grande diferença entre a palavra transmitida pela visão e aquela transmitida pela audição. O mesmo, segundo Cabral, ocorria com a televisão, com o cinema e com as audiências em geral.²⁸

Cabral afirma que a imbricação da tecnologia do rádio com a poesia contemporânea poderia contribuir para que diminuísse o abismo entre o poeta e o leitor,

²⁷ Em entrevista ao *Jornal da tarde*, de Salvador, em 26 de outubro de 1987, declara Cabral: “Eu gosto muito de cinema. (...) quando eu servi em Londres, eu me interessei por cinema. O cinema falado apareceu em Pernambuco por volta de 1929 para 1930, de forma que os clássicos do cinema eu não tinha tido a oportunidade de ver, mas quando eu estive em Londres existiam muitos cineclubes – eu era membro de uns seis ou sete deles. (...)” Numa outra entrevista concedida a Sebastião Uchoa Leite, publicada pela *34 Letras* em março de 1989, assinala: “(...) os cineastas que mais me interessam são aqueles que exploram a beleza plástica, não aqueles que se interessam mais pela coisa musical, que é a continuidade.” MELO NETO *apud* ATHAYDE. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*, p. 20 e 27.

²⁸ Segundo Cabral, “(...) os poetas não desprezaram apenas os novos meios de comunicação postos a seu dispor pela técnica moderna. Também não souberam adaptar às condições da vida moderna os gêneros capazes de serem aproveitados. Deixaram-nos cair em desuso (...), ou deixaram que se degradassem em gêneros não poéticos, a exemplo da anedota moderna, herdeira da fábula. Ou expulsaram-nos da categoria de boa literatura, como aconteceu com as letras das canções populares ou com a poesia satírica.” MELO NETO. *Obra completa*, p. 769.

mas não acredita que a distância possa ser totalmente superada. De acordo com o crítico pernambucano, o motivo desse distanciamento estaria na preferência dos poetas daquele tempo por temas intimistas e individualistas.²⁹ A razão para se pesquisar a melhor forma de deslizamento intersemiótico entre esses meios estaria na sobrevivência da própria poesia. Ao se conscientizarem a respeito desse problema, os poetas não individualistas que desejam tratar da vida social atingiriam melhor o público leitor.

Em seu ensaio, o poeta mantém-se coerente com seus princípios estéticos e compromissos sociais. O tom radical faz-se presente quando generaliza o mal uso da poesia em letras de canções. Isso se dá apenas quatro anos antes do início da bossa nova, que provocaria grandes mudanças nesse aspecto, influenciando compositores de várias gerações. Essas alterações relacionadas ao diálogo entre poesia e letra de canção, porém, continuariam a ser vistas com desconfiança por Cabral. O texto “Da função moderna da poesia” apresenta contribuições para a reflexão sobre as possibilidades da sobrevivência da poesia no mundo contemporâneo, no entanto, acaba por revelar um posicionamento hierarquizante, voltado para a consagração das grandes formas de expressão verbal escrita.

A imaginação de Cabral oferece-nos instigantes exemplos de diálogo entre a experiência estética e a tecnologia. O poema “Paisagem pelo telefone”,³⁰ do livro *Quaderna*, inicia-se com os seguintes versos: “Sempre que no telefone/ me falavas, eu diria/ que falavas de uma sala/ toda de luz invadida,/ sala que pelas janelas,/ duzentas, se oferecia/ a alguma manhã de praia,/ mais manhã porque marinha”. Cabral aborda o espaço interior de uma residência, a partir da mediação da aparelhagem tecnológica. A voz sugere, porém, o desfrute da paisagem tropical: “Nordeste de Pernambuco,/ onde as manhãs são mais limpas,/ Pernambuco do Recife,/ de Piedade, de Olinda.”³¹

²⁹ Ao tratar da continuidade da “tradição de auditório” na literatura brasileira, Antonio Candido aborda o fato de, no país, ter havido o desenvolvimento de uma literatura sem leitores. O nacionalismo ratificou a tonalidade “verbosa”, capaz de trazer emoção ao público. Após a chegada do rádio, a literatura, que começava a se firmar com a presença de escritores como Machado de Assis, volta a ver reforçado o lugar da oralidade. A ascensão da massa de trabalhadores contribuiu, segundo Candido, para que os escritores retomassem a oratória, investidos de uma idéia de missão social. Assim, eles freqüentemente escrevem como quem fala para “convencer ou comover”. Candido acredita, contudo, que a melhoria do veículo pode funcionar de forma positiva em relação aos aspetos levantados. Cf. CANDIDO. *Literatura e sociedade*, p. 71-88.

³⁰ MELO NETO. *Obra completa*, p. 225-227.

³¹ No poema *Elegia da morte de Clodoaldo Pereira*, Vinicius, ao contrário de Cabral, refere-se ao aparelho telefônico de forma melancólica: “A morte chegou pelo interurbano em longas espirais metálicas./ Era de madrugada. Ouvi a voz de minha mãe, viúva./ De repente não tinha pai./ No escuro de minha casa em Los Angeles procurei recompor tua lembrança.” MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 416.

Os versos poderiam funcionar como letra de um frevo pernambucano. A redondilha, o cuidado métrico, a tonalidade positiva associada à clareza da manhã fazem da sala e da voz um chamamento para o exterior dos ambientes lúgubres e fechados. O andamento rítmico sugere o pulsar do desejo do poeta, geralmente escondido. A marcação do compasso é elemento a ser acentuado pelas tecnologias da voz, pois desperta em vez de amolecer a percepção. A crítica de Cabral em relação à música popular coaduna com sua opinião a respeito das palestras e discursos lentos e sentimentais. A música “anti-sono”, como o frevo, desperta-lhe maior interesse.³²

O poema “De um avião”, também de *Quaderna*, é construído pelo distanciamento progressivo da paisagem natural, procurando reter melhor, na “memória arquivística” da escritura, o homem de quem fala. Este torna-se o núcleo oculto da paisagem visível. No poema,³³ encontramos uma verdadeira poética da tradução:

O avião agora mais alto/ se eleva ao círculo terceiro,/ folha de papel de seda/
velando agora o texto.// (...) // Para língua diplomática/ a paisagem foi
traduzida:/ onde as casas são brancas / e o branco, fresca tinta; // (...) // Se daqui
se visse seu homem,/ homem mesmo pareceria:/ mas ele é o primeiro/ que a
distância enebolina.

Para Cabral, a tradução passa, inicialmente, pelo ofuscamento da imagem que se busca atingir a partir da janela do avião. Pelo suplemento da paisagem anterior, outra figura se constrói. Esse afastamento não clareia de imediato os signos e objetos que se quer apreender. Só após a sua eliminação, o real passa a se constituir de outros elementos. A distância torna as linhas mais simples. Em seguida, suprime todas as linhas que revelavam uma cidade quadrada como paginação de jornal. Permanecem cores justapostas, que se interpenetram. Nesse momento, o poema começa a se cristalizar. “Para encontrar Pernambuco/ o melhor é fechar os olhos/ e buscar na lembrança/ o diamante ilusório”. O contato direto com o objeto, ou seja, o seu decalque, ofusca a imaginação artística. A distância contribui para efetivar a construção poética: “refazer aquele diamante/ que vi apurar-se cá de cima,/ que de lama e de sol/ compôs luz incisiva (...)”. O poeta propõe, a partir desse momento, desfazer o diamante “de fora para dentro/ da casca para o fundo”, para reencontrar aquilo que estava

³² Para Benedito Nunes, na obra de Cabral, entre os processos composicionais, existe um que “direciona a linguagem para aquela parte do real perceptível que pertence ao mundo interior, mas enquanto experiência corporal, efetiva, englobando a vida dos sentimentos; e o faz por meio de uma retórica da esquiva, contornando a introspecção.” NUNES. João Cabral: filosofia e poesia, p. 139.

³³ MELO NETO. *Obra completa*, p. 227-232.

perdido: o homem. Desfazer as crostas duras do diamante “até aquilo que, por primeiro/ se apagar, ficou mais oculto:/ o homem, que é o núcleo/ do núcleo de seu núcleo.” A ampliação e o deslocamento – possibilitados pela tecnologia e pela subjetividade – eliminam a perspectiva unitária e fechada do sujeito frente à realidade.³⁴

Ainda em *Quaderna* encontramos “O motorneiro de Caxangá”, em que Cabral elabora o retrato da paisagem que surge, sequencialmente, dos lados da estrada por onde passa o bonde que leva a “voz poética”. O poema retrata facetas de um Nordeste inserido no processo de modernização: “hospitais para motor”, “cemitério para bondes”, “fábricas para o suor”.³⁵ A estrada funciona como cauda por onde a cidade de Recife “arrasta as coisas/ que do centro eliminou”.³⁶ O ritmo do poema procura imitar o da máquina condutora. As paisagens surgem e desaparecem rapidamente. A atenção do viajante não é pontuada pela lentidão, como aquela presente em relatos de viajantes do século XIX. A observação, realizada a partir de um veículo, exige outra modalidade de pensamento. Desse modo, é possível perceber as alterações do espaço e do tempo e traduzir os cenários em movimento: cinema a céu aberto. Na estrada de Caxangá, vêem-se “bondes circulando/ por entre carros de boi;// caminhões entre galinhas” e vaqueiro assistindo a uma partida de *golf*.³⁷ Cruzamentos de raciocínio entre noções de modernidade e de tradição fazem-se notar nesse trajeto em que a estrada se desenvolve como se impulsionada por motor oculto; como se o motorneiro fosse funcionário de cinema e manuseasse a máquina de projeção de onde surgiriam sons e imagens que comporiam as linhas do percurso.

No poema “O automobilista infundioso”, do livro *Serial*, Cabral mescla paisagens européias e brasileiras. Conjuga a percepção humana e a mecânica, ao tratar da viagem ao interior nordestino. Pelo caminho, brisa e gasolina refletem-se no mesmo corpo: “Após léguas de *Sertão*/ só o carro vai resvaladão,/ pois a alma que ele carrega/ se arrasta por paus e pedras./ Ela vai qual se a ralasse/ a lixa R da paisagem;/ ou qual se em corpo,

³⁴ De acordo com Flora Süssekind, a busca pela ampliação da visibilidade e da textura das coisas faz com que Cabral procure continuamente desdobrar o seu ponto de vista, o que rompe “com uma possível centralidade do sujeito”: “Daí as formas diversas de focalização da bailadora, do rio, da escrita, as sobreposições de paisagens, ou a passagem do lírico ao dramático, como em *Os três mal amados*, *Dois parlamentos*, *Morte e vida severina*, *Auto do Frade*. Exercício de descentramento que explica também, sob outro ângulo, a desconfiança, por parte do poeta, com relação a gêneros, como a carta, nos quais predominam formas em geral ampliadas do ‘eu’.” SÜSSEKIND. *A voz e a série*, p. 289.

³⁵ MELO NETO. *Obra completa*, p. 243.

³⁶ MELO NETO. *Obra completa*, p. 343-344.

³⁷ MELO NETO. *Obra completa*, p. 244.

despida,/ varasse a caatinga urtiga.”³⁸ Nota-se, nesse poema e em outros textos aqui tratados, além da incorporação de novos pontos de vista, a tentativa de superação de distâncias, anteriormente enormes. Alterações produzidas por aparelhos refletem-se não apenas na experiência, na construção da obra e na sua recepção, mas no entendimento renovado a respeito da convivência insólita entre a natureza, o homem e a tecnologia.

Considerando, ainda, a relação entre as obras dos autores e os aparatos tecnológicos, constatamos que Rosa estabelece, na novela “Cara de Bronze”, inusitada relação intersemiótica entre literatura e cinema. Utiliza, em partes do texto, siglas de roteiro cinematográfico: “quadros de filmagem, quadros de montagem, metragem, minutagem”, “P.A. Int. Coberta”, “Em P.E.M. da Câmera, em lento avanço, enquadram-se: os currais, o terreiro, a casa, a escada, a varanda”, “G.P.G. Int. Na coberta”,³⁹ além de sinalizações sobre a trilha sonora. As imagens das séries literárias podem ser vistas como versão de filmes imaginados pelo autor. Realizam-se em forma de “lento avanço”, como sugere Rosa em seu “roteiro” para a novela. Os poetas-narradores, ao ampliarem o diálogo com os aparatos tecnológicos que surgiam ou se desenvolviam em sua época, demonstram um modo diferencial de delinear a figura do poeta ou do narrador.⁴⁰

A invenção de novas perspectivas no trato com a linguagem pressupõe maneiras oralizadas de ler o código escrito, formas escritas de suplementar a cultura popular, bem como modos hipertextuais de estudar a organização espacial.⁴¹ Na cena final da novela “Campo Geral”, ao receber os óculos do doutor, Miguilim, detentor da experiência concreta da vida no Mutum, realiza um deslocamento: desvia-se do seu lugar para vê-lo por fora. Entretanto, está no Mutum, ainda não partiu. A tecnologia suplementa a função ocular da criança. O sertão, ao contrário da perspectiva ingênua e limitada dos defensores de um regionalismo puro, poderia ser melhor *mais bem*??? entendido a partir da contribuição de objetos da modernidade que são ressemantizados nesse local. Miguilim, menino sensível, disperso, míope, mostra-nos que a percepção plena, obtida com o auxílio

³⁸ MELO NETO. *Obra completa*, p. 292-293.

³⁹ ROSA. *Corpo de baile*, 2006, vol. 2, p. 582-583.

⁴⁰ Cf. SÜSSEKIND. *Cinematógrafo de letras*, p. 56.

⁴¹ Cf. DELEUZE. *Diálogos*, p. 11 e 12.

das lentes, traz uma sensação de deslumbramento associada à tentativa de preservar, na retina, de forma ordenada, instantes mágicos.⁴²

Em relação à interferência de aparatos tecnológicos na construção da perspectiva do autor, destacam-se os relatos de Rosa a respeito de sua viagem ao Pantanal matogrossense, realizada no mês de julho de 1947. No passeio, Rosa conhece várias cidades e povoados. Permanece cerca de uma semana em uma região próxima a Corumbá, denominada Nhecolândia. Na fazenda de gado, conhece, entre pessoas simples e caçadores de onça, o vaqueiro Mariano, sobre quem iria escrever mais tarde o texto “Entremeio: com o vaqueiro Mariano”, publicado no livro *Estas estórias*. Em carta, do Rio de Janeiro, a Azeredo da Silveira, datada de 5 de agosto, observa:

Rodei, pelo Pantanal, pelo planalto, pelo roteiro (às avessas) da Retirada da Laguna. Vi coisas espantosas. Andei de trem, de automóvel, de camionete, de caminhão, de “jardineira”, de avião teco-teco, de carro-de-bois, de vapor fluvial, de lancha, de canoa, de batelão, de prancha, de locomotiva, de pontão, de carreta, a pé, a cavalo, em cavalo, em boi, em burro... Vestido de caqui, com polainas de lona, com mochila, cantil, capacete de explorador. (...).⁴³

A multiplicidade de pontos de vista torna-se evidente, principalmente se comparada às narrativas de viagem realizadas no século XIX.⁴⁴ Os naturalistas, ao observarem o espaço, apresentavam, para usar a expressão de Flora Süssekind, um “olhar armado” pelas ciências naturais. Descreviam paisagens e tipos humanos balizados por modelos classificatórios europeus. Eles pouco interagiam com o cenário e com a visão de mundo ali existente. Esses primeiros viajantes apoiavam-se em uma concepção que considera a linguagem como algo transparente, que não poderia interferir na confecção dos textos ou na produção de conhecimentos, pois deveria funcionar como veículo neutro. A natureza, os objetos, os homens e os animais manter-se-iam imutáveis no contato com os discursos que buscavam expressar a “realidade” local.⁴⁵

⁴² Escreve o narrador de “Campo geral”: “Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. O Mutum era bonito! Agora ele sabia.” ROSA. *Corpo de baile*, 2006, v. 1, p. 133.

⁴³ ROSA. Carta a Azeredo da Silveira *apud* COSTA. Veredas de viator, p. 22-23.

⁴⁴ Para Flora Süssekind, é somente com Machado de Assis, já no final do século XIX, que o ponto de mira fixo vai se alterar. O escritor passa a trabalhar com um foco volúvel e uma narrativa auto-reflexiva, o que não ocorria com os primeiros literatos. Cf. SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*: o narrador, a viagem.

⁴⁵ Cf. LIMA. *Terra ignota*: a construção de *Os sertões*, p. 219-220.

Os viajantes-diplomatas alteram a perspectiva em relação àquela utilizada pelos primeiros viajantes em solo brasileiro. O espaço não é abordado somente do exterior, mas a partir de um “entre-lugar”, instância que congrega o “dentro” e o “fora”. Cria-se um território de mediação entre a experiência e o distanciamento intelectual.⁴⁶ Em vez de se posicionarem como detentores de saber erudito ou científico, os diplomatas buscam enveredar-se por outras formas de percepção. Não desenvolvem a escritura enfatizando apenas o ponto de vista dos habitantes do sertão ou das periferias, como às vezes tem-se argumentado – em contraposição à postura dos naturalistas. Nos discursos dos viajantes do século XIX, geralmente a fala, a cultura e o pensamento do nativo apareciam como mera curiosidade. Nos relatos dos viajantes de meados do século XX, esses elementos possuem outro peso, interferem na construção textual, no modo de pensar os territórios. Conjugam-se, no entanto, com outros fatores: por exemplo, os meios de transporte, os equipamentos que permitem uma melhor observação dos espaços. A tecnologia utilizada no processo criativo aparece, nos textos, como modo de refletir sobre as transformações acarretadas pela modernidade na experiência, nas mediações socioculturais e na produção artística.

Nesse aspecto, é importante retomar as viagens realizadas por Mário de Andrade. O intelectual paulista organiza, em 1938, quando diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, uma missão-caravana de pesquisa folclórica ao Norte e Nordeste do Brasil. Ao contrário das viagens anteriores, em que Mário percorria vastas áreas em busca de expressões culturais nativas, apenas com caderneta, lápis e máquina fotográfica, dessa vez os componentes da expedição levariam filmadoras e aparelhos para gravar os sons de congado, folia, marujada, etc. O escritor – que não participou da viagem – declara depositar mais confiança nas máquinas filmadoras e gravadoras, preterindo as formas de registro anteriores. Os aparelhos modernos proporcionariam maior fidelidade ao material colhido: sonoridade, movimento, cor, emoção, etc.⁴⁷ O espírito marioandradino, desejoso de “politizar” e “estetizar” a tecnologia, colocando-a a serviço da cultura, faz-se presente nas “viagens” dos três autores estudados a diversas regiões brasileiras.

⁴⁶ “As margens da alegria” e “Os cimos”, contos que abrem e fecham o livro *Primeiras estórias*, de Rosa, tratam de viagens realizadas por uma criança e os tios a um lugar onde se construía uma cidade. As viagens são feitas de avião e funcionam como ritos de passagem. O menino começa a perder a pureza e a ingenuidade infantil ao mesmo tempo em que observa a cidade seguindo para o futuro. Cf. ROSA. *Primeiras estórias*. Nota: Esses contos serão retomados no quarto capítulo.

⁴⁷ Cf. MENEZES. *Notas de um turista canibal*: Mário de Andrade e a estética do inacabado.

Os mecanismos técnicos possibilitam, à escritura, uma apreensão ao mesmo tempo geral e acurada dos objetos relatados. Os espaços traduzidos alargam-se ou comprimem-se, de acordo com os propósitos, com as oportunidades, com os instrumentos de produção disponíveis e com os procedimentos utilizados pelo escritor. O objeto a que se dirige a câmera, ou a que se dirige o observador em movimento, devido ao acesso a equipamentos tecnológicos, não é o mesmo objeto a que se dirige o olhar “natural”. Com a nova perspectiva, o objeto, a natureza, revelam insuspeitados contornos de sentido.⁴⁸

Em texto intitulado “Carta ao subúrbio”, presente no acervo do escritor, na Fundação Casa de Ruy Barbosa, Vinicius relata que, a partir de uma viagem de trem, observando o morro, passa a entender melhor o lugar. Na crônica, nota-se a mescla de experiência concreta, repertório intelectual e visão distanciada. O texto original, enviado para a revista *O jornal*, é datado de 25 de junho de 1944. Nele, o poeta revela sua “profunda ternura” em relação ao subúrbio, no qual observa “qualquer coisa de lírica”. Relata o tempo em que serviu como soldado e passeou, namorou, freqüentou os *footings* do Meier, passou três dias no Engenho de Dentro, chegou a acampar em Maria da Graça, assistiu cinema em Cascadura:

Confesso que me dói o coração de Inocente do Leblon ver – quando saio do trabalho e pego o meu Estrada de Ferro-Ipanema, ali junto à Central – os meus irmãos do subúrbio indo marretados para casa, nos bondes (...) – nem a cabine dos irmãos Marx em “Uma noite da ópera” tinha tanta gente.⁴⁹

Em seguida, o poeta desconstrói o tom confessional e preso ao referente para criticar seu próprio discurso sobre a pobreza carioca: “Sempre sofro um pouco pelo subúrbio. Também não é nada de muito sério não, é um sofrimento efêmero de morador de Zona Sul.” A simpatia, escreve Vinicius, vem do tempo em que freqüentava essas regiões “com um espírito de quase aventura”. A vivência no subúrbio, em plena juventude, trouxe o conhecimento sobre o modo de vida do lugar. Entretanto, o subúrbio que visualiza, como adulto, não evoca aventura: “é uma coisa doce e triste, com ruas transversais de cotidiano

⁴⁸ Laymert Garcia dos Santos, discutindo textos de Walter Benjamin, argumenta: “(...) através das comparações benjaminianas, a técnica fotográfica e cinematográfica parece expor à percepção do homem moderno a realidade última, em suas dimensões tanto psíquica quanto física, graças à desconstrução das aparências e ao acesso controlado a um mundo reconstruído por uma perspectiva objetiva, enquanto dado. Nesse sentido, a técnica da fotografia e do cinema é instrumento de conhecimento, isto é, de poder, e como tal deve ser utilizada politicamente.” SANTOS. *Politizar as novas tecnologias*, p. 158.

⁴⁹ MORAES. Carta ao subúrbio. Fundação Casa de Ruy Barbosa. Texto datilografado, datado de 25 de junho de 1944, 2 fls. VMpi 151.

parado, com suas vagas meninas na janela ou nas varandas de metro quadrado.”⁵⁰ O poeta encerra a crônica afirmando ser patrício e admirador do subúrbio:

Amo sua vida prodigiosamente lírica, seus poetas e menestréis. Dele vem a poesia mais carioca que existe no Rio, uma poesia que mistura o fragor dos trens, o ranger das cancelas de linha, a poeira das ruas, os bordões das valsas de amor, o trabalho nos calçamentos, o frêmito noturno das estações, a vertigem dos fios elétricos, cruzando-se na velocidade. Em tudo isso há um silêncio.⁵¹

Vinicius assinala, no texto, a experiência de conhecer de perto algumas periferias, mas escreve sobre elas de lugar distanciado, marcado pelo movimento do trem. Mesmo que se trate de “sofrimento efêmero de morador de Zona Sul”, houve o deslocamento em direção a esse espaço e o posterior distanciamento.

Assim como nas perspectivas rosianas e cabralinas, a visão que Vinicius apresenta do morro revela um foco – narrativo ou poético – nem completamente integrado ao espaço, nem totalmente distanciado dele. Esse “entre-lugar” filtra experiências, tece diálogos entre os movimentos da emoção, da razão e da imaginação, na percepção dos ambientes. O deslocamento empreendido evidencia o posicionamento distanciado do poeta e narrador em relação à idéia de origem, autenticidade ou intimidade. Por outro lado, ao escolherem essa posição que se desloca como no movimento da “câmera”, os escritores demonstram não se orientarem pelo ponto de chegada da viagem, mas pelos desvios em que surgem cenários em transformação e se desenrolam as tramas que irão compor a tessitura artístico-literária.

No diário que escreve a respeito da viagem realizada ao Nordeste e ao Norte do Brasil, acompanhando o escritor norte-americano Waldo Frank, em 1942, Vinicius, muitas vezes, apresenta o sertão e a Amazônia a partir de um olhar em movimento, da janela de automóveis e aviões. As paisagens, belas e miseráveis, são mediadas pela lente do amigo estrangeiro. Viajando pelo interior da Bahia, entre Vitória, Caruaru e Pesqueira, Vinicius assinala: “O *choffeur* avançou mais de 20 quilômetros sobre Rio Branco, a fim de que pudéssemos ver o sertão bravio.” Quando partem de Belém a Manaus, o poeta assegura que Waldo Frank escreveu sobre o Amazonas durante todo o percurso de avião: “Realmente,

⁵⁰ Pode-se observar, no texto de Vinicius, o nascedouro dos versos que, mais tarde, o poeta escreverá, juntamente com Chico Buarque, para a música de Garoto, “Gente humilde”: “São casas simples, com cadeiras na calçada/ E na fachada escrito em cima que é um lar/ Pela varanda, flores tristes e baldias/ Como a alegria que não tem onde encostar”. MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 1.257.

⁵¹ MORAES. Carta ao subúrbio. Fundação Casa de Ruy Barbosa. Texto datilografado, datado de 25 de junho de 1944, 2 fls. VMpi 151.

muito esforço e engenho lhe serão necessários para descrever esse espetáculo sem par que é o Amazonas visto do alto, onde se desenrola, já agora vivo, o mapa do grande rio.”⁵²

Vinicius procurou ampliar suas possibilidades de expressão buscando conexões com outros suportes, como o disco e o cinema. Fez a transição dos grandes temas metafísicos do início de sua produção poética para o terreno da experiência cotidiana, desenvolvendo interações com a canção urbana.⁵³ Boa parte das críticas à relação do poeta com a música popular não são oriundas exclusivamente do campo artístico. Preconceitos e desconfianças da elite intelectual, de poetas e artistas, em relação à indústria cultural e à arte de consumo, considerada “banal e alienante”, foram decisivas para que não se ouvissem, com cuidado, textos elaborados pelo poeta juntamente com seus parceiros musicais.

O fato de Vinicius lançar-se ao diálogo com diversas mídias, de propor-se à escrita de crônicas para jornais, além de voltar-se para a confecção de letras de canções, aproxima o seu modo de criar arte e literatura da velocidade peculiar ao discurso da modernização. Se, por um lado, ampliam-se as áreas de audiência e comunicação, por outro, reduzem-se os tempos de lentidão, próprios dos artesanatos artístico-literários considerados portadores de maior refinamento. O poeta tinha clara consciência desse processo e chega a revelar que, se não necessitasse produzir tão continuamente – como nas fases em que escrevia crônicas para jornais para complementar o salário –, seu trabalho, como um todo, poderia apresentar maior cuidado estético.

Ao estabelecer vínculos com a indústria cultural, em um país mais oralizado do que letrado como o Brasil, Vinicius abre-se para um maior diálogo com a cultura popular. Cabral e Rosa, por sua vez, permanecem irredutíveis à pressão pelo aumento do público-leitor. Nesse sentido, declara o pernambucano, em entrevista de 1986: “Não creio que sou um poeta de grande popularidade – com exceção de *Morte e vida severina*, graças ao teatro e à televisão – mas a aceitação hoje não é das piores.”⁵⁴ O elemento popular, no entanto, permeia a obra dos três, não apenas como tema, mas como influxo que contribui para a

⁵² MORAES. Frank no Brasil. Relatório. [1942]. 27 fls. Obs: incompleto. Texto com partes datilografadas e outras manuscritas. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro. VMpi 190.

⁵³ Em carta a Manuel Bandeira, escrita de Los Angeles, em 7 de maio de 1950, Vinicius declara ter comprado o seu primeiro *long playing*: “o novo disco que toca toda vida, em 33 1/3 rotações e doze polegadas – uma maravilha como fidelidade e superfície. (...) A maquininha que roda o disco é adaptável à vitrola e traz economia de tempo, dinheiro e espaço. Além de tudo, “é inquebrável e pode ser limpo com um pano molhado.” O poeta declara que o “groove” é tão pequenininho que mal se distingue. Capaz você já viu aí, pois não é coisa propriamente nova, já tem seu ano.” MORAES. Correspondência entre Manuel Bandeira e Vinicius de Moraes. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. VMcp 063.

⁵⁴ MELO NETO apud ATHAYDE. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*, p. 80-81.

modelagem textual, influenciando a lógica discursiva, principalmente em Vinicius e Rosa. De acordo com Jesús Martín-Barbero, “os populismos, fascistas ou não, têm predicado sempre as excelências do realismo e têm exigido dos artistas obras que transpareçam os significados e que se conectem diretamente com a sensibilidade popular”.⁵⁵ Nesse sentido, Vinicius poderia ser classificado como o mais “populista” dos três.

Em suas discussões, Barbero retoma o filósofo Adorno. Adorno argumenta que a arte perderia seu valor caso participasse dos liames dos meios de comunicação de massa, pois, nesse caso – além de outros questionamentos – o sentimento tornar-se-ia um aliado da vulgaridade. Contrariando a perspectiva adorniana – que indubitavelmente tangencia o posicionamento artístico de Cabral –, Vinicius insere-se nos trâmites da indústria cultural e não despreza o sentimento, o que também contribui para a desconsideração de parte da crítica em relação a sua obra. Assinala Barbero: “sem o hedonismo que estimula a cultura de massa, a indústria capitalista desmoronaria, mas é esse mesmo hedonismo que mina as bases da obediência e da disciplina cotidianas que eram as bases da moral burguesa”.⁵⁶ No entanto, entre expressão de sentimento – via música popular – e arte descuidada há um longo percurso. Se o poeta carioca desvencilhou-se da centralização da imanência poética em sua obra, abrindo-se para outros discursos artísticos, as questões de política do cotidiano que levantou foram inovadoras em seu tempo.

Questionando o posicionamento da Escola de Frankfurt,⁵⁷ com sua ênfase nos processos de produção cultural e sua pouca atenção para a capacidade interpretativa e “traidora” da recepção, Jesús Martín-Barbero critica o fato de Adorno posicionar-se de modo aristocrático, desconsiderando a existência plural de experiências estéticas e as diversas maneiras de fazer e utilizar a arte na vida social. O paradigma estético, segundo a perspectiva adorniana, seria único, de base européia, e qualquer expressão artística que não se enquadrasse nos parâmetros da grande arte – única maneira possível de se obter acesso à verdade social – era declarada banal, e vista como diversão simplória.

Concordamos com a posição defendida pelo teórico espanhol, pois acreditamos que a existência de um padrão de arte e recepção não pode impedir a expressão de outros padrões. Ao estabelecermos a relação entre autores com propostas tão distintas, pretendemos aventar uma reflexão a respeito de processos de hierarquização artístico-

⁵⁵ MARTÍN-BARBERO. *Dos meios às mediações*, p. 70.

⁵⁶ MARTÍN-BARBERO. *Dos meios às mediações*, p. 88.

⁵⁷ Cf. ADORNO; HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos.

literária. Esses muitas vezes impedem a convivência de trabalhos diferentes que, no entanto, conservam potências criativas, perspectivas estéticas e políticas que podem ampliar os modos tradicionais de recepção, delineando sensibilidades menos sectárias em relação à produção artístico-cultural. Não estamos sugerindo uma valorização idêntica de todas as produções, mas o respeito a outras criações, outros gostos, diferentes daqueles que elegemos.

Os escritores-diplomatas, homens das negociações, do contato permanente e renovado com as exterioridades dos sistemas, evidenciam, em seus textos, questões em que reverberam aspectos da teoria antropofágica de Oswald de Andrade. Canibalizam a tecnologia, procurando furtar-se de dispositivos de uniformização do pensamento e da subjetividade humanos. Apossam-se dos aparatos técnicos, a fim de colocá-los para funcionar dentro de novos parâmetros. O objetivo é transformá-los em instrumentos mediadores que contribuam, não apenas para a remodelagem estética, mas também para a ampliação das capacidades do corpo humano.

3.3 Encenações do popular

Os escritores-diplomatas, como temos ressaltado, teatralizam, em suas obras, o projeto de literatura de viagem. As personagens desses textos estão sempre cruzando territórios. Muitas vezes são utilizadas como mecanismos de observação da geografia física e humana dos lugares descritos. A desterritorialização espacial das personagens no território nacional, provocada pelo desejo de transformação e de reterritorialização, por meio de novos empregos e de interações com outros espaços, com outros indivíduos ou grupos, aproxima-as do pensamento nômade. Para se refletir sobre o nomadismo, contudo, é necessário distinguir o trabalhador sedentário e o migrante – mais integrados ao sistema socioeconômico – e o sujeito nômade, menos inserido na lógica do capital, pois busca constantemente romper com o controle social e inventar linhas de fuga. Diferente do migrante, que pretende alcançar nova inserção no mercado de trabalho, mesmo temporário, o nômade faz do movimento um fim em si mesmo. O sedentário fixa-se ao território e à sua produção econômico-social. O migrante e o nômade exercitam sua existência na passagem de um território a outro, mas é o nômade que se aproxima do pensamento desterritorializado.⁵⁸

⁵⁸ Cf. DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 5, p. 53.

Nas obras analisadas, notamos a presença de personagens que se desviam do modelo de homem produtivo, trabalhador, inserido em uma proposta de racionalidade moderna. O caráter fugidio dessas personagens não se enquadra em qualquer definição. Elas não se submetem à visão da cidadania relacionada apenas ao bem estar proporcionado pelo consumo.

Essas personagens – mais comuns na obra de Rosa – preferem, às vezes, afastar-se da comunidade, da família, e experimentar o eterno não fazer dentro do rio ou do mar, aproximando-se dos bichos, dos loucos; outras vezes, levam a vida a cantar, a tomar cachaça ou a fazer longas viagens em busca da poesia das coisas. Em certos momentos, estão paralisados na boa prosa por força da malária, como ocorre no conto “Sarapalha”, de *Sagarana*.⁵⁹ Aparecem como contadores de histórias, miseráveis que sobrevivem de migalhas diárias, sem se importarem com o consumo ou com a posse, surpreendendo por suas atitudes e sabedorias inesperadas.

Esses homens, mulheres e crianças incomodam a organização social, trazem desconforto tanto àqueles que cuidam de impor e de regular as normas quanto àqueles que não conseguem quebrar a rotina do controle social. O sertão apresenta-se, por meio dessas personagens, como um espaço à deriva. Essas figuras encontram-se no lugar da não-comunidade. São seres isolados, que não se adaptam ao sistema e por isso são descartados ou se descartam. Nessa fronteira rasurada, estabelecem outra lógica para lidar com o cotidiano.

De modo geral, as personagens oferecem um olhar de esguicha para as transformações que ocorrem no país e nas pequenas comunidades. São irredutíveis à ordem disciplinar. Nota-se, nessas figuras, um desejo indefinido, mas permanente, de encontrar outros espaços de vida. A insatisfação com a fixação nos lugares demarcados, a entrega a formas de comportamento, de pensamento e de produção não convencionais surgem em diversos momentos.⁶⁰

Ao contrário daqueles que, marcados pelo espírito melancólico da modernidade, concebem o passar do tempo como uma perda constante a desnortear as possibilidades do homem, as diversas personagens demonstram um outro lado do efêmero.

⁵⁹ Cf. ROSA. *Sagarana*.

⁶⁰ Para Edward Said, o trabalho intelectual não está centrado em uma resistência ao poder do Estado: “Nem sempre é uma questão de ser crítico da política-governamental, mas, antes, de pensar a vocação intelectual como algo que mantém um estado de alerta constante, de disposição perpétua para não permitir que meias verdades ou idéias pré-concebidas norteiem as pessoas.” SAID. *Representações do intelectual*, p. 36.

São imagens de uma efemeridade afirmativa, nômade, pautada pela potência criativa. As personagens demonstram uma resistência fluida diante da desordem da existência.⁶¹ Entregues a forças negativas da vida, lutam constantemente pela superação das circunstâncias em que se encontram.

Constata-se em grande parte das personagens de Cabral, Rosa e Vinicius a crença em um devir positivo, possível mesmo no espaço de sofrimento e miséria.⁶² Não se trata de uma solução utópica – na acepção tradicional do termo. No lugar da resistência política de natureza dialética, da idéia de reinvenção de todo o espaço social, buscam-se pequenas melhorias cotidianas resultantes de uma postura criativa do sujeito diante de seu ambiente.⁶³

Frente à racionalidade dominante e ao seu ímpeto de tudo conquistar e dominar, os atores desfavorecidos socialmente são levados a desenvolver, paralelamente, racionalidades não-hegemônicas ou contra-racionalidades. Essas localizam-se, de acordo com Milton Santos,⁶⁴ do ponto de vista social, “entre os pobres, os migrantes, os excluídos, as minorias”; do ponto de vista econômico, “entre as atividades marginais, tradicional ou recentemente marginalizadas”; do ponto de vista geográfico, “nas áreas menos modernas e

⁶¹ Cf. BUCI-GLUCKSMANN. *Esthétique de l'éphémère*, p. 73.

⁶² Em diversas passagens da obra de João Cabral, podemos notar a presença do “devir”, do desejo de alteração das concretas condições existenciais. Permeando o “devir”, percebe-se a crítica política às situações de desamparo em que vive o homem comum. Além de *Morte e vida severina*, podemos citar alguns outros exemplos. No poema “A palo seco”, do livro *Quaderna*, o poeta refere-se ao canto espanhol – mas também nordestino –, canto cortante, sem instrumento que ampare a voz: “O cante a palo seco/ é o cante mais só:/ é cantar num deserto/ devassado de sol;/ (...) // é cantar contra a queda,/ é um cante para cima,/ em que se há de subir/ cortando, e contra a fibra.// A palo seco é o cante/ de caminhar mais lento:/ por ser a contrapelo,/ por ser a contravento;/ (...) // não o de aceitar o seco/ por resignadamente,/ mas de empregar o seco/ porque é mais contundente.” MELO NETO. *Obra completa*, p. 247 a 251. No “Poema(s) da Cabra”, também de *Quaderna*, o animal representa um tipo de vida que pode ir aonde ninguém vai. A cabra é trancada do lado de fora do verde, do que é a vida em sociedade. Mas, proibidas as folhas, precisa desenterrar raízes. Ela oferece ao nordestino “esse esqueleto mais de dentro:/ o aço do osso, que resiste/ quando o osso perde seu cimento.” A cabra não é de um negro noite, mas de um negro luminoso. Desse modo, a voz do poeta revela o desejo de transformação pulsando dentro da secura do ambiente: “Não é o negro do macabro./ Negro funeral. Nem do luto./ Tampouco é o negro do mistério,/ de braços cruzados, eunuco.// É mesmo o negro do carvão./ O negro da hulha. Do coque./ Negro que pode haver na pólvora:/ negro de vida, não de morte.” MELO NETO. *Obra completa*, p. 254 a 259. Podemos citar ainda um trecho de “Pregão turístico do Recife”, do livro *Paisagens com figuras*: “(...) na gente que se estagna/ nas mucosas deste rio,/ morrendo de apodrecer/ vidas inteiras a fio,/ podeis aprender que o homem/ é sempre a melhor medida./ Mais: que a medida do homem/ não é a morte mas a vida.” MELO NETO. *Obra completa*, p. 147. Em Cabral, o homem que trabalha e fenece, sob o sol ou na lama do rio, pode oferecer uma nova medida para o ser humano.

⁶³ Para Peter Pál Pelbart, “produzir o novo é inventar novos desejos e novas crenças, novas associações e novas formas de cooperação. Todos e qualquer um inventam, na densidade social da cidade, na conversa, nos costumes, no lazer – novos desejos e novas crenças, novas associações e novas formas de cooperação. A invenção não é prerrogativa dos grandes gênios, nem monopólio da indústria ou da ciência, ela é a potência do homem comum.” PELBART. *Vida capital*, p. 23.

⁶⁴ SANTOS. *A natureza do espaço*, p. 309.

mais ‘opacas’” – que figuram como irracionais para a utilização hegemônica. Esses atores “desprestigiados” demonstram uma incapacidade de subordinação total às estratégias racionais dominantes, pois estão destituídos de meios que lhes assegurem o acesso aos produtos da modernidade. Para Santos, a “experiência da escassez” pode funcionar como base para uma adaptação criativa à realidade. Ao contrário das estratégias centradas nos empreendimentos da modernização e na idéia de racionalidade universal, a razão do lugar aponta para um cotidiano compartilhado entre diversas pessoas, empresas, formas jurídicas e sociais, instituições, etc. As cooperações dialogam freqüentemente com os conflitos presentes no território, e a vida comum é fruto desse entrelaçamento.

As táticas contra-hegemônicas existentes na vida cotidiana do homem comum revelam que não existem racionalidades absolutas, mas diferentes razões, modos particulares de se modelar a razão, a emoção e a técnica no tempo e no espaço. Essas outras racionalidades demonstram a presença de formas alternativas de modernidade nas periferias do mundo dominado pela razão estratégica. Em lugar da crença absoluta nas qualidades do homem comum, as criações literárias devem ser vistas como questionamentos da aparente harmonia social. Como assinala Gilles Deleuze, as “linhas de fuga” não são mecanismos de alienação, de desvio frente à realidade, são modos de desmontar, de destravar os aparatos duros da estrutura política para que vaze e fuja a ordem coesa do poder.⁶⁵

A constatação de que se está excluído do círculo limitado da produção de bens e de racionalidades, participando do círculo amplo da escassez, leva os menos favorecidos pela modernidade a buscarem, por todos os meios e técnicas ao seu alcance, maneiras alternativas de utilização da racionalidade, do comportamento e da imaginação. As táticas desenvolvidas e aprimoradas – muitas vezes revelando competência, intuição e habilidade prática – tornam-se imprescindíveis à sobrevivência desses atores sociais. A razão técnico-científica, ao negar racionalidade a outras maneiras de articulação do pensamento, constrói seus próprios limites epistemológicos.

O discurso da modernização normalmente apresenta-se distante das simples contingências cotidianas. Os parâmetros que o dirigem relacionam-se à racionalidade técnica, à disciplina, às planilhas e às projeções, ao cálculo operacional, ao discurso

⁶⁵ Gilles Deleuze acentua: “Fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo do que uma fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer alguma coisa fugir, fazer um sistema vazar como se fura um cano. (...) Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia. Só se descobre mundos através de uma longa fuga quebrada.” DELEUZE. *Diálogos*, p. 49.

matemático.⁶⁶ Por outro lado, as expressões criativas vinculadas ao cotidiano relacionam-se à produção imaterial: ao afeto, à comunicação, à cooperação, à invenção singular do homem comum.⁶⁷

As poéticas de fronteira, buscando inaugurar espaços mais libertos, demonstram existir um íntimo espelhamento entre o escritor e o homem comum. O agenciamento entre os dois acontece nesse lugar da persistência e da vontade de transformação. Os textos analisados desejam rasurar a visibilidade do sertanejo ou do suburbano apenas enquanto “homem-máquina”. Pretendem resgatar esse ator social de seu encarceramento em uma civilização voltada prioritariamente para a idéia de produção em larga escala. Com sua escritura, os três diplomatas visam a desconstruir aspectos mensuráveis, exames de classificação que hierarquizam os homens em razão de sua maior ou menor habilidade, criatividade e força direcionadas para a produtividade e o lucro.⁶⁸ O interesse dos escritores dirige-se para a construção de imagens que contribuam para outras formas de se pensar a História.

Os textos literários tratados nesta tese, ao priorizarem, em seu aspecto ético-político, a construção de retratos do povo brasileiro, ao se colocarem ao lado dos homens e mulheres invisíveis no campo social, ao mostrarem seus saberes e deficiências, sua afetividade e carência, sua dignidade e precariedade, aproximam essas figuras do público leitor. Em meados do século XX, Cabral, Rosa e Vinicius, ao criarem personagens como Severino, Miguilim e Orfeu, ativam sensibilidades adormecidas em relação ao habitante simples do interior do país, ao negro morador de favela. Se, por um lado, os textos não são lidos por aqueles de quem trata, por outro lado, propiciam a empatia do público leitor em relação às personagens, fato essencial para que se alterem preconceitos e arrogâncias e torne-se possível o surgimento de relações sociais menos apartadas. Objetiva-se, desse modo, criar atenção especial para os pequenos eventos, os movimentos propiciados pela vontade ética, o cuidado com a natureza, a ênfase nas virtualidades humanas.⁶⁹

⁶⁶ Cf. SANTOS. *A natureza do espaço*.

⁶⁷ Rogério Haesbaert, tratando da questão do território e de suas divisões, lembra Milton Santos: “Numa distinção muito interessante entre território como recurso e território como abrigo, Santos afirma que, enquanto ‘para os atores hegemônicos o *território usado* é um recurso, garantia de realização de seus interesses particulares’, para os ‘atores hegemonzados’, trata-se de ‘um abrigo, buscando constantemente se adaptar ao meio geográfico local, ao mesmo tempo que recriam estratégias que garantam sua sobrevivência nos lugares’.” HAESBAERT. *O mito da desterritorialização*, p. 59.

⁶⁸ Cf. FOUCAULT. *Vigiar e punir*, p. 159.

⁶⁹ Cf. GUATTARI. *As três ecologias*.

4. A LETRA DE ROSA

4.1 Rosa, o audaz navegante

Nascido em Cordisburgo, no dia 27 de junho de 1908, Rosa passa boa parte da infância ouvindo histórias contadas por freqüentadores da venda próxima à estação ferroviária e que pertencia a seu pai, seu Fulô. Convive com “mascates, garimpeiros, praças da polícia, fazendeiros, caçadores e, principalmente, vaqueiros (...)”.¹ Juca Bananeira, que se tornará personagem de *Sagarana*, era funcionário da venda. Rosa acompanha as crianças nas brincadeiras de rua, nos passeios a cavalo ou nas andanças pelo mato, para tomar banho ou caçar passarinho. Em 1917, conclui o curso primário no Grupo Escolar Afonso Pena, em Belo Horizonte, para onde se mudara. Morava na casa do avô materno. Em 1918, após breve passagem por uma escola em São João Del Rey, é matriculado no Colégio Arnaldo, em Belo Horizonte. Ingressa na Faculdade de Medicina em 1925 e forma-se em 1930. Como médico, trabalha em Itaguara – na época distrito de Itaúna. Participa como médico voluntário, ao lado do ex-presidente JK, da Força Pública de Minas, durante a Revolução Constitucionalista de 1932. Em seguida, atua como médico militar em Barbacena, mas resolve deixar a medicina para ingressar na carreira diplomática.² Faz concurso para o Itamaraty em 1934, classificando-se em segundo lugar.

Em carta ao seu tradutor italiano, Eduardo Bizzarri, datada de 25 de fevereiro de 1964, comentando a respeito de sua biografia, o escritor afirma que “o gosto de estudar línguas, e ânsia de viajar mundo, levaram-no a deixar a medicina”.³ Em 11 de julho de 1934, Rosa é nomeado cônsul de 3ª classe e, ao final de 1937, é promovido a cônsul de 2ª classe. Com esse cargo chega ao consulado de Hamburgo em 1938, onde permanece até 1942, enfrentando fortes pressões causadas pelo Nazismo e pela Segunda Guerra Mundial. Durante o período em que esteve na Alemanha, aproveitou para conhecer vários países

¹ COSTA. Veredas de viator, p. 10.

² Em entrevista a Lorenz, Rosa afirma: “(...) um diplomata é um sonhador e por isso que pude exercer bem essa profissão. O diplomata acredita que pode remediar o que os políticos arruinaram. (...) eu jamais poderia ser político com toda essa constante charlatanice da realidade.” LORENZ. Literatura e vida: um diálogo de Günter Lorenz com João Guimarães Rosa, p. 11.

³ BIZZARRI. J. *Guimarães Rosa, Correspondência com seu tradutor italiano*, p. 96-97.

européus. Em carta para os pais, escrita de Hamburgo, em 16 de maio de 1938, o escritor revela aspectos de suas primeiras impressões da cidade:

Quanto a Hamburgo, suas bellezas e sua alegria de vida são indiziveis! Mesmo eu, que já tinha lido dezenas de livros sobre a Allemanha, que já convivi com allemães, que já tinha conversado, principalmente nas vespersas da viagem, com funcionarios do Ministerio vindos da terra germanica, mesmo eu, repito, não tinha uma idéia verdadeira do que era isto! E a minha imaginação, que não é das mais fracas, foi batida e humilhada: a Allemanha é qualquer coisa de formidavel! Bellezas naturaes, ordem, limpeza, trabalho, vida, alegria. Principalmente, todos aqui se divertem. Ninguem se incomoda com os actos e as vestimentas dos demais. Ninguem receia o ridículo. (...) Todos cantam, dançam (...), dirigem a palavra, amigavelmente, aos desconhecidos, estabelecendo a cordialidade e communicabilidade instantaneas.⁴

O diplomata não poderia supor a transmutação que sofreria esse espaço – na verdade, parte dele. O ambiente de tranqüilidade, beleza e cordialidade se veria transformado em espaço de intolerância, medo e morte. A guerra destruiria não só as construções e as relações humanas do lugar, mas também a imaginação tranqüila do diplomata que acreditava ter chegado a alguma espécie de paraíso terrestre, situado no primeiro mundo.

Em julho de 1939, o escritor procurou, juntamente com amigos, perto de Hamburgo, em Volksdorf, Frau Heelst, tida como horoscopista de Hitler. Posteriormente, traduziu a experiência no conto “A senhora dos segredos”. Ao final da consulta, o narrador faz uma pergunta à senhora sobre o perigo iminente de guerra. A resposta é negativa. Relata o narrador-personagem: “A resposta era a resposta. Mas não a previra eu em jeito tão claro.”⁵ Em rascunho do texto, encontrado no IEB, a frase conclui-se de outro modo: “Mas não a previra em olhar tão raso.”⁶ A ironia surge ao final do conto, num telefonema de Frau Heelst para a embaixada. Com o início da guerra, a mulher solicitava emigrar para o Brasil ou para a América. Isso, porém, não era mais possível, pois a guerra começaria em breve.

Rosa escreve da Alemanha, cidade de “Francfort”, em 12 de novembro de 1940, carta ao amigo diplomata Jorge Kirchhofer Cabral, utilizando-se de estratégia lúdica e literária. Todas as palavras são grafadas com inicial “c”. Rosa anuncia, na introdução:

⁴ Cf. ROSA. Carta aos pais. Hamburgo, 16 de maio de 1938 *apud* ROSA. *Relembraimentos*: João Guimarães Rosa, meu pai, p. 174-175.

⁵ ROSA. *Ave, palavra*, p. 225-229.

⁶ ROSA. *A senhora dos segredos*. Arquivos IEB/USP. Fundo Guimarães Rosa. Cx. 11, 34(4), env. 1/1 (4).

Cônsul Caro Colega Cabral, –
 Compareço, confirmando chegada cordial carta. Contestando, concordo,
 contente, com cambiamento comunicações conjunto colegas, conforme citada
 Consolidação Confraria Camaradagem Consular. Conte comigo! Comprometo-
 me cumprir cabalmente, cabralmente, condições compendiadas cláusulas
 contexto clássico código.⁷

Ao final da carta, em meio aos conturbados movimentos da Segunda Grande Guerra, presenciados pelo escritor em terra estrangeira, Rosa relata ao amigo: “costumo compor canções”. Há uma indicação, no texto, de que a parte em versos é para ser cantada. Transcreve sua moda mineira: “Caso contigo, Carmela,/ caso cumpras condição: cobrarei casa, comida/ cama, cavalo, canção,/ carinho, cobres, cachaça,/ carnaval camaradão,/ casino (com conta certa)/ cerveja, coleira e cão,/ chevrolé cinco cilindros,/ canja e consideração,/ (...)”.⁸ O desejo de se livrar de paisagens vislumbradas no dia-a-dia, manchadas por ódio e por prepotência racial, é marcante. O sertão mescla-se ao conforto propiciado pelo automóvel e irrompe do espaço alemão, entremeando os vocábulos da série. O ritmo e a sonoridade almejados são outros, mais lentos, ligados à preguiça e ao desfrute da vida. Ironicamente, a mulher, se quiser casar-se com o cantor, deve pagar alto preço pela companhia folgazã. A redondilha maior aproxima o autor, tão ilustrado no trato lingüístico, da produção popular. Por outro lado, afasta-o, não só do ambiente bélico, mas também dos inúmeros e, muitas vezes, tediosos compromissos formais a que um diplomata normalmente deve comparecer em suas funções no exterior.

Com o rompimento das relações Brasil-Alemanha, provocado pela Segunda Guerra, o escritor permanece, com outros funcionários e intelectuais brasileiros, detido por cerca de quatro meses, em um hotel de Baden-Baden, em 1942. Entre os compatriotas impedidos de deixar a Alemanha e detidos, no hotel, com Rosa, está o pintor pernambucano Cícero Dias. De Baden-Baden partem para Lisboa, onde permanecem por mais um mês, até o retorno ao Brasil, de navio. A travessia foi tensa, devido à grande presença de submarinos alemães naquelas águas.

Em 1942, vindo da Alemanha e após breve passagem pelo Brasil, Rosa segue para a capital da Colômbia, Bogotá, onde permanece até 1944. Em “Páramo”, conto publicado no livro *Estas estórias*,⁹ o narrador criado pelo diplomata escreve sobre um

⁷ Cf. ARAÚJO. *Guimarães Rosa: diplomata*, p. 160.

⁸ Cf. ARAÚJO. *Guimarães Rosa: diplomata*, p. 161.

⁹ ROSA. *Estas estórias*, p. 219-244.

homem ainda jovem que fora parar em um lugar inóspito: “ao cabo de uma viagem a ele imposta, vai em muitos anos, se viu chegado ao degredo em cidade estrangeira. Era uma cidade velha, colonial (...)”. O texto foi escrito durante o período em que o escritor viveu em Bogotá e publicado postumamente. Rosa teve dificuldades de adaptação ao posto, devido à altitude, ao clima e à cultura. O espaço mostrava-se bem diferente do brasileiro e daquele vivenciado na Europa. No gesto criador de Rosa, é possível notar a presença de elementos pautados por uma “autobiografia fictícia”. É necessário, porém, ter cautela no estabelecimento de relações entre textos literários e experiências vividas. É possível vislumbrar a imagem do diplomata a partir de metáforas presentes no texto. Cumpre, no entanto, distinguir o profissional da voz narrativa.

O narrador assinala: “Não sou daqui, meu nome não é meu, não tenho um amor, não tenho casa. Tenho um corpo?”. Desse modo, desenvolve uma nova percepção identitária em função da ausência de reconhecimento de si diante do outro: “Minhas roupas são diferentes; meu modo, meu aspecto, saberão que sou estrangeiro, de classe diversa, de outra situação social.” Chega a questionar o caráter de irmandade entre os homens, devido ao incômodo propiciado pela nova morada, pois não se sentia um igual. Assinala que vinha “aberto a todas as alegrias” e poderia ter recusado o posto, mas o aceitou, mesmo hesitando, porque não pretendia alterar a roda do destino. Em seguida, observa: “toda liberdade é fictícia, nenhuma escolha é permitida”.

Os Andes aparecem como paisagem “cinéria”, que irradia “mortal tristeza”. A “ilha deserta” a que chega o escritor permite o contato íntimo consigo mesmo, possibilita o rompimento das certezas pessoais. A doença que o atinge – complicações pulmonares relacionadas à adaptação climática – acentua o estado de deslocamento em relação ao plano da realidade. O enfrentamento das adversidades, a desterritorialização e a posterior reterritorialização lembram que o sentido só pode existir em constante movimento e deslocamento. O sentido surge como resultado de momentos de “exceção e exílio”, conforme aponta Raul Antelo.¹⁰ Ele irrompe da exterioridade de um signo, de um discurso, em relação com a exterioridade de outros signos, outros discursos, e não da interioridade de algum sistema.¹¹ Rosa, nesse conto sobre as incertezas de um intelectual nas alturas dos

¹⁰ Cf. ANTELO. Sentido, paisagem, espaçamento, p. 18-23.

¹¹ Cf. FOUCAULT. *Arqueologia do saber*.

Andes, acaba por reforçar a importância do enfrentamento de um lugar indefinido para que novas construções possam surgir. De acordo com o narrador de “Páramo”,

todo verdadeiro grande passo adiante, no crescimento do espírito, exige o baque inteiro do ser, o apalpar imenso de perigos, um falecer no meio das trevas; a passagem. Mas o que vem depois, é o renascimento, um homem mais real e novo, segundo referem os antigos grimórios. Irmãos, acreditem-me.¹²

Gilles Deleuze assinala que o pensamento faz-se fora de qualquer espécie de garantia. A característica do novo seria produzir no pensamento forças que não fazem parte da “reconhecimento”. O desenvolvimento do pensamento capaz de produzir a novidade passa, para o filósofo, pelo contato com uma zona limítrofe, uma exterioridade em relação à certeza do sujeito pensante, já constituído. O devir resulta do rompimento de fronteiras entre mundos diversos, bem como da abertura para potências de um modelo lógico desconhecido. Esse modelo apresentar-se-ia em terras incógnitas, nunca totalmente reconhecidas.¹³

No ano de 1944, Rosa é exonerado do cargo em Bogotá e começa a trabalhar na Secretaria de Estado, no Rio de Janeiro, permanecendo ali por quatro anos. Em 1946, assume o cargo de chefe de gabinete do ministro João Neves da Fontoura, no Rio de Janeiro. Após dois anos, segue para Paris, onde trabalha de 1948 a 1950. Sua obra certamente traz a incidência de suas viagens, de suas experiências nas terras por onde passou, do que viu e ouviu o homem fazer: do som retumbante das bombas durante a guerra na Alemanha à leve sonoridade da viola do sertanejo mineiro. Desatando os fios da opressão e descortinando novas vias para o significado da liberdade, Rosa funda uma obra original na literatura brasileira.

Rosa estréia na literatura em 1946, com *Sagarana*.¹⁴ Em 1947 realiza uma viagem ao Pantanal mato-grossense, experiência que resulta na produção do texto “Com o vaqueiro Mariano”, publicado no *Correio da Manhã*, em 26 de outubro de 1947 e em 7 de março de 1948.¹⁵ Em carta de Paris, datada de 25 de fevereiro de 1951, Rosa escreve,

¹² ROSA. *Estas estórias*, p. 219.

¹³ Cf. DELEUZE. *Diferença e repetição*.

¹⁴ Em carta de 6 de novembro de 1945, Rosa escreve ao pai contando sobre seu interesse de ir a Cordisburgo no mês de dezembro. Confessa o significado do retorno à cidade: “Creio que será uma excursão interessante e proveitosa, que irei fazer de cadernos abertos e lápis em punho, para anotar tudo o que possa valer, como fornecimento de cor local, pitoresco e exatidão documental, que são coisas muito importantes na literatura moderna”. ROSA. *Relembraimentos*: João Guimarães Rosa, meu pai, p. 178-180.

¹⁵ Em 25 de novembro de 1947, escreve ao pai comentando a viagem ao Pantanal. Como em seus textos literários, faz longas listas sobre a fauna e a flora. Relata ter conversado com diversos “zagaieiros”, “caçadores bambas de onças”. Cf. ROSA. *Relembraimentos*: João Guimarães Rosa, meu pai, p. 184-186.

“entre uma mala-de-cabine, fechada, e duas gavetas abertas”, para o amigo Cabral: “(...) o que você disse é verdade: que parto contente, principalmente quando penso nas belas chuvas tropicais, com cheiro bom, arco-íris, trovoada e enxurradas, – no campo mineiro, que os gaviões sobrevoam, no odor das vacas, no frango com quiabos, no sol carioca, em tudo.”¹⁶

Em 1951, de volta ao Brasil, reassume suas funções no gabinete do ministro João Neves da Fontoura. Em 1952, no mês de maio, faz viagem de dez dias pelo sertão de Minas Gerais, com uma comitiva de vaqueiros coordenada por Manuelzão. Na ocasião, conhece o cozinheiro-de-boiada e batedor de berrante Zito e o tirador de versos Bindóia. O objetivo do grupo era acompanhar, em um percurso de 240Km, a condução de uma boiada de 180 reses que iria da fazenda Sirga, em Três Marias, à fazenda São Francisco,¹⁷ em Araçaí, distrito de Paraopeba – entre Cordisburgo e Sete Lagoas. Nessa viagem, o escritor consegue vasto material para seu trabalho literário.¹⁸

Ainda em 1952, o escritor vai a Caldas do Cipó, no interior da Bahia, com Assis Chateaubriand, para participar de uma vaquejada. O presidente Getúlio Vargas comparece ao evento. Em carta ao pai, datada de 15 de julho de 1952, relata Rosa:

Em Caldas-do-Cipó, pude ver reunidos – espetáculo inédito, nos anais sertanejos e creio mesmo que em qualquer parte – cerca de 600 vaqueiros autênticos dos “encourados”: chapéu, guarda-peito, jaleco, gibão, calças, polainas, tudo de couro, couro de veado mateiro, cor de suçuarana. /.../ Fui com Assis Chateaubriand, que é o rei dos entusiastas, e tive de vestir também o uniforme de couro e montar a cavalo (num esplêndido cavalo paraibano), formando na “guarda vaqueira” que foi ao campo de aviação receber o Presidente Getúlio Vargas. A mim coube “comandar” os vaqueiros de Soure e de Cipó (!).¹⁹

¹⁶ ROSA. Carta a Cabral. Paris, 25 de fevereiro de 1951. Arquivo João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa.

¹⁷ A fazenda da origem e a da chegada da boiada pertenciam ao primo de Rosa, Chico Moreira. A mudança da boiada, no período da seca, devia-se às condições melhores de pastagem. A região rural próxima ao destino chamava-se Algodões. Em carta a Pedro Barbosa, escrita do Rio de Janeiro, em 2 de abril de 1952, escreve Rosa: “ainda este mês, estou planejando com o Chico Moreira (que aqui está, vindo comprar um jeep) uma excursão até à Fazenda da Sirga, seu posto de recria, à beira do São Francisco. De lá, em lombo de cavalo, rústica e autenticamente, que nem vaqueiro velho, virei, ajudando a tanger uma boiada, por 40 léguas e 9 dias, até sua sede, Fazenda São Francisco, em Araçaí. Que tal?!” ROSA. Carta a Pedro Barbosa. Rio de Janeiro, 2 de abril de 1952. Memorial Guimarães Rosa. PUC Minas. Belo Horizonte.

¹⁸ O fotógrafo Eugênio Silva realiza belo ensaio fotográfico para a reportagem de Álvares Dias sobre a viagem da boiada, publicada na revista *O Cruzeiro*, em 21 de junho de 1952. Ambos acompanharam a comitiva.

¹⁹ ROSA. *Relembraimentos*: João Guimarães Rosa, meu pai, p. 204-206.

A festa armada para receber personalidades e o Presidente da República ficou, porém, sem o seu maior brilho. Na carta, Rosa declara:

a vaquejada propriamente dita é que perdeu um pouco, porque o gado que estava apartado *estourou* durante a noite, e poucas reses puderam ser recuperadas; a maior parte delas escapou para muito longe, caíram no mundo, e, apesar de rastreadas por duas léguas, não puderam ser apanhadas. Mas mesmo assim foi bem interessante. Aprendi muita coisa.²⁰

O episódio torna-se significativo, pois todo o aparato “pedagógico” e disciplinar visava a “cooptar”, por meio de um discurso político coeso e homogêneo sobre o interior do país e o povo brasileiro. O estouro da boiada desconstrói a pose. Como as próprias personagens rosianas, a boiada institui um corte performativo na regra e na ordem edulcorada. O gado “escapou para muito longe”, caiu “no mundo”. Apesar de rastreados, muitos animais não foram encontrados. No ápice da narrativa, um elemento inesperado irrompe da cena e desloca o desfecho planejado. “Aprendi muita coisa”, declara o escritor. Talvez para a própria construção literária. Por intermédio de sua estrutura e de jogos formais, a literatura reencena tensões experimentadas na vida social. O gado, quando apartado e reunido em forma de “multidão”, possui força coletiva “ilógica” e poderosa. Torna-se capaz de abalar todo o arranjo político harmônico, romper as fronteiras de seu confinamento e revelar potência indomável. A fuga da boiada aponta, metaforicamente, para o possível descontentamento e para a revolta das multidões populares abandonadas pelas benesses da República, mas utilizadas como adorno “epidérmico” em festas populares. Apresenta um “fora” em relação ao espaço estriado e normativo onde se erige o poder do Estado.

Em 1952, Rosa publica, em tiragem restrita, em pequeno livro, o conto “Com o vaqueiro Mariano”. O texto reaparecerá postumamente em *Estas estórias*, com o título “Entremeio: com o vaqueiro Mariano”. A estória trata de seu encontro com José Mariano da Silva, vaqueiro que conhecera em julho de 1947, em Nhecolândia, no Pantanal.²¹

²⁰ ROSA. *Relembraimentos*: João Guimarães Rosa, meu pai, p. 204-206.

²¹ Em carta de 27 de outubro de 1953, Rosa agradece as informações – sobretudo as relacionadas ao tema dos ciganos e dos entrudos – que o pai lhe enviara. Junto com a carta, encaminha um outro questionário, este também com 12 itens. Demonstra interesse pelo tema das caçadas e revela o gosto pelo detalhe nas descrições: “O detalhe é muitas vezes de grande proveito, pois metido num texto dá impressão de realidade”. Em seguida, dá exemplos dos dados almejados: “(...) objetos, usos, expressões curiosas na conversa (...). Tipos encontrados em viagens (...). Nomes curiosos, de lugares, de pessoas.” ROSA. *Relembraimentos*: João Guimarães Rosa, meu pai, p. 207-208.

Em 1956, publica *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, textos em que aparecem, reelaboradas, experiências vividas na viagem de 1952 ao interior mineiro. Em 1953, começa a trabalhar como chefe da Divisão de Orçamento e, em 1958, é promovido a embaixador. Prefere, todavia, não chefiar nenhuma embaixada e permanecer no Itamaraty, no Rio de Janeiro. De 1960 a 1961, Rosa publica, em *O Globo*, na página literária, vários contos que posteriormente iriam compor o livro *Primeiras histórias*, de 1962. Nesse ano, assume o cargo de chefe do Serviço de Demarcação de Fronteiras. Em meados de 1967, mesmo ano de sua morte, publica *Tutaméia*.

Rosa constrói seu trajeto passando ao largo dos movimentos artístico-literários do país. Gostava da solidão vivida junto às palavras. As análises dos movimentos literários que se pautam pelo princípio dos agrupamentos e das reuniões intelectuais afeitos a uma proposta estética, em uma certa época, não se aplicam a Rosa. Parece que ficou anos no “esconso” – termo utilizado para definir o lugar do pai no rio, em “A terceira margem do rio”. Mesmo a questão da influência, ou da “angústia da influência”, deve ser tratada com cuidado em relação ao escritor. Sob muitos aspectos, podemos notar a semelhança, por exemplo, entre o intelectual e Mário de Andrade, embora Rosa não partilhasse o interesse estético da vanguarda paulista nem referendasse a idéia de Mário de “abrasileirar” a língua portuguesa. Elegeu, entretanto, *Macunaíma* como livro ícone de uma poética nacional arrojada.

Rosa viveu no exterior por pouco mais de oito anos. O cotidiano e as tendências artísticas dos espaços onde morou não se transformaram em fortes temáticas de seus textos, como ocorre na obra de Cabral. A experiência dos lugares ficou, porém, registrada em caderninhos de anotações, em ofícios, em algumas crônicas e alguns contos. O sertão fluido, em movimento – conhecido melhor pela via do distanciamento diplomático –, ocupava seu pensamento criativo, seja morando na Alemanha, na Colômbia, na França, seja no apartamento do litoral carioca. Ali, próximo ao barulho das ondas do mar, desvendava sonoridades, mistérios e realidades daquele sertão que, vagarosamente, como o movimento contínuo das ondas, espalhava-se por toda parte.

Através da poesia, da prosa, da canção popular, os escritores diplomatas inserem-se politicamente no contexto social. Desviando-se das práticas políticas oficiais, caminham de forma mais contundente em meio à política do cotidiano, desenvolvida pela imaginação artística. Paralelamente, atuam junto ao Estado, tateando suas instituições e ordenamentos. Willi Bolle refere-se ao narrador rosiano nos seguintes termos:

dialético e luciférico, é construído de tal modo que ele se situa ao mesmo tempo dentro e fora do sistema de poder. É o que lhe permite articular reflexões mais agudas sobre o sistema; sobre o intelectual, mais ou menos comprometido com esse sistema; e também, e sobretudo, sobre as representações do sistema de poder no imaginário dos sertanejos.²²

O escritor é constantemente comparado a Euclides da Cunha, apesar de existirem razoáveis diferenças entre os dois que precisam ser pontuadas. De acordo com Willi Bolle, o escritor e engenheiro militar, embora tivesse documentos oficiais à mão, parece não tê-los estudado a fundo; sentia forte admiração pelos sertanejos, por sua bravura, por sua coragem e demonstrava compaixão pela derrota ocorrida em Canudos. No entanto, Euclides tratava com descaso a religião e a forma de o sertanejo articular o pensamento.²³ Esses fatores são resgatados de forma mais positiva por Rosa. O diplomata estabelece uma leitura maior dos documentos oficiais – por exemplo, aqueles a que teve acesso como médico oficial do Batalhão de Polícia de Barbacena, quando estudou documentos relativos ao cangaço existente às margens do rio São Francisco até por volta dos anos 1930. Esses estudos conectam-se a uma vivência infantil ligada a histórias de caçadas, leituras e viagens nacionais e internacionais, compondo um hipertexto que utiliza de forma consciente na criação de sua obra.

O funcionário do Itamaraty, entretanto, não trabalha apenas em espaços relativos ao espírito ético, ecológico e libertário. Há um episódio singular na vida de Rosa como diplomata que aponta para conflitos possíveis de acontecer com os intelectuais ligados ao Estado. Em nota da embaixada brasileira, em Assunção, à chancelaria do Paraguai, escrita em 1966, Rosa aborda a questão da fronteira comum entre os dois países. Verifica-se, no texto, uma linguagem clara, racional, em que a voz do escritor cede lugar ao trabalho burocrático do diplomata. Os argumentos, a retórica utilizada visavam a marcar posição do Brasil em relação à não entrega ao Paraguai das terras que o país vizinho queria de volta. Este país declarava ter sido desfavorecido nas condições em que se efetivara o tratado de demarcação de fronteiras após a guerra com o Brasil.

O escritor propunha que os limites permanecessem onde foram estabelecidos e que o rio Paraná pudesse ser utilizado conjuntamente para a construção da hidrelétrica binacional de Itaipu:

²² BOLLE. *grandesertão.br*, p. 143.

²³ Cf. BOLLE. *grandesertão.br*.

O Brasil está, como sempre esteve, disposto a encetar conversações em torno de tão importante questão, e a promover, em conjunto com o Paraguai, os planos necessários à utilização prática, não só do enorme potencial energético decorrente do Salto de Sete Quedas, como de todas as possibilidades que oferecem à agricultura e à navegação, as águas do Paraná (...) (nota nº 92)²⁴.

A argumentação clara de Rosa relaciona-se à importância tecnológica e econômica do empreendimento que estava em vista. Além disso, propunha o fortalecimento dos laços entre os dois países. É importante notar o esforço do diplomata para a construção de Itaipu, o que parece distanciá-lo do lugar de escritor para aproximá-lo do lugar do político.

Em diversos momentos de sua produção literária, Rosa criticou um modelo de desenvolvimento pautado pela racionalidade técnica e realizado em detrimento da natureza e do homem. No documento, entretanto, não faz ressalvas à destruição de um dos maiores monumentos ecológicos da América Latina. O discurso a favor da modernização atropela o olhar atento para os detalhes da natureza empreendido pelo menino Miguilim. O diplomata, o negociante, sobrepõem-se ao poeta e intelectual crítico. O chefe da Divisão de Fronteiras do Itamaraty, representando os interesses do Estado, contrapõe-se aos princípios poéticos e ecológicos de sua escritura.

A Usina Hidrelétrica de Itaipu, fruto de um consórcio binacional, entrou em funcionamento no dia 5 de novembro de 1982, período do governo João Figueiredo. As conhecidas Cataratas do Iguaçu localizavam-se no rio Iguaçu, um afluente do rio Paraná. O tempo de homens partidos que anunciara Drummond, nos anos 1940, a respeito do trabalho intelectual durante a ditadura Vargas, reaparece aqui, contribuindo para que se instalasse o silêncio no lugar da pedra que cantava: Itaipu.²⁵

4.2 Rosa e Brasília

Em 5 de julho de 1958, Rosa escreve aos pais relatando viagem que fizera a Brasília e que certamente contribuiu para a confecção dos contos “As margens da alegria” e “Os cimos”, do livro *Primeiras estórias*. No primeiro, o autor escreve a respeito da

²⁴ Cf. ARAÚJO. *Guimarães Rosa: diplomata*, p. 14-15.

²⁵ Em “Adeus a sete quedas”, publicado na primeira página do “Caderno B” do *Jornal do Brasil*, ocupando toda a página, em 9 de setembro de 1982, Carlos Drummond coloca-se contra o empreendimento de Itaipu, desenvolvido durante o regime militar brasileiro. Na conclusão do texto, escreve o poeta: “Sete quedas por nós passaram,/ E não soubemos, ah, não soubemos amá-las,/ E todas sete foram mortas,/ E todas sete somem no ar,/ Sete fantasmas, sete crimes/ Dos vivos golpeando a vida/ Que nunca mais renascerá.” ANDRADE. Adeus a sete quedas.

viagem de um menino a uma grande cidade, onde fica deslumbrado por um peru; no segundo, a beleza fulgurante aparece pela visão do tucano na copa da “tucaneira”. A relação entre o vivido e o ficcional, mediante a transmutação da experiência concreta em narrativa literária, torna-se evidente:

No começo de junho, estive em BRASÍLIA, pela segunda vez, lá passei uns dias. O clima, na NOVA CAPITAL, é simplesmente maravilhoso, tanto no inverno quanto no verão. E os trabalhos de construção se adiantam, num ritmo e entusiasmo inacreditáveis: parece coisa de russos ou de norte-americanos. Desta vez, não vi tantos bichos e aves, como da outra, em janeiro passado – quando as perdizes saíam assustadas, quase de debaixo da gente, e iam retas no ar, em vôo baixo, como bolas peludas, bulhentas, frementes, e viam-se os jacus fugindo no meio do mato, com estardalhaço; e também veados, seriemas, e tudo. Mas eu acordava cada manhã para assistir ao nascer do sol, e ver um enorme tucano, colorido, belíssimo, que vinha, pelo relógio, às 6 hs. 15', comer frutinhas, durante dez minutos, na copa alta de uma árvore pegada à casa, uma “tucaneira”, como por lá dizem. As chegadas e saídas desse tucano foram uma das cenas mais bonitas e inesquecíveis de minha vida.²⁶

Nota-se, na carta, o entusiasmo do escritor por Brasília, o que se opõe à imagem da cidade apresentada no conto “As margens da alegria”. Evidencia-se o olhar do diplomata tanto para o tucano, que vinha marcar sua hora, quanto para os bichos e aves, desta vez já em menor quantidade em relação à primeira viagem à cidade. Esse fato associa-se ao adiantado trabalho de construção, que não parecia coisa de brasileiro, mas sim de “russos e americanos”.²⁷ O trecho é ambíguo: revela a nítida atração do escritor pelo progresso e, por outro lado, demonstra tonalidade irônica quanto à sobrevalorização da capacidade de trabalho e dos produtos estrangeiros frente às habilidades do brasileiro. A própria cidade, seus projetos, desenhos, cálculos, trabalhadores desmentem essa versão tão enfatizada em diversos estudos a respeito da sociedade brasileira.

O conto “As margens da alegria”, do livro *Primeiras estórias*, publicado em 1962, narra a história de um menino que foi com o tio ao lugar onde os homens iriam construir uma grande cidade – referência indireta a Brasília. Ali, o menino vê um belo peru surgir, causar-lhe alucinação, para logo em seguida ser morto e substituído por outro. Vê ainda tratores destruindo árvores centenárias. O novo substitui o velho, a modernização

²⁶ Cf. ROSA. *Relembraimentos*: João Guimarães Rosa, meu pai, p. 221-222.

²⁷ Em 1958, o mundo vivia sob a égide da chamada “guerra fria” entre os EUA e a URSS. A disputa espacial, a tecnologia de armamentos exigiam das duas grandes potências que lutavam por ideologias distintas um amplo investimento científico, tanto na educação quanto na indústria pesada e em laboratórios. Quem investisse de forma mais planejada nos campos da ciência, da tecnologia, da razão pragmática e estratégica, sairia vencedor do conflito.

traz a perda e sua substituição, o mundo torna-se instável. A imagem da cruz no marco central de Brasília lembra um avião e funciona como símbolo da modernidade. Esse progresso, todavia, está “queimando etapas”; busca chegar rapidamente ao destino sem ver direito as vastas paisagens que sobrevoa. A cruz simboliza também a retomada do mito de origem com a primeira missa. Significa, ainda, involuntariamente, os fardos que continuam a ser carregados pelo território nacional por aqueles que não encontraram lugar no espaço do desenvolvimento econômico-social. A confiança na utopia e em seus múltiplos signos surge, entretanto, como presença marcante no período JK e reaparece transfigurada em Rosa. Na textura literária, Rosa não trabalha com grandes planos utópicos, mas com o devir, com a crença na possibilidade de alteração de pequenos espaços opressivos ou limitadores. Essa marca indelével da escritura rosiana também ocorre em Cabral e Vinicius.

Ao final de “As margens da alegria”, o menino vê uma luzinha verde, tremulante, na escuridão da mata. Luz que se acende e se apaga, trazendo à criança a alegria misturada a um devir perceptível apenas na forma de presença/ausência, como se fosse preciso esquecer um pouco as imagens do mundo da racionalidade técnica que expulsa aves e destrói árvores para surgir, do fundo da floresta, uma luz escondida, uma virtualidade ainda cambaleante.²⁸

Os detalhes, as particularidades geralmente se perdem na tomada em grande plano. O escritor oferece aos leitores ferramentas potencializadoras da percepção, instrumentos de *zoom* direcionados a algo minúsculo, deslocado, perdido nas imagens da amplidão.

Rosa morreu de enfarte, em 19 de novembro de 1967. Atuava ainda como chefe de Divisão de Fronteiras do Itamaraty. A morte ocorre três dias após sua posse na Academia Brasileira de Letras.²⁹ Por superstição, premonição, medo da emoção incontrolável que sentiria, adiará por quatro anos o momento de receber o fardão. No discurso, ao falar sobre João Neves da Fontoura, Ministro das Relações Exteriores no Governo Vargas, grande amigo e ex-chefe a quem substituíra na cadeira da ABL, observa: “De repente morreu: que é quando um homem vem inteiro pronto de suas profundezas.”³⁰

²⁸ Cf. SOUZA. *Crítica cult*, p. 145.

²⁹ Afonso Arinos, na saudação feita a Rosa, quando de sua posse na Academia Brasileira de Letras, em 16 de novembro de 1967, solenidade em que o ex-presidente JK comparece, ressalta que entre os dois havia “a condensação entre o velho e o novo, a construção de cidades, do ponto de vista literal e imaginário, assim como a exploração dos grandes espaços inexplorados do sertão literário e do território central do país.” Cf. SOUZA. Rosa entre duas margens, p. 16-17.

³⁰ ROSA. Discurso de posse na ABL. Rascunho encontrado no IEB, caixa 22. doc. 2, 40 páginas, 10 envelopes.

Ninguém mais inteiro que o próprio Rosa naquele momento, no qual a plenitude da vida aproximava-se do instante da morte que chegava lentamente. Comoção, consciência do dever cumprido e percepção das fragilidades humanas misturavam-se. No discurso, o homem culto e viajado reencontrava-se com o menino do sertão, através do desenho da voz, do rabisco das palavras: “As pessoas não morrem, ficam encantadas”. A expressão antecede o desfecho do texto, nele ressalta, ainda referindo-se ao homenageado, João Neves da Fontoura: “Ministro, está aqui CORDISBURGO!”. A última frase, ao destacar o nome da cidade em caixa alta, revela a conclusão de todo um percurso intelectual e poético que busca mostrar o valor muitas vezes esquecido do interior do país às altas rodas da academia, da ciência, da política. Apresentar Cordisburgo significa deslocar territórios fechados, estriados. Naquele salão repleto de imortais, o recado do morro distante poderia ser ouvido como proposta de tornar a academia mais sertaneja, mais brasileira. Para tanto, seria necessário ampliar os lugares discursivos, reconhecer diversos modos de saber do “homem humano” em sua travessia.³¹

4.3 Horizonte técnico-cultural

Em carta escrita do Rio de Janeiro, em 6 de outubro de 1952, e endereçada ao primo Chico Moreira, Rosa faz a mediação entre o Ministério da Agricultura e o fazendeiro.³² O escritor mostra-se, no texto, como alguém que deseja contribuir para modernizar o sertão, para mecanizá-lo.

Uma das riquezas da carta está no fato de ter sido escrita no momento seguinte ao da viagem realizada ao sertão. Se a viagem com a boiada serviu para “salvar”, pelo viés literário, algo na iminência de se perder devido à intensificação do processo de modernização, a carta demonstra que a “salvação” deveria atrelar-se a esse processo, do qual o próprio Rosa estava imbuído. Verifica-se a desconstrução da imagem do escritor como ser isolado, imantado pelo misticismo, pela ecologia e pela crença absoluta nos valores do sertanejo. A escrita pragmática, sucinta, as informações precisas revezam-se, ao final da carta, com a perspicácia poética, a saudade dos “bons companheiros” que

³¹ No arquivo de Vinicius, há um rascunho inacabado do poeta intitulado “A hora e a vez de Guimarães Rosa”, sobre a morte do escritor. Vinicius escreve sobre uma frase que ouvira de Rosa e com a qual ficara impressionado: “A única coisa que justifica a vida de um homem é o minuto antes da morte”. MORAES. A hora e a vez de Guimarães Rosa. Texto rascunhado, incompleto. Fundação Casa de Rui Barbosa. VM pi 058.

³² ROSA. Carta a Chico Moreira, 06 de outubro de 1952. Acervo da família. Agradeço a Jussara Moura Guimarães – neta de Chico Moreira – a gentileza de ter cedido cópia da carta para esta pesquisa.

conhecera na Fazenda da Sirga e a lembrança de amigos e parentes. Escreve o diplomata, desvelando espaços entre a tecnologia e a saudade:

(...) Se, dentre as máquinas descritas, Você não pôde encontrar algo que lhe interessasse, seria bom examinar, com alguém de confiança, a conveniência em adquirir um conjunto Fordson – trator-arado 4 discos e grade – que o Ministério pensa receber em breves dias. O conjunto deve ficar em cerca de 100 contos. O Ministério não tem a cultivadeira e os outros implementos que Você mencionou. É possível que se possa comprar diretamente dos agentes da Fordson. (...)

(...) Chico, saudades daí tenho sempre. Como vão todos? (...)

E na Sirga? Como vai o pessoal de lá? Estou sempre me lembrando deles, dos bons companheiros. O papagaio está gordo e alegre, magnífico. Aprendeu muita conversa carioca, mas não se esqueceu do repertório sertanejo: canta, chora como menino pequeno, e sabe chamar as vacas, com notável entusiasmo – o que faz, sem falta, todas as madrugadas!

Agora, Chico, o forte abraço do primo e amigo Joãozinho.

O papagaio, signo forte da literatura brasileira e relacionado à identidade nacional, surge no texto. Trazido pelo escritor de sua viagem, remete-nos a momentos marcantes da literatura, aos mestres anteriores que se debruçaram sobre o sertão e sobre o país. O papagaio “aprendeu muita conversa carioca”, porém, como o escritor, não esqueceu as imagens e as emoções da “infância”. Toda madrugada, momento em que o diplomata sonha, ele faz suas interferências. A ave parece convocar – no plano onírico – a presença do gado mineiro para a companhia de Rosa. No escuro da noite litorânea, chama “as vacas, com notável entusiasmo”.³³

O horizonte técnico, presente na carta, aparece de forma incisiva em vários textos de *Corpo de baile*. No sertão rosiano, a atividade econômica predominante é a pecuária extensiva, entretanto o mundo do campo torna-se permeável aos ecos da cidade. É bom pensar na idéia de eco presente no significante do nome de um dos povoados – ão –, que pode ser relacionado a sertão.

Há, nas páginas de “Buriti” e “Dão-Lalalão”, novelas de *Corpo de baile*, a descrição da chegada do rádio, da vitrola, de caminhões, de jipes, de produtos de consumo como sabonetes, perfumes e vestidos ao sertão. As narrativas fazem referências à vida na cidade, ao uso do telefone. Diferentemente dos demais textos de *Corpo de baile*, em “Buriti” o autor aborda a vida interiorana de uma elite agrária. Pelo motivo de apresentar a

³³ Em carta ao pai, datada de 15 de julho de 1952, também escreve sobre o mesmo papagaio: “De manhã, principalmente, é uma festa: grita, tosse, canta, assovia, chora, imitando criança, ‘abôia’, chama as vacas, gruguleja como peru, e fala quantidade de bobagens, tudo isso de enfiada, durante horas.” ROSA. *Relembrações*: João Guimarães Rosa, meu pai, p. 206.

intimidade da classe dominante, no espaço fechado da casa grande, a novela torna-se lugar propício para o surgimento dos bens de consumo produzidos pela indústria, que demorariam a chegar às residências dos vaqueiros e dos demais trabalhadores do campo. Em “Buriti”, o autor maneja as lentes da câmera para focalizar o que se esconde e se tenta a todo custo disfarçar: o desejo sexual recalcado. Este, ao final da narrativa, explode como água rompendo barragem. As personagens são dominadas pelo imponderável da existência, por tentações do corpo que almeja liberdade e distância de qualquer controle moral. Jogo de cartas e sedução complementam-se nas madrugadas da fazenda.

A personagem Chefe Ezequiel, da novela “Buriti”, dentro de sua sábia loucura, pronuncia uma frase simples e reveladora, que serve como fio condutor para nossas reflexões: “Trás noite, trás noite, o mundo perdeu suas paredes”³⁴. É preciso refletir sobre essa perda das paredes do mundo, nesse momento em que culturas distintas começam a interagir e interesses político-econômicos criam novos atritos sob formas de influência e de resistência. Diversos aspectos dos livros de Rosa relacionam-se aos conflitos existentes entre a modernidade e a tradição, a tecnologia e a natureza nesse momento de mudanças no país.³⁵

Nos textos de “Buriti” e “Dão-Lalalão”, presencia-se a intervenção de personagens que desejam modernizar a região, levando, para esse espaço, a idéia de progresso, de civilização, além de comportamentos urbanos, diferentes da visão sertaneja de mundo. Miguel introduz um conhecimento técnico sobre os cuidados com animais e Dona Lalinha apresenta-se como uma princesa urbana a desrecalar os desejos latentes na casa grande.

Se o conhecimento técnico constitui uma das bases do processo de modernização, da mesma forma apresenta-se o consumo. Este passa a ser visto como modo de afirmação do sujeito no mundo contemporâneo. Aparece nos perfumes, sabonetes e vestidos que Soropita, personagem de “Dão-Lalalão”, compra para Doralda, sua mulher. Esta “nem era interesseira, pedia nada. – Não precisa, Bem, carece nenhum. Tua mulherzinha tem muita roupa. Carece de vestido não: eu me escondo em teus braços, ninguém não me vê, tu me tapa...”. Logo em seguida percebe-se a ironia do autor, por meio das contradições da personagem diante da sedução do consumo: “Então bem, se tu quer que

³⁴ ROSA. *Noites do sertão*, p. 142.

³⁵ Em *Grande sertão: veredas*, aparece a personagem Wuspes, o alemão caixeiro viajante que leva para o sertão os objetos da modernidade. “Seo Emílio Wuspes... Wúpsis... Vuspes”, pronunciava atropelando-se Riobaldo. Heloísa Starling, referindo-se ao alemão, anota uma lembrança de Wander Melo Miranda: a aliteração do nome, dito daquela forma, sugere “uma imagem do progresso construída pelo ronco do som de motores em aceleração.” STARLING. *Lembranças do Brasil*, p. 140-141.

quer traz. Mas não traz dessas chitas ordinárias. (...) Manda vir fazenda direita, seda rasa.”³⁶ Em outra passagem podemos ler: “(...) aquilo nem parecia que se estava nos Gerais – Doralda vestida feito uma senhora de cidades”.³⁷ Em “Buriti”, Lala traz da cidade a penteadeira, os cosméticos e os vestidos, objetos deslocados no novo espaço em que fora viver.

O consumo torna-se evidente devido à entrada de aparatos tecnológicos no espaço rural. Em “Dão-Lalalão”, um primeiro caminhão chega, enfeitado com ramagens de árvores e flores, à beira do rio: “(...) mesmo depois de muitas horas que ele tinha passado, os cachorros ignorantes vinham farejar demorado aquele rastro, que não entendiam existir, deixado pelas rodas (...)”.³⁸ Os enfeites no caminhão podem simbolizar a maneira como a máquina é apropriada pelos sertanejos, ou como é camuflada com as cores locais para que interfira sem tanta resistência no novo espaço. De qualquer forma, a intuição dos cachorros leva-nos a estranhar essa presença que começa a alterar as mentes e as paisagens.

Com a perda das paredes do mundo e com a entrada sempre mais intensa de bens materiais e simbólicos em todos os espaços da vida social, justifica-se a tese de que, para se pensar a respeito de cidadania e de democracia, não se deve prescindir do fator consumo. Mesmo com todos os dilemas incluídos no debate, Rosa, pela via oblíqua do literário, esteve atento a essas questões, pontuando-as, com perspicácia.

Em relação ao consumo midiático, um bom exemplo do confronto entre tecnologia e tradição pode ser visto na novela de rádio ouvida por Soropita, protagonista de “Dão-Lalalão”, em Andrequicé. A novela era repassada ao povo do ão, que a recriava oralmente, num processo de recepção crítica ligado à *sabença* marioandradina. Como já pontuamos nesta tese, o importante para Mário de Andrade é “o saber saber”, conseguir selecionar, operar e reelaborar, de forma inventiva, os melhores conteúdos encontrados na cultura popular, e acrescentaríamos, de massa:

[Soropita] Ouvia, aprendia-a, guardava na idéia, e, retornando ao ão, no dia seguinte, a repetia aos outros. Mais exato ainda era dizer a continuação ao Franquilim Meimeio, contador, que floreava e encorpava os capítulos, quanto se quisesse: adiante quase cada pessoa saía recontando, a divulga daquelas estórias do rádio se espraiaava (...) se afundava, até em sertões.³⁹

³⁶ ROSA. *Noites do sertão*, p. 22-23.

³⁷ ROSA. *Noites do sertão*, p. 58.

³⁸ ROSA. *Noites do sertão*, p. 39.

³⁹ ROSA. *Noites do sertão*, p. 15.

Através da novela, Rosa quebra as distinções. Franquelim realiza, a seu modo, a devoração crítica das influências recebidas. Elaborar-se, na obra, a percepção dos meios de comunicação de massa e da cultura como lugares de conflito, e não apenas de manipulação.⁴⁰ Como vimos, Franquelim floreava a narrativa, encorpava os capítulos. As histórias do rádio se espalhavam, afundavam-se nos sertões, revelando a inadequação das noções de originalidade e de pureza.

Certo dia chegou ao povoado um caminhão de um comprador de galinhas e de ovos. Munido de um radinho a pilhas, armou um fio no arame da cerca para o povo escutar a novela. As pessoas, porém, quiseram ir ouvir Soropita contá-la, “para confirmarem o que tinham ouvido”. O contado direto no “calor” da audição, a experiência dos encontros, apresenta-se como algo mais “verdadeiro”, propicia a continuidade da história em novas e mais vivas formas de mentiras. Assim, os signos da cultura urbana chegam ao interior e são ressemantizados, ganham novos e inesperados sentidos.⁴¹

Quanto mais distanciada da experiência direta das metrópoles, mais chances a comunidade tem de produzir novos significantes e significados que resistem à totalização indiferenciada. Por meio de deslocamentos e de substituições, desconstruem-se formas passivas de recepção e projetam-se novos sentidos, distantes da idéia de ato reflexo no processo comunicativo. Esse desequilíbrio, relacionado à recepção da modernidade em outro ritmo e em outro tempo, demonstra que as representações da identidade brasileira e latino-americana interferem nas justificativas de desenvolvimento homogêneo típicas do mundo moderno.⁴²

Os sistemas de desconfiança do sertanejo contribuem para se repensar a questão da homogeneização sociocultural. Além disso, o texto nos permite uma reflexão a respeito da maneira pela qual são feitas apropriações e reelaborações das informações recebidas em relação ao catálogo de experiências pessoais.

A história recebida pelo povo do ão, através da voz de Soropita, não representa uma volta a uma “língua pura”. Se a preferência pela novela recontada pela personagem evidencia uma certa “desconfiança mineira” frente à novidade do aparelho, a narrativa de Soropita já se apresentava contaminada pela tecnologia. Em contrapartida, após o diálogo entre a audição radiofônica e a oralidade, ocorre o cruzamento entre as

⁴⁰ Cf. CERTEAU. *A invenção do cotidiano*, p. 94.

⁴¹ FEATHERSTONE. *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*.

⁴² MIRANDA. Notas à margem de “América Latina en la encrucijada de la modernidad”, p. 46.

informações distantes e a memória particular da aldeia. Percebe-se, no modo de contar, uma “presença”, uma singularidade irredutível ao discurso midiático.

Apesar do esforço totalizante, as veredas tecem trilhas tortas, forçam passagens, abrem outras perspectivas à estratégia racional e homogeneizadora da modernidade. Mostrando uma consciência nem tão longe nem tão perto da vivência sertaneja, situando-se nem no centro nem na periferia do projeto moderno, tem-se a personagem Miguel, protagonista de “Buriti”. Ainda criança, havia partido do sertão a cavalo e agora, médico veterinário, retorna de jipe. O matuto Nhô Gualberto, entre um trago e outro de cigarro, declara: “Primeira vez que alguém chega aqui de jípel, esses progressos...”⁴³ Miguel apresenta uma consciência ecológica que às vezes falta ao sertanejo. É contra a caçada: “(...) que odeio, de ódio. Assoante, pobre do tatu, correndo da cachorrada”.⁴⁴ Desde criança achava crueldade os homens maus matarem o tatu assustado em noites de luar.

A novela “Buriti” encerra-se com a volta de Miguel, de jipe, para o sertão, pois ali estava o seu “bem querer”, simbolizado por Glorinha: “A alegria de Maria da Glória era risos de moça enfloriscida, carecendo de amor”.⁴⁵ Nota-se a sugestão do retorno migratório aos sertões, em oposição ao crescimento desordenado das cidades.

Além do jipe e das idéias ora revolucionárias ora civilizatórias de Miguel, o ambiente lúgubre, moralista e patriarcal da fazenda é quebrado pelo corpo sensual, bem vestido e perfumado de Lala e pelo som da vitrolinha de Maria Behú: signos e valores urbanos são incorporados à lavoura arcaica. O tempo deixa de ser marcado apenas pelo monjolo, que trazia o compasso dos desejos latentes. As rezas de Dô-Nhã para desmanchar coisa-feita e os remédios de raízes para os animais vão sofrendo interferência da pílula que cura as alucinações do Chefe e das vacinas trazidas por Miguel. O escritor sugere a emergência de uma zona de diálogo entre diversas temporalidades, em que a experiência adquirida na tradição pode realizar intercâmbios com o conhecimento técnico-científico.

Ao contrário de muitas análises críticas do texto rosiano que abordam a natureza e a tradição enquanto resistências antagônicas à idéia de progresso, afirmamos

⁴³ ROSA. *Noites do sertão*, p. 254. O primeiro veículo que circulou pelo planalto central, na área em que seria construída Brasília, era um “Jeepe” chamado Maracangalha. A reunião entre o poder da indústria, do transporte e do progresso e a possível liberdade e fruição da vida daí advinda combina o nome da empresa automobilística com a música “preguiçosa” de Dorival Caymmi, “Maracangalha”.

⁴⁴ ROSA. *Noites do sertão*, p. 96.

⁴⁵ ROSA. *Noites do sertão*, p. 118.

que Rosa apresenta uma reflexão distanciada dessas operações. Em algumas novelas de *Corpo de baile*, como “Buriti” e “Dão-Lalalão”, a medicina veterinária, o rádio, a vitrola, os automóveis, os produtos de consumo como sabonetes, perfumes e vestidos poderiam ampliar o modo de vida do homem do campo, desde que esses “produtos” fossem politizados a partir de uma apropriação regional. A resistência ao consumo viria do próprio gesto singular de consumir.⁴⁶ A revitalização da tradição cultural e da natureza poderia contribuir, como auto-crítica, aos empreendimentos do mundo moderno. Desse modo, a tradição seria constituída pelo movimento ininterrupto da História, do qual não está ausente.

A literatura deseja dar forma àquilo que não é formalizado. A canção de Laudelim, em “O recado do Morro”, metaforiza essa questão. No texto, entrelaçam-se a viagem do recado e a viagem da comitiva. Um naturalista nórdico visava a recolher saberes do sertão e a transportá-los para o mundo letrado. É possível ver na personagem uma referência ao próprio Rosa. A imagem, porém, torna-se ambígua. No trajeto, o enxadeiro e guia estradeiro, Pedro Orósio, ia à frente, a pé, conduzindo os homens de valor. Ivo Crônico, o tropeiro, seguia na retaguarda, “tangendo os burros cargueiros”.⁴⁷

Na novela, o discurso da ciência vincula-se à personagem seo Alquiste/Olquiste; o da religião, a Frei Sinfrão; o do capitalismo desbravador e empreendedor, ao fazendeiro seo Jujuca do Açude. Cada um traz um olhar limitado aos seus estreitos campos de interesse, e todos são incapazes de perceber os sentidos presentes além de seu circunscrito território, por mais que a viagem apresente espírito aventureiro. Seo Alquiste, o cientista estrangeiro, ao final da novela, mesmo percebendo na canção de Laudelim elementos épicos que fariam de Pedro Orósio um “herói”, não consegue desvincular-se de sua formação erudita. Está impossibilitado de pensar a canção de Laudelim sem relacioná-la a músicas medievais européias.

Seo Alquiste apresenta-se como viajante naturalista. Usa óculos de lentes grossas por cima dos olhos azuis. Em tudo mostra-se estranho à paisagem. O modo de retratar o sertão desdobra-se entre a experiência concreta, as anotações na caderneta e os

⁴⁶ Cf. MOREIRAS. *A exaustão da diferença*, p. 87.

⁴⁷ Em interessante estudo sobre a novela, José Miguel Wisnik dá seu recado: “Homem da cultura escrita totalizadora e universalizante, o estrangeiro seo Alquiste ou Olquiste (...) é acompanhado e conduzido pelo fazendeiro seo Jujuca do Açude e pelo sacerdote Frei Sinfrão. Temos aí, nesses três homens de poder e saber, ‘gente de pessoa’ a cavalo, um cortejo emblemático da elite colonial brasileira, para retomar os termos empregados por Alfredo Bosi na sua *Dialética da colonização* (colonização, culto, cultura).” WISNIK. *Recado da viagem*, p. 160.

equipamentos tecnológicos: “traspassava a tiracol as correias da codaque e do binóculo”⁴⁸. Não se entrega por inteiro ao sertão: o modo de operar o raciocínio consegue inventariar os domínios da biologia, da geografia e mesmo da literatura clássica, mas falta-lhe a sabedoria do sertanejo, outras maneiras de lidar com a percepção e o raciocínio, de entender as metáforas e os sentidos rítmicos da criação popular.⁴⁹ A viagem torna-se espaço poroso a diversas mediações, embora as diferenças sociais continuem marcadas.

A personagem Guégue demonstra, em suas insensatas marcações do caminho, a importância de uma experiência sempre renovada a ser usufruída a cada movimento desconstrutor de rotinas. Ao ser conduzida em um trecho da viagem por Guégue, a comitiva de propósitos científicos entra em uma área não mensurável ou codificável.⁵⁰ Os critérios que a personagem utiliza para demarcar o caminho desfazem qualquer pretensão de cientificidade. Guégue mostra-se atento a diversos pontos:

onde tinha aquele burro pastando, mais adiante três montes de bosta de vaca, um anu-branco chorró-chorró-cantando no ramo de cambarba, uma galinha ciscando com sua roda de pintinhos. Mas, quando retornava, dias depois, se perdia, xingava a mãe de todo o mundo – porque não achava mais burrinho pastador, nem trampa, nem pássaro, nem galinha e pintos. O Guégue era um homem sério, racional.⁵¹

A ciência moderna, representada pelo seo Alquiste, nasce desconfiando da experiência tradicional, exagerada na passagem acima, uma vez que os significantes relacionados à instabilidade e à efemeridade não podem ser vistos senão como portadores de desordem. A experiência científica necessita de uma via certa, de um método, de um caminho definido para pautar o conhecimento. Na verdade, a ciência tradicional busca a comprovação científica do que se considerava como experiência. Age por meio do experimento, visando a demonstrar, com exatidão e dados quantitativos, o que se tomava como impressão e sensação. Desse modo, pretende prever o futuro, domar a reiteração dos acontecimentos com padrões tipificados de análise. Evita a incerteza presente nos saberes subalternos, nos campos do saber que atuam relacionando experiência, razão, emoção e

⁴⁸ ROSA. *Corpo de baile*, 2006, v. 2, p. 390.

⁴⁹ Cf. SANTOS. *Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática*. v. 4. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*, p. 139.

⁵⁰ O percurso de Guégue relaciona-se à noção de “espaço liso” do deserto, onde transitam os nômades, em Deleuze. Por mais que Guégue esteja, pela própria condição de agregado, associado às tarefas da fazenda, suas marcações espaciais simbolizam uma irreducibilidade àquelas leis. Cf. DELEUZE/ GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5, p. 53 e 54.

⁵¹ ROSA. *Corpo de baile*, 2006, v. 2, p. 423-424.

imaginação.⁵² A ciência visa a seqüestrar a experiência e a sabedoria humanas e levá-las a laboratórios onde possam ser entendidas por poucos. Em seus experimentos são retirados os valores do senso comum.

A “autoridade” de Guégue diante de seu peculiar trajeto surge do fato de ele – mesmo às vezes se perdendo – ter como única posse uma experiência sempre renovável. Prefere os marcos temporários e provisórios, como os nômades do deserto. Sua sábia “ciência” porta, como princípio maior, a incerteza. Através desse louco rosiano, que apresenta dificuldades de fala e necessita do suplemento dos gestos para a comunicação, notamos o questionamento das territorializações científicas. A personagem, “homem sério, racional”, segundo o narrador, associa-se a outros lunáticos e indica, ironicamente, que o verdadeiro pensamento não evita os acasos. Muitas vezes, o pensamento desterritorializado, destituído de certezas científicas, assegura as melhores direções.

O velho e quase surdo Malaquias, apelidado de Gorgulho, ouve o recado do Morro da Garça em uma viagem que estava fazendo para aconselhar o irmão Catraz, também chamado de Zaquias, a não se casar. A moça pretendida por Catraz era, na verdade, uma estampa que ele vira em folhinha de parede. Como é comum nas casas pobres da cidade e do interior, a iconografia popular divide espaço, nas salas e quartos, com a iconografia religiosa. Essas imagens tornam-se o luxo dos pobres. Catraz ganhara a folhinha e levava-a para casa – na verdade uma gruta. Com o “pito” de Malaquias, jurou não se casar no prazo de dez anos.⁵³

Em “O recado do morro”, além da imagem impressa da cidade que seduz o analfabeto e bocó Catraz, a personagem conversa com o menino Joãozezim a respeito do avião que cruza o sertão: “‘Ô Catraz, conta alguma novidade! Você viu o arioplãe?’ – ‘A pois, inda ontem, ele torou avoando p’ra banda de baixo... Passarão de pescoço duro...’”.⁵⁴ Catraz era um sujeito que “nunca viu bonde”, mas tinha imaginação para muitas invenções. Trabalhava com tábuas, serrotes e martelo em uma fábrica engenhosa. Estava construindo um automóvel. Faltava ainda tinta para pintar, mas por enquanto o invento “só anda na

⁵² Na antigüidade, a imaginação era vista como singular mediadora do conhecimento.

⁵³ Quando Miguilim retorna do Sucurijú, onde fora se crismar, traz com ele a figura de uma moça recortada de jornal. Oferece à irmãzinha Chica, dizendo ser um santinho que o bispo lhe dera. Mas Chica logo volta de dentro da casa, aonde tinha ido mostrar o presente: “– Mamãe tomou meu santinho e rasgou... Disse que não era santo, só, que era pecado...”. ROSA. *Corpo de baile*, 2006, v. 1, p. 16.

⁵⁴ ROSA. *Corpo de baile*, 2006, v. 2, p. 419.

descida, na subida e no plaino ainda não é capaz de se rodar...”.⁵⁵ Pensava em projetar uma carroça voadora: “carecia de pegar duas dúzias de urubus, prendia as juntas deles adiante; então, levantava um pedaço de carniça, na ponta duma vara desgraçada de comprida: os urubus voavam sempre atrás, em tal guisa, o trem subia viajando no ar...”⁵⁶ As criações restringem-se à fantasia. Catraz mostra forte imaginação criadora, apesar de seu afastamento do convívio social mais contínuo. Os aparatos tecnológicos – desta vez “fabricados” no próprio sertão – não se separam da ordem da natureza. Carroças puxadas por urubus, automóveis movimentados apenas seguindo o declive do terreno misturam-se à imagem da moça e tornam confusos os limites entre fantasia e realidade. Toda a história desenrola-se devido à paixão de Catraz pela gravura. A despropositada sedução incita Gorgulho a sair de sua toca, preocupado com a vida afetiva do irmão. A desrazão torna-se razão contra-hegemônica, consumo inventivo em relação à iconografia urbana.

Como vimos no primeiro capítulo, em *Grande sertão: veredas*, o recado distante apresenta-se na forma da carta que Riobaldo recebe de Nhorinhá. Esta é lida em atraso, provocando deslocamentos de sentido. Recados, ditos, sempre perpassam vários espaços, vindos de outros processos, colocam-se de forma contrária ao rastreamento digital do mundo – para pensarmos em termos contemporâneos –, contra a sociedade do controle, a lógica da semelhança e da diferença que visa a enquadrar, a determinar para melhor manipular.⁵⁷ A concepção rosiana de recado e de carta desconstrói as pretensões científicas de verdade absoluta.

Na novela “O recado do morro”, quem passa o recado retraduz o que ouviu, dando-lhe nova versão. O recado migra por corpos e paisagens e transforma-se. Quanto mais ocorre o desvio do que foi recebido como verdade, quanto maiores forem os erros, as errâncias, maiores revelações aparecem ao final. Transparecem, desse modo, outros meios de se produzir a “verdade”, distantes das formulações científicas.

A canção de “O recado do morro”, composta por Laudelim Pulgapé, a partir da audição do Gorgulho, faz-se apenas pelo “atraso” ou pelo vagar, pela ausência da pressa superficial e embotadora tão característica dos dias atuais. Ela não se entrega de vez, não

⁵⁵ ROSA. *Corpo de baile*, 2006, v. 2, p. 420.

⁵⁶ ROSA. *Corpo de baile*, 2006, v. 2, p. 420-421.

⁵⁷ Cf. DELEUZE. *Post-scriptum* sobre as sociedades de controle.

chega inteira ao final. Sua singularidade surge de seu aspecto tardio.⁵⁸ A canção libertária, sugestão de vida e de desconfiança dos locais por onde se caminha, constrói-se desbordando estranhas margens, saberes não autorizados, mesclados à ciência, à religião, aos empreendimentos do capital.⁵⁹

A fuga de Pedro Orósio para os Gerais, ao final da narrativa, funciona como revisão de propostas políticas modernizantes dos anos 1950, sugere o retorno ao sertão, no momento em que a região se “descapitaliza”. O recado mostra-se como oportunidade de recomeço. A atitude de Orósio sugere outros passos políticos, o que poderia ocorrer considerando-se melhor o interior sempre adiado.⁶⁰

Contrariando os modelos de distanciamento entre o mundo da escrita e o mundo da oralidade; entre a ciência de seo Alquiste e o canto de Laudelim, Rosa produz um amálgama para mostrar a potência criativa da reunião dissonante entre os elementos. O recado do morro metaforiza a própria literatura. Esta carrega em suas páginas ambigüidades estéticas e embates socioculturais. O recado, como a literatura, apresenta-se como algo a ser lido no futuro. Rasurando mitos de origem, posicionamentos tradicionais e pensamentos territorializados, clama pelo devir; abre-se a múltiplas formas de recepção capazes de empreender, em diferentes contextos, renovados sentidos para as comunicações produzidas em outra época, em outro espaço.

4.4 Cartografias do esquecimento

Para Celso Lafer, “traduzir necessidades internas em possibilidades externas para ampliar o poder de controle de uma sociedade sobre o seu destino é, no meu entender, a tarefa da política externa.”⁶¹ A citação, feita em relação a Rosa, concerne à análise dos três diplomatas. De acordo com Lafer, é possível aproximar simbolicamente o ofício

⁵⁸ Além da canção de Laudelim, é bom notar os versos dos violeiros Pernambo, de “A estória de Lélío e Lina”, e Quantidades, de “Cara de Bronze”. Os “recados” que trazem não estão presos à razão lógica, mas suspensos na teia da sugestão, do argumento aberto e inconcluso que pede novas articulações ao receptor.

⁵⁹ Marília Rothier Cardoso contribui com nossas discussões a respeito do homem comum, ao tratar de Pedro Orósio: “Pedro, um simples geralista, não pesquisa a natureza nem tem poderes mágicos de ouvir a voz do morro, mas testemunha todas as vezes que se transmite algum fragmento de saber; assim, no desfecho da estória, é ele que performa a canção – sabedoria condensada – que produz.” CARDOSO. Cadernos de Glauber e Guimarães Rosa: aproximações, p. 73.

⁶⁰ Em texto introdutório ao livro *Os sertões*, Roberto Ventura aponta para uma característica que Euclides da Cunha vislumbra no sertanejo de Canudos que pode ser aplicada a Orósio. O escritor se refere ao sertanejo como “‘rocha viva’ da nacionalidade, base sobre a qual se poderia criar o brasileiro do futuro.” VENTURA. Texto introdutório a *Os sertões*, p. 184.

⁶¹ LAFER. O Itamaraty na cultura brasileira, p. 21.

diplomático da capacidade lúdica do escritor, ao se transportar o trabalho diplomático para as paisagens sertanejas.⁶²

Rubens Ricupero, diplomata que trabalhou com Rosa e Cabral, afirma que a Divisão de Fronteiras do Itamaraty era um setor ameno, de poucas ocupações burocráticas. Rosa não deu sorte de ter havido, durante os 11 anos de chefia, o raro problema de limites, como ocorreu em relação ao Paraguai. Escolher chefiar a divisão, para Ricupero, significava desistir de construir uma carreira diplomática “por ter algo muito mais importante a que dedicar o escasso e fugitivo tempo”.⁶³ Cabral também confidenciara a Ricupero preferir sempre os consulados às embaixadas, pois os consulados “lhes permitiam desligar-se física e mentalmente do trabalho ao final do expediente, em geral curto.”⁶⁴ A grande maioria dos escritores que buscaram a diplomacia como meio de segurança material – particular e da família – consideravam-na como ocupação que lhes permitia dedicar-se à criação, pois seria impossível conciliar um trabalho estafante com a criação artístico-literária. O tempo é curto e a musa, em geral, ciumenta.

Sobre o trabalho de Rosa na Divisão de Fronteiras do Itamaraty e na criação de territórios mágicos do sertão, Lafer afirma:

Sua capacidade ímpar de utilizar-se de registros lingüísticos diversos era, no plano literário, o correlato perfeito daquele que é o primeiro item de qualquer agenda diplomática, ou seja, a fixação das fronteiras, base da especificidade da política externa que pressupõe uma diferença entre o “interno” (o espaço nacional) e o “externo” (o mundo). Ele traduzia, assim, em sua literatura um dos princípios fundamentais da diplomacia brasileira, uma linha de ação voltada para transformar nossas fronteiras de clássicas fronteiras-separação em modernas fronteiras-cooperação.⁶⁵

A questão da divisão das fronteiras entre o “externo” e o “interno” ocorre de forma distinta no discurso oficial e no literário. Neste, notamos uma maior indistinção dos

⁶² David de Carvalho, a partir de pesquisas sobre o período em que Rosa trabalhou como médico em Itaguara, escreve: “É uma constante em João Guimarães Rosa preocupar-se com o modo de vida sub-desenvvida do roceiro (...).” Por outro lado, e como exemplo da tensão contínua do trabalho intelectual, escreve em carta ao amigo e farmacêutico itaunense Ary Coutinho: “Eu erreí na escolha da minha vocação. Não me contento em exercer a medicina. (...) Tenho vontade de ir para o exterior. Ainda hei de dar os meus costados em Paris, experimentar a vida alegre do parisiense, os pratos franceses, as lagostas.” Antes de escolha profissional para clinicar, Itaguara revela-se como espaço tranqüilo para ampliar estudos, principalmente os relacionados a línguas. CARVALHO. Investigação sobre a presença de Itáúna na obra de João Guimarães Rosa. In: *Bel'contos*, ano 2, nº 10. Edição Especial. Itaúna, 1973.

⁶³ GALVÃO (Consult). Cadernos de literatura brasileira. Guimarães Rosa. p. 71.

⁶⁴ GALVÃO (Consult). Cadernos de literatura brasileira. Guimarães Rosa. p. 71.

⁶⁵ LAFER. O Itamaraty na cultura brasileira, p. 22.

limites – o “dentro” é o “fora”. Importam a heterogeneidade e a ambigüidade na construção de espaços que extrapolam as delimitações territoriais.

Rosa, nas novelas de *Corpo de baile*, não enfatiza a tonalidade mística e o discurso épico como ocorre em *Grande sertão: veredas*. Em *Corpo de baile*, como em alguns outros contos e novelas, há uma atenção maior às relações cotidianas, às singularidades das experiências. As personagens demonstram um modo “original” de fazer política, de produzir e de veicular outras formas de saber. Esses dados relacionam-se aos acontecimentos que rompem com a ordem instituída e propõem saídas frente aos poderes hegemônicos.

Conforme observamos no início deste capítulo, no texto intitulado “Entremeio: com o vaqueiro Mariano”, do livro *Estas estórias*, Rosa escreve sobre uma viagem que fizera, em 1947, a um lugarejo chamado Nhecolândia, no Pantanal do Mato Grosso. Lá conhece um vaqueiro, um pantaneiro, cujas qualidades não evidenciam um herói de literatura e sim um homem de carne-e-osso: “mas denso, presente, almado, bom-condutor de sentimentos, crepitante de calor humano, governador de si mesmo; e inteligente. Essa pessoa, este homem, é o vaqueiro José Mariano da Silva, meu amigo.”⁶⁶ O Vaqueiro Mariano demonstra virtudes que o intelectual almeja atingir, resgatar; o escritor, porém, revela consciência da impossibilidade de transmissão dessas experiências:

Te aprendo ao fácil, Zé Mariano, maior vaqueiro, sob vez de contador. A verdadeira parte, por quanto tenhas, das tuas passagens, por nenhum modo poderás transmitir-me. O que a laranjeira não ensina ao limoeiro e que um boi não consegue dizer a outro boi. Ipso o que acende melhor teus olhos, que dá trunfo à tua voz e tento às tuas mãos. Também as estórias não se desprendem apenas do narrador, sim o performam; narrar, é resistir.⁶⁷

Narrar é resistir, enfatiza Rosa, construtor de narrativas abertas a outros discursos, espaços onde imagens lúdicas dialogam, freqüentemente, com conceitos artísticos, filosóficos e políticos.

Em um de seus cadernos de anotação da viagem realizada com vaqueiros mineiros em 1952 – intitulado “Caderno de Zito” –, o escritor anota que Zito era o cozinheiro melhor, o maior guieiro, além de poeta, embora escondesse seus versos. Todos gostavam daquele homem “franzino-pequenotezinho”, esperto, cordial e com bastante senso de humor. Mesmo trabalhando coletivamente, Zito distanciava-se da lida corriqueira. Conhecia os

⁶⁶ ROSA. *Estas estórias*, p. 93

⁶⁷ ROSA. *Estas estórias*, p. 98.

enredamentos da sedução, isto é, modos de desviar-se dos caminhos habituais, de conduzir o interlocutor para outros ambientes. Durante o ajuntamento do gado bravo, Zito não encorajava Rosa a acompanhar os boiadeiros e a boiada, “conforme eu queria, para pagar meus votos.” Mostrava ser ofício bravio, difícil labuta: “Aquilo é um navio de trabalho!”. Para não deixar o médico-intelectual acompanhar as ações dos homens, trabalho arriscado, com o perigo de se machucar, o pequeno sertanejo estendia para o escritor “os remédios da beleza”. Flagrantes da natureza revelavam-se aos olhos pouco acostumados com aqueles detalhes sutis, formatavam conhecimentos aprendidos com o homem sem estudo:

Apontava-me um boi grande morrendo, o buriti fremente, o tecnocolorido das veredas. – Tudo o que é ruim, é fora de propósitos... – poetava?
Só que não recitava trovas. Outros, como Aquiles, Bindóia, o próprio Manuelzão, nômades da monotonia, faziam isso.⁶⁸

A relação com o vaqueiro simples oferece ao intelectual letrado a oportunidade de conhecer melhor os nomes das plantas e dos bichos. A interlocução proporciona a aquisição de diferentes aprendizados, possibilita a abertura para outras racionalidades, outros valores, técnicas, modos de pensar, além daqueles privilegiados pela civilização moderna ocidental.⁶⁹

Em relação a Zito, é bom lembrar que o vaqueiro, entre todos, possuía cadernos onde escrevia versos, no entanto, escondia-os, não os declamava. Ficava quieto, preparando a comida, não entrava na luta brava com os animais. A profissão de cozinheiro permite-lhe um distanciamento, uma parada, um silêncio, um olhar observador para o mundo ao redor, a partir de uma “ilha deserta” imaginada. Zito envolvia-se com o mundo da escritura, da criação artística. Os outros, um pouco mais rudes, viviam a regra do trabalho. Nos momentos de folga, falavam mais, brincavam, cantavam e declamavam. Zito era bem-humorado, porém mais reservado. Esse detalhe chama a atenção do escritor para a sua diferente presença naquele meio.

⁶⁸ ROSA. Da caderneta de Zito. Cx 10, doc 2. (55 pg.), 14 envelopes. Arquivo IEB/USP.

⁶⁹ De acordo com Edgar Morin, “(...) a racionalidade não é uma qualidade da qual a civilização ocidental teria o monopólio. O ocidente europeu acreditou, durante muito tempo, ser proprietário da racionalidade, vendo apenas erros, ilusões e atrasos nas outras culturas, e julgava qualquer cultura sob a medida do seu desempenho tecnológico. Entretanto, devemos saber que em qualquer sociedade, mesmo arcaica, há racionalidade na elaboração de ferramentas, na estratégia da caça, no conhecimento das plantas, dos animais, do solo, ao mesmo tempo em que há mito, magia e religião. MORIN. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*, p. 24.

Na representação do Outro, é importante existir o diálogo constante com a diferença. Esse movimento, para ser produtivo, não pode repetir o Outro, o que congelaria a interlocução, fazendo com que esta perdesse o caráter crítico. Ao mesclarem as novidades tecnológicas e intelectuais, muitas vezes aprendidas no exterior, e associá-las à tradição popular e à produção artístico-literária brasileira, os autores realizam múltiplas formas de agenciamento. Nessa confluência, os discursos envolvidos podem transformar-se, gerando o acontecimento inovador na produção cultural local.

A representação da pobreza e das instâncias de abandono do interior do país delineia-se na produção rosiana. Sempre existe, entretanto, a oportunidade de atravessarem-se as barreiras que impedem a fruição das potencialidades reprimidas. Por meio de uma competência íntima, aliada ao desenvolvimento de um olhar prático para o campo social – aprendido nos embates com a realidade –, Miguilim efetua o salto solitário para fora das fronteiras do povoado do Mutum.⁷⁰ Não ocorre transformação da vida coletiva: a pobreza geral permanece ao final do enredo. Demonstra-se, dessa forma, como são duros os limites, como as frestas dos muros sociais são estreitas. Na obra dos escritores em estudo – seja nas vidas menores dos poemas cabralinos, no heróico Orfeu ou no quase-heróico Miguilim – a positividade encontra-se de modo mais contundente na solução pessoal, na competência isolada de alguns; não se concretiza a redenção social. Esse aspecto não reforça o individualismo, mas evidencia a rigidez das fronteiras.

A multidão sertaneja demonstra, em alguns momentos, sua potência produtiva, mas os destaques continuam isolados, individuais. Os limites duros entre as classes são evocados pela forma indireta do literário. A possibilidade de mudança de posição na ordem social constitui uma das formas reais de acalmar a insegurança e a insatisfação coletivas, embora nunca se torne um modo de partilhar melhor as benesses econômicas, culturais e políticas entre o todo da população. Ocorre apenas uma alteração de lugar, pois alguns descem de postos alcançados pela origem familiar; outros, pela sorte, competência ou acaso, sobem degraus. A estrutura continua a mesma.

No Cabral de *Morte e vida*, no Vinicius de *Orfeu e As feras*, no Rosa de *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*, entre outras obras, notamos, ao lado da descrição da vida dessas populações desalojadas da lógica capitalista, a presença de um discurso de construção do povo brasileiro. Afastadas do mundo das empresas, dos negócios, das

⁷⁰ ALVIM. Representações da pobreza e da riqueza em Guimarães Rosa, p. 171.

indústrias, do emprego fixo com carteira assinada, a maioria das personagens presentes nos textos em estudo desenvolvem trabalhos temporários, no campo ou na cidade. Enfrentam dificuldades, e até mesmo se enfrentam. Mas novas formas de sociabilidade aparecem, tanto para aproximar as pessoas quanto para possibilitar a continuidade da luta existencial, por meio de uma produção imaterial.

Existe um forte componente popular a ser pensado, além das teorias tradicionais sobre a representatividade política moderna. Esse aspecto da categoria popular seria caracterizado pelo dispêndio, pelas formas de socialização não pautadas pela lógica do poder dominante. Encontra-se nos modos de convivência e de cooperação que ocorrem sem se esperar um retorno imediato, uma moeda de troca.

Antonio Negri e Michael Hardt, escrevendo sobre o conceito de multidão, argumentam existir, nela, um tipo de inteligência e de troca coletiva que a aproxima da imagem de um enxame, em função de sua interatividade. O mais importante é o estabelecimento da comunicação, da troca. Em um enxame, os agentes continuam os mesmos e a criatividade individual é pouca, mas amplia-se quando surge a colaboração do diferente. Trazendo a questão para a sociedade em rede atual, os teóricos assinalam que, ao contrário do que ocorre no enxame, na multidão há diferentes agentes criativos inter-relacionados, tornando o modelo bem mais complexo:

Os membros da multidão não precisam tornar-se o mesmo ou abdicar de sua criatividade para se comunicar e cooperar entre eles. Mantêm-se em termos de raça, sexo, sexualidade e assim por diante. O que precisamos entender, portanto, é a inteligência coletiva que pode surgir da comunicação e da cooperação dentro de uma multiplicidade variada.⁷¹

A multidão apresenta-se como importante dado de análise sociopolítica justamente porque ela rompe com as estratégias de luta tradicionais advindas da esquerda e baseadas ora na idéia de alteração do sistema, ora na de revolução.⁷² Ao contrário da proposta de modificação do regime ou de substituição dos representantes, a multidão é indefinida. Ela não pretende tomar o poder. Reunindo-se em torno de objetivos mais

⁷¹ HARDT; NEGRI. *Multidão*, p. 132.

⁷² Antonio Negri e Michael Hardt asseguram: “A multidão é composta de um conjunto de *singularidades* – e com singularidades queremos nos referir aqui a um sujeito social cuja diferença não pode ser reduzida à uniformidade, uma diferença que se mantém diferente. (...) A multidão designa um sujeito social ativo, que age com base naquilo que as singularidades têm em comum. A multidão é um sujeito social internamente diferente e múltiplo cuja constituição e ação não se baseiam na identidade ou na unidade (nem muito menos na indiferença), mas naquilo que tem em comum.” HARDT; NEGRI. *Multidão*, p. 139-140.

urgentes, os membros da multidão permanecem com suas demandas particulares. A cooptação da multidão pelos aparatos do poder torna-se mais difícil, pois ela foge aos essencialismos identitários e às demandas coletivas que tendem a eliminar as diferenças entre as propostas em prol de um objetivo homogêneo.

Em “Sorôco, sua mãe e sua filha”, conto do livro *Primeiras estórias*, de Rosa, notamos haver um “comum retirar”, como ocorre com os migrantes no livro *O rio*, de Cabral. No conto do escritor mineiro, todavia, o caminhar não é silencioso, como ocorre no texto do pernambucano. O som, o canto reúnem diversas pessoas em um momento em que todos se deixam tomar por uma dor compartilhada. Espera-se, desse modo, ver fortalecidas as forças positivas da vida. A personagem Sorôco leva a mãe e a filha – loucas – à estação ferroviária, de onde seguiriam para hospício em Barbacena. Após o embarque, Sorôco, vazio, oco, caminha para casa solitário. Repete a canção sem nexos entoada pela mãe e pela filha. A comunidade passa a acompanhá-lo e, devagar, começa a entoar a mesma melodia.

Ao final da história, o povo, presente nas proximidades da estação ferroviária de Cordisburgo, passa a caminhar ao lado de Sorôco. A dor de um torna-se a dor de todos. A reunião, mesmo acontecendo no campo dos “arrabaldes”, e não em um grande centro, apresenta semelhanças com o sentido observado desde as primeiras imagens da multidão: a coletividade é conduzida, enquanto corpo coletivo, por uma força maior, não racional. Há um tipo de demanda comum que a reúne. O canto coletivo, o caminhar ao lado fazem parte de um hábito compartilhado de lidar com o luto. É a imagem da romaria, das cantigas de reza que procuram abrandar a falta de entes queridos.⁷³

Como ocorre na cena final do conto, em um contexto bem diverso da sociedade de rede, as personagens permanecem com sua profissão, sua religião, seus preconceitos, suas demandas pessoais; entretanto, abre-se caminho para a articulação de uma “inteligência coletiva”, a partir da “comunicação e da cooperação” efetuadas dentro de um campo heterogêneo, múltiplo. Considerando a heterogeneidade presente no conceito de multidão, desviamo-nos da idéia de embate político pautado apenas pelo corpo exposto e diferencialmente marcado das minorias.

Com a multidão, mudamos de direção. Leva-se Sorôco para casa, mas caminha-se com ele “até aonde que ia aquela cantiga”. A indefinição espacial sinaliza a saída do lugar da dor, do luto, do espaço fechado, interior, e sugere, pelos caminhos

⁷³ ROSA. *Primeiras estórias*, p. 21.

escorregadios da ficção, um modo imaterial, incapturável, de posicionamento ético-político. Este configura-se como lugar de desvio em relação às formas de poder tradicionais e às relações reificadas, é múltiplo, diverso, em rede, desdobrável.

Na novela “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, há a descrição do povo que saía dos mais diversos rincões para se encontrar no evento realizado pelo vaqueiro. Ressalta o narrador: “O borborinho, povo, meu povo”. O texto apresenta retratos da massa de manobra sertaneja, das vidas avulsas descartadas ou utilizadas quando convém ao Estado ou ao capital. Os homens, entretanto, não se apresentam apenas como seres oprimidos, visto que, nos encontros, nas danças, no sapateado, nos toques de viola, de rabeca, nas batidas de tambor estão presentes – religando o profano e o sagrado – as encenações das tensões sociais, das lutas íntimas e coletivas entre o sentimento de opressão e o desejo de liberdade. O encontro casual de muitas diferenças ressalta o que há de comum entre os componentes da multidão sertaneja. A festa funciona como espaço ritualístico no qual os habitantes de certa região se reúnem em determinadas épocas. O evento contribui para aproximar e evidenciar a potencialidade coletiva, muitas vezes silenciada pelos desmembramentos familiares, pelas sujeições individuais cotidianas.⁷⁴

Nas obras estudadas, a partir dos encontros, causos, danças, cantorias, rezas, o homem rude, simples e iletrado do sertão ganha corpo na escritura. O que se afirma, nos eventos comemorativos da tradição, é menos a ruptura com o cotidiano do que uma espécie de ritual de retomada do sentido comunitário. Nessas novelas, a cultura dos padrões revela-se a mesma dos subordinados. Esse fato estava prestes a se romper com as transformações do mundo rural e com o aprofundamento das diferenças entre as classes no mundo urbano.

Os problemas sociais existentes entre os iguais, como a inveja, a traição, a violência, aparecem nas obras analisadas, mas destacam-se as interações comunitárias positivas. São enfatizados os saberes e afetos capazes de estabelecer múltiplas conexões. Está presente, nos livros, um modo de produção que não se atém ao produto concluído, dentro da lógica da produção capitalista. Há outra produção, imaterial, sustentando o conjunto da comunidade e alentando as iniciativas individuais. A percepção da importância diante da comunidade – a noção de que certo conhecimento, certa habilidade ou certa afeição

⁷⁴ Segundo Martín-Barbero, “A festa é o espaço de uma produção simbólica especial, na qual os rituais são o modo de apropriação de uma economia que lhes agride mas ainda não pôde suprimir nem substituir sua peculiar relação com o possível e o radicalmente diverso – que é o sentido da mediação que os objetos sagrados e os ritos efetuam entre memória e utopia.” MARTÍN-BARBERO. *Dos meios às mediações*, p. 264.

relacionados ao “senso comum” podem possibilitar alegria, conforto, aprendizado, solucionar problemas, gerar novos produtos – aparece em vários momentos nos textos analisados.

As personagens funcionam como linhas distintas, em alguns momentos convergem em *links*, demonstrando possibilidades de resistência ao abandono por meios que visam a deslocar os dispositivos do enquadramento social. O homem comum, considerado como o “qualquer um”, em seu enfrentamento diário da incerteza do destino, alça, a cada passo limitado por uma estrutura maior, vãos pequenos, subjetivos e concretos, desejando ir além. Sua criatividade relaciona-se intimamente com seus espaços de trabalho e habitação. Tem um jeito peculiar de enfeitar o cabelo, colocar um detalhe na roupa, organizar esteticamente objetos na prateleira, fazer um arranjo diferente nas plantas do jardim, inaugurar novas formas de afeto, etc. A arte não se desvincula do cotidiano e dá leveza à passagem das horas. Sugere, a um mundo cada vez mais engolfado pelos padrões de consumo ocidentais, formas de vida e modos de pensamento possíveis de acontecer por meio de um diálogo torto e heterogêneo com os controles sociais, com os empreendimentos do progresso e da ciência.

Nas obras estudadas de Cabral, Rosa e Vinicius, o ambiente social não é regido pela idéia central de destino, de salvação. Os textos enfatizam a mudança contínua, o acaso, o acontecimento inesperado, a reinvenção – às vezes fortuita – dos espaços de interação como formas geradoras do prolongamento existencial. Em Miguilim – que consegue escapar de uma vida miserável no campo –, nota-se o acaso do encontro com o médico. Mesmo que o menino revelasse uma posição mais sensível e mais reflexiva diante do grupo familiar, sua existência altera-se a partir de um evento ocasional. A idéia de um destino direcionando a vida das personagens ocorre em textos que se voltam para o diálogo com as formas literárias clássicas, como em *Orfeu* ou mesmo em *Grande sertão: veredas*. Em *As feras*, por exemplo – texto dramático de Vinicius que será tratado no capítulo 6 –, a situação de exclusão, mesclada a um episódio fortuito, não planejado, orienta a tragédia. Em Cabral, a escritura procura aliar, ao objeto artístico, o controle lógico e a crítica social. Não se percebe espaço para a grande utopia ou a redenção. Em seus textos, o descontrole evidencia-se a partir da estrutura poética, das distorções criadas na linearidade dos versos, que visam a surpreender o leitor e a interromper a leitura distraída ou colada à fruição.

Além do retrato das relações em rede, que apresenta uma positividade em relação à vida comunitária, surgem também, nas obras, imagens de um povo esquecido, uma multidão associada aos restos da produção da modernidade. Os escritores colhem

essas vidas, desenham esses rostos nos seus mapas, traduzem e inventam coleções de imagens do povo brasileiro.

Em “Campo geral”/ “Miguilim” e “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, visualizamos comunidades vivendo praticamente fora do mundo moderno, sem acesso à tecnologia, ao conforto, ao consumo, à recepção midiática, à educação. Em “Campo geral”, os brinquedos das crianças são feitos a partir daquilo que a natureza oferece ou de objetos sem utilidade: “Um sabuco roxo era boi roxo, outro o Dito pedia à Rosa para no fogo tostar, viravam sendo boizinhos amarelos, pretos, pintados de preto-e-branco. Era o brinquedo mais bonito de todos.”⁷⁵ Havia os olhos-de-boi, pedra de cristal preto, carretilha de cisterna, besouros, folha de mica, garrafinha vazia, couro de cobra, tesoura quebrada, carretel, barbante, pedaço de chumbo, etc.⁷⁶

Ainda em “Campo geral”, seo Deográcias, dentro da ignorância e da miséria, sonhava em construir uma escola para os meninos que precisavam aprender números e letras. Possuía princípios republicanos, aventava a isonomia entre os cidadãos, um Estado em que as leis fossem iguais para todos: “O bom real é o legal de todos... Por o benefício de muitos.”⁷⁷ Porém, o pai de Miguilim achava seo Deográcias meio doido, inventor de idéias descabidas. Os filhos precisavam crescer e ajudá-lo na roça, a escola seria um desvio do curso habitual do trabalho e da sobrevivência.

Na casa de Miguilim moravam, além do pai e da mãe, irmãos, avó, tio.⁷⁸ A velha negra Mãitina – herança lendária dos tempos da escravidão – habitava um pobre casebre no fundo do quintal.⁷⁹ A organização familiar imita uma família patriarcal, até mesmo pela dureza do posicionamento paterno em relação à mãe e aos filhos, porém, sem posses suficientes para viver como tal. A renda vinha do pouco plantio, do suor diário.

O pai de Miguilim apresenta-se como um lavrador arrendatário endividado: “Exclamava que ele era pobre, em ponto de virar miserável, pedidor de esmola, a casa não

⁷⁵ ROSA. *Corpo de baile*. Ed. comemorativa, vol. 1, p. 52.

⁷⁶ ROSA. *Corpo de baile*. Ed. comemorativa, vol. 1, p. 121.

⁷⁷ ROSA. *Corpo de baile*, 2006, v. 1, p. 40.

⁷⁸ Em relação à formação familiar não convencional de Miguilim, o narrador assinala que Vovó Izidra não era avó do menino, mas irmã de vó Benvinda. Esta “quando moça tinha sido mulher-atôa.” ROSA. *Corpo de baile*, 2006, v. 1, p. 31.

⁷⁹ Como não sabia falar direito e sua razão pautava-se por lógica distinta, Mãitina acompanhava as rezas de Vovó Izidra, arremedando marginalmente a seriedade e a devoção da matriarca. A velha senhora, adepta de rituais africanos, desconstruía, pela mímica discursiva, a religiosidade católica do outro: “Véva Maria zela de graça, pega ne Zesú põe no saco de mombassa...”. ROSA. *Corpo de baile*, 2006, v. 1, p. 30.

era dele, as terras ali não eram dele, o trabalho era demais, e só tinha prejuízo sempre, acabava não podendo nem tirar para sustento de comida de família.”⁸⁰ Seo Deográcias aparecia às vezes na roça. Conversava com o pai de Miguilim sobre o Mutum: “Pois é, seo Nhô Berno, isto aqui vai acabar, vai acabar... Não tem recursos, não tem proteção do alto, é só trabalho e doenças, ruindades ignorâncias... (...) o que falta é o que sei, o que sei. É o dinheiro... é o dinheiro...”⁸¹ Em uma das visitas de Seo Deográcias, Miguilim acredita que ele veio pedir esmola, mas o irmão Dito sabia o motivo real: “Ih, não, Miguilim. Mais veio buscar o dinheiro, para um homem da cidade. Mas Pai falou que ainda não estava em ponto de poder pagar...”⁸²

Como já se observou nesta tese, evidencia-se, nos textos, o abandono das populações rurais.⁸³ O vaqueiro, o agregado ou o meeiro – que trabalham dividindo a produção com o dono das terras que cultivam – sentem-se constantemente reféns do patrão. Frequentemente são ameaçados de ter de abandonar as terras, como acontece em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos.⁸⁴ Convivem, resignadamente, com o medo de perderem a única chance de sobrevivência e terem de cair em uma marginalidade ainda maior, como a que vivem muitos dos migrantes, em constante deslocamento, sem pouso fixo, sem patrão, sem nenhuma garantia.⁸⁵

Miguilim muda-se para a cidade. O irmão mais velho já havia partido, fora morar com um tio. Chica e Tomezinho – agora Tomé – reaparecem, adultos, na fazenda Pinhém, em “A estória de Lélío e Lina”. São trabalhadores rurais. O protagonista da novela, Lélío, chega à fazenda vindo de outras terras. Habita o lugar por um tempo, mas, assim que pode, segue viagem. Lélío viera da Tromba-d’Anta. Foi parar na fazenda porque soube que o pai havia passado por ali depois de abandonar a mulher, mãe da personagem.

⁸⁰ ROSA. *Corpo de baile*, 2006, v. 1, p. 51.

⁸¹ ROSA. *Corpo de baile*, 2006, v. 1, p. 109-110.

⁸² ROSA. *Corpo de baile*, 2006, v. 1, p. 41.

⁸³ A personagem Grivo – que reaparecerá na novela “Cara de bronze” – é apresentada na novela “Campo Geral”, ainda criança. Aparecia na casa de Miguilim, ora carregando patos, amarrados em embira, ora carregando saco com cascas de árvores. Ia vendê-los: “Esse menino o Grivo era pouquinho maior que Miguilim, e meio estranhado, porque era pobre, muito pobre, quase que nem não tinha roupa, de tão remendada que estava. Ele não tinha pai, morava sozinho com a mãe, lá muito para trás no Nhangã, no outro pé do morro, a única coisa que era deles, por empréstimo, era um coqueiro buriti e um olho-d’água.” ROSA. *Corpo de baile*, 2006, v.1, p. 82.

⁸⁴ Ao final de “A história de Lélío e Lina” todos partem para outras terras ou para a cidade, inclusive os donos da fazenda, que fora vendida. O interior perde, no país, o capital que possuía. Para o narrador, o mundo nem estava começado, mas o Pinhém se findava. *Corpo de baile*, 2006, vol. 1, p. 316-317.

⁸⁵ Cf. RIBEIRO. *O povo brasileiro*, p. 362.

A busca da imagem do pai, já falecido, na verdade, motiva sua saída das terras em que vivia para lançar-se às estradas do sertão; tentativas de seguir novas trilhas, encontrar a sorte, reconstruir a vida.⁸⁶ Manuelzão é também um homem sem paradeiro fixo que acaba indo gerenciar a fazenda da Samarra. Sabe que tudo na vida dos boiadeiros, como a festa da inauguração da capela, é provisório, passageiro.⁸⁷

Vaqueiros, crianças, famílias inteiras parecem viver encerrados em um círculo que os prende a uma total falta de opção, a não ser mudar de patrão, cuidar de outras posses. A respeito de Miguilim, o narrador relata que este não nascera no Mutum. Viera de um lugar ainda mais longe, um “buraco de mato” com o nome de “Pau-Roxo, na beira do Sarinhém.” O menino lembrava-se de quadros esparsos da viagem da família para Mutum.⁸⁸ O vivido, retrabalhado pela memória, procura eliminar os dissabores da pobreza. Esta transforma-se, com o distanciamento operado pela imaginação e pela escritura. O triste trajeto do abandono, o alimento dado “vez em quando”, é suplementado por imagens como as da cocada de buriti, do doce de leite com queijo descascado, das brincadeiras no toldo do carro-de-bois. A criança enxerga instantes de alegria no longo caminho da miséria. Mais tarde, o contexto pesará mais sobre as personagens; essas, entretanto, buscarão constantemente reencontrar aquelas “fugas” de criança. Não para se esquivarem do território opressor, revelando alienação, mas para, conhecendo os curtos limites que a vida social lhes oferece, inventar novos modos de vida.

Ao final de “A estória e Lélío e Lina”, o moço Lélío rouba do sertão a velhinha Lina. Partem para o desconhecido – outras fazendas os aguardariam para o trabalho e as conversas diárias. Rosalina representa o corpo da experiência a ser revalorizado diante das novas narrativas nacionais. A experiência de Lina advém da sabedoria cotidiana, que não desmembra os afetos do conhecimento prático. Instaura-se em oposição à modernidade técnico-científica, em seu fechamento no saber impessoal, universal e racional,

⁸⁶ Cf. RONCARI. *O Brasil de Rosa: o amor e o poder*.

⁸⁷ As migrações não ocorrem apenas em direção à cidade. Os peões rodam em círculo, de fazenda em fazenda. Esses trabalhadores estão presentes em toda a série de novelas de *Corpo de baile*. Em relação à história de Manuelzão, assinala o narrador: “O pessoal da outra banda. Os moços vinham de lá, buscar serviço, nas terras deles era um atraso, feio vazio, a pobreza. Depois pegavam a ter saudade. Mas vinham, atravessavam, quase todos. (...) Os que ficavam eram os pais-de-família com suas famílias, e os velhos.” ROSA. *Corpo de baile*, 2006, v. 1, p. 196.

⁸⁸ A mãe, ele e os irmãozinhos, num carro-de-bois com toldo de couro e esteira de buriti, cheio de trouxas, sacos, tanta coisa – ali a gente brincava de esconder. Vez em quando, comiam, de sal, ou cocadas de buriti, doce de leite, queijo descascado. Um dos irmãos, mal lembrava qual, tomava leite de cabra, por isso a cabrita branca vinha, caminhando, presa por um cambão na traseira do carro. (...) o pai estava a cavalo, ladeante. (...) E passaram por muitos lugares. ROSA. *Corpo de baile*, 2006, v. 1, p. 15.

desconsiderando o sentimento e a imaginação em suas operações. Lélío apresenta-se como mediador de mundos distintos. Deseja salvar, além da senhora que carrega na garupa do cavalo, um “entre”, um elemento impalpável, uma relação sincera. O caráter ordinário do homem qualquer não se situa em alguma substância orgânica, na identidade do sujeito; surge do contato desse homem com o seu entorno. Desse modo, a experiência é posta em constante movimento.

Assim como Lélío e Lina, muitos fogem do Pinhém, tentando esconder-se da miséria. No entanto, lugarejos perdidos da civilização ainda permaneceriam por muito tempo afundados nas grotas dos Gerais. Em muitas dessas tristes vilas, não se encontrava mais nenhum morador, se algum permanecia, nem se notava.⁸⁹ Por trás das condições econômicas desfavoráveis que impulsionam o homem em busca de novas terras, famílias desfazem-se, emergem a prostituição e a condição servil.⁹⁰

Percebe-se, nos textos estudados, a ausência de qualquer projeto, seja por parte do governo ou dos fazendeiros, em relação à educação, à reforma agrária, a melhores condições de trabalho daqueles que vivem no campo. Na segunda metade dos anos 50, as reformas estruturais não acontecem, enquanto se anuncia o magistral salto do país em direção ao futuro. O atraso do campo em relação ao desenvolvimento urbano contribui para que se adensem as fronteiras entre os valores culturais dos habitantes da metrópole e os do interior. Estes trazem outra cultura, outro modo de falar e de se comportar. O preconceito, o desconhecimento e a indiferença reforçam os hábitos de distinção social.

Em *Grande sertão: veredas*, Riobaldo declara ao interlocutor urbano que utilizar-se de idéias arranjadas é uma coisa, mas lidar com país “de mil-e-tantas misérias” exige outro esforço, outra sensibilidade política e intelectual. Letras sobre o papel configurando um livro de Literatura ou de História, ou mesmo a Constituição Federal não se confundem com a experiência crua de enveredar-se pelo sertão. “O papel aceita tudo”

⁸⁹ ROSA. *Corpo de baile*, 2006, v. 1, p. 342.

⁹⁰ Encontra-se, no IEB, uma pasta com transcrições manuscritas, feitas por Rosa, de cartas recebidas de seu pai, Floduardo Pinto Rosa. Há um trecho que o remetente escreve sobre a vida de Cordisburgo no início do século XX, quando a cidade se vê transformada pelo progresso vindo pela estrada de ferro: “CORDISBURGO – em 1904, era ponto final da Estrada de Ferro Central do Brasil. // Lugar pequeno, habitado por gente pacata e ordeira, viu-se, de um momento para outro, apinhado de gente de toda laia!”. Floduardo relata a existência de meninas e mulheres que se prostituíam na estação ferroviária: “(...) encontrava-se uma multidão de gente, sendo que na maioria eram mulheres da vida alegre, sendo que entre elas encontrava-se grande parte de mocinhas novas, menininhas mesmo, que, desgarrando-se de suas famílias, vinham de Pirapora ou desses rincões quentes do Norte de Minas, que vinham atraídas pelo progresso e à procura da felicidade e de aventuras. (...)” Cf. ROSA. Transcrições manuscritas de trechos de cartas de Floduardo Pinto Rosa. Fundo Guimarães Rosa. Arquivo IEB/ USP. Caixa 06, código: CP 34 A.

diz o ditado popular. No sertão, as lutas pela existência constroem-se remoendo as incertezas próprias da condição de pobreza.⁹¹

O conjunto das narrativas de *Corpo de baile* prolonga as reflexões de Riobaldo. A ficção de Rosa apresenta-se como uma paisagem invertida que pode ser melhor *mais bem???* visualizada no espaço situado aquém e além de um projeto político de adesão triunfalista à modernidade. As novelas trazem uma crítica reveladora de profundos e distintos processos de diferenças sociais e regionais, situados à margem do otimismo desenvolvimentista que se pretende reafirmar com o projeto de modernidade nacional.

4.5 A lógica serial rosiana

Em *Corpo de baile*, as listas, as séries evidenciam a tentativa de traduzir um mundo natural e “arcaico” para a temporalidade moderna. Deixam vir à tona, ao mesmo tempo, as belezas naturais e a difícil vida do sertanejo. Os cartógrafos, em Rosa, apresentam-se como personagens marginais: loucos, negros, vaqueiros, cantadores e contadores de história, crianças – todos pobres. Compõem o corpo de baile apresentado ao leitor. Estão do lado de fora do “plano-piloto” do governo federal; entretanto, ganham voz privilegiada nas obras. Suas experiências, únicas e não seriais, movem a roda da narrativa rosiana. Num gesto contrário àquele dos homens da ciência – ilustrados e aptos a mensurar, a quantificar, a descrever as raças, as espécies, a fauna e a flora –, o escritor quantifica e nomeia a natureza e a cultura popular por intermédio de personagens marginais. Podemos citar os nomes de Catraz – o Bocó, que, de dentro de sua loucura e miséria, retransmite o recado do morro –, Chefe Zequiel – negro que passava as noites do sertão em desvario –, Miguilim, Grivo, Soropita, Velho Camilo, Joana Xavier: “desperdidos” e despossuídos rondam o eixo do poder.

O discurso político de Rosa desvia-se do paradigma central da luta de classes, dos discursos utópicos sobre a nação. O escritor busca o caminho inverso. Mostra, por exemplo, em suas longas listas, um pequeno cosmo como metonímia das questões maiores do país. Revela espaços onde uma população rica em memórias e sabedorias, mas despossuída de bens materiais, realiza diferentes intercâmbios.

No início de “Dão-Lalalão”, Soropita anda a cavalo, corta o sertão, como a conduzir-nos não apenas à natureza, mas sobretudo à sabedoria da cultura oral, que deveria

⁹¹ ROSA. *Grande sertão: veredas*. 35ª. impressão, p. 17.

ser valorizada e preservada diante da modernização desenfreada. Demonstra profundo conhecimento de plantas, bichos, terras, águas e cheiros.⁹² Essa sabedoria não é ensinada nas escolas, desenvolve-se através das vivências, das múltiplas interlocuções com o mundo.

Soropita poderia viajar de olhos fechados e conheceria, pelos sons da natureza, o local exato onde estava. Por meio da construção da personagem, nota-se uma espécie de chamamento aos “recados do morro”: uma tentativa de reativar os sentidos como instrumentos válidos de compreensão do mundo. Através do olhar matuto, Soropita revela-nos uma série que apresenta descontinuidade com as séries da modernidade hegemônica:

conhecia de cor o caminho, cada ponto e cada volta, e no comum não punha maior atenção nas coisas de todo tempo: o campo, a concha do céu, o gado nos pastos – os canaviais, o milho maduro – o nhenhar alto de um gavião – os longos resmungos da juriti jururu – a mata preta de um capão vermelho – os papagaios que passam no mole e batido vôo silencioso – um morro azul depois de morros verdes – o papelão pardo dos marimbondos pendurado dum galho, no cerrado – as borboletas que são indecisos pedacinhos brancos piscando-se – o rouxinol de poente ou oriente – o deslim de um riacho (...).⁹³

Walter Benjamin apresenta-nos o colecionador como alguém que busca “uma relação com as coisas que não põe em destaque o seu valor funcional ou utilitário, a sua serventia, mas que as estuda e as ama como o palco, como o cenário de seu destino”.⁹⁴ A personagem Soropita integra-se intimamente ao meio que descreve. A aprendizagem surge da interação com o ambiente, a experiência estrutura o conhecimento a partir do pensar e do agir. Dentro das descrições vazam imagens poéticas, associações metafóricas. A experiência configura-se a partir de elementos que podem ser intercambiados, resultantes do vivido. Muitas vezes, mantém firmes os elos de uma comunidade excluída.

Na novela “Buriti”, o narrador oferece ao Chefe Ezequiel maior tempo de fala, às vezes confundindo-se com a personagem, por meio do discurso indireto livre. Ezequiel apresenta em seu contra-discurso frases estranhas, feitas com a desrazão poética de quem se deixa entranhar pelos sentidos da natureza. O negro louco era “um talento da fazenda”, integrado a uma outra ordem lógica – escuta até as minhocas dentro da terra. Assemelhando-se à imagem do buriti, mostra-se um guardião atento dos mistérios e dos segredos das noites do sertão. Situa-se como ponto de inflexão em relação à lucidez tecnicizante das cidades. Sua “fala impura” estabelece rachaduras simbólicas no discurso

⁹² Cf. BENJAMIN. Desempacotando minha biblioteca, p. 229.

⁹³ ROSA. *Noites do sertão*, p. 13.

⁹⁴ BENJAMIN. Desempacotando minha biblioteca, p. 228.

hegemônico da modernidade, desrecalcando seu projeto inconcluso, revelando suas fissuras, o que deve ser reavaliado. A defesa da natureza, a postura ecológica crítica têm lugar privilegiado em sua narrativa:

As pessoas mais velhas são inimigas dos meninos. Soltam e estumam cachorros, para irem matar os bichinhos assustados – o tatu que se agarra no chão dando guinchos suplicantes, os macacos que fazem artes, o coelho que mesmo até quando dorme todo-tempo sonha que está sendo perseguido (...) Os homens, pé-ante-pé, indo a peitavento, cercaram o casal de tamanduás, encantoados contra o barranco, o casal de tamanduás estava dormindo. (...) Os homens mataram com foçadas e tiros, raivavam. Os tamanduás se abraçavam, em sangue, para morrer (...).⁹⁵

Essa razão outra, subalterna, esse regionalismo crítico contribuem para a criação de novos paradigmas conceituais, ao trazer à tona aquilo que o moderno quer recalcar, arrefecer. A ressensibilização do homem, a revalorização da experiência e a abertura para vozes heterogêneas são elementos importantes nesse projeto. A violência chega ao sertão nos passos do desbravador que desconhece, nas vidas menores da natureza, a presença de qualquer espécie de “fala” – como sugere Bruno Latour ⁹⁶. O território nacional é dotado de vastas florestas destruídas sem nenhum projeto de sustentabilidade. Por meio de sua anti-lógica, Ezequiel coloca-se contra os adultos que “raivavam”. Mostra-se amigo dos meninos de um país por vir. Inaugura uma linha política ecológica na literatura brasileira no momento em que a destruição de árvores centenárias para a construção de estradas e cidades não causa indignação; ao contrário desperta o imaginário de um país vigoroso e progressista, domando a natureza indolente e caminhando para o futuro.

O ato de nomear é também o de conhecer. No passado, o excesso da natureza, impossível de ser compreendida em sua totalidade, propiciava as operações de seleção, as catalogações empreendidas pela ciência e por textos clássicos da literatura; atualmente, o excesso de informação cega-nos para a natureza e para o outro. No mundo da multiplicação incessante de dados, das babélicas enciclopédias, dos museus de tudo da internet, da exaustão da memória, torna-se imprescindível cultivar táticas de esquecimento. Nesse sentido, esquecer significa empreender novos caminhos para a realidade e a imaginação. As personagens rosianas, cabralinas e vinicianas, mesmo com toda a aspereza do cotidiano, freqüentemente inventam táticas desconstrutoras das normas, das

⁹⁵ ROSA. *Noites do sertão*, p. 124 e 125.

⁹⁶ Cf. LATOUR. *Políticas da natureza*.

expectativas, dos comportamentos padronizados. De acordo com Agamben,⁹⁷ não sabemos mais o nome do simples. Os homens contemporâneos não seguem nem falam mais uns aos outros os ensinamentos da tradição presentes nos ditos populares; seguem os ensinamentos dos slogans publicitários.

Em “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, descrevem-se episódios ocorridos às margens do grande projeto empreendido por Manuelzão – a povoação de um lugarejo cujo centro era sua casa de fazenda. Manuelzão realiza uma festa para a inauguração da capela, na qual será realizada uma primeira missa. Percebe-se, com essas imagens, em uma perspectiva irônica, a referência ao ponto inaugural da civilização brasileira, com a “primeira missa”. O ato de fundação da capela e da comunidade da Samarra também nos leva ao discurso da construção de Brasília.

Na inauguração da capital, os candangos desfilam pelas avenidas. Em seguida, são empurrados para as moradias das cidades satélites, espaço além das linhas decisórias do poder. Na inauguração da Samarra, o velho Manuelzão espanta-se com os estranhos e desvalorizados objetos trazidos pela população para presentear a santa e para o leilão. A partir desse “museu alternativo”, desses cacos, “estúrdias alfaías” representativas daqueles pedaços de vida encarcerados ou perdidos nos confins do sertão, Manuelzão entra em contato com a cultura local. Um mundo deslocado da ordem do consumo:

Todos traziam, sorrateiros, o que devia ser de Deus. Ovos de gavião (...) Pedras não conhecidas (...). Um boné de oficial (...). Um patacão, pesada moeda de prata antiga. Uma grande concha, gemedora, tirada com as raízes, vinda parar ali, tão longe do mar como de uma saudade. (...) As lascas de pedra-de-amolar, uma buzina amarela de caçador (...), tudo que da folha do buriti se fabricava. E até um grosso livro de contas, todas as páginas preenchidas, a tinta descorável (...). E mais até uma mortalha de homem, de ganga roxa, que nunca servira, porque a tinham costurado com despropositada urgência, mas o corpo do defunto, afogado no rio, não se achara.⁹⁸

Dentro da descrição dos cacos ofertados, aparecem nós hipertextuais que levam a lista ao infinito: “tudo que da folha do buriti se fabricava”. O grosso livro de contas, “com todas as páginas preenchidas”, eleva a potência dos itens que podem estar dentro desse objeto. Borgianamente, Rosa insere um livro de contas dentro da listagem. Narra, de forma resumida, em uma linha, dentro da série, a história de um defunto afogado no rio. Manuelzão conclui sua descrição ativando a conhecida desconfiança mineira: “Talvez

⁹⁷ Cf. AGAMBEN. *Infância e história*.

⁹⁸ ROSA. *Corpo de baile*. 2006, v. 1, p. 137-138.

então eles fossem espertos, ladinos demais, quando compareciam com aquela trenzada – por não ter saída em comércio, nem nenhum outro seguro custo?”⁹⁹

No sertão mineiro, o progresso chegava destruindo matas para a criação de pastagens para gado.¹⁰⁰ Homens eram contratados de outros lugares para levar adiante o empreendimento. Com o desmatamento e com a construção da casa de Manuelzão, feita sem estudo adequado sobre as características do terreno, revela-se o lado obscuro da modernidade. Dentro de um ano, o riachinho à beira da casa seca-se no vazio da madrugada: “Mas cada um sentiu, de repente, no coração, o estalo do silenciosinho que ele fez, a pontuda falta da toada, do barulhinho.”¹⁰¹

Uma das personagens que comparece à festa de Manuelzão é João Urugem. Vivia encafudado no mato, às vezes sem roupa. Agora, com a Samarra, a idéia de progresso deve coordenar as ações e os comportamentos na direção dos exemplos urbanos. Os netos de Manuelzão cresceriam ali. A higiene e os cuidados sanitários tornavam-se imprescindíveis. Nesse limiar, em que o moderno quer se firmar, não haveria mais lugar para criaturas feito João Urugem. Certo dia, pegaram o homem-bicho e trataram de “dar banho nele, rapar os cabelos, cortar as unhas das mãos, dos pés, tratar direito, dar preceito.”¹⁰² Há sempre a necessidade de extirpar o refugo, as ambigüidades que impedem a harmonia pretendida pelo discurso modernizante.

Manuelzão apresenta-se como aquele que se aproxima da classe dirigente do sertão, mesmo essa demonstrando sinais de decadência. Esse dado aparece, por exemplo, nos presentes, nas vestes arcaicas, nos sinais de senilidade do Senhor do Vilamão, antigo fazendeiro presente na festa. Este chegou “de barba andó, o cabelo total embranquecido, trajado de vestimenta que não se usava mais em parte nenhuma, o *cavour* – sobretudo preto, com sobre-capinha que batia no cotovelo.” O velho “já estava quase cego, tão velhinho para andar, parecia todo de vidro.”¹⁰³ A literatura sinaliza, alegoricamente, o momento em que o Brasil começa a perder sua característica exclusiva de potência rural.

⁹⁹ ROSA. *Manuelzão e Miguilim*, p. 148.

¹⁰⁰ Sobre esse aspecto, podemos ler: “Na Samarra, aliás, Manuelzão conduziu o início de tudo, havia quatro anos, desde quando Federico Freyre gostou do rincão e ali adquiriu seus mil e mil alqueires de terra asselvajada. – ‘Te entrego, Manuelzão, isto te entrego em mão, por desbravar!’ E envio o gado. Manuelzão: sua mão grande. Sua porfia. Pois ele sempre até ali usara um viver sem pique nem pouso. (...) Arreuniu homens e veio, conforme acostumado.” ROSA. *Corpo de baile*. 2006, v. 1, p. 141.

¹⁰¹ ROSA. *Corpo de baile*, 2006, v. 1, p. 145.

¹⁰² ROSA. *Corpo de baile*, 2006, v. 1, p. 181.

¹⁰³ ROSA. *Corpo de baile*, 2006, v. 1, p. 152.

Os novos valores econômico-sociais situam-se, prioritariamente, nas metrópoles movimentadas pelo progresso. O velho fazendeiro, de muitas posses e antigas memórias, não compreende o desenrolar das coisas do presente. Comparece ali pela crença religiosa. Mostra-se fraco no corpo e nas idéias. Veste-se com um *cavours* em desuso. Manuelzão sonhou a vida inteira em ter um igual. Agora que podia ter dinheiro para comprar, não existia mais, nenhum alfaiate ou costureira o fazia, havia saído de moda.

Durante a festa, Manuelzão redobrava-se de atenção às “outras pessoas de primeira vantagem”.¹⁰⁴ No almoço, “se sentara na roda dos hóspedes principais”.¹⁰⁵ Um detalhe, na seqüência da frase, faz-nos refletir sobre esse encontro, característico da cordialidade nacional. O festeiro utiliza “o banquinho baixo encostado numa árvore.” Precisava descansar. Estava junto com os demais, mas a altura dos outros bancos, que não é mencionada, talvez os diferenciasse. A ambigüidade entre rejeição e sedução, existente no jogo entre classes, fortalece a linha divisória social. Para haver legitimidade de alguma classe ou posição, é necessária a comunhão de valores. O desejo de autoridade e distinção atravessa todas as classes, autorizando o poder de certos discursos sobre outros.

Depois dos festejos e antes de partir com a boiada, o protagonista conclui que nada daquela fazenda era dele: “Possuía nada. Assentasse de sair dali, com o seu, e descia as serras da miséria.”¹⁰⁶ Compara-se ao Velho Camilo, personagem marginal à festa, apesar de o narrador fazer questão de mostrar uma certa inquietação do protagonista em relação ao agregado. Manuelzão pressentia que Camilo desejava dizer algo. Nesse ponto notamos a valorização de um saber subalterno, a que se tem dado pouca atenção. Ao final, o sujeito totalmente banido da roda dos “nobres”, que dorme no sereno, busca água no riacho e ajuda nos serviços básicos, é quem inventa e narra histórias com sabedoria e arte. A personagem Velho Camilo tem a maior presença de voz no enredo, seguido por Joana Xaviel, ambos mendigos.

Na conclusão de “Uma estória de amor”, podemos ler, dentro do “Romance do Boi Bonito”, contado pelo Velho Camilo, um “abecê” em que aparecem nomes de vários vaqueiros que tentaram capturar o boi, mas foram derrotados na luta com o animal: “dois mil e tantos que vinham, quase todos machucados”. O Vaqueiro Menino consegue dominar

¹⁰⁴ ROSA. *Corpo de baile*, 2006, v. 1, p. 162.

¹⁰⁵ ROSA. *Corpo de baile*, 2006, v. 1, p. 223.

¹⁰⁶ ROSA. *Corpo de baile*, 2006, v. 1, p. 227.

o touro. Encenam-se, dessa forma, modos de fuga da realidade crua do sertão, através dos espaços mágicos da subjetividade.¹⁰⁷ O narrador Camilo cataloga os vaqueiros:

Antônios; Ascenço; Aroeira (...) O Bó; Birínicio; Bastião, do Brejo-Preto (...) Cérjo de Souza Vinagres. (...) Jordão de Tal, (...); mais de cinquenta josés! (...) Mendonço será que estava? (...) Olavo; Ogão; Olereno; e Orozimbo, separado – por ser de marca maior.(...); pedros (quarenta-e-cinco); (...) Vicente Galamarte. Xisto, velho topador. (Ypsilône – não tinha.) Zorô, Zé Sozinho, Zusa. (...) setenta joãos e joães!
E os que não vi e não sei.¹⁰⁸

Alguns signos tentam ora ser precisos – mesmo que ironicamente –, ora explicitar a imprecisão: “Jordão – de Tal”, “Mendonço – será que estava?”, “Ypsilône” – que deve aparecer pela ordem alfabética como significante, mas mostra-se carente de significado –, “joãos e joães” – qual seria a diferença? Para concluir, a frase fatal: “E os que não vi e não sei”. A lista acaba por explicitar, de forma metalingüística, aquilo a que ela se propõe, mas não consegue empreender.¹⁰⁹ Os catálogos rosianos, em lugar de tentar apreender e exaurir todo o real, como ocorre em textos clássicos da literatura, evidenciam o absurdo, a incongruência e a arbitrariedade presentes no próprio movimento científico da enumeração.¹¹⁰

Nas coleções rosianas, evidencia-se o acontecimento poético estabelecido pela quebra da lógica serial e pela promoção do deslocamento perceptivo.¹¹¹ Nota-se a intenção de evitar o decalque com o objeto do discurso. Percebe-se, nos textos, ao mesmo tempo, a existência de tom lírico, de traço irônico e de humor sutil. Nota-se a tensão entre o gesto do tradutor que deseja salvar a memória das coisas e o do sertanejo desconfiado, pronto para criticar os sistemas que pretendem catalogar e sistematizar os saberes e as coisas do mundo.¹¹² Alguns nomes vazam, atravessam as margens do inventário, quebram a ordem instituída.

O conto “Cara de Bronze” narra a história de um velho, rico e duro fazendeiro. Fechado na câmara escura de seu quarto, paralisado, o rosto em feridas, este buscava, pela frincha da janela, avistar a claridade da poesia do mundo. O senhor, achacado, em

¹⁰⁷ Cf. CERTEAU. *A invenção do cotidiano*, p.85.

¹⁰⁸ ROSA. *Corpo de baile*, 2006, v. 1, p. 232-233.

¹⁰⁹ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 5.

¹¹⁰ SUSSEKIND. *A voz e a série*, p. 139.

¹¹¹ Cf. DELEUZE. *Diferença e repetição*.

¹¹² Cf. MACIEL. Caminhos da arte total: entrevista ao caderno “Pensar”, p. 6.

“reumatismos”, desfaz-se catarticamente de seus bens de homem poderoso e empedernido do sertão em troca de uma boa narrativa poética e de uma bela moda de viola tocada pelo violeiro Quantidades.

Tanto no ir e vir dos vaqueiros para captarem a poesia das coisas, na incumbência do Grivo – o escolhido –, como no canto do violeiro, há um arranhar da imagem real. Grivo carrega a memória das paisagens por onde passou, entretanto sabe, fundamentalmente, esquecer para reinventá-las, ao contrário da personagem de Borges – Funes, o memorioso –, que não se esquecia de nada.¹¹³ As listas de Grivo escorregam da narrativa e transbordam para as notas de pé de página.

As palavras que Grivo apreende mudam de nome, porém ele insiste em colhê-las, em apanhá-las com a rede de seda da memória, da linguagem. Nomes estranhos, engraçados, às vezes irônicos, revelam a astúcia e a malícia do sertanejo e do autor. Rosa, ao adentrar o campo do inventário, ao mesmo tempo elogia e questiona a pretensa certeza científica do trabalho de biólogos e antropólogos. Pelo viés da literatura, mostra, na catalogação, o que escapa, o que está além das listagens, o que é incomensurável, incapturável.

É curiosa a proximidade de alguns nomes da lista com órgãos e referências sexuais – geralmente em tom humorístico. A descrição do Buriti quebra a ordem serial: após catalogar “O BURITI – palmeira grossa”, o narrador assinala “O BURITI, sempre...”. A obsessão pela planta, dado bastante presente na obra de Rosa, interfere e mostra o lugar da subjetividade pelas frestas do discurso estabelecido:

(*) – E que árvores, afora muitas, o Grivo pôde ver? Com que pessoas de árvores ele topou?
 A ana-sorta. O joão-curto. (...) O anelím-macho. O anelím-amargo. O joão-leite. (...) O pau-de-negro. O catinga-de-porco. (...) A chupa-ferro. O ajunta-chuva. A fêmea-de-todos. A alta-saia. O pau-que-pensa. O sossegador. (...) O pau-mijado. (...) O BURITI – palmeira grossa. O BURITI, sempre... (...) Sensitiva-mansa. (...) Amor-do-campo-sujo. (...)
 Só? E os outros, que vêm logo depois?
 ... O juiz-de-paz. O santa-helena. (...) O barbadim. O barbadão. O cabeça-chata. (...) O bunda-de-mãe-isabel. (...) O negro-nu. (...) papai nicolau (...) pau-de-chupar, pau-pingado, (...), erva-do-diabo (...).
 – Dito completo?
 – Falta muito. Falta quase tudo.¹¹⁴

¹¹³ Cf. BORGES. *Obras completas*, v. 1.

¹¹⁴ ROSA. *No Urubuquãquã, no Pinhém*, p. 108-114.

Com esta última frase, notamos a fadiga do inventariador, o limite a que chega e a frustração que emerge em sua tentativa de catalogar a vegetação do sertão. Podemos associar essa noção da ausência de controle por parte do Grivo com a perspectiva borgeana da taxonomia. Para Borges, toda tentativa de arquivar ou classificar exaustivamente tanto o conhecimento como as coisas do mundo termina por revelar a natureza ilimitada e incontrolável de toda forma de recenseamento.¹¹⁵

A luta contra a falta, contra a incompletude, impele o colecionista Grivo ao cumprimento de sua tarefa. Logo após a descrição detalhada dos vegetais, como vimos acima, pergunta-se à personagem:

E os bichos, os bichinhos, os pássaros?*

(...) Seriemas gritando e correndo, ou silenciosas. Emas correndo às tontas. Seriema voando. Os anus, pretos e brancos. A alma-de-gato. A maria-com-a-vovó, marceneira. A codorninha-buraqueira. Os joãos-de-barro, os joões-de-barro. (...) O sofrê, veredas dos Gerais avante. O bentevi, por tôda a parte. Os urubus, avaros.

(...)

As nuvens podem jazer estranhas perspectivas.¹¹⁶

Todo trabalho taxonômico, mesmo o que se pretende imparcial, como o discurso científico, será sempre tocado pelo caráter subjetivo e provisório do tempo e da linguagem. Em uma nova viagem do Grivo, em um novo passeio de Soropita, em uma nova repetição do conto do Velho Camilo, os “objetos” e a descrição terão sido alterados: “As nuvens podem jazer estranhas perspectivas”. Para Italo Calvino, os diários de viagens conseguem demonstrar, a partir das coleções neles presentes, “a necessidade de transformar o correr da própria existência em uma série de objetos salvos da dispersão.”¹¹⁷

Em “Cara de bronze”, aparece, em pé de página, a enumeração dos nomes dos boiadeiros que trabalhavam na fazenda.¹¹⁸ Revela-se o excesso da oferta de mão-de-obra presente nos sertões, nesse momento de transição social do país. Cada nome aponta para um sertanejo que permanece do lado de fora das áreas priorizadas pelo processo de

¹¹⁵ MACIEL. *A memória das coisas*, p. 14.

¹¹⁶ ROSA. *No Urubuquá, no Pinhém*, p. 108-114.

¹¹⁷ CALVINO. *Coleção de areia*.

¹¹⁸ Descreve o narrador: “Gritos: eleléia dos vaqueiros, terminando a apartação. No eirado, são vistos: o vaqueiro Cicica, o vaqueiro Tadeu, o vaqueiro Doím, o vaqueiro Pedro Franciano, o vaqueiro Sãos, o vaqueiro Noró, o vaqueiro Abel, o vaqueiro Mainarte. Os vaqueiros Calixto, José Uéua, Raymundo Pio, Zêguilherme, João Jipijo, José Proeza, Zazo, Sacramento, Parão, Antônio Tôco, Adino e Fidélis. O vaqueiro Muçapira. Os rapazinhos Pindoba, Aleixo e Santelmo. O cozinheiro-de-boiadas Massaongo, por nome Antonho. O Marechal, capataz-feitor. Inhô Ti, Moimeichêgo e iô Jesuino Filósio – pessoal de fora”. ROSA. *No Urubuquá, no Pinhém*, p. 120.

modernização. A oralidade e a memória mantêm o vínculo entre esses quase-cidadãos. Perguntado sobre as pessoas, as criaturas, os filhos de Deus que viu em sua viagem a mando do patrão Cara de Bronze, Grivo declara:

... Mulher na roca e no tear, fiando e tecendo seu algodão, sentada em esteirinha de buriti. Moça com o camocim à cabeça, na rodilha. Mulher-velha, com um rosário no pescoço. Mulher velha cruzando bilros. Geralista caçador. Um que mangabêia. Veredeiro com chapéu-de-couro. Tão longe, tão longe. Cafua em toca, de buriti, com quintalim e cocorico de galo. Os meninozinhos vindo pelos caminhos perto, uns de bonita voz, pedindo à gente a bênção. Cafua: fumaça que de dia acena. E de noite às vezes têm uma vasqueira luzinha triste, de candeia. Velhos, cujos olhos não aprovam mais muito o viver, só no mexido da boca é que se espantam. Uns que vigiam seu chiqueirinho como um porco, de dentro de sua casinha choupana, toda cheia com três dúzias de espigas de milho. (...) O mundo ferve quieto. Papudos. De farrapos. Tudo vivente na remediação. O que, se eles têm, de comer, repartem: farinha, ovo duma galinha, abobrinha, bró de buriti, palmito de buriti, batata-doce, suas ervas. O que eles têm para comer? Comem suas mãos, o que nelas estiver. Doendo em sua falta-de-saúde, povo na miséria nos buraquinhos. (...) A gente sabe que esses silêncios estão cheios de mais outras músicas. (...) A família leprosa, na cafua seguinte.¹¹⁹

Os colecionadores percebem com agudeza a confusão e a dispersão em que estão dispostas as coisas do mundo. Walter Benjamin assinala: “Talvez o motivo mais recôndito do colecionador possa ser circunscrito da seguinte forma: ele empreende a luta contra a dispersão.”¹²⁰ Ao contrário dos diários em que se preserva apenas a memória agradável, nos cadernos dos três autores registra-se também o que soa como estranho ou impuro nos territórios percorridos. Se no ponto final da viagem do Grivo encontrava-se a poesia, a atenção poderia se voltar não para os extremos da travessia, mas para os intervalos, para os pontos do percurso. Aí dorme, em berços nada esplêndidos, o povo brasileiro, o povo adiado, confundindo-se com os próprios nacos de que cuidam ou que pedem. Nesse lugar da quase paralisia social, o narrador demonstra ferver um mundo quieto.

O pensamento da multiplicidade aqui instaurado consegue deslocar as coisas de sua imobilidade e sugerir outras inteligências, outras formas de interação. “A gente sabe que esses silêncios estão cheios de mais outras músicas” – a frase definitiva do Grivo nos induz a refletir sobre os recados presentes na “composição serial” dos autores. Essa música constrói-se quebrando a lógica temporal da composição musical da própria História,

¹¹⁹ ROSA. *Corpo de baile*, 2006, v. 2, p. 612-613.

¹²⁰ BENJAMIN. *Passagens*, p. 245.

comungando com outras formas de sobrevivência geradas pelas necessidades dos miseráveis e pela vontade de viver em comum: “O que, se eles têm, de comer, repartem.” As listas exigem uma cuidadosa leitura. Há, em seus entalhes, sentidos pouco evidentes no balbucio exagerado das informações que nos chegam de todas as partes e nos enlaçam em redes de uniformidade.

De modo geral, as personagens não se deixam abater, persistem na luta pelo pouco diário, mesmo com todo o *nonsense* presente em algumas figuras. A batalha realiza-se por múltiplos pontos de ataque, sem se fixar em nenhum. A atenção deve ser afiada constantemente, como as facas cabralinas. Em “O recado do Morro”, Grivo, em sua viagem, como numa iluminação de pintura, vê passar Nhorinhá. A bonita mulher seguia, em um carro-de-bois, feito uma noiva nua, ia para festas, “se putear” e sorriu para ele “com os olhos da vida”, mas Grivo seguiu seu roteiro, deixou a dama passar por entre os fios de seu desejo, para depois se arrepender.¹²¹

Nhorinhá, fazendo do perigo de existir um motivo de festas, é quem promove no duro sertão o “acontecimento”, que só é possível com sua presença de “mulher da vida”. Ao final da descrição, o narrador pergunta se, naquela incumbência, Grivo “só estava seguindo em serviço” do patrão Cara-de-Bronze. Em seguida, responde: “estava bebendo sua viagem. Deixa os pássaros cantarem.” A viagem de Grivo demonstra um serviço que não se distingue do gozo existencial, uma tarefa que deveria ser feita seguindo um programa, mas com espaços para invenção, como aqueles “espaços de fuga” no intervalo das batalhas em que Diadorim aponta para Riobaldo outros ares do sertão, presentes no canto e nos modos distintos do passarinho Manuelzinho-da-Croa, “o passarim mais bonito e mais engraçadinho de rio-abaixo e rio-acima”.¹²²

Ao elaborar inventários poéticos, Rosa inventa novos mundos na tentativa de catalogar o existente. Revela a existência de uma desordem natural no mundo, que instiga a vontade de ordenar, catalogar, numerar, arquivar. O escritor evidencia, com seus catálogos e listas, não a classificação racional dos objetos, mas a arbitrariedade presente em toda modalidade taxonômica. As longas descrições do Grivo, a história do Velho Camilo, a

¹²¹ ROSA. *Corpo de baile*, 2006, v. 2, p. 616.

¹²² Cf. ROSA. *Grande sertão: veredas*. De acordo com Foucault, “talvez nossa vida ainda seja comandada por um certo número de oposições nas quais não se pode tocar, as quais a instituição e a prática ainda não ousaram atacar: por exemplo, entre o espaço privado e o público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazer e o espaço de trabalho; todos são ainda movidos por uma secreta sacralização.” FOUCAULT. *Outros espaços*, p. 413.

experiência de Soropita, a labuta da família de Miguilim fazem da catalogação um antídoto contra o peso da morte, que, de forma violenta, campeia pelo sertão.

4.6 O homem ordinário

No conto “A terceira margem do rio”,¹²³ há um bom exemplo do homem sem utilidade, ou seja, não capturável pela lógica produtiva, opondo-se ao mundo do acúmulo, da retenção, das obras úteis. Contra esses signos, inscrevem-se o acaso, a não servilidade, a gratuidade e o dispêndio.¹²⁴ O velho do rio representa o homem qualquer, tal como o pensa Agamben. Sua propriedade maior encontra-se na indiferença a qualquer definição limitada de singularidade. O homem qualquer relaciona-se originalmente ao desejo, fugindo aos dispositivos de controle. A personagem aponta, como maior propriedade do qualquer, o fato de poder “não ser”, de poder exibir a possibilidade de sua própria impotência.¹²⁵ Não há, em sua postura ética, lugar para o arrependimento; ele constrói sua existência ética ao encarnar sua potência insegura, ao existir de acordo com suas possibilidades. A persistência é imagem constituinte do canoeiro.

Evita-se, com essa figura tão pouco mimética, a necessidade de uma marca, de uma distinção, de uma identidade diferencial no jogo social. Essas marcas tornam-se mais poderosas na medida em que aparecem como necessidades internas, na competição ininterrupta da sociedade de consumo, que necessita da exibição constante de signos de prestígio como algo a ser adotado para a conquista de uma falsa noção de cidadania.¹²⁶ Colocando o discurso no espaço sertanejo, os escritores em estudo rompem com qualquer idéia de estabilidade ou de centro. Evitam e questionam instâncias de enunciação nas quais a autoridade discursiva procura esconder o caos e pontuar a estabilização de todo um precário e incerto cenário.

Tarefa maior da política da escritura, a desconstrução das marcas, das catalogações inerentes ao domínio das hierarquias sociais, assinala a tentativa “diplomática” de propor um mundo mais próximo ao comum. Para tanto, seria importante saber lidar com a singularidade qualquer daqueles que não necessitam de nenhum

¹²³ Cf. ROSA. *Primeiras estórias*.

¹²⁴ Cf. PELBART. *Vida capital*, p. 35.

¹²⁵ Cf. AGAMBEN. *A comunidade que vem*, p. 33.

¹²⁶ Cf. AGAMBEN. *A comunidade que vem*, p. 52.

pertencimento para serem reconhecidos. A indiferença entre o próprio e o comum está justamente na singularidade definidora desse estranho ser. Ao propor outro estatuto para as trocas de produtos e símbolos, o “qualquer” ameaça toda instituição que necessita numerar, distinguir, “classificar” para melhor exercer o domínio.

Descendo e subindo o rio, remando solitário, o canoeiro torna-se especial representante do povo menor. O velho pai, rijo e flutuante como a fibra de “pau de vinhático” da canoinha, recusa o fósforo da lucidez rotineira e também a palavra. Esta apresenta sempre um sotaque que particulariza, o que é evitado pela personagem.¹²⁷ As distinções relacionadas à língua, ao comportamento, às crenças religiosas, às formas de saber, aos traços físicos, que sempre foram utilizadas para definir os graus de reconhecimento e de hospitalidade que se devem conferir ao estranho, perdem, com essa personagem, todas as garantias e validades.

O corpo insere-se profundamente no campo político. As relações de poder, de acordo com Foucault, marcam-no, dirigem-no, sujeitam-no a operações articuladas ao trabalho, a cerimônias, ideologias e comportamentos. Elas exigem desse corpo sinais favoráveis. Entre os mecanismos e os dispositivos empregados pelo poder, encontra-se em lugar privilegiado a disciplina. Esta procura controlar detalhadamente as funções do corpo, realizando a sujeição de suas forças e inserindo-as em uma estratégia relacionada à docilidade e à utilidade.¹²⁸

O velho do rio afasta-se da ordem da família e da comunidade e entrega-se à vida ordinária. Passa a transitar na esfera da inutilidade, como um bicho. O corpo mostra-se forte, anos a fio, sob sol e chuva. Mas é um corpo indócil. Despaternaliza-se ao criar para si um espaço liso, portanto incapaz de ser domesticado pelas cartografias do espaço estriado. Torna-se nômade, eliminando as marcas fixas, os pontos de referência, as catalogações limitadoras do indivíduo. Cria um espaço não circunscrito à lógica do enquadramento social para exercitar sua existência marginal. Quando o padre é chamado e clama a sua volta, o velho não aparece; os soldados não o encontram; os jornalistas não conseguem fotografá-lo; quando nasce o neto e toda a família vem à beira do rio para tentar dissuadi-lo da teimosia, nada acontece.

¹²⁷ Cf. AGAMBEN. *A comunidade que vem*, p. 51.

¹²⁸ Cf. FOUCAULT. *Vigiar e punir*. Cf. NOVAES (Org.). *O homem-máquina*.

A terceira margem é a metáfora maior para a ordem do fora, da exterioridade à lei, à convenção, aos sistemas disciplinares e coercivos da sociedade. O corpo do pai, com sua vitalidade inumana, foge ao adestramento, ao sistema do juízo. O filho-narrador declara: “nosso pai nunca se surgia a tomar terra, em ponto nem canto, de dia nem de noite, da forma como cursava no rio, solto solitariamente.”¹²⁹ De forma solta e solitária, boa parte das personagens que vivem nesse sertão do abandono necessitam inventar modos ao mesmo tempo absurdos, pragmáticos, éticos e estéticos para desempenharem seu papel na trilha incerta da sobrevivência.¹³⁰ A personagem, burlando normas disciplinares da sociedade e negando algo que a determine, assume soberanamente o seu “poder não ser”, a doação de si como forma superior de potência. O conto convida-nos ao desvio. Além do pai protagonista, a terceira margem ganha outra configuração, se mirarmos o corpo do filho, aberto aos fluxos das margens. Deslocado da família e das produções agrícolas, ligado ao mistério paterno, esse filho direciona o instigante enredo.

É possível articular a construção das personagens ficcionais rosianas a experiências concretas do autor no serviço diplomático. Em 27 de julho de 1939, Rosa escreve, de Hamburgo, ofício ao Ministro Oswaldo Aranha, referindo-se a informações solicitadas pelo ministro da guerra a respeito do indivíduo chamado Perez Taubenblatt. O objetivo era descobrir a nacionalidade daquele cidadão, bem como dados a respeito de sua viagem ao Brasil, em 1927. O diplomata informa:

Em carta, cuja cópia acompanha este ofício, esclarece a Chefiatura de Polícia de Hamburgo que Perez Taubenblatt, nascido em 17 de agosto de 1905, em Varsóvia, foi aqui registrado como apátrida, tendo apresentado documento que comprova tal condição; mudou-se desta cidade, em 1º de outubro de 1926, para lugar ignorado, e não consta que tenha adquirido outra nacionalidade qualquer.

Já a polícia de Nürnberg-Fürth (v. cópia de carta, em anexo) informa que Perez Taubenblatt, nascido em Varsóvia, em 17.VIII.1905, foi registrado naquela repartição como cidadão polonês, sem que, todavia, existam nos arquivos locais documentos comprobatórios da origem étnica e da nacionalidade do mesmo.¹³¹

¹²⁹ ROSA. *Primeiras estórias*, p. 33.

¹³⁰ Podemos relacionar, a partir de Deleuze, o papel do canoeiro distanciado de sua família ao do próprio escritor. Ambos buscam criar uma linha de fuga: “a literatura é que produz uma solidariedade activa apesar do cepticismo; e se o escritor está à margem ou à distância da sua frágil comunidade, a situação coloca-o mais à medida de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade.” DELEUZE; GUATTARI. *Kafka: para uma literatura menor*, p. 40.

¹³¹ ROSA. Ofício ao Ministro Oswaldo Aranha, 27 de julho de 1939. Arquivo do Itamaraty. Rio de Janeiro. C.B. 61/5/15. Hamburgo. Ofícios, jul. 1938 - jul. 1939.

Além dos dados incertos, Rosa revela outros aspectos que acentuam a ausência de lugar social do viajante. De acordo com a companhia de navegação, os documentos relativos à viagem do vapor “Malte”, utilizado por Perez em sua viagem ao Brasil, haviam sido destruídos. No consulado brasileiro da Antuérpia, o diplomata consegue informação de que o passageiro apresentara carteira de identidade como natural de Varsóvia, mas sem cidadania.

Perez Taubenblatt surge no ofício rosiano como algumas de suas personagens literárias. Seu corpo exhibe um vetor que irrompe da escrita diplomática, propondo possibilidades futuras de escrituras artísticas, de elaboração ficcional. O viajante, sem identidade definida e sem nexos com a vida social, acaba procurando o Brasil como porto para se naturalizar. Ao contrário dos navegadores interessados na colonização, na conquista, na posse, o aventureiro é o retrato do homem sem qualidades que o escritor iria encontrar em outras ocasiões reais ou construir por meio da ficção.

Um ofício escrito de Hamburgo, em 12 de maio de 1939, em papel timbrado do Consulado Geral dos Estados Unidos do Brasil e endereçado ao Ministro das Relações Exteriores do Brasil, Oswaldo Aranha, trata da repatriação de José Oswaldo¹³². O texto é assinado por João R. de Souza Ribeiro, Cônsul-Geral de Hamburgo. O ofício relata que o indivíduo José Oswaldo encontrava-se em “absoluta indigência” e fora repatriado de Hamburgo para o Brasil no dia 5 de maio:

José Oswaldo (...) tinha em seu poder uma ordem de expulsão das autoridades policiais do Reich, por vadiagem, e é reincidente na prática de vir a Europa como clandestino, em vapores alemães, e voltar repatriado pelos Consulados brasileiros.

Em vista destes antecedentes não dei passaporte ao patricio José Oswaldo para impedir que ele, de posse do mesmo, desembarcasse em qualquer porto de escala e continuasse na sua extravagante aventura de percorrer o mundo, sem papéis de identificação e em estado de indigência, maltrapilho e faminto, como se apresentou neste consulado. Encaminhei-o à Polícia Marítima do Rio de Janeiro com uma carta – Salvo Conduto – explicativa de sua situação com o pedido de bem identificá-lo.

O homem ordinário persegue os escritores¹³³ – mesmo quando se pensa que ficaram além mar, surgem das imprevidências do destino, revelando a ambígua imagem do

¹³² RIBEIRO. Ofício de repatriação de José Oswaldo. Hamburgo, 12 de maio de 1939. Arquivo do Itamaraty. Rio de Janeiro.

¹³³ Rosa demonstra grande interesse pelos homens sem paragem fixa. Realiza inúmeras pesquisas sobre o tema dos ciganos. Há, no IEB/USP, na caixa 15 do Fundo Guimarães Rosa, doc. 9 (27), pasta 45, sete envelopes com vários recortes de jornais e de revistas sobre o assunto.

ser desterrado e, ao mesmo tempo, tornando-se ícone da desterritorialização. Miséria e liberdade oscilam nas viagens abertas ao acaso.¹³⁴ O Terceiro Reich – além de estar envolvido em um conflito de dimensões internacionais e de perseguir amplamente os judeus – não admitia a presença do pária em seus domínios, por motivo de ser um vadio reincidente. A expulsão do “incômodo” não eliminaria a incerteza a respeito de seu retorno, a impedir o ordenamento social pretendido pelo Nazismo.

No conto “Homem, intentada viagem” – de *Ave, palavra* – somos apresentados a uma personagem aventureira, de natureza vagabunda e marginalizada, inspirada nos fatos reais vividos pelo vice-cônsul Rosa em Hamburgo. Zé Oswaldo, constantemente expatriado, mostra-se como um ser sem identidade, sem família, viajante sem rumo, sem desejo de posse ou retenção.¹³⁵ A personagem é assim apresentada, logo no início do conto:

POR EXEMPLO: José Oswaldo. O qual foi um brasileiro, a-histórico e desvalido, nas épocas de 39 ou 38, a perambular pela Europa para-a-guerra, hípida de espaventos. Veio a Hamburgo. Trazia-o uma comunicação do nosso Cônsul em Viena: “*Não tem passaporte nem título de identidade e diz já ter sido repatriado duas vezes por esse Consulado-Geral. Deve haver por aí algum papel, que o refira.*”

Em outro trecho, o narrador trata da partida do sujeito apátrida: “Segue-se que enfim partiu, na sexta. Sumária foi sua expedição. Não tinha bagagem, nem mesmo pacotilha. Sumiu-se, liso e recontente, o sorriso sem defeito (...). Ninguém se lembrou de dar-lhe algum dinheiro, só se pensou nisso mais tarde (...)”.¹³⁶ zeosvaldo – ao final da história seu nome é escrito com inicial minúscula – voltaria à Europa, de onde seria novamente repatriado: “O nada acontece muitas vezes”. Nesse seu último e fatal retorno ao Brasil, antes de chegar à Guanabara, pulou no mar, talvez perturbado: “Só morreu com as coisas todas que não soubesse. Inconseguiu-se?”¹³⁷ O vagabundo inconsciente vivia em busca de aventuras, adentrando-se clandestinamente em navios, terras moventes que talvez

¹³⁴ Em *Grande sertão: veredas*, o narrador descreve a personagem Zé-Zim, um meeiro de Riobaldo que coloca em xeque a proposta de trabalho do patrão de criarem, à meia, galinhas d’angola: “Quero criar nada não...” – me deu resposta: – “Eu gosto muito de mudar...”. ROSA. *Grande sertão: veredas*, 1988, p. 32. O empregado, risonho e habilidoso, não pertence ao mundo da retenção. Zé-Zim apresenta um modo de ser e de pensar ligado à travessia, ao desgarramento de um solo específico. Cf. SANTIAGO. *O cosmopolitismo do pobre*, p. 242-243.

¹³⁵ Cf. SOUZA. Rosa entre duas margens.

¹³⁶ ROSA. *Ave, palavra*, p. 223.

¹³⁷ ROSA. *Ave, palavra*, p. 223.

sentisse mais como a “sua” pátria, no espaço sem fronteiras do oceano. Entre as constantes viagens, as locomoções e a morada fixa, o fechamento no território, escolheu o caminho liberto da morte.¹³⁸ O homem ordinário é determinado pela ausência de um próprio. A indeterminação o define. Ele utiliza-se dos saberes locais de acordo com a ocasião – importa menos a profundidade, o conteúdo dos discursos, do que sua utilização.¹³⁹

No conto “Meu tio, o Iauaretê”,¹⁴⁰ o animal vira homem, o homem vira animal. Nota-se, nesse sentido, uma relação entre o Iauaretê e o velho de “A terceira margem do rio”. As duas personagens cruzam limiares e revelam pontos indeterminados entre a vida e a morte, o homem e o bicho. A linha circular e difusa da heterogeneidade conduz a linguagem ao limite do incompreensível, do indizível. O Iauaretê apresenta o traço do bárbaro, do arcaico, o que a modernidade conseguiu recalcar, e que pode ressurgir a qualquer momento. Ao emergir, rasga o limiar incerto das margens da modernidade, que a narrativa nacional busca tamponar. Expõe uma estranheza não domesticada que sempre se pretende calar. Na proposta que abriga a heterogeneidade, o abjeto, o descartável, o sujo, o animalesco representam o “objeto” com que se comunga. No conto rosiano, o caçador visitante não consegue estabelecer essa comunhão. O ser humano atingiria outro nível ético e existencial no momento em que conseguisse comungar com o excluído, com o que vive à margem; quando conseguisse abrir-se para a hospitalidade em relação ao ser criado em desconhecidos territórios, que tem rosto estranho e pronuncia palavras incompreensíveis. Para Agamben, a humanidade daria um grande salto se conseguisse eliminar as distinções entre o ser vivente e o ser social.¹⁴¹

¹³⁸ Sobre a questão de viver sem lugar fixo, em uma “ilha deserta”, conferir o texto “O homem de Santa Helena”, do livro *Ave, palavra*. Rosa escreve sobre um homem com quem conversou, entre 1934 e 1935, no Serviço de Passaportes, no Itamaraty, Rio de Janeiro. O brasileiro morava na Ilha de Santa Helena, longínqua terra “sozinha no íntimo do Atlântico solitário”. ROSA. *Ave palavra*, p. 71-73.

¹³⁹ No conto “Grande Gedeão”, do livro *Tutameia*, Rosa relata a história de Gedeão, homem simples, de família, trabalhador, dono de dois alqueires. Certo dia, ao cochilar durante a missa, ouviu o padre pregar: “Os passarinhos! – não colhem, nem empaiolam, nem plantam, pois é ... Deus cuida deles”. Em seguida, a conclusão: “Vocês sendo não sendo mais valentes que os pássaros?!” Gedeão que às vezes “idiotava”, “imitava”, levou a expressão ao pé da letra, largou de trabalhar para viver como os pássaros: “de preguiçoso infatigável. Vigia. Atento, a-certas, ao em volta: ao que não se passava. Nisso o admiravam.” A mulher mandou-o embora. Mas a comunidade, devido à peculiaridade das ações de Gedeão, não deixou o homem partir, propondo-lhe “ágios, ócios, negócios.” Passou a gerir a fazenda “das Jibóias”. “Remudado”, ganhando dinheiro, tornou-se lúcido, ganhando novamente o respeito dos parentes, “sócio da sábia vida.” ROSA. *Tutameia*, p. 77-80.

¹⁴⁰ Cf. ROSA. *Estas estórias*.

¹⁴¹ Cf. AGAMBEN. *The open: man and animal*.

A escritura cumpre seu papel político não apenas ao falar desse outro, bicho, animal, estranho, mas, ao arremedar essa voz esquecida, também insere o estranhamento no próprio tecido discursivo da tradução. No conto, o caçador sertanejo transforma-se em onça. Esse fato pode ser observado não apenas no plano do enredo. Também no plano lingüístico, como mostrou Haroldo de Campos, nota-se a quebra do discurso lógico, surgem questionamentos possíveis apenas pelas rasuras vindas da periferia geográfica e humana.

O conto sugere uma alegoria do processo de constituição da nacionalidade. O homem-onça escancara o duplo de seu corpo: a ambivalência de um discurso nacional que se pretende homogêneo e horizontal. Ao mesmo tempo em que se busca perceber a terra como espaço de identidade nacional, prevalece a grande dificuldade em absorver as alteridades presentes na paisagem brasileira. O espaço interior só poderá ser absorvido se não demonstrar nenhum incômodo, nenhuma dissonância ou heterogeneidade. Ettore Finazzi-Agrò reflete a respeito da morte do Iauaretê:

Anos antes de *Grande sertão: veredas*, “Meu tio o Iauaretê” já se e nos situa, justamente, nesse sentimento ambíguo, já se e nos coloca diante dessa “brutalidade original” que se encontra na raiz da identidade brasileira. O assassinato do protagonista, o silenciamento de quem conta a estória (e da estória contada) não seria, nesse sentido, [mais] que um ato ulterior de negação violenta daquilo que se encontra “à margem da história” – ou, para utilizar uma outra expressão euclidiana, não seria mais do que um “crime”, uma espécie de suicídio da nacionalidade, apagando aos tiros o emblema medonho no centro oco das contradições reais.¹⁴²

O ensaísta conclui afirmando ser a obra rosiana, toda ela, uma “denúncia dolorosa da violência constitutiva da nação”. Em “Meu tio, o Iauaretê”, o pronome “meu” incita-nos a pensar sobre o porquê dessa relação tão colada à ordem familiar. Sabemos que, na tradição indígena, à que pertence o Iauaretê, o tio assume o lugar do pai. Ele se responsabiliza pela criação da criança e pela formação do jovem. Desse modo, aguça-se a intriga sobre essa morte do pai-tio-pátria. O parricídio aparece como recalque daquilo que grita no fundo das grotas do sertão e deve ser silenciado – voz caótica, insubmissa, que não pára de rugir incompreensivelmente. Essa voz situa-se no centro vazio de um processo de modernização imposto, que desconsidera as ampliações da idéia de modernidade aos vários

¹⁴² FINAZZI-AGRÒ. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*, p. 155.

espaços da nação, ao conjunto geral dos moradores. A personagem levanta-se dos confins do sertão para nos lembrar que construímos e vivemos em um país sem povo.¹⁴³

Ao contrário de outras personagens rosianas, que ganham voz a partir da interação com o narrador urbano, culto – como podemos ver em *Grande Sertão: veredas* –, no conto, o grande incômodo coloca em risco a vida do interlocutor, pois este poderia ser devorado. Não lhe cabe outra alternativa senão matar o índio que se transforma em onça, entretanto, o narrador, como caçador, talvez tenha chegado ali com esse objetivo predeterminado, sabendo que a lei liberta de qualquer crime aquele que luta pela civilização e contra a barbárie.

O homem-bugre constrói-se como metáfora do ser inadaptado às regras do sistema socioeconômico, da razão ocidental, da produção em série. Seu discurso pré-lógico, cheio de ciladas, mostra-se híbrido de língua indígena e portuguesa.¹⁴⁴ A língua estranha associa-se ao álcool consumido pelo índio, tornando o seu pensamento mais confuso. Relaciona-se, ainda, à história fantástica que apavora e incomoda o interlocutor. Sua inscrição rudimentar na ordem da cultura, seu corpo e sua linguagem diferentes da norma, tudo contribui para que o interlocutor urbano ponha fim ao traste de vida que não tem como se defender a não ser pela transformação em um animal incognoscível.

O Iauaretê revela-se como ícone de um mundo a ser destruído, mundo ambivalente, descentrado, em choque com a nova imagem de civilização pautada por uma razão uniforme e centralizada. Representante dos índios dizimados no país e tomados como preguiçosos por não se enquadrarem no trabalho proposto, o bugre talvez tenha algo de valor para esse homem que chega de longe com suas armas: a terra, seu único bem. Vista pelo primeiro não como posse, mas como espaço de plantação, colheita, pesca, caça, a terra passa a ter outros significados para esse que penetra no espaço do cerrado, conduzindo tanto o crucifixo quanto a espingarda. Chega derrubando matas, usurpando riquezas, acreditando-se pertencente a uma raça e a uma cultura superiores. O comportamento geral do colonizador é o de rejeitar o colonizado, sua cor, seu cheiro, seu saber. Seus monumentos de civilização estão sombreados de barbárie. Desse modo, os

¹⁴³ Joaquim Nabuco, em conferência pela campanha abolicionista no Recife, em 1884, pronuncia-se a respeito da escravidão: “Desse regime social, nasceu fatalmente a política negativa que nos abate, porque ficamos sem povo. A escravidão não consentiu que nos organizássemos e sem povo as instituições não têm raízes, a opinião não tem apoio, a sociedade não tem alicerces... a vontade nacional não existe.” NABUCO. *Campanha abolicionista no Recife*, p. 31.

¹⁴⁴ Cf. CAMPOS. A linguagem do Iauaretê.

conquistadores ampliam as margens do país. Relegam os antigos donos de terras à miséria em territórios distantes, empurram os habitantes para a beira das estradas ou para as periferias das metrópoles. A atitude preconceituosa nem sempre se efetiva pelo enfrentamento com armas ou pela definição nítida das diferenças, mas muitas vezes revelam pequenos detalhes cotidianos: o modo de escutar, a forma de pedir, a irritação com o comportamento não habitual, a necessidade de humilhar, desconsiderar, etc. No conto, as idéias de povoamento, civilização e integração ao espírito nacional resvalam, entretanto, na resistência indomável do sertão.

Os escritores-diplomatas constroem relatos alternativos em tensão com as ficções narradas pelo Estado como relatos encobridores.¹⁴⁵ Os textos estudados nesta tese funcionam como relatos “desencobridores”, performativos, que deslocam a narrativa pedagógica da nação. Rosa, no conto “Meu tio, o Iauaretê”, deixa transparecer a característica comum entre vários autores que se debruçaram sobre a questão social: a de que é preciso sair do centro, criar um deslocamento discursivo para deixar que o outro fale a partir de sua escritura, desvelando assim espaços diferenciais de enunciação no corpo fraturado da nação.

¹⁴⁵ Cf. PIGLIA. *Tres propuestas para el próximo milenio*.

5. O TRAÇO DE CABRAL

5.1 Recife em Sevilha

João Cabral de Melo Neto nasce em 9 de janeiro de 1920, em Recife. No poema “Autobiografia de um só dia”,¹ do livro *A escola das facas*, de 1979, o poeta expõe-se, como poucas vezes ocorre em sua obra. Relata o próprio nascimento e revela o comportamento aristocrático e religioso da família diante do evento: os filhos deveriam nascer sempre na casa do avô materno. A família desloca-se do interior, do Engenho Poço, para a cidade. Como a mãe dorme, após a chegada, no “quarto-dos-santos/ misto de santuário e capela”, antes de se dirigir ao quarto tradicional dos partos, o menino nasce, de madrugada, ali mesmo: “nascemos eu e minha morte,/ contra o ritual daquela Corte/ (...) / Parido no quarto-dos-santos,/ sem querer, nasci blasfemando”. O novo poeta *gauche* nasce com “sangue e grito”, já questionando a “freirice dos lírios”.

Primo por parte de pai de Manuel Bandeira e por parte de mãe de Gilberto Freyre, Cabral vive até os dez anos nos engenhos de cana-de-açúcar da família, em Pernambuco. O poema “Descoberta da literatura”,² de *A escola das facas*, apresenta uma crítica do poeta ao “lugar comum” do cordel, forma narrativa que, no entanto, serve-lhe de iniciação à arte literária. O assunto do texto é a leitura de romances populares que o poeta, ainda criança, fazia para os cassacos do eito da fazenda, no engenho. A “audição” senta-se numa roda de carro de boi como se essa, retirada de sua função diária, conduzisse-a a viagens de espanto e de imaginação. Ao empreender o discurso, “como puro alto-falante”, o menino prendia a atenção de todos com a tensão da história, mesmo quando essa variava pouco em relação às anteriores. A voz criava um mundo mágico, entretanto o poeta receava que confundissem o que lia com a coisa lida, “o de perto com o distante”, tomando-o como o próprio autor das façanhas ou imaginando-o a enfrentar “as brabezas do brigante”. Descobre o poder da ficção, o seu tênue limite com a realidade. Desconfia, porém, do efeito. O menino poeta marca a diferença em relação aos trabalhadores por impor uma fronteira invisível para os outros, entre a voz e a autoria, entre a platéia

¹ MELO NETO. *Obra completa*, p. 439-440.

² MELO NETO. *Obra completa*, p. 447.

imantada pela fantasia e a leitura distanciada, de “alto-falante”. Essa fronteira esgarça-se, no entanto, mais tarde, no momento de escrever o poema, quando o espaço mágico confunde-se um pouco mais com a realidade.

Em 1930, a família retorna ao Recife e o menino João é matriculado no Colégio de Ponte d’Uchoa, dos Irmãos Maristas. Ficarà na escola até a conclusão do secundário, aos 15 anos. Em 1935, torna-se campeão juvenil de futebol pelo Santa Cruz Futebol Clube e em 1938 passa a freqüentar o Café Lafayette, lugar onde se encontravam os intelectuais recifenses.

Em “Porto dos cavalos”,³ poema do livro *A escola das facas*, o poeta retoma imagens do rio pernambucano presentes na memória infantil. Como um íntimo cão, o rio Capibaribe segue os passos do poeta. No lugar chamado Porto dos cavalos, existe um recanto onde o rio “se remansa” e conversa, em sesta, com seu amigo. Para o poeta, o rio pressentiu naquele menino um “amigo-inimigo”, imagem criada para explicar a questão da diferença e da repetição na representação poética. O artista, desde muito jovem, entende o que o outro diz, mas repete “noutro ritmo”. O rio, como objeto da escrita, não diz tudo, revela-se de forma incidental, e o poeta não imita o que apreende. Por esse motivo, a tradução detém uma potência criativa ímpar.

No poema “The return of the native”, do livro *Agrestes*, de 1985, Cabral desconstrói os fulgores da lembrança almejados em “Porto de cavalos”. No novo poema, o pernambucano declara ser impossível reencontrar o espaço ligado à experiência da infância e da juventude. Em quase tudo o que escreve há um Pernambuco, mas “nenhum pernambucano reconhece”. As dissonâncias da “língua” cabralina não atingem os conterrâneos, mesmo que o poema discorra sobre esse território. Há um estranhamento das próprias paisagens por parte dos moradores. O poeta menciona que “o Pernambuco de seu bolso”, articulado à sua “idéia de céu”, distingue-se daquele que ele pode rever. E alinhava o poema: “Assim é impossível dar-se/ a volta a casa do nativo./ Não acha a casa nem a rua, e quem não morreu dos amigos,// amadureceu noutros sóis:/ não fala na mesma linguagem/ e estranha que ele estranhe a esquina/ em que construíram tal desastre.”⁴

Em 1940, Cabral viaja ao Rio de Janeiro com a família e conhece Murilo Mendes. O poeta mineiro apresenta-o a Drummond e ao grupo de intelectuais que se encontrava no consultório de Jorge de Lima. Muda-se para o Rio de Janeiro em 1942, ano

³ MELO NETO. *Obra completa*, p. 460-461.

⁴ MELO NETO. *Obra completa*, p. 532-533.

em que lança seu primeiro livro, *Pedra do sono*.⁵ Na viagem, atravessa vários territórios e depara com a realidade de homens, mulheres e crianças vivendo à míngua, sob o forte sol sertanejo. Sai de Pernambuco e passa pelos estados de Alagoas, Sergipe, Bahia, Minas Gerais, levando 13 dias para completar a jornada. O percurso foi feito de trem, de barca e de ônibus. Devido aos bombardeios de submarinos alemães, o transporte marítimo entre o Nordeste e o Sudeste brasileiros estava impedido. Durante a viagem, conhece o lugarejo chamado Brejo das Almas, no norte de Minas, de onde envia telegrama a Drummond, que havia intitulado com esse nome o seu segundo livro: “De passagem Brejo das Almas. Abraço caro amigo. João Cabral.”⁶ Era a trombeta anunciando a chegada de mais um anjo torto na cidade das musas da literatura e dos funcionários de gabinete.

Como não havia concurso em andamento para o Itamaraty na época em que chega ao Rio, Cabral presta concurso para o DASP. É aprovado e nomeado, em 1943, para trabalhar como Assistente de Seleção do órgão. Ingressa no Itamaraty em 1945, mesmo ano em que publica *O engenheiro*, seu segundo livro. Em 1947, é transferido para a Espanha. Em Barcelona, publica *Psicologia da composição*, obra impressa por ele mesmo. Sobre a escolha da diplomacia como trabalho, afirma Cabral:

Quando fiz o concurso eu só tinha publicado *Pedra do sono*. *O engenheiro* saiu em junho de 1945 e eu fui nomeado em dezembro. Nunca acreditei que pudesse viver de literatura. Eu via o Lêdo Ivo e o Benedito Coutinho se matarem em jornal, e dizia: vou ser funcionário público, procurar uma carreira que me dê um certo bem-estar para que eu possa ler e escrever. Havia duas opções: uma, a carreira diplomática, e a outra, ser fiscal de consumo. Se eu fosse diplomata, o pior lugar a que poderiam me mandar seria Cádiz; se fosse fiscal de consumo, poderiam me mandar para Loeiras, no interior do Piauí.⁷

Vivendo na cidade de Barcelona e sofrendo de uma angústia que parece ser cada vez mais presente em sua vida, procura um médico. Este, acreditando encontrar uma explicação para os problemas descritos na tensão acumulada, ressalta a necessidade de o diplomata exercitar-se. Em lugar de praticar algum esporte com frequência, o obsessivo Cabral compra uma prensa mecânica para, com ela, realizar exercícios físicos. Monta, assim, uma “academia” insólita. Entre 1947 e 1950, produz 13 livros, com um refinamento

⁵ Na primeira estrofe de “Poema”, poesia que abre *Pedra do sono*, escreve Cabral: “Meus olhos têm telescópios/ espiando a rua,/ espiando minha alma/ longe de mim mil metros.” Ainda que o texto traga fortes características surrealistas, há uma perspectiva poética ligada à precisão, à objetividade técnica e ao afastamento do lirismo que orientam toda a produção do poeta. Cf. MELO NETO. *Obra completa*, p. 43.

⁶ SÜSSEKIND. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*, p. 183.

⁷ MELO NETO apud ATHAYDE. *Idéias fixas de João Cabral*, p. 27.

ímpar, em um pequeno cômodo ao lado do seu quarto de casal. Na época, vivia com a mulher Stella e com Rodrigo, o primeiro filho. As edições tinham de 100 a 150 exemplares e eram distribuídas entre os pares. Segundo Castello, seu biógrafo,

Usa papel de luxo da marca Guarro, que seleciona com pruridos de estilista. Imprime, ao longo de quatro anos, seu novo livro *O cão sem plumas*, de 1949, textos de amigos brasileiros como o poema *Pátria Minha*, de Vinicius de Moraes, e poemas de amigos espanhóis como Joan Brossa e Joan Edoardo Cirlot.⁸

O livro *Mafuá do malungo*, de Bandeira, é impresso por Cabral em sua pequena tipografia de Barcelona. Em carta a Vinicius, datada de 16 de setembro de 1947 e escrita em Barcelona, Cabral comenta sobre a fundição que havia comprado, uma das melhores que existiam. Objetivava iniciar uma coleção a que daria o nome de “O livro inconsútil”, dedicada a poetas de sua geração, brasileiros e espanhóis. Sua intenção é trazer maior consciência formal ao meio, pois desconfia de que o soneto camoniano brasileiro representa um automatismo com o ritmo decassílabo, e não uma consciência mais clara e “louvável” de produção poética. Torna-se evidente a persistência de Cabral em enxergar a própria arte como potencialidade crítica. O poeta diplomata que desejava ser crítico passa a atuar no campo da editoração. A inquietação com os lugares demarcados e enrigecidos e a fuga constante da acomodação e da rotina são dados intrínsecos à personalidade e às obras dos três autores aqui estudados:

Minha pergunta (pergunta mais do que convite; porque ninguém está obrigado a acreditar em minhas possibilidades artesanais), assunto desta carta, é a seguinte: gostaria você que eu publicasse “Cordélia e o peregrino” (...) Falo de “Cordélia e o peregrino” porque o sei pronto ou quase. Entretanto, o convite se refere a qualquer outra coisa que v. queira ver publicada antes, fora de comércio e em luxo (a peça “Orfeu”, os poemas para crianças, etc.) que me diz você?⁹

Em carta a Manuel Bandeira, datada de 11 de janeiro de 1948, Vinicius informa-lhe que enviará o texto de “Cordélia e o peregrino” para Cabral. Vinicius afirma que o manuscrito tem cerca de dez anos, mas apresenta dados interessantes a respeito do Brasil. E diz ainda: “Soube por ele que você também vai fazer uma edição na prensinha manual que ele comprou. Achei ótimo. Ele me mandou uma página de amostra, que é de se lambe os beijos de alinhada.”¹⁰

⁸ CASTELLO. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & diário de tudo*, p. 81.

⁹ MELO NETO. Carta a Vinicius de Moraes. Barcelona, 16 de setembro de 1947. Fundação Casa de Rui Barbosa. VM cp 417.

¹⁰ MORAES. Correspondência entre Manuel Bandeira e Vinicius de Moraes. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. VMcp 063.

Em sua busca incessante por desvelar o cotidiano, o poeta carioca utiliza-se das tecnologias mais avançadas do momento. Enquanto Vinicius caminha em direção ao cinema e à música popular – mesmo enfatizando a delicadeza artística do cinema mudo e em preto e branco –, Cabral realiza travessia inversa, buscando o “artesanato” tipográfico. Em carta a Clarice Lispector, escrita entre 1947 e 1948, o pernambucano escreve sobre pequenos erros que, inicialmente, aparecem nas impressões que realiza em sua singular editora. Com tal atividade, passa a valorizar ainda mais a superioridade das boas edições: “É, inegavelmente, a mais difícil de todas as tarefas, lograr-se uma boa impressão.”¹¹

A grande questão da indústria cultural é a distribuição, mais que a fabricação. Se Cabral pretendia encontrar uma expressão inovadora por meio de sua arte, esta, por outro lado, circularia de modo mais restrito. Perde-se em público, mas ganha-se em qualidade de leitura. A arte moderna torna-se produto de uma oficina operada manualmente por quem possui total domínio da “linha de produção”. Os livros encantam o “editor” como objeto. De acordo com Cabral, o livro que imprime, *Psicologia da composição*, apresenta uma portada que agrada pelo “ar antigo, de livro do século XVII e XVIII”.¹²

Cabral relata, na carta a Clarice citada acima, o interesse em publicar uma “revista minoritária, de 200 exemplares, distribuída a pessoas escolhidas pelos diretores.” A revista seria impressa por ele e configurar-se-ia “fora do tempo e do espaço – um pouco como nós vivemos.”¹³ O poeta assinala que deseja contar com a colaboração da escritora, por meio do envio de texto. Declara ter pensado numa revista que circulasse apenas entre escritores brasileiros residentes fora do Brasil; porém, desistiu do empreendimento, devido a comparações que poderiam surgir entre esse projeto e propostas culturais do Itamaraty. O projeto de edição da “revista minoritária” demonstra, mais que um ideal artístico elitista, o interesse por evidenciar um modo particular de tecer artefatos literários formalmente arrojados – “o que presta de todos nós”, como pensa o diplomata. O objeto seria bem cuidado desde a capa e compartilhado entre os pares. A revista funcionaria como espaço de intervenções, diálogos e reflexões voltadas para o experimento estético.

Em 28 de janeiro de 1952, Cabral, então cônsul-adjunto de Londres, escreve ofício endereçado ao cônsul-geral, a respeito do serviço no consulado. Cabral coloca-se, de

¹¹ MELO NETO. Carta a Clarice Lispector, p. 180.

¹² MELO NETO. Carta a Clarice Lispector, p. 180.

¹³ MELO NETO. Carta a Clarice Lispector, p. 180-181.

modo firme e corajoso, na defesa de funcionários que trabalhavam muito, sem o reconhecimento devido. Sobre o Setor de Pessoal, declara:

Durante toda a segunda metade do ano [de 1951] este consulado se viu desfalcado de funcionário de carreira. (...)

A situação do pessoal contratado também é insatisfatória. Um auxiliar foi transferido para Porto, em junho, levando a verba. Outro teve seu contrato suspenso em fevereiro (só sendo readmitido em outubro). Outro esteve de férias para tratamento de saúde praticamente todo o ano. Desfalcado desses elementos, o Consulado teve de realizar uma quantidade de serviço duas vezes maior que no ano de 1948, com o mesmo número de auxiliares. Os perigos dessa situação são por demais evidentes. Obrigados a trabalhar das 10 da manhã às 6 da noite, com prejuízo da saúde, não é de estranhar que algum equívoco possa ocorrer uma ou outra vez. Até o momento, nenhuma falta de maior gravidade se observou. Mas a perfeição do serviço não poderá ser assegurada se tiverem os funcionários de trabalhar, indefinidamente, nesse regime. (...).¹⁴

Em relação ao Setor de Contabilidade, escreve: “Todo o serviço de contabilidade é executado por um só funcionário que, apesar de sua habilidade e prática, é diariamente obrigado a estender seu expediente, muitas vezes até altas horas da noite.” As observações do poeta apresentam um tom áspero e preocupado com o lugar social daqueles que servem ao poder ou que são descartados por ele. Esse ofício é escrito justamente no período em que Cabral começa a publicar poemas de linhagem política.

A defesa que o diplomata empreende em relação a seus subordinados indica tanto o cuidado com os trabalhadores, quanto com o desempenho do consulado. Percorrendo todo o discurso, percebe-se a imagem de um trabalhador sério, lutando contra um sistema viciado e pouco eficiente. O desejo do poeta-político é o de concertar o mundo, construir um Estado justo e eficiente. A racionalidade viria para auxiliar os empreendimentos relacionados à conquista da liberdade e da dignidade dos próprios funcionários do Ministério das Relações Exteriores. Verifica-se, portanto, a conexão desses princípios com os de sua poesia, farta de discursos ornamentais e inúteis, propositora de lugares claros e precisos.¹⁵

¹⁴ MELO NETO. Informação de serviço apresentada ao Cônsul-Geral, Londres, 28 de janeiro de 1952. Arquivo do Itamaraty. Rio de Janeiro. Livro nº 65.3.5, Londres, Offícios, jan. jul. 1952.

¹⁵ A respeito de sua temporada londrina, Cabral escreve o poema “Conversa em Londres, 1952”: “Durante que vivia em Londres,/ amigo inglês me perguntou:/ concretamente o que é o Brasil/ que até se deu um imperador?/ Disse-lhe que há uma Amazônia/ e outra sobrando no planalto;/ todo inglês sonha essa expedição,/ como nós, Parises, pulastros;/(...)/ falei do que não há de falar,/ muito menos para estrangeiros,/ que é o Nordeste, onde começamos/ a ser Brasil (talvez por erro).” MELO NETO. *Obra completa*, p. 525-526.

A temporada londrina do poeta é interrompida em 1952, quando é obrigado a retornar ao Rio de Janeiro para depor em um inquérito administrativo e criminal em que foi acusado de subversivo. Cabral, como segundo-secretário da embaixada do Brasil em Londres, escrevera carta ao diplomata Paulo Cotrim Rodrigues, seu amigo, funcionário em Hamburgo, Alemanha, encomendando artigo a ser publicado em uma revista que tinha relações com o Partido Trabalhista Inglês. A carta é interceptada por outro colega de profissão, Mário Mussolini Calábria, e enviada, por este, ao estado-maior do Exército. Mussolini – cujo nome curiosamente assemelha-se ao do ditador – anexa à carta um bilhete em que chama a atenção do exército para um movimento de aspirações comunistas que estaria começando a infiltrar-se no Itamaraty. Como os militares não se interessam pelo assunto, o próprio Mussolini envia a carta a Carlos Lacerda, que, em sua oposição a Vargas, publica a notícia no jornal *Tribuna da imprensa*. Em 1953, Cabral – ao lado de outros quatro diplomatas, entre os quais Antônio Houaiss – é acusado de subversão. O poeta tem de responder a um inquérito administrativo e criminal. O Itamaraty coloca-o em disponibilidade, sem direito a vencimentos. No mesmo ano, entra com um processo no Supremo Tribunal Federal contra a sentença.¹⁶ O Itamaraty o inocenta, mas Getúlio ainda envia o processo para o Conselho de Segurança Nacional.¹⁷

Em 1953, vivendo no Rio de Janeiro, escreve o poema *O rio* – publicado no ano seguinte – e trabalha nos jornais *Vanguarda* e *Última hora*. Com o arquivamento do processo, o poeta retorna a Recife, onde vive às custas do pai, até ser novamente reintegrado à diplomacia, em 1954, quando, de volta ao Rio, inicia trabalho no Departamento Cultural do Itamaraty. Permanece na então capital do país até 1956, quando novamente segue para Barcelona. Nesse ano, publica, no livro *Duas águas*, os textos inéditos de *Morte e vida severina*, *Paisagens com figuras* e *Uma faca só lâmina*.¹⁸ Em

¹⁶ Em carta a Cabral, escrita em 27 de março de 1953, Drummond refere-se a esse episódio da vida profissional do amigo: “Quero (...) significar a v. a emoção que experimentei com a decisão do seu caso no Itamarati, decisão que espero seja revista, por via administrativa ou judicial. Quem, como eu, conhece e estima v. há longos anos, não pode desejar senão isto: que acima das paixões ou dos cálculos políticos se repare o dano infligido à carreira diplomática de um dos homens mais puros e dignos do nosso país. Confio nessa reparação e desejo vivamente que ela não tarde.” SÜSSEKIND. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*, p. 240.

¹⁷ MELO NETO apud CASTELLO. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & diário de tudo*, p. 116.

¹⁸ Cabral iniciou sua produção poética recebendo influências do discurso surrealista. Em momento posterior, o poeta pernambucano, segundo o crítico Modesto Carone, “passa pelo ardor da construção e da lucidez, discute a pureza e a decantação da poesia antilírica e, descartando a desconfiança (então em moda) quanto à possibilidade de dizer o mundo e os seus conflitos, assume, de *Morte e vida severina* em diante, o lado sujo da miséria do Nordeste.” CARONE. *Severinos e comendadores*, p. 166.

Duas águas, o poeta reúne, na *primeira água* – mais voltada para o projeto de construção estética –, os livros *Pedra do sono*, *O engenheiro*, *Psicologia da composição*, *O cão sem plumas*, *Uma faca só lâmina* e *Paisagens com figuras*; na *segunda água* – mais preocupada com a tonalidade social –, agrupa os livros *Os três mal-amados*, *O rio* e *Morte e vida severina*.

De 56 a 62, durante o governo JK, Cabral está fora do país. Trabalha como diplomata na Espanha, vive em Barcelona, Madri e Sevilha. A respeito dessa última cidade, em depoimento, assinala:

Sevilha foi para mim uma revelação. É a cidade, depois de Recife, em que gostei mais de viver. É uma cidade íntima. Você anda nas ruas de Sevilha como se estivesse andando no corredor de sua casa. Não é uma cidade dinâmica, barulhenta, cheia de automóveis.¹⁹

Ao mesmo tempo que a cidade irrompe como revelação exterior, configura-se como espaço de intimidade. O poeta passeia por suas ruas com a naturalidade de um nativo. Os detalhes das calçadas, das casas, da vida cultural grudam em sua pele, penetram em seu corpo, a cada nova quadra percorrida. Depois da cidade de Recife, guardada na memória, Sevilha apresenta-lhe novas possibilidades de alumbramento. O prazer surge do alheamento em relação ao dinamismo da vida moderna, possibilitado pela calma da cidade. Esta reveste-se de sinais de sua própria poesia. O silêncio das esquinas convida ao caminhar solitário, forma melhor de o poeta viajante refletir sobre o estar no mundo; nas ruas, nas tabernas, Cabral pode recolher detalhes e matizes a serem trabalhados em sua arte.

Os períodos vividos no exterior apresentam diversas e ricas vivências aos diplomatas, e mesmo as experiências negativas fornecem elementos a serem reconfigurados futuramente pela escritura. Quando Cabral vai viver em Marselha, sente-se bastante contrariado. Ao contrário de Sevilha, cidade solar e arejada, Marselha parece-lhe sombria, fechada, cheirando a antiquário. Em carta escrita no dia 1º de dezembro de 1958 ao escritor mineiro Murilo Rubião – que viveu de 1956 a 1960 como adido cultural do Brasil na Espanha –, Cabral observa:

¹⁹ SÜSSEKIND. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*, p. 245.

Não posso reclamar do fato de ver-me em Marselha porque afinal de contas pedi para ir para lá. Mas Marselha depois de Sevilha é o diabo. A única vantagem que vejo é que aqui me impregnarei de toda a atmosfera que detesto na Europa – mofo, umidade, sujo – e que pretendo satirizar um dia.²⁰

Em outra carta, escrita em Marselha no dia 6 de dezembro de 1958, o poeta reporta-se ao amigo comentando a falta de trabalho no posto diplomático e como esse fato leva-o ao contato com a literatura:

Depois da chegada da família, espero que minha vida entre nos eixos. O chato é que não se confirmou a esperança que eu tinha de encontrar muito trabalho no consulado. Há ainda menos aqui, do que em Sevilha. Assim, ficarei entregue a mim mesmo, o que é péssimo. Porque para dar forma a essa disponibilidade mergulharei fundo na literatura; e a literatura para mim é uma coisa tão esgotante, radical, consumidora, que breve estarei em novas crises de desespero.²¹

Em Marselha, além de ver-se impossibilitado de realizar os passeios pelas ruas sem automóveis, como costumava fazer ao entardecer de Sevilha, o poeta não encontra serviço no consulado. De forma ambígua, o almejado tempo ocioso torna-se indesejado, pois entregar-se à literatura revela-se um gesto auto-consumidor, auto-devorador, um trabalho exaustivo. A energia vital, ao ser gasta em excesso, transforma-se em criação artística. A dificuldade de lidar com o lento fluir do tempo lança o poeta ao cuidadoso ofício poético. O trabalho realizado, no entanto, não esconde a permanente sensação de vazio, propiciando inquietudes e crises relacionadas ao antigo e sempre presente quadro depressivo.

A solidão sentida pelo poeta em Marselha quebra-se com a visita de Antônio Abujamra. No período, o ator realizava estudos sobre teatro na Espanha. O regulamento da bolsa exigia a apresentação de um espetáculo. Abujamra escolhe seis poemas de seis poetas brasileiros, entre eles Cabral, Drummond, Bandeira e Schmidt. Seis atores enfileirados, e de costas para o público, voltam-se lentamente e declamam os versos. Segundo Cabral, “o espetáculo tinha grande força dramática. Então eu imaginei escrever

²⁰ MELO NETO. Carta a Murilo Rubião. Marselha, 1.XII.958. Arquivo Murilo Rubião. Acervo de Escritores Mineiros da UFMG.

²¹ MELO NETO. Carta a Murilo Rubião. Marselha, 6.XII.958. Arquivo Murilo Rubião. Acervo de Escritores Mineiros da UFMG.

um recital desse tipo, que é o *Dois parlamentos*".²² Em carta de Madri, datada de 29 de maio de 1959, Abujamra sugere a Cabral uma maior imersão no universo dramaturgico:

Fiquei com uma alegria enorme porque te pareceu bem o arriscado do recital. Funcionou muito bem para isso. É lógico que seria necessário saber como é tua obra. Te aconselho a escrever sem o medo da carpintaria teatral. A poesia vale por si e um bom diretor tem somente que valorizá-la com lucidez, ou seja, fazê-la valer ela, a poesia, e não o show direcional.²³

A produção poética do diplomata sofre constantes interferências dos encontros ocorridos em diversas partes do mundo e com representantes de distintas expressões artísticas e intelectuais. A poesia parece construir-se à deriva, em territórios assumidos como instâncias de passagem. O Brasil, entretanto, permanece norteando a criação estética, como podemos observar ao final da carta de Abujamra: "Vai escrevendo, João, não seja preguiçoso. Tens a oportunidade de começar um teatro nacional. E eu te responsabilizo se não o fazes."²⁴

Antônio Abujamra comenta, em entrevista à *Revista Caros Amigos*, a importância do encontro com Cabral, em 1958. Após deixar Madri e viajar pela Espanha, passando por Granada, Sevilha, até Cádiz, percorre, de modo vagabundo, o norte da África: Marrocos, Argélia, Tunísia, Líbia, Egito. No Cairo consegue dinheiro na embaixada brasileira para seguir de avião até a cidade de Marselha:

Chego em Marselha doente, sem dinheiro, mochila rasgada. Procuro o consulado do Brasil, cônsul: João Cabral de Melo Neto. Fui lá, toquei a campainha: "Quero falar com o João Cabral, sou brasileiro". "Pois não." Ele vem me atender e eu digo: "Sou um diretor de teatro estudante, não sei o que fazer, estou doente, não sei onde morar, não tenho dinheiro pra nada". João Cabral, com a generosidade que só os grandes poetas têm, abriu a porta e disse: "Entre, a casa é sua". Fiquei 28 dias na casa de João Cabral de Melo Neto, aprendi mais poesia do que em cinquenta anos de universidade brasileira. E por João passavam todas as grandes cabeças do mundo, Ezra Pound, por exemplo. (...) E eu lá com João Cabral, aprendendo coisas. E aí minha cabeça começou a dar uma mudada, começou a estudar o concreto. (...) Ele me perguntou: "Você já leu Brecht?" "Já li Mãe Coragem." "Você precisa conhecer mais o Brecht, precisa saber quem ele é, precisa ir lá, precisa ver como é o Berliner Ensemble."

²² MELO NETO *apud* ATHAYDE. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*, p. 113.

²³ ABUJAMRA. Carta a Cabral. Madrid, 29 de maio de 1959. Arquivo João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa.

²⁴ ABUJAMRA. Carta a Cabral. Madrid, 29 de maio de 1959. Arquivo João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa.

Aí a minha vida foi melhorando, comi bem, maravilhoso, formidável (...). E aí o João conseguiu uma bolsa pra mim em Paris para estudar teatro.²⁵

O diplomata acolhe o jovem estudante de arte, rebelde, sem dinheiro, sem moradia. Oferece-lhe casa, alimento e amizade. A convivência traz ao dramaturgo conhecimentos ainda não encontrados no Brasil nem no curso em Madri. Cabral esquece a vida entediante de Marselha, propondo-se renovar a própria produção poética. Abujamra aparece na vida do “cônsul” como as personagens andarilhas, apátridas e mambembes presentes nas obras de Rosa e Vinicius. Zé Oswaldo e Perez Taubenblatt misturam-se na construção de personagens literárias, Haroldo Costa e Antônio Abujamra recebem incentivo para seguir adiante, encenando *Orfeu* ou enveredando-se por outros cursos artísticos – trajetórias incomuns aproximam realidade e ficção por intermédio da diplomacia oficial e da “diplomacia menor”. Esta constrói-se a partir dos encontros, das trocas de saberes e de experiências, da confiança no devir ético e estético.

De acordo com Hannah Arendt, o objeto da política é a convivência entre diferentes.²⁶ Derrida, em *Politiques de l'amitié*²⁷, propõe uma forma de amizade em que um ser possa expressar-se melhor na interação com o outro. Não há eliminação de subjetividades e de posicionamentos, pois a relação pressupõe momentos de diálogo, de abertura para o outro, como também de singularidade, numa perspectiva diferencial. Essa relação discursiva, que aparece no corpo das obras analisadas, relaciona-se também ao conceito deleuziano de “agenciamento coletivo de enunciação”.²⁸

Num agenciamento coletivo de enunciação cruzam-se vários elementos que, após a interação, saem transformados, cada um levando consigo a força positiva do outro. Deleuze demonstra que os agenciamentos funcionam sobre múltiplos fluxos. Por meio deles, busca-se fugir do “livro de ponto” da sociedade de controle, que inscreve o homem de forma objetiva, enquadrada, fixa, pois as sociedades necessitam produzir um rosto. Para deslocar-se desse espaço territorializado seria necessário criar e habitar cartografias desterritorializadas. Os escritores diplomatas deixam a voz do desterrado pronunciar-se junto à sua, a partir de seus inventários e de suas invenções.

²⁵ABUJAMRA. Entrevista à *Revista Caros Amigos*. Disponível em: <http://carosamigos.terra.com.br/da_revista/edicoes/ed94/valeapena.asp>. Acesso em: 20 maio 2008.

²⁶ Cf. ARENDT. *A condição humana*, p.15-16.

²⁷ Cf. DERRIDA. *Politiques de l'amitié*.

²⁸ Cf. DELEUZE; PARNET. *Diálogos*.

O trabalho diplomático, as relações com o outro, a tentativa de criar acordos – que ao mesmo tempo aproximem os discursos e marquem suas diferentes intenções – refletem-se na criação artístico-intelectual dos escritores em estudo.

A política da amizade liga-se a um espaço constituído além da proximidade, da reciprocidade, numa relação que ultrapassa as imagens de parentesco e de semelhança. Busca-se construir uma política democrática que seja generosa com a diferença, seja esta relacionada à língua, à raça, à cultura, à sexualidade ou ao conhecimento. Constitui-se um pensamento de fronteira, desconfiado de certezas arraigadas e que procura dividir posições e reflexões com outras áreas, outros modos de compreensão, de comportamento e de ação. A amizade seria, ainda, o caminho para desenvolver-se a sensibilidade em relação a diferentes opiniões e a diferentes formas de recepção cultural.²⁹

Os diplomatas Cabral, Rosa e Vinicius tiveram a oportunidade, em suas funções consulares, de oferecer um rosto humano e sensível à instância política. Os projetos governamentais pautam-se sempre mais por critérios burocráticos, sendo constantemente absorvidos por interesses privados, conforme assinalamos. Os escritores-diplomatas articulam, pelas margens dos mecanismos oficiais de poder, às vezes em países distantes, encontros inusitados entre proposições artísticas e intelectuais. Dessa forma, contribuem para a construção de novas modelagens culturais que se firmam no espaço brasileiro, nos campos do teatro, da música e da literatura. A compreensão político-social dos autores não abole a dimensão estética.

Em 1961, Cabral é nomeado chefe de gabinete do ministro da Agricultura, Romero Cabral da Costa, seu parente, e volta ao Brasil, passando a residir em Brasília. Com a renúncia de Jânio Quadros, retorna a Madri. Em 1964-1965 atua em Genebra, Suíça, junto à ONU. O poeta diplomata trabalha em Londres (1951-1952) e Liverpool (1952), na Inglaterra; Berna, na Suíça (1965-1966); Assunção, no Paraguai (1970-1972); Dacar, em Senegal (1972-1979); Quito, no Equador (1979-1982); Tegucigalpa, em Honduras (1982-1983), e em Porto, Portugal (1984-1987).

Em entrevista a José Castello, Cabral comenta a influência da diplomacia, dos diversos espaços em que viveu, no ofício poético. O acaso entremeia-se nas linhas do

²⁹ No poema *O rio*, o poeta-narrador, personificado nas águas, declara: “A gente da cidade/ que há no avesso do Recife/ tem em mim um amigo,/ seu companheiro mais íntimo./ Vivo com esta gente,/ entro-lhe pela cozinha;/ como bicho de casa/ penetro nas camarinhas./ As vilas que passei/ sempre abracei como amigo;/ desta vila de lama/ é que sou mais do que amigo;/ sou o amante, que abraça/ com corpo mais confundido;/ sou o amante, com ela/ leito de lama dividido.” MELO NETO. *Obra completa*, p. 140-141.

enredo. Para Cabral, se o seu roteiro como diplomata tivesse sido outro, suas influências também poderiam ser diferentes. À pergunta sobre a demarcação da rede de influências que formou sua poesia, responde:

– É, posso dizer quais foram as leituras que me marcaram. Meu primeiro posto foi na Espanha. Eu, na Espanha, procurei ler minuciosamente os primeiros autores épicos espanhóis. Essa poesia primitiva espanhola me impressionou muito. Fui marcado por ela. Depois, eu me mudei para Londres. Aí descobri a poesia inglesa. Porque, quando eu estava aqui no Brasil a gente tinha – e tem – a tendência de abordar a poesia inglesa, em geral, pelos românticos. Os românticos tiveram, todos, uma vida muito interessante, então somos atraídos por isso, pela vida deles. Lord Byron, Percy Shelley, John Keats. Agora, eu lia esse pessoal e eles não me interessavam. Quando eu fui para Londres, então, eu pude ler a poesia metafísica inglesa que eu não conhecia e isso foi uma coisa que me marcou muito. John Donne, George Herbert, Andrew Marvell, poetas que aqui no Brasil são desconhecidos. Até ali, Byron, Shelley, Keats me impediam de entrar na literatura inglesa. Foi com a poesia metafísica que a literatura inglesa começou a me interessar. Agora você pode, só por isso, falar em influência, não sei.³⁰

O pensamento é fruto de acasos, de encontros inesperados. Forças desconhecidas entram em cena, às vezes, demonstrando uma violência pragmática e conceitual que abala nossas certezas e amplia nossas percepções.³¹ No período em que morou em Barcelona, entre 1947 e 1950, seus primeiros anos na Espanha, Cabral estabeleceu amizade com alguns dos mais importantes nomes da intelectualidade espanhola, entre eles Joan Miró, Joan Brossa, Jorge Guillén, Carles Ribas e Antoni Tàpies. As relações, os “agenciamentos” estabelecidos com essas pessoas foram fundamentais não apenas para transformar a visão de arte e de poesia de Cabral, como também para que fosse redimensionada a percepção dos amigos sobre o objeto artístico. Esse fato é demonstrado em cartas e entrevistas de alguns dos interlocutores espanhóis do poeta brasileiro. A ocorrência e a força dos possíveis encontros são fundamentais para o surgimento de um pensamento que se desloca da interioridade para os espaços da superfície, articulados por uma rede de entrelaçamentos não dicotômicos.

O espaço de Cabral na poesia brasileira marca-se preponderantemente pela visualidade e pela plasticidade. As artes plásticas e a arquitetura recebem mais destaque em seus poemas do que a música, considerada irmã gêmea da arte poética. No entanto, ao contrário do que afirma, com frequência, parte da crítica, a música não está de todo ausente

³⁰ CASTELLO. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & Diário de tudo*, p. 259-260.

³¹ Cf. LEVY. *A experiência do fora*: Blanchot, Foucault, Deleuze.

do texto cabralino. Mesmo com presença menor nas criações do poeta, a música aparece em sua obra por meio da incorporação de ritmos e de melodias populares do Nordeste do Brasil e da Espanha, considerados como propiciadores de estranhamento à audição. É possível também ler a obra cabralina em diálogo com a música dodecafônica. O dodecafonismo de Schoenberg, Webern e Alban Berg elabora uma arte aberta aos ruídos, às dissonâncias, ao jogo com as séries, aos intervalos e aos timbres inusitados. Predominam, nesse tipo de composição, elementos espaciais, em detrimento dos elementos temporais, mais comumente encontrados no ordenamento da música tonal.³²

A poesia cabralina recebe influências musicais relacionadas ao frevo, ao flamenco, ao dodecafonismo e ao atonalismo. Os “acordes” do poeta desviam-se da música tonal européia – portadora de uma visão linear da história –, sem, porém, renegá-la totalmente. Seus textos buscam abrir-se a múltiplas interações, às vezes, antimelódicas, não antimusicais, com uma rítmica que desperta a atenção, em vez de adormecê-la.

5.2 A maleabilidade do cristal

A crítica considera Cabral, prioritariamente, como um poeta afeito à racionalidade, ao pensamento lógico, à certeza matemática. Isso o distanciaria de posturas claramente menos dogmáticas, como as de Vinicius e Rosa. Embora não discordemos dessa visão crítica, que parece realmente corresponder a um aspecto importante da poética cabralina, acreditamos que é possível abrir a perspectiva analítica a partir de alguns questionamentos. Não seria a busca da exatidão na poesia de Cabral a demonstração, pelo avesso, da dificuldade de viver o imponderável da existência e de lidar com as incertezas da realidade? A consideração exclusiva do aspecto “racionalizante” da estética cabralina não seria uma forma de escamotear a dicção popular, o humor, aspectos da vida cotidiana com os quais, na verdade, Cabral dialoga em diversos momentos de sua criação?

No poema dedicado ao poeta pernambucano, “Retrato à sua maneira”,³³ publicado em *Antologia poética*, em 1954, Vinicius assim se refere a Cabral:

³² No Brasil, o maestro Hans-Joachim Koellreutter é nome forte do dodecafonismo. Tendo chegado ao país em 1937, fugindo do nazismo, Koellreutter foi professor de Tom Jobim e influenciou com suas dissonâncias e harmonias diferenciais os caminhos da música brasileira, da bossa nova ao Tropicalismo.

³³ MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 421.

Magro entre pedras/ Calcárias possível/ Pergaminho para/ A anotação gráfica//
 O grafito Grave/ Nariz poema o/ Fêmur fraterno/ Radiografável a// Olho nu
 Árido/ Como o deserto/ E além Tu/ Irmão totem aedo// Exato e provável/ No
 friso do tempo/ Adiante Ave/ Camarada diamante!

Todos os versos iniciam-se com maiúsculas. O poema apresenta alguns vocábulos também em maiúsculas entre os versos, certamente enfatizando outras formas de nomear o poeta: Grave, Árido, Ave. O jogo de significantes escondidos nas malhas do poema revela, pela assonância da letra “a” e pela aliteração do “v”, o esmero, a repetição, o trabalho constante e calculado. Um trabalho de fibra, grave e árido. Ao final, apresenta-se a imagem do pássaro construído com a firmeza e com o brilho de raro diamante. Vinicius solta-o, com loas, no espaço da página, com direito à força contida no detalhe da exclamação. O poema revela faces da contenda entre os dois poetas, devido a suas posições tão diferentes diante da poesia; demonstra a tentativa do carioca de transformar a pedra em pena, de retirar o pernambucano de sua gravidade calcária, de pedra duríssima, a fim de fazê-lo se abrir a outras paisagens.

Em “Resposta a Vinicius de Moraes”,³⁴ do livro *Museu de tudo*, de 1988, aparece, logo após o título, a reiteração da expressão, em itálico: *Camarada diamante*. O poeta carioca também seria digno do atributo. Cabral escreve:

Não sou um diamante nato/ nem consegui cristalizá-lo:/ se ele te surge no que
 faço/ será um diamante opaco/ de quem por incapaz do vago/ quer de toda
 forma evitá-lo,/ senão com o melhor, o claro,/ do diamante, com o impacto: com
 a pedra, a aresta, com o aço/ do diamante industrial, barato, que incapaz de ser
 cristal raro/ vale pelo que tem de cacto.

A escritura cabralina esforça-se por combater o caráter fluido e etéreo da arte e da vida, utilizando-se da claridade do diamante criado no espaço da página. Se não consegue o intento por esse caminho, certamente o obtém por outro, o do impacto produzido por componentes desse mineral. Por não ser diamante nato, nem raro cristal, a pedra impõe-se devido à estranheza evocada pela simplicidade árida, destituída de qualquer ornamento.

Ao contrário da leveza proposta por Vinicius, relacionada à expressão lírica, Cabral não busca a sedução da voz sonora, natural e alada, mas deseja encontrar a pedra e o aço que despertam e marcam uma aresta entre a poética do eu e a do nada (barata,

³⁴ MELO NETO. *Obra completa*, p. 390.

opaca). A palavra “impacto”, rimando com “cacto”, sintetiza a intenção do poeta de quebrar a idéia da mímese artística diante da realidade, apresentando a planta seca, espinhosa, contrária à fruição lírica e sonora. Instala-se o texto de gozo, no sentido barthesiano. Esse texto torna incômoda a leitura, faz o leitor levantar os olhos da página e refletir, provocando o “acontecimento”, entendido como inusitada experiência estética.

Notamos no poema de Vinicius um questionamento amigável da dura frieza de Cabral.³⁵ Vinicius considera-a uma dureza valiosa, como a do diamante: uma rigidez pura, clara, reveladora de beleza. O poeta carioca provoca, no entanto, com sua linguagem, o poeta catalogado como representante máximo da poética da negação articulada pelo signo pedra. Em resposta, cerca de 30 anos depois, Cabral revela o seu lado ilógico e imaterial. Seria justamente pelo fato de não conseguir viver e criar na presença do vago e do indefinido que “quer de toda forma evitá-lo”.³⁶

A imagem de Vinicius é a de um soberano a fazer da vida um dom, um dispêndio. O poeta parece ter encontrado uma possível solução para os conflitos da existência na doação de si mesmo, no consumo integral do corpo no instante de entrega às efemeridades do tempo, às amizades, ao amor, à bebida, às viagens. Se Vinicius é dom, doação, Cabral é a imagem da retenção, do recolhimento, da parcimônia, o que se traduz em um estilo de vida e de literatura mais comedido, pautado pelas regras da lucidez.

Cabral elimina qualquer idéia de “inspiração”, de “iluminação” ou de “êxtase” vinculada ao momento criativo. Destitui a emoção do fazer estético, erigindo, junto com o poema, a própria consciência ascética e severa. Enfatiza, na construção poética, a precisão metódica do cientista. No entanto, esse trabalho não existiria, não produziria força e beleza estéticas, se não tivesse sido moldado pelo enredamento entre as forças da sensibilidade e as da precisão. Revela-se, assim, uma outra forma de sensibilidade, pouco afeita à languidez amorosa e ao narcisismo romântico. Por meio do relacionamento objetivo com o mundo exterior, o poeta demonstra extrema sensibilidade, retirando beleza dos minúsculos e secos minerais ou da ressequida vida sertaneja. O recorte empreendido no real revela-o de modo particular na configuração estética. O empreendimento temático, visando a afastar a subjetividade, conduz-se pela imaginação criadora. Esta não se manifesta sem a diluição das fronteiras fixas da realidade, até mesmo para torná-las mais visíveis. Como todo

³⁵ Cf. BARTHES. *O prazer do texto*.

³⁶ Cf. CASTELLO. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & diário de tudo*, p. 24-25.

grande poeta, Cabral é um fingidor; a imagem que ele constrói de si é a de um “homem sem alma”, cuja razão é apenas a do frio matemático. Para o crítico Lauro Scorel,

a rigidez da ascese imaginativa, consistente na eliminação deliberada da sensualidade, e a disciplina formal, que o leva a adotar estruturas poéticas cada vez mais rigorosas, estariam a indicar [a] luta íntima contra o fluxo do tempo, e a tendência a identificar-se com o que a pedra apresenta de permanente, sólido e íntegro.³⁷

Segundo essa perspectiva, a poética cabralina poderia ser definida pelo jogo incessante entre o signo rio e o signo pedra. A ênfase na racionalidade revelaria o seu oposto. A insistência na precisão matemática, a crítica às poéticas viscerais e à expressão de sentimentos por meio do poema, em lugar de demonstrar o total equilíbrio do artista, apontariam para o medo da inconstância.³⁸

Não há, em Cabral, preocupações metafísicas, pois a arte para ele situa-se na superfície. O trabalho do poeta consiste em lapidar a pedra que aparece à flor da terra, e não em buscá-la nas profundezas marítimas, nos astros celestes ou no sentimento interior. A imagem da poesia cabralina reflete-se na figura do engenheiro civil, conforme demonstram as análises mais conhecidas sobre o poeta. Outra imagem a ser considerada, porém, é a do migrante, a do homem sem qualidades, sem interioridade e sem distinção que percorre suas páginas à maneira do leve traço de Miró em um quadro, como uma série de notas de Webern na superfície da pauta. Desenham-se, dessa forma, caminhos e movimentos que apontam para a tensão entre a fixidez, a imutabilidade da ordem social e o desejo humano de ultrapassar limites.

A firmeza, a constância, a precisão e a frieza demonstram, no conjunto da produção cabralina, uma postura distante do sentimentalismo, da verborragia, da languidez. A partir de uma escritura cristalina, áspera e afiada, por meio da concretude de seu objeto, Cabral enfrenta os elementos vagos e incertos que habitam o mundo.³⁹ O seu raciocínio agudo revela, ao mesmo tempo, a mente atenta à composição dos versos e ao caminho dos párias pelo território sertanejo.

³⁷ SCOREL. *A pedra e o rio*, p. 51.

³⁸ Segundo José Castello, o poeta apresenta o “propósito de desembeizar o mundo. De destruir as fachadas que falsificam as coisas e arrancar lirismos, romantismos, idealismos e outros artifícios que costumam envolver a face da arte. Esforço para chegar à coisa pura ou, como prefere, ao ‘original’”. CASTELLO. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & diário de tudo*, p. 167.

³⁹ CASTELLO. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & diário de tudo*, p. 25.

Como sabemos, a poética cabralina coloca-se de modo contrário à transmissão de sentimento do poeta ao leitor, por intermédio do poema. No entanto, o poeta não pretende controlar a emoção desenvolvida pelo leitor no instante em que este entra em contato com o objeto artístico. A experiência estética, o sentimento do belo devem surgir da materialidade, da disposição das palavras e dos versos no texto, elidindo a perspectiva segundo a qual o artefato poético constitui-se em instância de mediação lírica.

5.3 Brasília: vanguarda e tradição

A poesia de Cabral suscita discussões políticas e estéticas não apenas em função das referências à região esquecida do Nordeste, mas também pela abordagem de aspectos relativos à arquitetura e à vida urbana, como nos textos a respeito da recém-inaugurada capital federal. Cabral escreveu poemas com títulos como: “À Brasília de Oscar Niemeyer”, “Uma mineira em Brasília”, “Mesma mineira em Brasília”, “Fábula de um arquiteto”, “Acompanhando Max Bense em sua visita a Brasília, 1961”, “Sevilhana pintada em Brasília”, além de ter explorado temas como o das “casas grandes” que surgiam no planalto central.

No poema “Uma mineira em Brasília”, de *A educação pela pedra*, o poeta compara o cimento de Brasília às maneiras da antiga casa de fazenda em Minas, “de copiar, de casa-grande de engenho,/ enfim, das casaronas de alma fêmea”. A mulher, vista como o próprio modo de expor-se no espaço, passa a viver na nova cidade e combina com os “palácios daqui (casas-grandes)”.⁴⁰ O jeito feminino de Brasília apresenta o envolvimento dos alpendres mineiros – o espaço sexualiza-se. O caráter feminino perde a referência habitual da bela mulher. A possível sensualidade não se dilui na subjetividade, encarna-se no cimento, no concreto armado. Os alpendres de Minas refletem-se nos descampados horizontais, vastos espaços do planalto. A amplidão de vistas parece alargar a alma, como larga é a alma da casa-grande, de alpendres soltos. Estes eliminarão a ânsia e dissolverão o “agarrotamento”, isto é, as prisões e os impedimentos que o homem “trouxe consigo de cidades cãibra”. O poeta crê nas potencialidades da cidade, ao mesmo tempo que dissemina incertezas nos versos.

Em Brasília, o interior das superquadras apresenta, em seu planejamento, grandes áreas livres e alamedas arborizadas. Essas áreas também aparecem nas construções

⁴⁰ MELO NETO. *Obra completa*, p. 342.

dos edifícios das superquadras, suspensos por pilotis. Para Lúcio Costa, havia uma aproximação entre esses espaços, que contribuiriam para o convívio dos moradores, e as varandas dianteiras e traseiras que existiam nas casas de fazenda do interior do país.⁴¹

Oscar Niemeyer afirma que aprendeu, no escritório de Lúcio Costa, a respeitar o passado colonial brasileiro e a perceber a beleza existente nas antigas construções portuguesas. Assinala ter sido Rodrigo de Mello Franco Andrade, com quem Costa e Drummond trabalharam no Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, quem mais contribuiu para sua formação humanística. Niemeyer não via incompatibilidade entre a preservação do patrimônio histórico e a modernidade cultural.⁴²

Retornando ao poema “Uma mineira em Brasília”, é possível ler, nele, uma crítica à permanência de tradições seculares da ordem política brasileira na paisagem da nova cidade. Há uma ambigüidade nos versos “No cimento de Brasília se resguardam/maneiras de casa antiga de fazenda”. Os prédios se confundem com as “casas-grandes” de engenho; portam uma linhagem oligárquica, aristocrática, apresentada sob nova embalagem. Mantêm estruturas desiguais e não superadas do passado.

A mesma crítica pode ser identificada em “Mesma mineira em Brasília”,⁴³ de *A educação pela pedra*: “No cimento duro, de aço e de cimento,/ Brasília enxertou-se, e guarda vivo,/ esse poroso quase carnal da alvenaria/ da casa de fazenda do Brasil antigo.” Raymundo Faoro assinala, em *Os donos do poder*: formação do patronato político brasileiro, que as negociações políticas no Brasil têm sido feitas por um estamento burocrático que se metamorfoseia, como um camaleão, penetrando em todos os tipos de governo existentes no país. Faoro afirma que esse “patronato político” se adapta a qualquer regime ou a qualquer sistema político de governo. Suas maiores características são justamente o seu isolamento em relação ao sistema social e o fato de se manter fechado para as demandas da coletividade.⁴⁴

⁴¹ Cf. CARPINTERO. *Brasília: prática e teoria urbanística no Brasil, 1956-1998*, p. 133.

⁴² LAGO. *Oscar Niemeyer: uma arquitetura da sedução*, p. 34.

⁴³ MELO NETO. *Obra completa*, p. 347-348.

⁴⁴ Segundo Faoro, “de D. João I a Getúlio Vargas [o livro é de 1958], (...) uma estrutura político-social resistiu a todas as transformações fundamentais, aos desafios mais profundos (...). O capitalismo politicamente orientado – o capitalismo político, ou o pré-capitalismo – (...) moldou a realidade estatal, sobrevivendo, e incorporando na sobrevivência, o capitalismo moderno, de índole industrial, racional na técnica e fundado na liberdade do indivíduo – liberdade de negociar, de contratar, de gerir a propriedade sob a garantia das instituições.” FAORO. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*, p. 732.

Brasília é a síntese do paradoxo nacional, da imensa dificuldade do país de romper com o passado, de inaugurar uma paisagem realmente nova sob um marco zero da civilização.⁴⁵ Os interesses progressistas e modernizantes permaneceram unidos aos objetivos da velha tradição agrária. Os elementos fundadores da oligarquia continuaram a orientar os rumos do país. A velha senhora vestia roupas modernas, todavia esmerava-se por manter a mesma estrutura que lhe possibilitou, até mesmo, essa mudança exterior. Muitos estudiosos acreditam que a mudança da capital federal do Rio de Janeiro para Brasília objetivou principalmente contribuir para que o Estado não ficasse tão vulnerável às pressões populares, a cada dia mais freqüentes no Brasil. Para Willi Bolle, “na visão da oligarquia rural, Brasília seria a ‘nova mansão da velha elite brasileira’.”⁴⁶ Sérgio Buarque de Holanda, em 1936, já havia enfatizado a continuidade de relações arcaicas na nova paisagem nacional, as “sobrevivências arcaicas”.⁴⁷ Duas décadas depois dessa constatação, pouca coisa havia mudado.

No poema “À Brasília de Oscar Niemeyer”, também de *A educação pela pedra*, os prédios da nova cidade assemelham-se às casas-grandes de engenho, mas agora “horizontais, escancaradas”. Como nas imagens de “Uma mineira em Brasília”, nesse poema “a alma todoaberta se espraia”. A voz poética lembra ter o amigo Vinicius definido os símbolos arquitetônicos ali presentes como “imensos limites da pátria”.⁴⁸ Os edifícios revelam-se como espaços para exercícios de ginástica, ensinando àqueles que forem viver no planalto central “um deixar-se, um deixar viver/ de alma arejada, não fanática”. Morar na “cidade” moderna significa abrir-se para outros imaginários, movimentar-se continuamente para que a alma, ao espraiar-se, fuja às territorializações do corpo e da mente.

Cabral afirma que a sua primeira influência filosófica veio da arquitetura: “(...) minha primeira grande influência foi Le Corbusier, que me revelou os cubistas, que me levaram a Marx”.⁴⁹ O poeta assegura ser sua poesia uma construção, como a de uma casa.⁵⁰

⁴⁵ Durante o período nacional-desenvolvimentista levado adiante por JK, o Iseb (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) havia fornecido a base ideológica para a transformação do país, que deveria sair da influência das velhas oligarquias. O que houve, na verdade, porém, em vez das lutas urbanas empreendidas por uma burguesia desenvolvimentista, foi um pacto entre aqueles que defendiam os interesses do interior e aqueles outros que defendiam os interesses das metrópoles.

⁴⁶ BOLLE. *grandesertão.br*, p. 369.

⁴⁷ Cf. HOLANDA. *Raízes do Brasil*.

⁴⁸ MELO NETO. *Obra completa*, p. 399.

⁴⁹ MELO NETO. Entrevista: considerações do poeta em vigília, p. 26.

⁵⁰ MELO NETO. Entrevista: considerações do poeta em vigília, p. 21.

Poesia é composição, planejamento. É necessário haver estudo, cálculo, rigor, disposição ordenada dos materiais, etc. Aprendera isso com Le Corbusier. Em relação à influência da arquitetura em sua obra, declara: “Eu conheço o Niemeyer muito ligeiramente. Nunca conversei com ele. Quem também teve influência sobre mim foi Joaquim Cardozo, calculista de Brasília e de outros projetos de Niemeyer. Ele era poeta também. Fomos grandes amigos.”⁵¹

A busca pela lucidez é traço distintivo da obra do poeta. Quando cita exemplo de homens ligados ao cálculo, Cabral não está se referindo ao cálculo frio, a contas algébricas e aritméticas dispostas em um livro teórico sobre o sistema matemático. Se em Cabral há uma lógica, ela é outra. É aquela presente no discurso da arte, muito bem realizada pela arquitetura, uma razão interessada em produzir o belo ou uma vida melhor, mais compartilhada.

Em “Fábula de um arquiteto”,⁵² de *A educação pela pedra*, a voz poética afirma almejar “casas abertas”, “portas por-onde”; deseja evitar “portas-contra” que impedem o “ar luz razão certa”. O poeta vislumbra um mundo liberto a ser construído por meio do cálculo e do planejamento. Essa perspectiva endossa o discurso utópico da modernidade. A consciência crítica do poeta, entretanto, desconfia do resultado desse empreendimento moderno, inclusive da idéia de utopia que lhe é associada. No poema, a razão certa articula-se à liberdade. O “arquiteto”, porém, receia lidar com a abertura espacial – que podemos relacionar aos trânsitos próprios a um mundo democrático e comum – e impede o livre fluxo de “ar”.

O idealizador da nova cidade, em lugar de espaços amplos e comunicativos, constrói amuradas de vidro e concreto “até refechar o homem”. Nessa “fábula”, o arquiteto, pela dificuldade em enxergar a vida livre de todo aprisionamento, enclausura o homem “na capela útero,/ com confortos de matriz,/ outra vez feto.” O construtor, tendo a oportunidade de inaugurar um espaço público diferencial por meio de sua arte lúcida e justa, amedronta-se diante da nova instância em vias de ser conquistada. Encerra o homem no interior da matriz, impedindo-o de alcançar sua verdadeira liberdade. Desse modo, a modernidade e a modernização, com suas promessas utópicas de um futuro melhor, configuram-se como fábula, narrativa que não se cumpriu concretamente, como se esperava.

⁵¹ MELO NETO. Entrevista: considerações do poeta em vigília, p. 29.

⁵² MELO NETO. *Obra completa*, p. 345-346.

A série relacionada à arquitetura amplia-se com o poema “Acompanhando Max Bense em sua visita a Brasília, 1961”,⁵³ do livro *Museu de tudo*. Durante o passeio com o filósofo e matemático alemão pela nova capital, erigia-se nova arquitetura: “mais um edifício sem entropia”. Entropia é a medida da desordem ou da imprevisibilidade de um sistema ou de uma informação. A lógica filosófica bem estruturada de Bense plasma-se no espaço claro e no plano organizado da cidade. Enquanto Brasília é apresentada ao filósofo, o poeta passeia por outra espécie de construção, a da própria filosofia de Bense: “toda esquadrias/ do metal-luz dos meios-dias”. A construção do texto revela duas influências constantes e evidencia a presença de conexões transdisciplinares nas proposições estéticas cabralinas. O material provém tanto das estruturas concretas, da visualidade plástica que o poeta recolhe por meio da experiência com os diversos planos da realidade, quanto dos pensamentos abstratos, das formulações teóricas e filosóficas, de modo que se mesclam arte e pensamento conceitual: “edifício em que se habita/ e de edifício que nos habita”.⁵⁴

Cabral demonstra bom diálogo com a crítica estética que se utiliza de conceitos oriundos da ciência. Seu interesse maior sempre foi ser crítico; a poesia surgiu como modo de realizar esse propósito. Cabral exemplifica, com sua “poética do menos”, um modo de construção crítica. Sua poesia efetiva-se como forma de apontar equívocos percebidos na produção literária do país. O poeta denuncia, com o próprio artefato, os textos caracterizados por exageros verborrágicos, os derramamentos sentimentais, os floreios lingüísticos que, para muitos, significam “falar bem”.⁵⁵ A “poética do menos”, conceitual, matemática e semiótica, aproxima Cabral de Max Bense.⁵⁶

O pensador alemão assegura enxergar na cultura tropical a invenção, a atualidade e a criação. Em texto intitulado “Max Bense sobre Brasília”, publicado na revista

⁵³ MELO NETO. *Obra completa*, p. 371.

⁵⁴ Lúcio Costa, em texto constante do “Projeto do Plano Piloto” apresentado a júri em 1957, escreve a respeito de Brasília: “Ela deve ser concebida não como simples organismo capaz de preencher satisfatoriamente e sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer, não apenas como *urbs* mas como *civitas*. Possuidora de atributos inerentes a uma capital. (...) Cidade ordenada para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além de centro de governo e administração, um foco dos mais lúcidos e sensíveis do país.” COSTA. Projeto do Plano Piloto, p. 2 e 3. Cf. também COSTA. *Brasília, cidade que inventei*: relatório do Plano Piloto de Brasília, 2001.

⁵⁵ Cf. MELO NETO. *Obra completa*, p. 785.

⁵⁶ Em carta para Cabral, de Stuttgart, Alemanha, datada de 20 de março de 1962, Bense comenta a respeito de artigo escrito sobre a viagem ao Brasil, “dans un style topologique”. Assinala o teórico: “Le texte est dédié aux personnes nommées dans le texte, c’est-à-dire aussi à vous-même. Nous nous souvenons souvent de nous jours à Brasília (...) et nous espérons bien à vous revoir, soit à Madrid, soit au Brésil.” BENSE. Carta a Cabral. Stuttgart, 20 de março de 1962. Arquivo João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa.

Invenção, em 1962, com tradução de Haroldo de Campos, o filósofo observa que a cidade demonstra o antiprovincianismo da consciência tropical. De acordo com Bense, o homem tropical recusa a decadência metafísica e a barbárie. Haveria, nos trópicos, a presença de uma potência não domesticada, realizada não pelo devaneio lírico, mas pela contenção e pela medida. Esses elementos aproximam seu pensamento da poesia cabralina.⁵⁷

O escritor mineiro, Rosa, em carta enviada a Cabral, do Rio de Janeiro, em 4 de fevereiro de 1964, parece complementar os diálogos estabelecidos entre a literatura do pernambucano e a ciência do alemão. Rosa apresenta importante olhar crítico a respeito da articulação entre arte, técnica e conceito na poesia cabralina. O médico-diplomata tece comentários a respeito do livro *Poemas escolhidos*, de Cabral, em edição portuguesa:

O livro saiu belo e certo, gostoso. Aproveitei, reli tudo. Muita coisa cresceu ou pegou mais luz, para mim, agora; e nada murchou de valor. Você pode estufar o peito: é poeta e poesia que vão permanecer e atuar – animando, fecundando, fluindo. A gente fica à espera, ávida, do que de Você vem. Você trabalha um metal novo, uma superespécie de platina, mas com elasticidade de coisa modelada à mão, apalpada muito, ou retecida sem vestígios. Você traz fome de pureza, uma fome cutânea e medular, jejuadora, algébrica, anti-caos. Você descobriu, também, a eficácia sustentada das espirais que acima e acima de acima se atiram. (Digo, talvez, bobagens, na esperança de, de repente, através delas, acertar.) Por exemplo, acertei: Você é poeta fortemente – pode tirar de um ponto uma paisagem demonstrada, e fazer passar caravanas inteiras por um fundo de agulha.⁵⁸

O minucioso interesse pela técnica na construção do objeto poético conecta também Cabral ao amigo Rosa. Em 1968, Cabral elogia o escritor mineiro, afirmando ser ele o melhor exemplo do “estado de inquietação, de pesquisa, de consciência artesanal que vem marcando o romance nos últimos anos”.⁵⁹ Cabral atesta que Rosa escrevia em uma “língua fabricada” e possuía um gênio que nem Joyce detinha. As palavras criadas por este não pareciam ser irlandesas. Rosa, ao inventar seu léxico, conseguia criar a sensação de que as palavras nasciam da fala caipira mineira: “Eu me lembro que Guimarães Rosa

⁵⁷ De acordo com Max Bense, “Tudo vive. Tudo é claro. A consciência tropical é consciência espermática predisposta e dirigida para aproximações contactos penetrações produções sem história-recordação só história-criação (...). Improvisação contínua como no futebol negro sábado à tarde na praia. Racional como a palmeira sobre o asfalto sobre a baía aterrada destas baías que se espalmam como mãos no mar nas costas dos dedos favelas nas fimbrias a pompa.” BENSE. Max Bense sobre Brasília.

⁵⁸ ROSA. Carta a Cabral. Rio de Janeiro, 4 de fevereiro de 1964. Arquivo João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa.

⁵⁹ MELO NETO *apud* ATHAYDE. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*, p. 128.

gostava de conversar comigo sobre esse negócio de fabricação da escrita. E ele me mostrava coisas que eu confesso que estranhava.”⁶⁰

De acordo com Cabral, Rosa elaborava arquiteturas lingüísticas tão inusitadas que, muitas vezes, somente com o comentário do próprio escritor seria possível apreender a riqueza de sua escrita. Para o pernambucano, o trabalho lógico, detalhista e conceitual do mineiro garante sua excelência narrativa e propicia a fruição do leitor. Literatura e arquitetura, imaginação e técnica conectam-se no projeto de escritura cabralina e em sua atenção à produção dos pares.

Cabral declara ser o arquiteto e pintor cubista Lincoln Pizzie a sua grande influência. As leituras dos livros de Pizzie foram fundamentais para sua formação intelectual. O trânsito entre as artes encontra no diplomata um incansável articulador de discursos: “o livro decisivo para minha carreira de escritor foi escrito por um arquiteto”.⁶¹ Em Cabral, a poesia desliza de seu terreno habitual, delimitado pela linha melódico-temporal, e envereda-se por outras paragens, pouco convencionais em relação ao intertexto com as formas artísticas. O poeta caminha com um esteta matemático, deslumbra-se com o cálculo preciso e com o equilíbrio da arquitetura moderna, encanta-se com a pintura cubista. O espaço da matemática, da arquitetura e da pintura têm prioridade em seu trabalho sobre as artes consideradas temporais, como a música. A musicalidade convencional, provocadora de sentimentos fortuitos e evanescentes, possui pouco espaço em seus textos, conforme comentamos. A sonoridade de sua poesia não é aquela a que nossos ouvidos estão acostumados, esperando o próximo acorde acontecer. A poética cabralina, marcada pela quebra do ordenamento rítmico-melódico e pela desconstrução dos lugares habituais da arte e do pensamento, revela-se uma poética da ruptura, contra o sono, contra o acomodamento. Seu intento é despertar o leitor.

Já ao final da vida, Cabral fica cego devido a um erro médico durante uma cirurgia na qual recebe luz em excesso nos olhos. O fato de não poder mais ler, ver pinturas e imagens arquitetônicas de traços estranhos, construídas com rigor e com invenção, foi certamente a causa da angústia maior de seus últimos dias. O poeta morre em 12 de outubro de 1999, no Rio de Janeiro.

⁶⁰ MELO NETO *apud* ATHAYDE. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*, p. 128.

⁶¹ MELO NETO. Entrevista: considerações do poeta em vigília, p. 28.

O excesso de luz produz a cegueira. Durante a vida, as luzes vinham pouco a pouco, medidas, controladas. Surgiam das lâminas das facas, das manhãs de praia, dos vidros de Brasília. O brilho do sol brotava na cruz do cemitério, na ossada do agreste, na espada do toureiro – imagens que atiçavam o pensamento e a criação e abriam margens para outras visões, reais e imaginárias. A luz do equipamento cirúrgico, entretanto, parece trazer todas as cores do mundo de uma só vez, no peso imponderável da escuridão. Destrói a possibilidade de leitura combinada das paisagens que o poeta habitou ou que sonhou existir. Cabral buscou, a vida inteira, a clareza, a técnica apurada, escondendo continuamente o mundo nublado, indeciso, irrefletido, mas perdeu o controle do mundo exterior pelo excesso de luz ácida. Na mesa de trabalho demonstrava saúde – mesmo com as dores de cabeça – para enfrentar as luzes dos ambientes com os quais trabalhava, transformando-os em arte. Na mesa de cirurgia estava impossibilitado, fraco para domesticar o brilho forte construído pela ciência e que lhe roubou as formas da vida.

5.4 Riscos na pedra

Ao procurar eliminar as marcas de lirismo e de musicalidade comumente empregadas na tradição poética ocidental, Cabral traz à luz uma poesia contida, mas agradável aos olhos. Uma poesia que surpreende, arrebatada e, por intermédio do intelecto, pode até mesmo emocionar. Essas reações aproximam-se daquelas experimentadas pelos observadores das obras de Le Corbusier ou de Niemeyer. As construções elaboradas pelos arquitetos não visam a veicular a emoção do criador, mas a propiciar percepções inusitadas no espaço citatino. O poeta enfatiza a visualidade do texto, a sensação operada pelo raciocínio lógico. Assim como em Paul Valéry, a poesia é percebida como “coisa mental”, dirige-se à inteligência por intermédio dos sentidos.⁶²

Em 1966, o diplomata escreve a respeito da desconstrução da poesia “das alturas”. Em lugar de pássaros, utiliza a imagem da galinha como símbolo do controle que o poeta deve exercer para não se entregar aos devaneios da inspiração:

⁶² Cf. JUNQUEIRA. João Cabral, um mestre sem herdeiros, p. 337.

Você vê os gregos, o Pégaso, o cavalo que voa, é o símbolo da poesia. Nós deveríamos botar antes, como símbolo da poesia, a galinha e o peru – que não voam. Ora, para o poeta, o difícil é não voar, e o esforço que ele deve fazer é esse. O poeta é como o pássaro que tem de andar um quilômetro pelo chão.⁶³

Percebe-se, na citação, a ênfase no controle das emoções, dos devaneios líricos. Cabral empreende um esforço contínuo que visa a desconstruir a imagem clássica ou romântica de poeta e de seus símbolos míticos. A criação volta-se não para espaços etéreos que propiciam o afastamento da realidade, mas para o terreno árido a ser percorrido diariamente. O poeta focaliza os restos, os resíduos perdidos no chão em busca de materiais destituídos de belezas fulgurantes, a serem conduzidos à oficina poética.

O trabalho com as miudezas do cotidiano, como o do pássaro que anda quilômetros pelo chão, apresenta-se também na arquitetura literária desenvolvida por Rosa e Vinicius. Os três escritores-diplomatas revelam maneiras de atuação social por meio das quais artista e intelectual se projetam no mesmo homem. Parecem carregar uma máquina da escritura desejosa por desenredar as malhas de uma História marcada pelas divisões injustas. A partir de experiências e de conhecimentos adquiridos pelas “andanças” no território nacional, denunciam, no espaço artístico-literário, lugares de opacidade. Reconstroem as imagens colhidas, sugerindo outras formas de convivência comunitária.

No ano de 1968, período conturbado na história nacional, Cabral elege-se para a Academia Brasileira de Letras. Ao aceitar o fardão, o pernambucano gera conflitos com algumas correntes artístico-literárias, dentre elas a dos concretistas de São Paulo; no entanto, sente-se mais protegido politicamente. Em “Elogio de Assis Chateaubriand”, discurso de posse na Academia, ocorrida em 1969, Cabral discute a relação entre o intelectual e a política. Para o poeta, a “incapacidade de ortodoxia”, bastante evidente no jornalista a quem substituíra na academia, seria uma característica do comportamento do intelectual e menos a do político profissional ou de vocação. Pelas brechas de um texto sobre um dos expoentes da indústria de comunicação e da política nacional, Cabral emite opinião consistente a respeito do papel do intelectual. Este move-se dentro da política de forma livre e com disposição para transformações. Sofre de uma doença que, para muitos, apresenta-se como perversão mental:

⁶³ MELO NETO *apud* JUNQUEIRA. João Cabral, um mestre sem herdeiros, p. 337.

a de querer analisar as coisas e as idéias a aceitá-las sem mais nada; a de querer entender pontos de vista os mais contrários e, sobretudo, a de não querer colocar sua capacidade de entendimento por debaixo de qualquer conveniência de partido, ou sectarismo. Essa incapacidade de ortodoxia que, ao se manifestar em relação a certos valores chega a ser qualificada como criminosa, é não só a obrigação da inteligência como sua condição de ser. E no intelectual se manifesta em todo seu comportamento: inclusive em relação às regras recebidas de seu ‘que fazer’ criador, e temos então os artistas; ou em relação às concepções recebidas sobre a estrutura da realidade, e temos então os cientistas: como a história da cultura, em sua permanente sucessão de formas subvertidas nos mostra abundantemente.⁶⁴

Para Cabral, tanto o artista quanto o cientista podem ser considerados intelectuais, desde que subvertam formas herdadas do passado e se inquietem diante das matérias analisadas. A busca pelo entendimento dos pontos de vista os mais contrários deve evitar qualquer espécie de prisão ideológica. Acreditamos que a tentativa de abertura para os diversos entendimentos, sem ortodoxia, sem submissão; a firme e questionadora indecisão, ou a “decisão dilacerada”, aberta a múltiplas vozes – como ressalta Derrida – podem fazer do intelectual alguém de permanente importância no corpo social. A “diplomacia menor” faz-se presente nas operações diplomáticas voltadas para o dialogismo e desejosas de justiça social. Ela conecta-se ao perfil do intelectual desenhado por Cabral. Nesse sentido, a não aceitação passiva de fatos e de idéias significa também a desconfiança quanto aos próprios argumentos intelectuais a serem constantemente reavaliados.

O poeta considera a vivência na Espanha e os estudos empreendidos a respeito da literatura espanhola experiências fundamentais, pois libertaram-no da influência francesa, motivando-o a assumir uma maior preocupação com a realidade social. Nos anos 1950, Cabral direciona sua escritura para as condições de vida no Nordeste, sem se descuidar dos aspectos plásticos e visuais.

O poeta pernambucano volta-se, no início de sua produção, para imagens oníricas, evidenciando, como já afirmamos, influências do Surrealismo. Esse aspecto aparece no ensaio intitulado *Considerações sobre o poeta dormindo*, de 1941. Aos poucos, entretanto, as imagens do chão, da pedra, da superfície terrena inserem-se em sua poesia. *Pedra do sono*, de 1942, já anuncia os princípios do construtivismo racionalista que marcam profundamente a produção cabralina, desde *O engenheiro*, de 1945. Antonio Candido foi o primeiro a assinalar a vocação cubista do poeta, e não a surrealista. Cabral

⁶⁴ MELO NETO. *Obra completa*, p.785.

comenta o texto de Candido, confirmando a sua premonição, a influência recebida de Le Corbusier, e ressaltando a importância de se construir o poema e não deixá-lo se fazer sozinho: “falar das coisas e não de mim”.⁶⁵ O “eu lírico”, o envolvimento emocional, a inspiração transcendental cedem lugar ao distanciamento, ao projeto, à disposição das imagens que dialogam a partir do trabalho minucioso e artesanal do poeta.⁶⁶

A lógica buscada por Cabral para criar sua poesia distancia-se, porém, do racionalismo tradicional. Com suas criações artísticas, Cabral, Rosa e Vinicius aproximam-se, de diversas maneiras, das práticas coletivas cotidianas, das formas de sobrevivência encontradas pelo homem comum. Vinicius dialoga mais intimamente com a linguagem popular, procurando desenvolver uma textualidade comunicativa e ao mesmo tempo concisa. Rosa produz literatura endossando experimentações lingüísticas e revelando retratos do Brasil sertanejo, imagens nem sempre dotadas de aura mística ou de preocupações metafísicas, como se tem constantemente ressaltado. A arte dos escritores em foco desborda a política do Estado, apresenta os nordestinos, os sertanejos, os favelados como exilados na própria terra e como exilados do projeto de modernidade.

A atenção às interações e às táticas cotidianas, propiciadoras de uma existência menos exígua, não elimina detidas abordagens referentes à migração forçada, à difícil lida, à morte que chega antes dos 30, como ocorre na poética cabralina; nem o ceticismo do poeta em relação à alteração da estrutura social. Nos textos de Cabral, podemos ver o “cartógrafo” que trabalha com as mãos o barro tirado da lama do rio. Com ele são esculpidas cabras, cemitérios, casebres, trabalhadores, violeiros, paisagens do agreste e do sertão, imagens espanholas. Figuras que são como essas pequenas cerâmicas vendidas em feiras nordestinas. Em “Volta a Pernambuco”,⁶⁷ de *Paisagens com figuras*, o homem surge como elemento forte da paisagem. A voz poética realiza a interseção entre o Nordeste brasileiro e várias outras regiões do mundo: Dublin, Albufera, Valência, Chelsea, Guadalajara. Todas lembram o Recife que nelas se situa. As cidades se parecem, para Cabral, não por sua amplitude, mas pelas pedras do calçamento. Nota-se um olhar voltado para o mínimo, para o concreto, para o que está embaixo. Pelas “ruas artérias” circula o

⁶⁵ MELO NETO *apud* JUNQUEIRA. João Cabral, um mestre sem herdeiros, p. 338.

⁶⁶ A respeito de *O engenheiro*, Cabral afirma: “É um livro marcado pela idéia de que um poema pode ser feito apenas com um trabalho de exploração de comportamento das palavras associadas: isto é, através de um trabalho puramente intelectual e voluntário.” MELO NETO *apud* JUNQUEIRA. João Cabral, um mestre sem herdeiros, p. 339.

⁶⁷ MELO NETO. *Obra completa*, p. 164-165.

homem em seu esforço de sobrevivência: “por onde iguais procissões/ do trabalho, sem andor, vão levar o seu produto/ aos mercados do suor.” O traço comum que o poeta surpreende nessas cidades é esta transgressão moral e ética que “pôs nódoas de vida humana/ nas pedras do pavimento”, pois é crime o homem estar na rua nessas condições.

Quando o poeta se refere ao sertão, não se observa, conjugada com a natureza, a presença marcante de máquinas, automóveis, aparelhos eletrônicos, objetos de consumo, como ocorre em Rosa. O espaço em torno do homem sertanejo marca-se, preponderantemente, pela lógica do esvaziamento. Poucos elementos e signos da modernidade participam da experiência cotidiana do sertanejo. Os utensílios geralmente ligam-se a um modo de vida arcaico e denunciam a ausência de participação na sociedade do consumo. Entre os três autores, aquele que trata de espaços mais afastados dos grandes centros é Cabral, embora o imaginário da modernização e a mecanização da experiência se façam presentes nos áridos textos cabralinos. O mundo serial, da repetição, presente nas produções em larga escala, chega lentamente ao agreste ou à Zona da Mata. O homem sente seu impacto no corpo devido ao trabalho nos bangüês e nas usinas.

As personagens de Cabral, como as de Vinicius e de Rosa, não se lançam, de modo geral, em um confronto aberto com o sistema, nos moldes do discurso da luta de classes característico de várias produções artístico-intelectuais brasileiras das décadas de 1950 e 1960. Nota-se, sobretudo, uma resistência sem confrontos ao poder. São personagens fortes na fraqueza, tenazes na insegurança. Revelam, dentro de toda a negatividade da poética cabralina, confiança no vir-a-ser. A inovação ético-política que a poesia cabralina imprime na paisagem literária nacional relaciona-se, em grande parte, à resistência branda e disfarçada empreendida por esses corpos.

5.5 O homem serial

A perspectiva serial incide na produção de cada um dos escritores-diplomatas e indica a presença de cenários que desautomatizam o discurso desenvolvimentista da nação em meados dos anos 1950. As cartografias construídas por uma “literatura de viagem”, destituída de aura romântica, apontam para a presença de diferentes abordagens do espaço social periférico do país, lugar onde resiste ampla parcela da população. Cabral é o viajante e colecionador sertanejo. Age com uma lógica ao mesmo tempo ilustrada e subalterna. Escreve sobre territórios situados às margens dos centros decisórios e que afetam a modelagem de sua escritura. Investe seu tempo e energia recolhendo, em suas trajetórias

reais e imaginárias pelo solo seco, entre pedras e espinhos, as imagens que irão habitar as páginas de sua escritura. Selecciona, arranja, combina, classifica, ordena, esquece. Redireciona o sentido presente em uma série anterior.

O colecionador é alguém que decide o que é raro para ele, muitas vezes em desacordo com o que se elege usualmente como raro em certa época. Os objetos supérfluos, reunidos, demonstram algum índice da dignidade que lhe foi conferida e conservam algum traço a ser recordado. Portam a memória de algum momento, cujos resíduos, por mais modestos que sejam, devem ser preservados. Há uma idéia ao mesmo tempo salvífica e melancólica por trás de cada gesto do colecionador. No momento em que visa a reter o passado incólume, o colecionador é surpreendido pela consciência do ato delirante. Desse modo, acredita poder reiluminar o objeto guardado – ou escondido – por meio de novas perspectivas contextuais do presente.

Cabral utiliza-se das séries em diversos momentos de sua produção. Exercícios poéticos, temáticas, títulos de poemas e de livros – como *Serial* de 1961 – demonstram a atenção do poeta para essa questão. A ênfase nos objetos pode ser vista, por exemplo, nos poemas “O engenheiro”, do livro *O engenheiro*, de 1945; “Coisas de Cabeceira, Recife”, de *A educação pela pedra*, de 1966; “Coisas de Cabeceira, Sevilha”, também de *A educação pela pedra*, e “Ao reverendo George Crabbe”, de *Agrestes*, livro de 1985.

Se a série de poemas dedicados a Brasília exhibe a construção, o vidro, o cimento, o concreto, como objetos e signos relacionados ao dinamismo da vida moderna e à clareza lúcida dos lugares planejados, a série dos cemitérios cabralinos recolhe a inutilidade, coleciona a morte presente nas vidas vazias dos habitantes do Nordeste. Não há elementos de distinção entre os corpos e os espectros em reflexo mútuo, a instância da negação e da ausência de propriedade os une. O escritor, visto como o “geômetra engajado” por Haroldo de Campos, mesmo com todo o método, toda a ordenação e toda a concisão inscritas em sua atividade literária, trabalha, em suas séries, denunciando o gasto, o fazer inútil da própria elaboração artística. A poesia, assim como as vidas retratadas, são desprovidas de valor no jogo de interesses do mercado. Pelo viés da sutileza e do detalhe calculado, da lógica estética, o poeta pretende romper a ordem linear e racional do discurso histórico convencional.

O crítico João Alexandre Barbosa afirma haver nos poemas relacionados a cemitérios, presentes em *Paisagens com figuras* e *Quaderna*, uma invariável:

a relação de interioridade entre a morte e as manifestações da vida, a tal ponto que uma e outra respondem a um mesmo esquema de inserção na realidade. A morte não é aquilo que isola, mas o que revela a verdadeira condição de existência severina.⁶⁸

Nessa série de poemas, Cabral explicita, utilizando a morte, seu projeto de criação estética e de posicionamento político, distante de qualquer espécie de manifestação intimista. A insistência na descrição dos cemitérios demonstra, no contexto de publicação dos textos – ao mesmo tempo em que as cidades vivas, limpas, claras, racionais revelavam-se em harmoniosos cartões postais –, a permanência desfavorável da situação econômica e social dos trabalhadores brasileiros. Os poemas de Cabral reencenam a divisão fundante da nação. Os cemitérios nordestinos da escrita cabralina marcam-se, ironicamente, como o espaço adequado, o museu perfeito para acolher os diversos homens, mulheres e crianças que se encontram na incerteza das estradas e do trabalho desvalorizado.

O livro *Paisagens com figuras*, escrito entre 1954 e 1955 e publicado em 1956; o livro *Quaderna*, escrito entre 1956 e 1960 e publicado em 1960; e *Dois parlamentos*, escrito entre 1958 e 1960 e publicado em 1960 apresentam inusitadas exposições de “fotografias” de cemitérios pernambucanos. Morte e vida encontram-se em uma só imagem alegórica.⁶⁹ Os poemas, quando relacionados ao discurso nacional-desenvolvimentista, suplementam – com o véu desconstrutor da escritura – a escrita histórica hegemônica e linear. Como Rosângela Rennó, Cabral abre arquivos escusos e refotografa-os, ligando-os ao tempo presente da enunciação.⁷⁰

Há, na série de poemas de *Paisagens com figuras*, *Quaderna* e *Dois parlamentos*, a insistência em evidenciar aquilo que nada vale. Cabral, ironizando a idéia de literatura de viagem, realiza uma coleção de vazios, de tumbas, de cenas macabras. Não há cor, não há exuberância na paisagem, nem empatia assumida pela escrita. O poeta

⁶⁸ BARBOSA. *A imitação da forma*: uma leitura de João Cabral de Melo Neto, p. 177.

⁶⁹ Em estudo sobre o livro *Os sertões*, de Euclides da Cunha, Berthold Zilly declara: “As luzes que a nação brasileira e os seus órgãos, o governo, o Exército, a imprensa pretendiam levar ao sertão, num combate contra o obscurantismo, contra as trevas da superstição e do fanatismo, produziram um vasto cemitério, hoje submerso num açude, símbolo real das contradições do progresso civilizatório e meta de romarias de movimentos rurais em cada outubro, no aniversário da destruição de Canudos, um *ground zero* da história brasileira”. ZILLY. Uma construção simbólica da nacionalidade num mundo transnacional, p. 350.

⁷⁰ Tratando da descrição da paisagem em Cabral, Flora Süssekind assinala que há no poeta o esforço para compor um texto com uma descrição direta, detalhes concretos, informação visual e listagem precisa dos lugares. Para Süssekind: “(...) em vez dos aventureiros e cientistas que (...) costumam funcionar como narradores, Cabral escolhe para sujeitos das suas crônicas elementos geralmente incorporados a elas enquanto objetos de descrição.” SÜSSEKIND. *A voz e a série*, p. 46.

desconstrói as cenas pitorescas, presentes tanto nos primeiros pintores, quanto nos primeiros cronistas brasileiros, que procuravam camuflar os objetos e os signos estranhos ao bucolismo tropical, conforme vimos no primeiro capítulo.⁷¹ Em suas “viagens” ao sertão, realizadas no auge do período desenvolvimentista brasileiro, Cabral elimina idéias relacionadas à beleza e à perfeição do mundo natural.⁷²

Em “Cemitério pernambucano (Toritama)”,⁷³ de *Paisagens com figuras*, o poeta se espanta com a presença de muros. Qual seria a sua necessidade, se a morte campeia sem distinção de lugar? Os muros dos cemitérios de Cabral não separam o que está dentro do que está fora, pois a morte está dentro da parca vida que os homens carregam: “Para que todo este muro?/ Por que isolar estas tumbas/ do outro ossário mais geral/ que é a paisagem defunta?// (...) Para que a alta defesa,/ alta quase para os pássaros,/ e as grades de tanto ferro,/ tanto ferro nos cadeados?// – Deve ser a sementeira/ o defendido hectare,/ onde se guardam as cinzas/ para o tempo de semear.”⁷⁴ A paisagem defunta não solicita o isolamento em espaço com tumbas. Qual o objetivo dos muros altos até para os pássaros, das grades de ferro e dos cadeados?

O museu torna-se silo. A sementeira, geradora da vida, passa por uma inversão semântica e torna-se lugar de armazenamento de cinzas e de produção de morte. Nas três primeiras estrofes do poema, frases interrogativas demonstram certa perplexidade irônica em relação à absurda situação da construção do cemitério naquele espaço. A inutilidade do muro é a grande questão: os cemitérios não precisam de muros. Cabral deseja reequacionar a ordem social. Nos quadros cadenciais de uma poética pautada pelo rigor intelectual, o poeta deixa campos distintos intercambiarem-se. Ao apontar para a ausência de separação, revela fronteiras mais rígidas no cenário brasileiro.

A indistinção entre o dentro e o fora do cemitério de Toritama – lugar de passagem, limiar indistinto – pode ser tomada como eixo da discussão política e estética estabelecida pela obra dos autores em estudo. A diluição de limites evidencia-se como o

⁷¹ Cf. SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*: o narrador, a viagem.

⁷² Segundo Yvette Sánchez, “o ato de coleccionar demonstra pouco proveito prático ou utilitário: El coleccionista eleva los objetos al rango de sublimes independiente de su valor original; importa el precio del afecto, no el del mercado, con lo que se gesta una mutación económica. Pueden pasar de marginales, eliminados de la circulación de la cultura y de la naturaleza, puestos aparte, liberados del esfuerzo de ser útiles, a productos reconocidos, elegidos estéticamente, que vuelven a recibir el aura singular de lo exclusivo.” SÁNCHEZ. *Coleccionismo y literatura*, p. 15.

⁷³ MELO NETO. *Obra completa*, p. 155.

⁷⁴ MELO NETO. *Obra completa*, p. 155

propósito maior da escritura diplomática. Trabalhando constantemente na proximidade das fronteiras, realizando acordos, negociações, os diplomatas desenvolvem uma acuidade, uma sensibilidade e uma reflexão únicas sobre a existência de separações, de preconceitos, de hierarquias, de campos de poder simbólicos e reais. Dessa soleira, dessa zona de indistinção, nem dentro nem fora dos marcos divisórios, lançam seu olhar e desenvolvem um afeto “diplomático” pelas vidas em abandono. Apontam o que falhou, vislumbram o que poderia existir e não se tornou possível; por outro lado, enxergam interseções artísticas e culturais às vezes pouco visíveis.

Em “Cemitério pernambucano (São Lourenço da Mata)”,⁷⁵ de *Paisagens com figuras*, Cabral cria uma bela imagem com ícones relacionados ao cemitério e à vida marinha. Esse cemitério fora aberto para receber os mortos afogados no canavial. É constante a simbiose entre mar e canavial na poesia cabralina. Observa-se a alusão, nesse texto, a um antológico poema de Paul Valéry, “Cemitério marinho”. Escreve Cabral: “É cemitério marinho,/ mas marinho de outro mar”. Contudo, em São Lourenço, não há os mármores e esculturas presentes no cemitério de Sète.⁷⁶ A expressão “outro mar” revela o distanciamento em relação ao texto do poeta francês.⁷⁷ As canas, de fora, como o movimento marítimo, lambem os muros feitos de cal. Os carneiros de terra também se transfiguram em ondas do mar: “não levam nomes: uma onda/ onde se viu batizar?”. O anonimato das sepulturas demonstra a desvalorização dos homens e a ausência de dignidade. A ironia está confirmada pela interrogação ao final do verso. O cemitério, em solo seco, lembra um cemitério marinho, pois “as caídas cruzeiras que há/ são menos cruzeiras que mastros/ quando a meio naufragar.” Como o mar em seu embate com as pedras da praia, o canavial, em sua ausência de dureza, em seu enfrentamento constante e incansável com os muros, corta e rói a crosta dura de suas paredes.

As cruzeiras caídas lembram mastros em meio a um naufrágio. As imagens relacionam-se à decadência, à passagem, à fronteira entre a vida e a morte. A voz poética produz seu enunciado a partir desse lugar onde as cruzeiras são flagradas em queda. Como os

⁷⁵ MELO NETO. *Obra completa*, p. 157.

⁷⁶ Cf. MENDES. Sete cemitérios sob perspectiva irônica.

⁷⁷ Vinicius de Moraes escreveu, em *Poesias coligadas*, um poema intitulado “Cemitério marinho”, sobre uma viagem que fez, em 1963, a Sidi Bou Said. Faz referência à simplicidade, à idéia de morte como algo alegre para aqueles que tanto sofrem na vida. Olha o mar em volta, sem Valéry, e pensa na seqüência interminável dos dias que passam. A ironia, assim como na poesia de Cabral, também aqui se faz presente: “(...) Mal defendidos por uns muros/ Erguidos ao sabor da morte/ Eu nunca vi mortos tão puros/ Mortos assim com tanta sorte/ As lajes de cal como túnicas/ Brancas, e árabes; não púnicas.” MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 511.

homens, as cruzes acostumaram-se com o estado “inclinado” e impreciso de existência. Do lugar da fragilidade, voltado para o instante da morte, o poeta constata a efemeridade constituinte das figuras que deseja traduzir. As personagens ganham importância a partir de seu fim. Nesse momento, como as cruzes atraídas pela gravidade do terreno, tais personagens migram para a literatura. As páginas parecem-se com terrenos baldios onde se molda a escritura. O poeta viajante criva, no espaço literário, as figuras desses atores tragados pelo movimento do canavial, como se fossem cruzes cambaias roçadas pelo vento agreste.

Em “Cemitério pernambucano (Floresta do Navio)”,⁷⁸ de *Quaderna*, Cabral critica a presença de um cemitério inadequado para a região: barroco, gótico “e com cenário de ópera”, um cemitério “retórico e florido”, com “estilo doutor” e próximo do político e do orador. Constantinopla, com seu acúmulo de estilos, funciona como metáfora para o poema. O desenho arquitetônico do cemitério de Floresta do Navio irrompe na paisagem como afronta, como insulto tanto ao precário cenário sertanejo quanto ao estilo conciso do poeta, concretizado pelas construções despojadas dos outros cemitérios. O viajante nordestino, em seu trajeto, ao buscar cemitérios pobres e áridos, deseja não apenas recolher elementos para sua composição artística, como também ver-se refletido em lugares onde a simplicidade e a crueza do real impedem qualquer arrojo ou excesso relacionado ao sublime ou à compaixão.

A interminável jornada pelos cemitérios ultrapassa os limites de um livro e invade as páginas de outros. Depois de passar pela estrada de Caxangá, o viajante descreve o “Cemitério pernambucano (Custódia)”,⁷⁹ no livro *Quaderna*: “É mais prático enterrar-se/ em covas feitas no chão:/ ao sol daqui, mais que covas,/ são fornos de cremação”. O ato de enterrar pode propiciar – ao se queimar as coisas enterradas – a construção de outros objetos, pois as covas transformam-se em caieiras. No entanto, no chão escaldante, “nas covas caieiras”, nada se constrói a partir do homem, “tudo se perde na terra,/ em forma de alma, ou de nada.” A ironia é observada na desvalorização da vida sertaneja.⁸⁰ O barro, a pedra e a lenha raquítica transformam-se em outros elementos: tijolo, cal, carvão vegetal. Entretanto o homem, ao ser enterrado, é incapaz de gerar algo mais. Os objetos, mesmo simples e naturais, reduplicam seu valor e sua utilidade, ao contrário de quem os produz.

⁷⁸ MELO NETO. *Obra completa*, p. 240.

⁷⁹ MELO NETO. *Obra completa*, p. 245-246.

⁸⁰ Cf. MENDES. Sete cemitérios sob perspectiva irônica.

A série dos cemitérios evidencia a tonalidade áspera presente em toda a poética cabralina. Os objetos que a terra pode produzir com a ajuda do homem, por estarem totalmente fora dos aparatos tecnológicos da modernidade, por necessitarem apenas da natureza e da mão-de-obra, não podem receber um justo valor pelas horas investidas. O saber e o trabalho não valorizados desse homem permitem a desconsideração de sua própria vida, queimada no chão onde alma e ausência se confundem.

Em “Congresso do polígono das secas”,⁸¹ primeiro poema de *Dois parlamentos*, a morte revela-se decompondo por dentro o “invólucro que nada envolvia”. A escritura imanta-se por regras frias. Dos cemitérios que se alastram pelo território inteiro, o poeta extrai a linguagem do pouco, porque conhece sua “verdade”. Aqueles que, com sua arte, enfeitam retoricamente a miséria, não entendem a secura da realidade de que tratam. Em Cabral, a paisagem contamina o verbo. Os cemitérios cabralinos questionam a simbologia do monumento, não se oferecem como museu para visitas, construído com mármore e estátuas; são feitos de pó e de espectros, estendendo-se ao ar livre.

No poema, nota-se a ausência de distinção entre os homens. No entanto, essa falta de traços de singularidade, em lugar de favorecer um novo tipo de estrutura social, ligada ao comum,⁸² revela-se, ao contrário, como uma ausência de marcas que qualifiquem esses homens como seres humanos:

Os mortos daqui vão despidos/ e não só da roupa correta/ mas de todas as outras,/ mínimas, etiquetas./ – Das poucas que se exigem para se entrar em tal serão,/ mortalha para todos,/ e rede, aos sem caixão./ – Por isso é que sobram de fora,/ sem entrar nos salões da terra,/ entre pedras, gravetos,/ no sereno da festa.⁸³

Os mortos da poesia cabralina representam a *vida nua* que se deixa morrer por ser de pouco valor.⁸⁴ O homem torna-se acha para acender o fogo de máquinas a girar constantemente como engenhos de açúcar. Apresenta-se como lenha seca, queimando-se inteira antes de seu tempo de vida.

Em suas coleções, o poeta insiste nas imagens de morte já conhecidas no Nordeste. Mata novamente os corpos esqueléticos, efetua mortes em série. Sugere um cenário além do visível, lugar onde trabalha incansavelmente a máquina voraz que os

⁸¹ MELO NETO. *Obra completa*, p. 271-278.

⁸² Cf. AGAMBEN. *A comunidade que vem*.

⁸³ MELO NETO. *Obra completa*, p. 275.

⁸⁴ Cf. AGAMBEN. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*.

produz. Essas paisagens, de onde está ausente qualquer espécie de ornamento lírico, acolhem o homem qualquer, destituído de rosto e de interioridade. Homem que vive em total abandono, como o morto no campo santo. Às vezes, nem é enterrado, mas derramado no chão. Revela-se tão próximo à terra que esta “nem sente sua intrusão”, como se afirma em “Cemitério pernambucano (Nossa Senhora da Luz),”⁸⁵ de *Paisagens com figuras*.

Cada sociedade, ao mesmo tempo que traça seus limites econômicos, científicos, estéticos e morais, produz constantemente seres e acontecimentos que diluem as fronteiras, tornando incertas as passagens, questionando os limites instituídos pelas estratégias do poder. As normas estabelecidas terminam por gerar, paradoxalmente, espaços caóticos. Em *Vidas desperdiçadas*,⁸⁶ Zigmunt Bauman assegura que a sociedade de consumo é definida pelo que se descarta, não pelos objetos e signos consumidos. “O refugio humano”, o ser que não pôde ter reconhecimento e visibilidade, tornou-se um produto indissociável da sociedade e inseparável do desenvolvimento moderno, criando um espaço de estranhamento no corpo da nação. Em suas viagens antibucólicas, recolhendo esse elemento “descartável”, o poeta ilumina territórios obscuros da coletividade.

O Estado moderno – e seus aparatos técnico-científicos –, ao estipular regras e normas que procuram organizar o caos, utiliza-se de força e de prepotência. Institui normas consideradas importantes para manter a ordem e afastar qualquer ruído que desequilibre seus cálculos. A ordem pela qual legisla está embasada em divisões, classificações, impedimentos, violência. Para haver boa regra e consolidação das distinções políticas e sociais, as divisas devem ser claras e duras. As estranhas figuras representadas no discurso cabralino arranham as planilhas da modernização, rompem as fronteiras nas quais deveriam permanecer encerradas e evidenciam a proximidade do projeto de produção contínua da modernidade com o refugio, com as imagens dissonantes que irrompem do espaço periférico da nação.

Os corpos tecidos pela escritura de Cabral findam soltos, desguarnecidos, feito animais sem alma. O sistema social deixa-os morrer. Não se percebe, nas instâncias de poder, nenhum sinal de culpa, e não há nenhuma condenação pelo modo como esse sistema elege, cataloga ou descarta pessoas e lugares. A lógica soberana do Estado de exceção não

⁸⁵ MELO NETO. *Obra completa*, p. 159.

⁸⁶ Cf. BAUMAN. *Vidas desperdiçadas*.

trata os desequilíbrios presentes no espaço social como situação excepcional, mas como regra, modo operante de governo na política contemporânea.⁸⁷ O pária nordestino encontra-se, nesse território, afastado de qualquer garantia jurídica, de qualquer projeto de inclusão social, ética ou econômica, como diversas personagens presentes nas obras de Rosa e de Vinicius, lançadas à sorte, ao azar, aos acasos do dia-a-dia. As “paisagens com figuras” destituídas das mínimas garantias de existência cidadã surgem em diversos mapas, habitam territórios nacionais ou países estrangeiros, como os judeus flagrados por Rosa em Hamburgo, marchando como multidão solitária para os campos de concentração.

Existe nos textos dos três escritores um esforço para traduzir, a partir desses lugares de exclusão e de exílio, fagulhas de utopia, confiança em outras possibilidades históricas para o homem. Desse modo, a potência das imagens residiria não em sua visibilidade fúnebre, nem em sua ausência de interioridade, mas nas nuances das formas e texturas, nos traços artísticos que sintetizam, mesmo por meio de desenhos rudes, baços e feios, uma vontade de futuro.

5.6 A estrada e o rio

Em 1950, Cabral publica *O cão sem plumas*, impresso em sua prensa manual. Nesse livro, assume um arguto olhar direcionado para os párias que vivem em solo nordestino. O poeta revela ter escrito mais sobre a Zona da Mata que propriamente sobre o sertão, mas sua literatura é elaborada por uma modelagem sertaneja. *O cão sem plumas* foi escrito, segundo Cabral, após a leitura de uma reportagem da revista *Observador econômico e financeiro do Brasil*. O artigo apresentava dados sobre a expectativa de vida na Índia – 29 anos de idade –, e no Recife: 28 anos. Em 1953, o poeta escreve a Vinicius:

(...) poderia passar o resto da vida fazendo esses poeminhas amáveis, requintados, dirigidos especialmente a certas almas sutis. Foi daí que resolvi dar meia volta e enfrentar esse monstro: o assunto, o tema. *O cão sem plumas*, meu livro seguinte, escrito em Barcelona, foi a consequência.⁸⁸

⁸⁷ Para Giorgio Agamben, o Estado de exceção é definido pela interrupção total ou parcial da ordem jurídica. A zona de anomia que produz deixa a vida vulnerável, destituída de direitos e de força para reagir diante dos desmandos do poder soberano. Cf. AGAMBEN. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*.

⁸⁸ Cf. JUNQUEIRA. João Cabral, um mestre sem herdeiros, p. 341.

Cabral afasta-se da consideração exclusiva da poética do cálculo, do silêncio, e envereda-se pela poética “negativa”, assumindo o engajamento político-social e colocando-se ao lado dos menos favorecidos.

No poema *O cão sem plumas*,⁸⁹ Cabral descreve almas secas vivendo da lama do rio. Compara, por meio da lama que a todos cobre, a pele do homem com a pele d’água, o osso do homem com a ausência de osso do caranguejo. O rio não reflete o claro dos peixes pulsantes como facas. O poeta escreve sobre flores negras e pobres brotando das águas onde pousam mosquitos; flores pútridas como a história dos seres plantados nas barrentas margens. De costas para o rio, vivem “as grandes famílias espirituais” da cidade, chocando “os ovos gordos/ de sua prosa”. Nota-se, na passagem, uma crítica ao falar empolado da literatura oficial, que arremeda a oralidade gordurosa e afetada dos discursos da classe dirigente. Questionam-se, por ricochete, os discursos empolados e emocionais dos saraus familiares e do cancionero popular, que muito influenciam, com a sua oralidade pegajosa, a literatura brasileira, ao contrário do traço preciso buscado pela escritura cabralina.⁹⁰ Os “donos do poder” aparecem no poema como detentores de uma “preguiça viscosa”.

O discurso mínimo alia-se aos menos favorecidos, enquanto o discurso empolado, “gordo”, situa-se ao lado dos poderosos. O poeta questiona, portanto, esse discurso pegajoso, enganador, realizado em defesa da acumulação, e não da divisão. Tal discurso busca o elogio, o aplauso, não é utilizado para a comunicação, tornando-se responsável pelo silêncio de outras vozes. O poeta, paradoxalmente, recolhe da lama molhada a cadência enxuta, a dicção de pedra.

O homem mergulhado no rio mostra-se também seco como palha, não se dissolve na água. O trajeto do migrante, do sertão à periferia da cidade grande, confunde-se com o trajeto do rio. A miséria em que vive apenas transformou-se, daquela ressequida pela aridez do clima, naquela outra, úmida, espalhada à beira do mangue, imagem que reaparecerá no poema “O rio”.

Cabral escreve, em *O cão sem plumas*, sobre a conexão homem-natureza. Não se sabe “onde começa o homem/ naquele homem”; entretanto, não ocorre uma mistura perfeita, algo sempre foge ao arranjo harmônico. O poeta pergunta se o homem não está

⁸⁹ MELO NETO. *Obra completa*, p. 103-116.

⁹⁰ Cf. CANDIDO. *Literatura e sociedade*, p. 71-88.

aquém do homem. Esse homem heterogêneo ao mesmo tempo se espraia e se torna irreduzível; carrega, como faca íntima, após a carne ser tomada pela lama, apenas uma frágil fibra, que mantém o desejo de superar as vicissitudes, as intempéries encontradas.

No desenvolvimento do texto, o poeta cita o mendigo negro como exemplo de dupla exclusão. Esse homem produz, “choca”, possui “dentes, arestas, é espesso”. Espesso como um cão sem plumas, como o rio pesado e real, não o de águas azuis das ilustrações:

Um cão vive, porque vive,/ é agudo./ O que vive/ não entorpece./ O que vive fere./ O homem,/ porque vive,/ choca com o que vive./ Viver/ é ir entre o que vive./ O que vive/ incomoda de vida/ o silêncio, o sono, o corpo/ que sonhou cortar-se/ roupas de nuvens./ O que vive choca,/ tem dentes, arestas, é espesso./ O que vive é espesso/ como um cão, um homem,/ como aquele rio.⁹¹

Segundo João Alexandre Barbosa, a crítica da realidade social e histórica brasileira passou a ser, a partir da década de 1950, uma forte marca da poesia cabralina:

Ora, foi exatamente naqueles livros dos anos 50 e naquele dos 60, representantes daquilo a que o próprio João Cabral chamou de “poesia em voz alta”, que, de modo mais manifesto, perfilou a crítica social e histórica como assunto privilegiado de sua poética.⁹²

Isso não significa que no restante do trabalho do poeta não apareçam, aliadas, a crítica social e a estruturação crítica do poema. Em toda a obra, percebe-se um intercâmbio extremamente bem construído entre essas “duas águas”: a social e a estética.

Ao contrário dos homens cujas vidas são moldadas pelo acúmulo, os homens do mangue possuem apenas aquilo que lhes possibilita o sustento diário. A cada novo dia, é preciso sair de casa e penetrar novamente na lama do rio. Buscam garantir, com o trabalho cotidiano, a parca dignidade que lhes resta. O “Cão sem plumas” metaforiza os seres abandonados, saqueados, violentados pela História. As águas viscosas do rio figuram-se pesadas, pois desejam “lavar” esse homem, retirar o que há nele de resíduo, de dejetos, de resignação, levar para longe essas “impurezas”. As águas pretendem limpar as marcas de um passado histórico estabelecido por nobres famílias, pelo calor dos engenhos, pelo corte da cana. O líquido estagnado e fecundo almeja desfolhar o homem para atingir sua fibra, seu caroço, e ver brotar de seu corpo rasurado outra forma de vida.

⁹¹ Cf. MELO NETO. *Obra completa*, p. 114.

⁹² BARBOSA. A poesia crítica de João Cabral, p. 24.

O “ser qualquer”, maltrapilho, apresenta-se de modo indissociável da produção histórico-social. Sua imagem revela-se como negativo fotográfico dos projetos econômicos e políticos nacionais planejados, desde o Brasil colônia, em salas confortáveis e fechadas, distantes do país profundo. A escravidão, a monocultura açucareira, os títulos de “nobreza” dos coronéis, a chamada “indústria da seca” contribuem para difundir traços de distinção social e cultural, para retirar a política de sua verdadeira instância – o palco coletivo – e colocá-la como jogo de interesses privados.

A poética da negação, do questionamento da ordem, constitui forte marca de Cabral. Ao contrário do corpo exposto da diferença, as personagens são irreduzíveis à idéia de oposição no jogo de classes. Por outro lado, a positividade encontrada em Cabral não se confunde com a positividade órfica, desejosa de integração harmônica e celebradora da vida, como notamos em alguns textos de Vinicius. Ela constitui-se como parte da vigília ascética empreendida pela questionadora “poética do não”.⁹³

O cão sem plumas revela-se homem-bicho – desse modo, a personagem heterogênea do Iauaretê reflete-se no sertão cabralino. O texto refere-se ao aspecto incalculável, performativo e inapreensível das personagens desafiadoras da ordem. Apresenta o feio, o sujo, o mau cheiro que o mar de águas límpidas busca frear, impedir, avançando sobre o rio, mesmo que a luta seja inglória, pois as águas “doces” lentamente contaminam seu espaço. O homem-bicho irrompe do rio como monstro lendário a provocar o descontrole e causar pânico aos navegadores; surge nas páginas como cão banido, abandonado e solitário, desejoso de acolhimento, figurando como expressão máxima da privação de bens e de afeto.

A reunião dos rios, somando a potência branda das águas, simboliza formas de comunicação e de solidariedade existentes entre as populações periféricas. No poema, o homem é articulado ao animal como forma de reconhecimento da diferença, gesto capaz de reaproximar o homem de si mesmo, conforme endossa Agamben.⁹⁴ Do mesmo modo, a reunião dos rios remete às táticas de sobrevivência da multidão sertaneja: “Junta-se o rio/ a outros rios./ Juntos,/ todos os rios/ preparam sua luta/ de água parada,/ sua luta/ de fruta parada.”⁹⁵ O rio, tornado espesso pelas experiências ribeirinhas, pela tonalidade impura das margens, que se mescla à de suas águas, mostra-se calmo, silencioso e constante. Reúne-se

⁹³ Cf. SECCHIN. *João Cabral: a poética do menos*, p. 84.

⁹⁴ Cf. AGAMBEN. *The open: man and animal*.

⁹⁵ MELO NETO. *Obra completa*, p. 113.

a outros rios e persegue a batalha “invencível e anônima”, como uma fruta “– trabalhando ainda seu açúcar/ depois de cortada –”.⁹⁶

A voz poética desenvolve seu enunciado à maneira de um rio no período da cheia, tornando-se suja e rasteira para melhor compreender essas vidas menores. O rio envolve em suas águas a série dos dejetos, dos detritos, das impurezas, das estagnações presentes tanto nos lugares abertos ao abandono quanto nos espaços abafados. Os elementos resgatados pelo rio são signos descartáveis. Eles funcionam, na poesia cabralina, como objetos excluídos do universo pomposo dos museus oficiais. Esses elementos normalmente são retirados para fora do espaço público para que a máquina do mundo continue a se movimentar sem empecilhos, de forma “natural”. O rio, entretanto, envolve em suas águas turvas e pesadas um elemento latente e incômodo, incapturável pela lógica produtiva do poder – o desejo de seguir adiante, metaforizado pela correnteza: “Porque é muito mais espessa/ A vida que se desdobra/ em mais vida,/ (...)/ Espesso,/ porque é mais espessa/ a vida que se luta/ cada dia,/ o dia que se adquire/ cada dia/ (como uma ave/ que vai a cada segundo/ conquistando seu vôo).”⁹⁷

No poema *O rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife*,⁹⁸ podemos perceber o Capibaribe como a voz de um viajante intelectual cruzando terras, atravessando povoados e conhecendo a vida miúda dessa gente esquecida, que vive às margens de uma “escrita” moderna. Publicado em 1954, o texto reitera as discussões aqui estabelecidas.⁹⁹

No longo e belo poema *O rio*, escrito em primeira pessoa, a personagem rio nasce menino e segue silencioso ao lado da gente simples. Ao mesmo tempo, deixa-se tomar pelas aspirações desse povo que anda em sua companhia. Cabral considerava o livro que contém o poema sobre o Capibaribe o mais facilmente escrito por ele e aquele que lhe proporcionou maior prazer, por possibilitar-lhe o retorno às vivências infantis. O poeta responsabiliza Vinicius pelo impulso dado à geração do texto: “Foi Vinicius de Moraes quem me animou a escrever e quem levou pessoalmente o livro a São Paulo para inscrevê-

⁹⁶ MELO NETO. *Obra completa*, p. 112-113.

⁹⁷ MELO NETO. *Obra completa*, p. 116.

⁹⁸ MELO NETO. *Obra completa*, p. 117-143.

⁹⁹ Cf. CAMPOS. *Metalinguagem e outras metas*, p. 83-84.

lo no concurso do IV Centenário”.¹⁰⁰ O pernambucano recebe o primeiro lugar no concurso, intitulado José de Anchieta.

Com o poema *O rio*, Cabral começa a consolidar seu estilo límpido, seco, de “poesia menos”. A sintaxe rude, ligada à terra e a suas entranhas, além das estrofes antimelódicas, ganha maior fôlego. Rítmica e métrica pouco usuais em língua portuguesa recebem destaque na poética cabralina. O poeta utiliza, além da rima toante, metros com seis, oito, nove e onze pés, e cria um estilo configurado como o mais seco, como o mais árido em português. Contrária à sonoridade, como raramente ocorre entre nós, a poesia cabralina surpreende por sua antimeledia, característica marcante da obra desse artista que afirma não ter ouvido musical e critica bastante Vinicius pelo fato de o poeta carioca ter realizado a transição da poesia canônica para o ofício de cantor popular.¹⁰¹

No poema em análise, o rio-narrador menciona o aprendizado adquirido com a visão do trabalho nas usinas. Ali se conhece “como a carne mastiga o osso”, assiste-se à vitória “do brando sobre o duro/ do grão amassando a mó”. Entretanto, a maior e a pior vitória é a da pedra dura que se fura pela ação do lento suor.¹⁰² O trabalho sem resistência do grão roendo a mó, do suor furando a pedra – como o do rio sujo lentamente invadindo o mar, em *O cão sem plumas* – sugere a atividade do próprio poeta, a articular seus versos não pela via do confronto, mas por intermédio de uma escritura maleável, dialógica e persistente.

O rio confessa-se amigo íntimo das gentes que moram no avesso da cidade. Desse modo pode ocorrer o agenciamento entre o poeta/rio/narrador e os seres encontrados, sem haver necessidade de um portar-se como o outro, de ocorrer imitação ou identificação. No “agenciamento coletivo de enunciação”, conforme assinala Gilles Deleuze, é importante agenciar algo em comum, um desejo que atue em função dos mesmos propósitos, nesse caso, a luta contra o legado do abandono. Para Deleuze,¹⁰³ o escritor goza de uma “frágil saúde irresistível”, decorrente do fato de ter visto e ouvido

¹⁰⁰ MELO NETO apud ATHAYDE. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*, p. 105.

¹⁰¹ De acordo com José Castello, quando de sua temporada em Genebra, Cabral recebe a visita de Vinicius, que estava trabalhando em Paris. Decidem ir a um bar, Vinicius pega um violão e começa a cantar suas últimas composições. O poeta pernambucano se irrita com o sentimentalismo do outro poeta, cada vez mais cancionista, e interrompe a cena: “Me desculpe, Vinicius. (...) mas por que todas as tuas músicas falam de coração? Será que você não tem outra víscera para cantar?” Vinicius, bem-humorado, responde que um dia iria colocar música em um daqueles “poemas de cabra”. Cf. CASTELLO. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & diário de tudo*, p. 129.

¹⁰² MELO NETO. *Obra completa*, p. 132.

¹⁰³ DELEUZE; GUATTARI. *Crítica e clínica*, p. 14.

coisas demasiado fortes, às vezes “irrespiráveis”. Experiências que, no entanto, lhe possibilitam “devires” que uma “gorda saúde dominante” não conseguiria obter.

O rio demonstra que penetrar os lugares e ser tocado por eles exige paciência, como a do poeta diante de seu texto-paisagem. A ênfase na demora liga-se à valorização da experiência como possibilitadora de aprendizagem. Desse modo, o rio retarda seu trajeto para conhecer melhor, e de forma silenciosa, as vidas dos moradores ribeirinhos e dos retirantes. Ao seguir viagem, confere-lhes um único conselho: a relação do comum retirar, como se o rio quisesse tornar mais evidente a força transformadora dos laços de convivência desses que têm, apesar de todas as suas diferenças, uma história e uma luta em comum.¹⁰⁴ A imagem do comum retirar, a relação tecida em grosso tear possibilitam ao poeta uma construção poética realizada por linhas cruas e tangenciada pelo cuidado ético.¹⁰⁵ O conselho final do poema reflete-se na novela “A estória de Lélío e Lina”, de Rosa.¹⁰⁶ Como na narrativa rosiana, as personagens cabralinas são portadoras de elementos inapreensíveis, irredutíveis à lógica quantificável da disciplina, presentes na comunicação, no afeto, no agir em comum.

No poema *O rio*, o silêncio do poeta consistiria fundamentalmente no gesto de deixar o outro falar, de dividir o espaço literário com outras vozes, outras estórias, outros ritmos e sabedorias. A partir de uma escuta mais cuidadosa do silêncio das margens, do que está encoberto por outras imagens e outras sonoridades, podemos ouvir o som diferencial desses espaços fronteiriços. Muitas vezes, misturadas à água espessa, escura e fétida, que aparenta deter apenas o vazio da morte, podem pulsar estranhas formas de vida, como a encarnada em *O cão sem plumas*.

A migração é o tema central de *O rio*. As tensões entre a modernidade e a tradição alteram a paisagem e o imaginário sertanejos. Após a descrição de 26 povoados, o

¹⁰⁴ MELO NETO. *Obra completa*, p. 143.

¹⁰⁵ Em entrevista a Vinicius, realizada em 1954, Cabral observa: “[*O rio*] foi feito propositadamente prosaico, rude, tosco, mal-acabado. (...) a fama que ganhei de ser um poeta “técnico”, “civilizado”, “bem”, estava me irritando ao auge. Busquei conscientemente uma qualidade de juta, de aniagem, de pano de saco.” Em outro trecho, o pernambucano ressalta: “Em *O rio* tentei usar uma expressão direta, enquanto todos os meus livros anteriores estão quase que completamente baseados numa expressão metafórica. Talvez tenha feito a expressão direta demais. Há gente a quem o livro parece uma prosa.” ATHAYDE. *A viagem* ou o itinerário intelectual que fez João Cabral de Melo Neto do racionalismo ao materialismo dialético, p. 50 e 52.

¹⁰⁶ Lélío descobre em Lina “os cuidados e carinho, os conselhos em belas palavras que formavam o pensar por caminhos novos, e que voltavam à lembrança nas horas em que a gente precisava. Sua voz sabia esperanças e sossego.” ROSA. *Corpo de baile*, 2006, vol. 1, p. 319. A ênfase na experiência, na sabedoria dos mais velhos aparece também, em Cabral, na figura do mestre carpina, de *Morte e vida severina*, e em Vinicius, com Isaías, o grande, de *As feras*.

rio detém-se em Limoeiro. A cidade apresenta as fazendas melhores, “inúmeras bolandeiras”. Surgem imagens do trem e da ponte de ferro, de algodais e de carrapateiras.¹⁰⁷ Todavia, a sede seca da miséria persiste ao lado do arremedo de progresso.¹⁰⁸ Em Carpina, o rio-narrador declara que a viagem dos trens diverge da sua. Ao contrário da máquina, emblema do mundo tecnológico, da rapidez da vida moderna, o rio não perde sua lentidão. O progresso relaciona-se a uma pressa supérflua, que muitas vezes impossibilita um contato mais demorado com pessoas e paisagens, impedindo a construção de experiências ricas e diversificadas.

Na viagem do rio, as usinas têm sempre “uma moenda de nome inglês”.¹⁰⁹ A monocultura arrasa a diversidade ecológica e desterra os homens: “As casas não são muitas/que por aqui tenho encontrado/(os povoados são raros/que a cana não tenha expulsado).” Os canaviais engolem roçados, devoram as casas e seu entorno, avançam sobre os pequenos cemitérios onde os homens seriam enterrados.¹¹⁰ As usinas simbolizam potências tecnológicas que visam a submeter tanto a vida social quanto a constituição física do homem. A fome devoradora das máquinas metaforiza o próprio sistema socioeconômico. Na poesia cabralina, revela-se como tudo vira objeto a ser inserido na grande rede do livre mercado ou refugio a ser descartado pelos projetos de desenvolvimento econômico e social.¹¹¹

Em relação aos migrantes que acompanham o trajeto do Capibaribe, o poema descreve a série dos que chegam, com o rio, à cidade grande: os interioranos; o usineiro “que outro maior devorou”; o bangüezeiro “reduzido a fornecedor”; aquele que já se acostumou à vida local e agora é um “simples morador”; o cassaco “que por todas aquelas bocas [de usina] passou”:

Ao entrar no Recife/ não pensem que entro só./ Entra comigo a gente/ que
comigo baixou/ por essa velha estrada/ que vem do interior;/ entram comigo os
rios/ a quem o mar chamou,/ entra comigo a gente que com o mar sonhou,/ e

¹⁰⁷ No livro *Quaderna*, no poema “Paisagens com cupim”, Cabral descreve a máquina de aço sadia das usinas de algumas cidades nordestinas: “Essas existem matemáticas/ no alumínio de suas fábricas. Essas têm a carne limpa,/ embora feia, em série, fria.// O cupim não lhes dá combate: nelas motores vivos batem/ que sabem que enquanto funcionem/ nenhuma ferrugem os come.” MELO NETO. *Obra completa*, p. 239.

¹⁰⁸ MELO NETO. *Obra completa*, p. 125.

¹⁰⁹ MELO NETO. *Obra completa*, p. 128.

¹¹⁰ MELO NETO. *Obra completa*, p. 129-130.

¹¹¹ MELO NETO. *Obra completa*, p. 131.

também os retirantes/ em quem só o suor não secou,/ e entra essa gente triste,/ a mais triste que já baixou,/ a gente que a usina,/ depois de mastigar, largou.¹¹²

Ao chegarem à cidade, em vez de usinas, são as fábricas – quando não o mangue – que engolirão os homens. As margens do espaço urbano, Recife destituído de nome, privam os homens (privam as personagens) de nomeação. Os migrantes passam a levar uma existência corroída e desagregada,¹¹³ privada de qualquer espécie de distinção, como vimos nos poemas de *Paisagens com figuras*.¹¹⁴

Arte, filosofia e política unem-se no discurso de Cabral. Seja no gabinete das embaixadas, seja nos escritórios do fazer poético, entrelaçam-se preocupações com o cotidiano e questionamentos sobre a natureza humana. Pisando nessa fronteira em que se cruzam ética e estética, Cabral busca, a partir da formação textual, enfrentar os desafios do tempo presente e imaginar novos espaços para a idéia de coletividade. O ajuste da medida poética à construção dos temas representa um modo particular de intervenção política, ou seja, é uma maneira de se buscar uma paisagem justa, longe de todo véu que favorece o engano e a opressão.

O livro *Morte e vida severina* foi publicado em 1956. Cabral, acostumado à lógica da construção poética, estranha o tom prosaico e simples do auto de natal e acredita ter sido, a peça, a obra menos trabalhada que produziu, em termos de linguagem. Ao buscar clareza, construindo poesia mais popular, recorrendo a redondilhas e a outros metros mais musicais, o autor termina por produzir uma tensão. O poeta tem a consciência de que o público para quem escreveu a peça não a leu nem a lerá. Apesar do pessimismo, observamos no texto a continuidade do tema da solidariedade, constituinte da proposição positiva de seu fazer poético, conforme ressaltamos.¹¹⁵

¹¹² MELO NETO. *Obra completa*, p. 134-135.

¹¹³ NUNES. *João Cabral: a máquina do poema*, p. 56.

¹¹⁴ Cf. MELO NETO. *Obra completa*, p. 141.

¹¹⁵ De acordo com Cabral, Maria Clara Machado, diretora do Teatro Tablado, solicitou-lhe escrever um auto de Natal, mas não chegou a montar o espetáculo. Anos depois de ter publicado o texto, Cabral morava em Berna, Suíça, quando Roberto Freire, diretor teatral do TUCA (Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP), escreve-lhe pedindo para encenar a peça que contaria com quatro composições de Chico Buarque. A primeira apresentação pública ocorreu no próprio teatro da PUC-SP, em 11 de setembro de 1965. O poeta assiste à montagem no festival de teatro de Nancy, França, em 1966: “Confesso que foi um deslumbramento. Até hoje, creio que noventa por cento do êxito daquele espetáculo foi feito pela música.” ATHAYDE. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*, p. 107-109.

No texto teatral, aparece a multidão de Severinos. O anonimato presente na série dos cemitérios ganha aqui um disfarce intencional: Severino é qualquer um. Sua descrição, realizada pela própria voz ou pelo discurso dos interlocutores, apresenta um traço que se torna generalizado à medida que se esforça para atingir o particular. A condição inalterável do clima e do solo reflete a própria existência do migrante. A única produtividade possível é “cultivar os roçados da morte”. O trabalho nesse espaço torna-se mais fácil e o pagamento é recebido no momento da sementeira. Não é preciso esperar pela colheita. A ironia amarga de Cabral evidencia-se na mudança de *status*¹¹⁶ alcançada por meio da morte: “Agora trabalharás/ só para ti, não a meias, como antes em terra inteira”.

Cabral reúne e revela, com sua obra, o que sobrou, a ruína a que chegaram os corpos antes mesmo de se construírem. Em *Morte e vida severina*, os migrantes do interior de Pernambuco e da Paraíba, ao buscarem o Recife para morrerem de velhice, e não antes do tempo, deparam com cemitérios a aguardá-los. Em sua travessia, Severino descobre estar realizando o seu próprio enterro,¹¹⁷ embora aquilo que direciona a migração seja o desejo de afirmação.¹¹⁸

Após chegar à cidade e não encontrar nenhum motivo para continuar defendendo a vida, Severino vê a utopia desintegrar-se. Durante o diálogo com Seu José, mestre carpina, momento em que Severino noticia a idéia de “saltar” para fora da vida, aparece outra mensagem: o filho do carpinteiro havia “saltado” para dentro da vida, reforçando o conselho positivo do habitante ribeirinho. Após a desencorajação presente nos trechos anteriores, um acontecimento de referência religiosa oferece novo ânimo à fadiga do retirante. O “espetáculo da vida” sugere outra perspectiva existencial.

É preciso ressaltar, no entanto, que a explosão ocorrida é “franzina”, “de uma vida severina”. A utopia não possui asas longas em Cabral, pois a esperança não perde de vista o chão por onde rasteja. A explosão do nascimento da criança relaciona-se à explosão de um motor, isto é, o motor interno ao corpo dos sertanejos. A produção em larga escala necessita da proliferação contínua de homens-máquina, de seu trabalho constante e pouco valorizado. Se esse homem-máquina está exposto a condições sociais pouco promissoras,

¹¹⁶ CF. SECCHIN. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*.

¹¹⁷ MELO NETO. *Obra completa*, p. 191.

¹¹⁸ Declara Severino: “O que me fez retirar/ Não foi a grande cobiça;/ O que apenas busquei/ foi defender minha vida/ de tal velhice que chega/ antes de se inteirar trinta;/ se na serra vivi vinte,/ se alcancei tal medida,/ o que pensei, retirando,/ foi estendê-la um pouco ainda.” MELO NETO. *Obra completa*, p. 186.

reconhece, entretanto, dentro de si, desde o nascimento, o movimento infatigável do dínamo que lhe possibilita seguir adiante: “E não há melhor resposta/ que o espetáculo da vida:/ vê-la desfiar seu fio,/ que também se chama vida,/ ver a fábrica que ela mesma,/ teimosamente, se fabrica.”¹¹⁹

As profecias de duas ciganas do Egito, em tom irônico e nada utópico, demonstram que a condição de vida da personagem não se alterará. A primeira cigana prevê, para o menino, um aprendizado com os bichos. Sua sina é tornar-se um homem-animal: “aprenderá a engatinhar/ por aí, com aratus,/ aprenderá a caminhar/ na lama, com goiamuns”. Será levado a estudar em uma outra escola: “com os porcos nos monturos,/ com os cachorros no lixo”. Na lama, o próprio dedo poderá servir de isca “para pescar camarão”. A segunda cigana apresenta outro futuro. A diferença se dá apenas em relação ao tipo de trabalho, pois a natureza humana seria alterada de homem-bicho para homem-máquina: “Não o vejo dentro dos mangues,/ vejo-o dentro de uma fábrica:/ se está negro não é de lama, é graxa de sua máquina”.¹²⁰

Para pensar as condições de vida dos morros, nas capitais, e dos párias e transeuntes que vêm para a cidade grande fugindo das dificuldades do interior do país, é bom retomar as pesquisas de Michael Hardt e Antonio Negri. Para os autores, mesmo os migrantes que viajam sem nada no bolso ou nas sacolas, em condição acentuada de pobreza – esses seres freqüentemente descartados, destituídos de valores humanos, aproximados dos objetos inúteis ou dos animais sem dono –, ainda possuem saberes, repertórios, experiências. Para Hardt e Negri, “estão cheios de conhecimento, linguagens, habilidades e capacidades criativas: cada migrante traz consigo todo um mundo”.¹²¹ A partir de uma formulação teórica que não está destituída de um novo e, talvez, questionável humanismo, os autores pretendem demonstrar a existência de um componente de produtividade social entre os homens sem moradia fixa, sem carteira assinada, entre migrantes, párias, favelados.

Em *Morte e vida severina*, o protagonista, ao dirigir-se a uma mulher à janela, desejando saber se há emprego na região por onde passa, relata sua experiência:

¹¹⁹ MELO NETO. *Obra completa*, p. 202.

¹²⁰ MELO NETO. *Obra completa*, p. 198-199.

¹²¹ HARDT; NEGRI. *Multidão*, p. 180.

– Pois fui sempre lavrador,/ lavrador de terra má;/ não há espécie de terra/ que eu não saiba cultivar./(...) / mas até calva da pedra/ sinto-me capaz de arar./(...) / Conheço todas as roças/ que nesta chã podem dar:/ o algodão, a mamona,/ a pita, o milho, o caroá./ (...) Sei também tratar de gado,/ entre urtigas pastorear:/ gado de comer do chão/ ou de comer ramas do ar./(...) / Em qualquer das cinco tachas/ de um bangüê sei cozinhar;/ sei cuidar de uma moenda,/ de uma casa de purgar.¹²²

Subordinados a um sistema opressor, os homens “sem qualidade” demonstram conhecimentos práticos, habilidades de interação e de trocas lingüísticas na comunidade. As personagens ressentem-se da condição precária de existência, mas essa precariedade leva-as a desenvolverem táticas criativas de sobrevivência, capacidades de produção discursiva e de ação social que apontam para o sentido da “potência da não potência”, como pensa Giorgio Agamben.

Esse fato evidencia-se no poema de Cabral quando do nascimento da criança, evento possibilitador do encontro de tantos homens e mulheres, “iguais em tudo na vida”. A lista das oferendas, com suas incongruências, expõe a ilogicidade da condição sertaneja, revelando, inclusive, falta de nexos com a tão proclamada lógica cabralina. Jogos de sentido escavam a rigidez do espaço estriado. Vislumbram-se possibilidades de existência do espaço liso, liberto. As listas dos presentes ofertados ao recém-nascido pelos vizinhos e pelos amigos revelam laços de cooperação estabelecidos dentro do quadro de limitações sociais, já que as populações periféricas não são atendidas em suas demandas:

– Minha pobreza tal é/ que não trago presente grande:/ trago para a mãe caranguejos/ pescados por esses mangues; mamando leite de lama/ conservará nosso sangue./ – Minha pobreza tal é/ que coisa não posso ofertar:/ somente o leite que tenho/ para meu filho amamentar (...) / Minha pobreza tal é/ que não tenho presente melhor:/ trago papel de jornal/ para lhe servir de cobertor;/ cobrindo-se assim de letras/ vai um dia ser doutor.¹²³

As oferendas surgem de onde nada se espera, dentro do ambiente da pobreza nordestina: água da bica do Rosário, canário da terra, bolacha d’água “que só em Paudalho se fabrica”, boneco de barro “de Severino de Tracunhaém” e um pouco da pitu que o pintor Monteiro fabricava em Gravatá. Os presentes, simples, visam, de modo geral, a suprir necessidades básicas de sobrevivência. Revelam também a relação dos pobres com a natureza e com a produção cultural popular. A carência regional funciona como crítica ao

¹²² MELO NETO. *Obra completa*, p. 179.

¹²³ MELO NETO. *Obra completa*, p. 196-197.

excesso de consumo. Dentro da série, observamos uma desordem quando o escritor joga com o duplo sentido do nome do lugar e do que lá se fabrica:

– Trago abacaxi de Goiana/ e de todo o Estado rolete de cana./ (...)/ – Eis tamarindos da Jaqueira/ e jaca da Tamarineira./ – Mangabas do Cajueiro/ e caju da Mangabeira./ – Peixe pescado no Passarinho,/ carne de boi dos Peixinhos./ – Siris apanhados no lamaçal/ que há no avesso da rua Imperial./ – Mangas, compradas nos quintais ricos,/ do Espinheiro e dos Aflitos./ – Goiamuns dados pela gente pobre da Avenida Sul e da Avenida Norte.¹²⁴

As listas e o inventário remetem à lógica capitalista de consumo e de acumulação, no entanto, no momento em que o poeta se deixa envolver pela temática popular, o espaço do poema é invadido por uma outra lógica, pelos resíduos discursivos que se esquivam da ordem e da razão. O tom prosaico penetra o discurso cabralino quando este se refere à miséria cotidiana, às técnicas lúdicas e humorísticas do sertanejo e à oralidade dos cantadores nordestinos.¹²⁵ Desse modo, Cabral realiza um tributo ao fazer e ao saber do sertão.

Na linguagem do artista, conjugam-se inovações estruturais e conceituais presentes tanto na cultura popular quanto na produção artística de vanguarda. Rosa e Vinicius buscam maior interação com formas e processos populares de criação. Nos textos desses escritores, a lógica popular, seus disfarces, seus jogos, seus chistes, suas anedotas aparecem com maior frequência do que em Cabral, devido ao esforço feito por este para manter o controle do empreendimento estético. Entretanto, quando Cabral se “descuida”, se assim podemos pensar, como nos poucos textos abertos para a dicção popular, táticas de descontrole emergem em meio a seu artefato.

Os objetos integrantes da lista remetem metonimicamente para a vida dos habitantes das margens do rio; dos sertanejos que o êxodo rural conduz para os subúrbios das grandes cidades. Os presentes representam a sobra, o que se retira de graça do manguê, do rio, do quintal dos ricos, ou mesmo do próprio corpo: o leite. O jornal velho, sem utilidade, pode transformar-se em cobertor. Os pobres presenteiam-se, demonstrando a forma de sobrevivência da multidão alijada da sociedade de consumo e dos direitos de cidadania. Uma multidão cujas práticas sociais e culturais estão distantes dos poderes

¹²⁴ MELO NETO. *Obra completa*, p. 197-198.

¹²⁵ Podemos associar o trecho dos presentes, em *Morte e vida severina*, às oferendas relacionadas a festejos populares, como no bumba-meu-boi, onde as partes do boi morto são divididas, em tom jocoso, entre os habitantes da comunidade.

centrais, sejam os da aristocracia, da oligarquia rural, da burguesia, sejam os das instituições públicas e políticas ligadas ao Estado. De acordo com Derrida, a racionalização extrema do cotidiano e a mecanização ilimitada dos corpos não conseguiria atingir seu ápice devido ao afeto, à relação do ser humano com o outro: “(...) esse afeto permanece, por definição, um incalculável, algo alheio a qualquer máquina”.¹²⁶

Como em *O cão sem plumas*, *Morte e vida severina* revela a presença incômoda da vida tateando o espaço, ora seco, ora lamacento. A vida contagia o que se mostra velho, anêmico, miserável, desértico, tudo o que significa calmaria. O encontro entre Severino e José muda não apenas a imagem de entrega e de desânimo de Severino frente à vida, mas altera também o próprio discurso poético e dramatúrgico. Este, a partir da cena, envereda-se não mais pelas trilhas da morte, mas da vida. Em lugar do mar largo da fome e do desespero, uma nova saúde contagia, com sangue novo, a doença da entrega.¹²⁷

Nas obras de Cabral, como ocorre no trabalho dos outros dois diplomatas, chama-nos a atenção o fato de a multidão de migrantes, pobres, repentistas, demonstrar inventividade e tentativa de superação das dificuldades cotidianas a partir das pequenas interações, dos pequenos gestos de partilha. Esses diálogos ocorrem mesmo com as disputas, com as demandas individuais – constitutivas do jogo da interlocução; mesmo com o conhecimento dos rígidos limites sociais.¹²⁸

No poema “O vento no canavial”, de *Paisagens com figuras*, o poeta ressalta a energia presente na construção comum. Cabral constrói uma imagem da multidão a partir da associação entre o mar e o canavial. O canavial não apresenta disciplina de milícia: “É solta sua simetria:/ como a das ondas na areia/ ou as ondas da multidão/ lutando na praça cheia.” O canavial se parece com o mar em sua indistinção de espaços fixos, impossíveis de serem catalogados, hierarquizados. Na imagem, notam-se correntes “que se fazem e se desfazem”. A voz poética escreve a respeito das ondas do mar, aproximando-as das ondas da multidão que luta na praça. O vento também compõe esses elementos vagos, soltos,

¹²⁶ DERRIDA; ROUDINESCO. *De que amanhã*, p. 75.

¹²⁷ Em carta a Drummond, de 26 de junho de 1944, Cabral descreve a literatura como “um veículo de alegria, saúde, não morbidez.” O poeta pernambucano afirma acreditar que “a função mais importante da literatura não é refletir a miséria que a gente está vendo e sim dar coragem a esses que se está vendo na miséria.” SÜSSEKIND. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Vinicius*, p. 206-207.

¹²⁸ O poema “Tecendo a manhã”, funciona como metáfora do processo de construção do “comum”: “Um galo sozinho não tece uma manhã:/ ele precisará sempre de outros galos./ De um que apanhe esse grito que ele/ e o lance a outro; de um outro galo/ (...)” MELO NETO. *Obra completa*, p. 345.

inapreensíveis. No poema cabralino, a multidão aparece como dona do lugar, com capacidade de agir de forma imprevisível e incontrolada, insubmissa ao ordenamento excludente do espaço citadino.¹²⁹ Como nas interações ocorridas a partir do nascimento da criança, em *Morte e vida severina*, a reunião de seres diferentes em um mesmo espaço propicia a formação de uma energia não racional, capaz de romper com as normas, os controles e critérios existentes tanto nos projetos políticos e urbanísticos quanto na própria arquitetura literária.¹³⁰

A oralidade solta e fluente é sempre controlada no projeto estético cabralino, ou mesmo, banida desse projeto. Mesmo agenciando-se aos corpos que representa, o poeta busca construir um edifício de concreto e vidro, visando a eliminar formas discursivas pautadas pelo sentimento, pelo excesso discursivo, pela primazia da oralidade em detrimento da visualidade. De acordo com o pernambucano, “todas as coisas que me dão sonolência eu detesto. Por exemplo, a música”.¹³¹ A poesia deveria seguir, para o diplomata, rumos contrários ao espírito adormecido que ele geralmente enxerga na arte musical. Sua obra é, contudo, constantemente tangenciada por referências a elementos ligados à voz, à sonoridade,¹³² a espaços de descontrole frente ao ordenamento social. Ao alojar-se em frias salas para moldar sua obra, o poeta acaba permitindo a entrada, no edifício poético, de saberes estranhos a sua proposta distanciada, lógica e minimalista de construção artística.

Ao acolher em sua escritura imagens relacionadas ao cortador de cana, ao trabalhador do engenho, ao migrante, ao pária, Cabral efetua um posicionamento ético-político. O poeta apresenta não apenas o corpo abandonado e sem perspectiva de melhorias

¹²⁹ MELO NETO. *Obra completa*, p. 151.

¹³⁰ Jeffrey Schnapp, em “O panorama de massa”, ao analisar textos de autores que inicialmente se debruçaram sobre o tema das multidões, informa: “A multidão era a protagonista volátil de uma era volátil. Formada graças à perda da personalidade consciente que parece ocorrer quando seres humanos se aglomeram, a multidão não fica restrita à média dos indivíduos que a compõem, mas, em vez disso, inicia uma reação em cadeia (...)”. SCHNAPP, Jeffrey. *O panorama de massa*, p. 652.

¹³¹ MELO NETO. Entrevista a Marcelo della Nina, *apud* SÜSSEKIND. *A voz e a série*, p. 32.

¹³² Flora Süssekind, em *A voz e a série*, assinala o fato de o poeta não gostar de ouvir palestras e dizer: “a linguagem oral não entra em minha cabeça”. Para a autora, essa postura do poeta demonstra “formas de enfatizar um afastamento da vertente mais ‘oratória’ da literatura brasileira, e de afirmar, em oposição, uma primazia da visualidade sobre a melodia”. Flora chama a atenção para o fato de que “o afastamento da musicalidade, do auditivo (...) se faz acompanhar (...) meio paradoxalmente, de uma proliferação de referências, na obra de Cabral, a sotaque, fala, ritmo, dicção, timbre, acento, etc.” SÜSSEKIND. *A voz e a série*, p. 33-34.

das condições existenciais, mas também saberes subalternos, laços culturais e comportamentos nem sempre capturados pelos dispositivos de enquadramento social.¹³³

5.7 Delírios da engenharia

No livro *Serial*, de 1961, nota-se a presença, na construção da série literária, de personagens habitantes da infância do menino Cabral, resgatadas pela memória inventiva. Entre poemas de natureza diversa, percebem-se distintas formulações textuais a respeito do tempo de trabalho e de preguiça. “O relógio”¹³⁴ e “Alpendre no canavial”¹³⁵ resvalam na tensão entre a produção contínua, sem repouso, de operários que funcionam com bomba motor interna – “(...) tudo o que cantam/ é simplesmente trabalho,/ trabalho rotina, em série,/ impessoal, não assinado”¹³⁶ – e os vagares propiciados pelo descanso: “Se no alpendre é a hora do trem/ que vai à estação do lugar,/ o tempo pára de correr:/ começa a se depositar”. Os textos contextualizam, ao mesmo tempo, modelos distintos de experiência social e evocam o próprio fazer literário. A literatura sofre interferências da técnica, do esforço e também do ócio, da imaginação, do prazer.¹³⁷ Em *Serial*, emergem personagens, objetos e espaços que bloqueiam a ordem linear do movimento produtivo e serial da modernidade, deixando vazar idéias marginais em relação aos lugares constitutivos do controle e do poder.

Em “Claros varones”, aparecem personagens e histórias provocadoras de estranhamento à percepção de mundo do menino Cabral. O primeiro contato do poeta com um operário urbano ocorre com a visita, à fazenda, de Antônio de Siá Teresa. Aparecia com sapato, chapéu, paletó e gravata, porém a pé: “Quando Antônio de Siá Teresa/ vinha

¹³³ Em entrevista a Antonio Carlos Secchin, Cabral apresenta, a respeito da construção de *Morte e vida severina*, detalhes relativos à conexão entre a cultura popular brasileira e espanhola em sua obra: “Pesquisei num livro sobre o folclore pernambucano, publicado no início do século, de autoria de Pereira da Costa.” De acordo com o poeta, o episódio das pessoas defronte ao cadáver, a cena do nascimento, as duas ciganas, tudo estava em Pereira da Costa e sofreu maiores ou menores alterações. Cabral diz ter retomado também aspectos das literaturas ibéricas na construção da dramaturgia: “Os monólogos do retirante provêm do romance castelhano. A cena do enterro na rede é do folclore catalão. O encontro com os cantores de incelenças é típico do nordeste. Não me lembro se a mulher da janela é de origem galega ou se está em Pereira da Costa. A conversa com Severino antes de o menino nascer obedece ao modelo da tenção galega.” SECHIN. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*, p. 330.

¹³⁴ MELO NETO. *Obra completa*, p. 324-327.

¹³⁵ MELO NETO. *Obra completa*, p. 327-331.

¹³⁶ MELO NETO. *Obra completa*, p. 326.

¹³⁷ Em “Jogos frugais”, de *Quaderna*, podemos ler: “De fruta é tua textura/ e assim concreta; textura densa que a luz/ não atravessa.// (...)// É de fruta do Nordeste/ tua epiderme;/ mesma carnação dourada,/ solar e alegre.// (...) // Em ti apenas/ vejo o que se saboreia,/ não o que alimenta.” MELO NETO. *Obra completa*, p. 265.

embaixo, na bagaceira,/ se viu uma coisa rara:/ a pé, mas de gravata.”¹³⁸ A criança que entendia o mundo repartido entre duas classes, a do senhor de engenho e a dos trabalhadores descalços do eito e do engenho, espanta-se com a imagem. Declara o poeta em entrevista: “Fiquei surpreso em ver um homem de gravata sem ter cavalo. Não podia compreender como ele tinha dinheiro para comprar chapéu e não tinha posse para possuir cavalo.”¹³⁹

No mesmo poema, surge Severino Borges. A personagem mostra-se, inicialmente, contida, “qual num pote”; sua existência revela-se limitada devido às poucas condições sociais. No entanto, na época do pastoril – período de música e dança – Severino Borges foge às regras locais, rompe “potes” e mesmo “diques”, “dado que era a atrizes”. Gostava de jogar e, quando perdia, acabado o dinheiro, entregava as peças de roupa; não tendo mais o que doar, entregava-se, nu, à polícia. O homem qualquer, o sujeito sem vínculos limitadores com a disciplina social e com o corpo coletivo dos cidadãos emerge da escrita cabralina durante um evento popular profano. Ao final do texto, a personagem segue solitária para a prisão: “Vai triste, e ninguém nunca sabe/ se por saber dar mas não, dar-se,/ ou por não ser livre/ de poder repartir-se.”¹⁴⁰

Intrigado pela estranheza da personagem, o poeta deixa em aberto a pergunta, para que os leitores possam refletir sobre ela. Na obra do diplomata, nada é gratuito; mesmo as personagens subalternas – que em poucos casos recebem nome próprio – funcionam como metáforas conceituais. Ao desconstruir regras e formalidades locais, Severino Borges não deixa espaço para fechamentos conclusivos a respeito de seu comportamento. Desse modo, demonstra a virtualidade da própria literatura, construída à medida que novas leituras se fazem, deslindando leituras anteriores, evidenciando simbolicamente que todo espaço duro, estriado, possui gradações de descontrole, de jogo, de humor e de efemeridade, componentes desencadeadores de alterações nos estatutos de verdade e realidade.¹⁴¹

Outra interessante personagem do livro *Serial* é João Prudêncio, homem de vida “passarinheira”. Dormia durante o dia, enquanto o trabalho o esperava. Como o velho

¹³⁸ MELO NETO. *Obra completa*, p. 305.

¹³⁹ MELO NETO *apud* ATHAYDE. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*, p. 144.

¹⁴⁰ MELO NETO. *Obra completa*, p. 306.

¹⁴¹ Em *Museu de tudo*, chama-nos a atenção, entre a série de nomes ilustres – escritores, filósofos, artistas, atletas, arquitetos –, a presença do poema “A criadora de urubus”. MELO NETO. p. 400-401.

Camilo ou Guégué – personagens rosianas – vivia “revoando sem cessar”. Permanecia por algum tempo em engenho que lhe exigia pouco, mas o objetivo maior deposita-se na liberdade encontrada na incerteza das estradas. Essas personagens estão sempre a fugir dos regulamentos, dos espaços fechados, dos compromissos cerceadores do desejo. Sua existência marca-se pelo gasto, pelo dispêndio, pela ausência da idéia de acúmulo e de posse, pelo não planejamento: táticas incontestavelmente vinculadas ao gasto e ao excesso, signos paradoxalmente estranhos à poética cabralina. Essas figuras traduzem um chamado das zonas incertas, sempre a rondar a sensibilidade estética do pernambucano: “Ninguém armou uma arapuca/ para engaiolar a sua fuga,/ nem pôde enfileirá-lo/ num eito funcionário.”¹⁴²

Com o passar dos anos e a maturação sempre maior da percepção política e estética, Cabral, talvez desconfiando da razão como forma definidora de luta com as palavras, possibilita uma maior entrada do “descontrole” em sua produção literária. As memórias infantis do escritor aparecem de forma mais solta em *A escola das facas*, livro publicado em 1979, quando Cabral trabalhava como embaixador em Quito, Equador, e contava 59 anos.¹⁴³ A novidade surge no modo de apresentar a criança em íntima relação com o ambiente social nordestino. A exploração de elementos autobiográficos, apesar de rara, não é novidade em Cabral; neste livro, porém, pela força e reiteração dos motivos, ela abre portas para novas interpretações de sua obra.¹⁴⁴ Para Silviano Santiago, “o traço autobiográfico em Cabral serve de corpo-de-apoio para a voz abstrata e poética que antes falava com clareza, agressividade e dogmatismo. Mas, ainda e sempre, falava sem o apoio de um corpo humano.”¹⁴⁵ O livro resgata fragmentos da experiência do menino João com pessoas simples do engenho. Antes da leitura de grandes poetas e filósofos, o diplomata pernambucano recebe instruções de pessoas ordinárias, às vezes sem ocupação definida,

¹⁴² MELO NETO. *Obra completa*, p. 306-307.

¹⁴³ Silviano Santiago, analisando o livro *A escola das facas*, observa: “Não há uma ruptura, mas um enriquecimento da antilira cabralina”. SANTIAGO. *Vale quanto pesa*, p. 44-45.

¹⁴⁴ No livro *Agrestes*, de 1985, Cabral retoma, entre outros temas, a construção de poemas relacionados à memória infantil. Notamos, na obra, rara passagem na produção do poeta em que este cita trecho de cantiga popular, fato bastante comum em Rosa e Vinícius. No poema “Por que prenderam o ‘cabeleira’”, ao recontar a história de Cabeleira, personagem que vivia escondido nas capoeiras próximas ao engenho e desejou ir a Recife tentando o impossível: atravessar o mar-canavial, “onde um fantasma é incapaz”, Cabral apresenta a seguinte epígrafe: “Quando me prendêro/ no canaviá/ cada pé de cana/ era um oficiá”. Os versos, contudo, haviam sido utilizados por Manuel Bandeira no conhecido poema “Trem de ferro”. Desse modo, o populário sertanejo revela-se, em Cabral, tangenciado pela escrita culta. MELO NETO. *Obra completa*, p. 529.

¹⁴⁵ SANTIAGO. *Vale quanto pesa*, p. 42.

sobre como manejar facas, esculpir versos cortando tudo o que é inútil à precisão da linguagem. Aprende com personagens nordestinas que povoaram sua infância modos menos amargos de observar o homem e a terra. Os professores populares são antigos inventores de um mundo de sensação e imaginação que o poeta busca reencontrar.

O poema “Menino de engenho” mostra-se fundamental no livro *A escola das facas* pois metaforiza o traço, o corte deixado por uma leve folha do canavial pernambucano em sua carne e em sua memória.¹⁴⁶ A cicatriz invisível mostra-se como palimpsesto. O talho na pele suplementa-se pelo entalhe na letra do poema. Evidencia-se, dessa forma, a necessidade de esquecer a textualidade do presente para revelarem-se as marcas biográficas escondidas no passado.

A escola das facas destoa de um conjunto em que se nota claramente a despersonalização do poema, ao gosto de T.S. Eliot, e a despersonalização do sujeito da fala, o que eliminaria uma perspectiva sentimental do sujeito em relação a seu objeto. Em Cabral, a incerteza no relacionamento com o real é, muitas vezes, excluída em favor de rígidas pontuações racionais. *A escola das facas* aproxima, décadas depois, a poética cabralina da heterogeneidade discursiva rosiana. Por meio desse livro, o poeta retira o peso dogmático que aprisionava sua escritura. Um dos poemas de *A escola das facas*, “A pedra do reino”,¹⁴⁷ é dedicado a Ariano Suassuna. Dono de uma dicção de tonalidade positiva, o narrador do romance homônimo ensina a Cabral outro modo de enxergar o Nordeste da fome e da seca. Escreve o escritor-diplomata, a respeito de Suassuna: “nos deste a ver que nele o homem/ não é só o capaz de sede e fome”. O Nordeste é também espaço de alegria, de criação. Percebe-se, em *A escola das facas*, a desconstrução mais intensa das fronteiras entre distintas formas de saber e de produção artística.

De modo intervalar, surgem, ao longo do livro, imagens da sabedoria popular em estreito diálogo com o rigor estético. O homem comum, com seu modo de ser desgarrado de normas e razões convencionais, ganha destaque. As personagens do livro demonstram reflexões e comportamentos pautados por um “fora” em relação à ordem dominante.

Em “Cento-e-Sete”,¹⁴⁸ o poeta escreve a história de um agregado do “casão-avô da Jaqueira”. Antigo estivador do porto, Cento-e-Sete tem como apelido o número de

¹⁴⁶ MELO NETO. *Obra completa*, p. 417-418.

¹⁴⁷ MELO NETO. *Obra completa*, p. 420-421.

¹⁴⁸ MELO NETO. *A escola de facas*, p. 428-429.

matrícula. Falta-lhe o nome identitário. Como os bocós rosianos que rondam a fazenda, Cento-e-Sete ignora “seu quefazer, seu quefizera”. O poeta o reencontra, pela última vez, bastante velho e caduco, talvez superando a idade de cento e sete. Das longas histórias, dos saberes e das experiências, restaram apenas o confuso silêncio. A voz poética, desviando-se de precisas regras da arte, direciona-se ao tempo indefinido do passado procurando fisgar o antigo servo, já esclerosado, ultrapassando seu tempo na História. A tradução dessa “memória corporal” revela o apagamento de individualidades, sinal constitutivo de todo o projeto político nacional.

No poema “Horácio”,¹⁴⁹ Cabral relata a peripécia do bêbado Horácio, funcionário da fazenda do avô, incumbido de comprar alpiste e trocar a água dos passarinhos enquanto os meninos estivessem na escola. Pouco tempo depois, as gaiolas mostraram-se sem línguas e sem cantos: “Horácio não comprara/ alpiste; e tocar na água/ gratuita, para o cochoso,/ certo lhe repugnava.// Gastou o que do alpiste/ com o alpiste-cachaça,/ alma do passarinho/ que em suas veias cantava.” A insensatez do trabalhador evidencia uma outra modalidade lógica em oposição à centralidade patriarcal do engenho.

Em “A imaginação do pouco”,¹⁵⁰ apresenta-se Sinhá Floripes, senhora que parte do “Poço/ para Pacoval, Dois Irmãos” a fim de contar histórias de dormir para o menino poeta e um irmão deste.¹⁵¹ Floripes sabia apenas meia dúzia de histórias, mas com elas “tinha fornido o paraíso”. Os bichos não conhecidos eram inventados, “colando uma paca e uma jia”. As descrições eram precisas e milimétricas, tanto em relação à estranha anatomia, quanto em relação à fala, à religião e aos costumes. A narradora só não conseguia descrever os jardins do céu. Estes figuravam vagos, deixando espaço para o menino imaginá-los como igreja ou bagaceira, construções próximas a sua vivência cotidiana. Imagens etéreas e abstratas ganham corpo rasteiro, expressão concreta. A minúcia no detalhe e a preciosidade da razão cabralina revelam-se, no poema, tributárias das narrativas orais ouvidas quando criança. Sinhá Floripes alia-se a T.S. Eliot e a Paul Valéry na formação estética do poeta. A voz poética assume, a partir do livro, fraturas e incompletudes, como as do “parco imaginário” de Floripes a respeito do céu. Ausência, contudo, propiciada pelas secas paisagens nordestinas.

¹⁴⁹ MELO NETO. *Obra completa*, p. 418-419.

¹⁵⁰ MELO NETO. *Obra completa*, p. 455-456.

¹⁵¹ Semelhante experiência também viveu Rosa, em sua infância na cidade de Cordisburgo. O pai contratava mulheres para contarem lendas e histórias de fadas ao menino.

O livro *A escola das facas* revela novos aprendizados do diplomata que se abre para o diálogo com razões desconhecidas, distantes e próximas de seu fazer artístico. As personagens antilúcidas, mas de coragem imaginativa, cortam as previsões; invertem programas que visam a eliminar o acaso; instauram o descontrole, inclusive pela ausência de uma interioridade reflexiva e de uma linhagem de prestígio. Desse modo, possibilitam o aparecimento de um saber descentrado, que se une, de modo não conclusivo, à racionalidade cabralina.

Transitando pelas margens de sua produção, registrada de modo singular na literatura brasileira, o poeta torna-se apenas o João, sem heranças de nobreza familiar ou influências eruditas. Revirando pelo avesso a abordagem preponderante na fortuna crítica de sua obra, abre espaço para uma maior presença da dicção subalterna em sua escritura. Os poemas de *A escola das facas* e de *Serial*, analisados neste sub-capítulo, trazem para o conjunto da obra cabralina a experiência da dúvida e da contingência. As personagens pulverizam tanto a razão econômica quanto a lógica objetiva. O diplomata, ao traduzir esses corpos, desencrava do passado as facas literárias que aprendera a manejar com Sinhá Floripes, colocando-as a serviço de sua arte.

6. A BOSSA DISSONANTE DE VINICIUS

6.1 Um bardo à beira mar

Vinicius de Moraes nasce no Rio de Janeiro, na Gávea, em 19 de outubro de 1913. Em 1916, a família muda-se para o bairro de Botafogo, onde mora até 1922, época do levante do Forte de Copacabana, das comemorações do Centenário da Independência e da Semana de Arte Moderna.¹ Nesse mesmo ano, a família transfere-se para a Ilha do Governador, onde o poeta passa feriados e férias. Vinicius permanece em Botafogo, vivendo com os avós paternos até 1929, quando os pais retornam à Gávea. Em 1924, ele inicia o Curso Secundário do Colégio Santo Inácio.²

O menino Vinicius começa a entender o mundo tendo à frente o horizonte infinito do oceano. Passa a infância na praia, em contato com pescadores, brinca com meninos na rua, conhece sambistas amigos de um tio boêmio, convive com trabalhadores do bairro. Nas madrugadas da juventude, descobre as semelhanças entre o espaço inapreensível do mar e o corpo feminino, imagens constantemente decantadas em sua produção poética. O desejo aflito de liberdade, a vontade de quebrar constantes barreiras, a necessidade de estar em vários lugares sem se fixar em nenhum surgem desse contato com a fluidez e a inconstância das águas marítimas, refletem-se na procura insaciável pelo amor sempre renovado.³

Vinicius ingressa na carreira diplomática em 1943. O poeta é nomeado por meio de um decreto de 10 de dezembro, assinado pelo presidente Getúlio Vargas e pelo

¹ Na construção do perfil biográfico de Vinicius utilizamo-nos de diversos livros, entre eles, destacamos: CASTELLO. *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão/ uma biografia*; SILVA (Org.). *O Itamaraty na cultura brasileira*; FROTA (Org.). *Coleção arquivinhos de escritores brasileiros: Vinicius de Moraes*; MORAES, Vinicius de. COHN; CAMPOS, Simone (Org.). *Coleção encontros: Vinicius de Moraes*. Muitas informações foram obtidas no arquivo do escritor, na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

² Em 1927, aproxima-se dos irmãos Paulo e Haroldo Tapajós, com quem começa a compor e a cantar em pequenos eventos. Em 1928, o poeta compõe, com os irmãos, a marchinha intitulada “Loura ou morena”. Torna-se bacharêu em Letras em 1929, um ano antes de entrar para a Faculdade de Direito, situada na rua do Catete. Forma-se advogado em 1933.

³ Na crônica intitulada “Menino de ilha”, Vinicius escreve sobre as madrugadas passadas na Ilha do Governador, quando pula a janela e deita-se na areia da praia, contemplando a noite e o barulho das ondas. Cf. *Poesia completa e prosa*, p. 668. No poema “Rosário”, o poeta escreve sobre sua iniciação sexual, ocorrida na adolescência, numa noite de praia da Ilha. Cf. *Poesia completa e prosa*, p. 335.

chanceler Oswaldo Aranha. No dia seguinte, é designado para trabalhar na Divisão Econômica e Social.

Devido ao seu comportamento irrequieto, o poeta tem alguns problemas com o Itamaraty quanto aos itens descrição e disciplina, referentes à avaliação profissional. Um sério conflito ocorreu em 1945, quando do I Congresso Brasileiro de Escritores. O poeta conseguiu licença do Itamaraty, a pedido do presidente da Associação Brasileira de Escritores – Aníbal Machado – para participar do congresso, realizado em São Paulo, entre os dias 22 de janeiro e 2 de fevereiro de 1945. Vinicius viaja como integrante da delegação carioca. O conflito deu-se porque Vinicius, bem como dois colegas do Itamaraty – o secretário Jayme de Azevedo Rodrigues e o cônsul Lauro Escorel Rodrigues de Moraes – assinaram um manifesto contra a ditadura Vargas, pedindo a volta da democracia.⁴

Há uma importante passagem na vida do escritor, ocorrida em 1942, pouco antes de ele ingressar no Itamaraty. Vinicius realiza, com o escritor norte-americano, Waldo Frank, uma viagem ao Norte e ao Nordeste brasileiro. Frank, escritor de linha socialista, interessava-se por conhecer – além de outros países latino-americanos – alguns estados brasileiros, a cultura e o modo de vida da população, para depois escrever um livro. Seu nome seria *South American journey*, e o Brasil receberia maior destaque na obra. O texto chegou a ser escrito, mas, apesar da intermediação de Vinicius, não recebeu apoio do governo para publicação, pois criticava os desníveis sociais do país.

As obras dos diplomatas em estudo traduzem uma imagem dilacerada do país. Em documento enviado ao Itamaraty descrevendo a viagem, Vinicius relata diversos comentários feitos pelo norte-americano a respeito do Brasil. Frank afirmava que

a Bahia era uma das cidades mais interessantes do mundo e que não tinha mais nenhuma dúvida sobre a grande missão que incumbia ao Brasil no mundo de amanhã. O modo como o povo resolveu o problema da raça, misturando elementos diferentes e fazendo-os viver lado a lado sem preconceito, fê-lo pronunciar palavras tristes sobre a situação do negro nos Estados Unidos, onde vive, sobretudo no sul, uma vida humilhante de segregado, vítima de todas as perseguições, e por isso mesmo fechado num clima de ódio e ferocidade que mais facilmente o atira aos crimes de vingança contra brancos.⁵

⁴ Cf. CRAVO ALBIM. Poeta e Diplomata, na música popular, p. 324.

⁵ MORAES. Frank no Brasil. Relatório. [1942]. 27 fls, p. 10. Obs: incompleto. VMpi 190, p. 10. O texto, com partes datilografadas e outras manuscritas, é um rascunho do relatório endereçado ao ministro Oswaldo Aranha a respeito da viagem com Waldo Frank ao Nordeste brasileiro.

O aspecto racial mencionado pelo escritor impressionista Vinicius durante a época em que ele viveu na Califórnia. Esse fato contribui para a sua transformação no “branco de alma mais preta do Brasil”, como gostava de dizer. Além das relações com os negros norte-americanos e com os da periferia carioca, Vinicius também se interessaria pela Bahia, que se apresenta de modo marcante em sua criação musical. Entretanto, pensar, como Frank, que o Brasil resolveu o problema racial é uma grande ilusão.

Durante a viagem, Waldo Frank assinala uma contraposição entre o seu país e o Brasil: as melhores qualidades de um faltariam ao outro. Para Frank, nos Estados Unidos havia uma capacidade de especialização técnica e industrial, enquanto no Brasil tornava-se evidente a “capacidade nativa de coração e espírito”. O escritor norte-americano declara que o povo brasileiro seria “capaz de ensinar a verdadeira democracia a qualquer outro país do mundo”.⁶ Deve-se observar, contudo, a visão “turística” do norte-americano, que pode ter recebido influência da figura de Gilberto Freyre, com quem se encontrara em sua passagem por Recife. A opinião de Frank apresenta grave preconceito: o Brasil estaria condenado a viver de sua cordialidade, de seu espírito acolhedor, não possuiria competência para modernizar-se, para tornar-se um país desenvolvido.

Cabral conhece Vinicius pouco tempo antes de o pernambucano mudar-se para o Rio de Janeiro, nesse mesmo ano de 1942, quando, acompanhando Waldo Frank, Vinicius passa pela cidade de Recife. A amizade e a cumplicidade entre eles permanecerá por toda a vida. Mesmo que um fosse a antítese do outro, essa alteridade, permeada pelo reconhecimento mútuo, era propiciadora do desenvolvimento de particularidades individuais. Ao contrário de Rosa e de Cabral, que tiveram a experiência do sertão e de seus habitantes ainda na infância, Vinicius conhece o Nordeste e o Norte já com 29 anos, exercendo função diplomática ainda não efetiva. No roteiro da viagem, Vinicius e Frank passaram por Salvador, Recife, Fortaleza, Belém e Manaus, além de conhecerem pequenos vilarejos nordestinos e populações ribeirinhas do rio Amazonas.

Enquanto várias nações guerreiam, nas frentes de batalha, ou travam disputas nos ministérios e nas embaixadas, Vinicius desloca-se do espaço urbano cosmopolita e envereda-se pelos territórios do sertão. Descobre um mundo à deriva e sente-se tão estrangeiro

⁶ MORAES. Frank no Brasil. Relatório. [1942]. 27 fls. Obs: incompleto. VMpi 190.

quanto o norte-americano. Diante das paisagens percorridas, percebe-se um “desterrado na própria terra”, como pensa Sérgio Buarque ao refletir sobre o lugar do intelectual no país.⁷

Além do conhecimento concreto e afetivo de um Brasil distante, a Segunda Guerra Mundial também contribuiu para a ampliação, entre os intelectuais, da sensação de que algo deveria ser feito em defesa das populações desassistidas. O olhar para “baixo”, para o simples sertanejo, remodela a percepção do poeta e possibilita-lhe a construção de um pensamento mais terno em relação ao Brasil. O homem comum, a arte popular, os ambientes periféricos passam a ser objeto da sua literatura.

O ingresso no Ministério das Relações Exteriores ocorre no momento em que Vinicius está descobrindo o Brasil e assumindo sua nova brasilidade; sua produção artística começa a sofrer maior influência da realidade social do país e dos saberes populares.

Vinicius cria, com sua própria história, novos modos de realização política. Distancia-se, com o passar dos anos, das grandes propostas de transformação social, aproximando os ideais políticos da prática cotidiana. Endossa, por meio de ações e produções artístico-intelectuais, um modo de posicionamento político presente não apenas na denúncia social, mas também na maneira de conviver com o outro, respeitando as diferenças raciais, culturais e religiosas.

Ao percorrer o Norte e o Nordeste com o escritor Waldo Frank, a dimensão ilustrada, os valores da formação católica e burguesa do escritor são postos em xeque e passam a incomodá-lo profundamente: “Tenho a impressão de que, de repente, descobri que tudo era besteira. Tomei conhecimento da realidade brasileira. E quando terminei a viagem, tinha mudado completamente a minha visão política”.⁸ O intelectual, que até então se posicionava mais à direita, torna-se um antifascista convicto. A crença em um país idealizado é abalada, e Vinicius propõe-se a participar mais ativamente das questões relativas à sociedade e à cultura nacionais.

Esse posicionamento, desejoso de revelar faces de um Brasil desconhecido, ou pouco valorizado, pode ser notado não apenas em poemas, mas em textos escritos para jornais e revistas. Em “Capoeira e batucada”, crônica publicada na revista *Flan*, de 18 a 24 de outubro de 1953, o poeta escreve sobre o momento em que assistiu pela primeira vez a uma batucada. Isso ocorreu na sua passagem pela Bahia, em 1942. Inicialmente, o poeta

⁷ Cf. HOLANDA. *Raízes do Brasil*.

⁸ Cf. MORAES. *Vinicius de Moraes. Literatura comentada*, p. 6.

afirma ter presenciado um “ballet” de capoeira com “um velho nonagenário tocando berimbau”. A exibição se deu após Vinicius ter se fartado com comidas e bebidas típicas baianas. A batucada ocorre no dia seguinte:

Uns após outros, os sambas de batucada se sucediam, alguns esplêndidos como aquele de que me lembro em que cada instrumento era apresentado pelos improvisadores que, à medida, dele tiravam um rápido solo. Foram duas noites inesquecíveis do meu conhecimento da Bahia e do Brasil.⁹

O distanciamento de Vinicius em relação ao espaço em que transitava desde a infância possibilita-lhe um aprendizado profundo sobre o Brasil. Além das tristes imagens de miséria e de abandono, encontra uma expressão legítima, brasileira, feita por negros baianos. A batida, diferente da realizada pelos negros cariocas, abria-lhe possibilidades de abraçar-se política e esteticamente. Vinicius encontra sua alma brasileira nos subúrbios nordestinos, lapida-a nas boates de jazz dos Estados Unidos e de Ipanema. Mescla essas influências às advindas de suas andanças pelas favelas do Rio de Janeiro.

Quando retorna ao Rio, seu olhar para a literatura estava mudado. Nessa época, Vinicius já se havia aproximado da poesia de Bandeira. Alguns poemas de tendência social são produzidos nesse período, tais como “Saudade de Manuel Bandeira”, “Balada do manguê”, “Rosário”, “Valsa à mulher do povo”.

De acordo com Miguel Sanches Neto, “a sua percepção social, embora aguçada, não é (e não será nunca) majoritária, porque Vinicius foi o poeta da mulher”.¹⁰ No entanto, conforme procuramos demonstrar, as atuações políticas do diplomata seguem diversos caminhos. Em suas obras, o afeto pela mulher não elide o afeto pelo desconhecido, pelo migrante nordestino, pelo sambista de morro. As temáticas se suplementam e demonstram a necessidade de rompimento com estigmas e preconceitos de diversas categorias.

Segundo Moacir Werneck de Castro, naqueles anos iniciais da década de 1940, o poeta passou a conviver com outra turma: “abandonou a de Otávio de Faria, líder da direita intelectual, e passou-se para a de Rubem Braga”.¹¹ Vinicius também convive com escritores e artistas como Manuel Bandeira, Carlos Drummond, Oscar Niemeyer, Aníbal

⁹ MORAES. Capoeira e batucada. Revista *Flan*, de 18 a 24 de outubro de 1953. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. VMpi 149.

¹⁰ SANCHES NETO. Vinicius de Moraes: o poeta da proximidade, p. 310.

¹¹ WERNECK DE CASTRO. Vinicius e o samba do Leblon. *Argumento*, p. 6.

Machado, Santa Rosa e muitos outros. A oportunidade de penetrar o chão sertanejo e de perceber o modo difícil e persistente de o homem defender sua existência redesenha a rota de sua escritura. O poeta não se torna um intelectual engajado, como Pablo Neruda, nem prioriza a temática social em seu discurso, todavia descobre uma nova pátria nas entranhas da pátria anterior. O espaço sertanejo possibilitou ao poeta a ampliação de sua visão social, perspectiva transformadora da percepção do ambiente em que vivia. O Rio de Janeiro aparece em seus textos não apenas com montanhas e mares, mas também com trabalhadores urbanos e morros. Nesse período, Vinicius liga-se a sambistas como Ismael Silva e Cyro Monteiro.

Moacir Werneck relata um episódio ocorrido em uma noite em que estava caminhando no Leblon, com Vinicius e Rubem Braga, quando entraram na favela da Praia do Pinto. Subitamente surge um bloco de samba do bairro Leblon, conhecido como “Independentes da Gávea”. Todos estavam envolvidos pelo ensaio, cantando um “samba autêntico, de letra sensacional, surrealista”.¹² Vinicius escreveu um artigo a respeito da música, com o título “A chegada da primavera”. O poeta ficou entusiasmado pelo fato de o autor daquele samba, Manoel da Silva, saber construir “um verso excelente, precioso, com ornatos caprichosíssimos”: “Jardim celeste/ De encanto e delecto/ Tem tantas flores que realça/ Os seus magnos odores;/ A dançar! A marchar! A cantar!/ No delírio da folia/ E o sorriso da alegria!”. Evidencia-se, no trecho, a relação com os versos que Vinicius fará mais tarde: “Mais do que nunca é preciso cantar!”, demonstrando, para Werneck, o aprendizado do poeta com o sambista conhecido na Praia do Pinto.¹³

Vinicius escreve uma crônica intitulada “Praia do Pinto”, em 1953, publicada no livro *Para uma menina com uma flor*. A praia do Pinto era, na verdade, uma área dentro da praia do Leblon. Empresários do ramo imobiliário pressionaram o governo municipal visando à desocupação da área. Houve um incêndio em toda a favela e os moradores mudaram para outra área cedida pela prefeitura, distante dos trabalhos cotidianos. No local, foram construídos prédios de luxo. A Praia do Pinto é também um dos cenários escolhidos

¹² CASTRO. Vinicius e o samba do Leblon, p. 6.

¹³ O crítico Miguel Neto argumenta a respeito dos temas ligados ao cotidiano, em Vinicius: “[No poema] ‘Copacabana’, ele liga a sua poesia a esta praia carioca, antecipando a sua futura personalidade de habitante das geografias planas. Troca as montanhas, presentes nos poemas da fase inicial, e símbolos da elevação rumo ao sublime, pelo nível zero de altitude, novo endereço de sua poesia.” SANCHES NETO. Vinicius de Moraes: o poeta da proximidade, p. 314.

por Vinicius para apresentar a Waldo Frank, em 1942.¹⁴ O poeta escreve a crônica a respeito do espaço, ressaltando a diferença entre a vida, a cultura, o trabalho, as crenças do ambiente e a paisagem da outra praia em seu entorno, onde há “apartamentos de arrogante gabarito”:

Não há nessa praia areia branca, barracas coloridas e coxas morenas absorvendo ultravioleta. Nessa praia que não é praia, é favela, há, isso sim, barracões de lama e zinco cheirando a imundície; há a Sífilis dormindo com a Tuberculose, no chão úmido da terra; há um enxame de Desinteriazinhas engatinhando no lodo, um mundo de Verminosezinhas patinando nos próprios excrementos, e há Descalcificações e Reumatismos Deformantes muito velhos, pitando solitariamente na noite fétida em torno.¹⁵

A favela apresenta-se como território de miséria inelutável: negras senhoras carregam latas d’água, enquanto se ouve o pulsar da música de Ogum; malandros revelam a malícia do corpo em disputas de capoeira e jovens negrinhas transitam, de “ventre pontudo”. O poeta observa a existência, ao redor desse lugar, da “Lagoa serena, rodeada de casas brancas, gordas e espaçadas”. No meio fica a Praia do Pinto. O nome, repetido pelo poeta três vezes ao final do texto, visa a chamar a atenção, a convocar o olhar e a despertar uma certa “simpatia” por aquelas vidas. O texto demonstra existir, dentro de uma área nobre, um espaço marcado pela exclusão. O “problema” foi resolvido pela retirada do “entulho”, assim a vista tornou-se reconfortante e aprazível.

A praia “de fome, sujeira e lama”, onde deságua o “Rio escuro” contrapõe-se à outra, onde bate a onda azul do oceano. Esse Rio de Janeiro escuro ilumina-se pela escritura viniciano, que desloca suas lentes da praia e dos prédios suntuosos do Leblon. Revela-se, desse modo, não o poeta consagrado pela bossa nova como o cantor da Zona Sul, das belas garotas da cidade solar, mas outro, colecionador de miudezas perdidas na cidade noturna e esquecida.

Em prefácio para o *Livro de sonetos*, de Vinicius de Moraes, publicado pela Editora Sabiá, em 1957, intitulado “O caminho para o soneto”,¹⁶ Otto Lara Resende

¹⁴ Após um coquetel oferecido por José Olympio em homenagem a Waldo Frank, Vinicius levou o escritor norte-americano à zona de prostituição do Mangue.

¹⁵ MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 775.

¹⁶ Otto Lara Resende afirma: “É a época das baladas. A “Balada do Mangue”, cuja publicação na *Revista do Brasil* constitui um caso nacional. “Rosário”, em que se viram reminiscências lorquianas (“*La casada infiel*”). A “Balada das meninas de bicicleta”, a “das arquivistas”, a da “Moça do mira-mar” e, mais tarde, a “das duas mocinhas de Botafogo”. (...) Tempo de guerra: “Balada dos mortos dos campos de concentração”, “A bomba atômica”, “A rosa de Hiroshima”. (...)”. RESENDE. O caminho para o soneto. *Livro de sonetos*, p. 5-17.

escreve a respeito das influências recebidas pelo poeta, como as de Pablo Neruda e de Garcia Lorca, a partir de *Cinco elegias*, de 1943. Vinicius põe-se a desvendar, com essa publicação, o lado mais real e carnal de sua terra. A mulher perde a idealização típica de “musa incorpórea”. Torna-se a mulher comum, que trabalha, anda de bicicleta, expõe o corpo nas feiras da prostituição. A amada inalcançável não pertence à escrita da cidade real, lugar onde transita o poeta, impregnado pelas questões sociais de seu tempo, tempo de guerra, de homens partidos, como ressalta Drummond.

Em 1946, Vinicius publica, no livro *Poemas, sonetos e baladas*, um de seus mais belos poemas, “Balada do Manguê”. Ao tematizar a mulher prostituída, escreve:

Pobres flores gonocócicas / Que à noite despetalais/ As vossas pétalas tóxicas!/
Pobre de vós, pensas, murchas/ Orquídeas do despudor/ Não sois Loelia
tenebrosa/ Nem sois Vanda tricolor:/ Sois frágeis, desmilingüidas/ Dálías
cortadas ao pé/ Corolas descoloridas/ Enclausuradas sem fé,/ Ah, jovens putas
das tardes/ O que vos aconteceu/ Para assim envenenardes/ O pólen que Deus
vos deu?¹⁷

Realizando uma produção serial a respeito de mulheres destituídas de tradicional lirismo, Vinicius aponta sua seta anticupido para as amantes excluídas. O poeta, andarilho suburbano, desvela incongruências da cidade maravilhosa, capital do país quando da produção desses textos.

Em *Antologia poética* podemos ler “Valsa à mulher do povo”.¹⁸ O poema inicia-se com a estrofe intitulada “Oferenda”:

Oh minha amiga da face múltipla/ Do corpo periódico e geral!/ Lúdica, efêmera,
inconsútil/ Musa central-ferroviária!/ Possa esta valsa lenta e súbita/ Levemente
copacabanal/ Fazer brotar do povo a flux/ A tua imagem abruptamente/ Ô
antideusa!

A musa do poeta é uma antideusa apresentada ironicamente pela expressão “levemente copacabanal”. Os vários rostos do signo exemplificam, no espaço urbano, as “faces múltiplas” da amiga habitante dos lugares ermos ou de má fama, moradora dos territórios de passagem. O trapeiro trovador recolhe, com suas baladas e valsas, o pouco da vida consumida nas esquinas e reconstrói, nas páginas dos livros, as presenças pouco notadas, sob o claro do dia, na dinâmica das cidades. Vagueia por diversos e estranhos ambientes freqüentados pela mulher da vida. Descreve a série de lugares relacionados à

¹⁷ MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 333.

¹⁸ MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 369.

marginalidade, à ausência de lei e de normas: salas de dança de prostíbulos, brancas praias, feiras-livres, *footings* suburbanos, cais noturnos, becos taciturnos. Conhece como ninguém esses lugares. O poeta representa-se como o vagabundo a fugir das vigílias constantes, encontrando sentido existencial nos “trapos” do submundo, com os quais mantém uma relação visceral.¹⁹

No texto inacabado, intitulado “Lavadeiras dos subúrbios”,²⁰ constante no arquivo do escritor, Vinicius escreve sobre a profissão de retirar a sujeira deixada nas roupas pelos empregadores. O poeta repete, na escrita, o gesto incansável da lavadeira. Ao reiterar imagens numa série, o poeta evidencia a constituição humana como um corpo-máquina. A imagem desse corpo oferece, a cada movimento de batida da roupa na pedra, uma gestualidade vinculada aos sistemas de limitação da cidadania e da subjetividade. Sugere, por outro lado, uma metáfora para a constante batalha pela liberdade, luta frágil e persistente, como as das próprias ondas que vêm molhar os pés da trabalhadora:

Lava, lava, lavadeira, a roupa do teu patrão, sua camisa de linho, seu meia-confecção. Enxágua seu lenço sujo de nariz e de batom; põe anil no dito cujo pro trabalho ficar bom. (...) Lavadeiras de subúrbio de beira de linha férrea, limpando vestes da urbe com o teu sabão geladinho de miséria; lava e leva, lava e leva (...). Lava o amor, lava seu fruto, lava a náusea e a poesia, lava vestido de luto e a camisola do dia. Lava as fraldas da criança, e a farda do colegial, os trapos do João-ninguém e as cuecas do general.

O texto apresenta uma rítmica provocada pelo trabalho repetitivo. Ao final da crônica, busca-se criar um espaço de fuga, evidenciado pela sexualidade pulsante da mulher. A lavadeira difunde pela paisagem, entre espumas, pedras, sol e varal, um canto morno que a leva a distantes paragens: “O ar pútrido que trescala pelo suburbano ar não te faz perder a fala, nem te impede de cantar. Tu cantas, vives cantando ao sol, que é tua alforria (...)” O poeta encerra o texto em tom utópico. Um dia as lavadeiras iriam se cansar, pôr as roupas de lado e, unidas, acreditar que chegara a sua vez. O mundo precisa mudar porque o poeta engajado deseja a mudança, porque sua ânsia de liberdade aprisiona-o quando depara com os desconcertos do mundo. A perspectiva política utópica, permeada

¹⁹ Em “Rosa de Hiroshima”, Vinicius mescla imagens captadas durante a viagem com Waldo Frank ao Norte e ao Nordeste, período da Segunda Grande Guerra, com imagens do aterrorizador cogumelo gigante atirado por norte-americanos em solo japonês. Cf. MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 405.

²⁰ MORAES. “Lavadeiras de subúrbio”. Texto datilografado, s.d., aparece escrito, logo após o título: “Texto de Vinicius de Moraes, fotografias de Nestor Santos”. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Ruy Barbosa. VMpi 275, 2 fls. Parte deste poema foi publicado no livro *Poesias coligadas*, com o título de “Balada das lavadeiras”. Cf. MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 539.

pela idéia de confronto e emancipação, altera-se mais tarde, quando Vinicius encaminha-se para uma política do cotidiano – presente nas relações interpessoais, no comportamento frente ao outro, no modo de lidar com o corpo –, preferindo-a àquela pautada pela luta de classes.

Pode-se estabelecer uma comparação entre a crônica “Lavadeiras do subúrbio” e o conto “A benfazeja”, de Rosa. O escritor mineiro inicia a narrativa chamando a atenção do leitor: “Sei que não atentaram na mulher; nem fosse possível (...). A gente não revê os que não valem a pena.”²¹ A personagem matara o cego e perturbador do lugarejo, Retrupé. Não fora presa. Apesar do benefício que ela proporcionara à comunidade, ao eliminar o pobre homem, o alívio maior era vê-la partir. Ao deixar o lugar, avista um cachorro morto, apodrecendo na ponta-da-rua. Mula Marmela pega o bicho e o leva, nas costas. Ao final do conto, o narrador associa a mulher – pária, suja, maltrapilha e marginal – a alguém que limpa a cidade, a civilização, de suas impurezas. Que motivo teria a velha senhora para carregar o animal com ela?

Se para livrar o logradouro e lugar de sua pestilência perigosa, se para piedade de dar-lhe cova em terra, se para com ele ter com quem ou quê se abraçar, na hora de sua grande morte solitária? Pensem, meditem nela, portanto.²²

A Benfazeja, assim como as lavadeiras de subúrbio, relacionam-se aos corpos indefinidos, aos seres de mobilidade. As duas mulheres representam as pessoas que são excluídas de uma efetiva participação na coletividade, mas atuam como elementos estruturais no seu funcionamento. O grupo que evita e descarta a Benfazeja conhece o serviço prestado por ela. As duas mulheres empreendem o saneamento da cidade, deixando-a limpa a partir do lugar de exclusão onde se situam.

À maneira dos rios cabralinos, dos andarilhos rosianos, Vinicius caminha por espaços marginais. A posição deslocada lhe dá a prerrogativa de questionar os valores consolidados, o que parece inquestionável. O escritor, o poeta refletem, em sua coleta de inutilidades, o trapeiro.²³ Vida ordinária, nomadismo e invenção andam juntos, configurando um espaço liminar, uma modernidade alternativa. As imagens captadas por

²¹ ROSA. *Primeiras estórias*, p. 113.

²² ROSA. *Primeiras estórias*, p. 122.

²³ Walter Benjamin assinala: “Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heróico. Com isso, no tipo ilustre do poeta aparece a cópia de um tipo vulgar. Trespagam-no os traços do trapeiro que ocupou a Baudelaire tão assiduamente.” BENJAMIN. *Obras escolhidas*, v.3, p. 78-79. Ver também BENJAMIN. *Passagens*, p. 395.

Vinicius compõem a grande coleção de vidas marginais construída pelo poeta, o qual, aproxima-se de Eduard Fuchs, o historiador e colecionador de que trata Benjamin.²⁴ Fuchs, em suas atividades, atribuiu sentido a peças de arte totalmente descartadas pelos grandes museus. Não eram aceitas nesses ambientes, pois aproximavam-se dos modos de o homem comum desenvolver suas reflexões sobre as trivialidades do cotidiano. Juntamente com as imagens selecionadas, Vinicius apresenta estranhos comportamentos e reflexões, distanciados do que se acredita ser a boa regra ou a grande arte. Na instância marginal das cidades, o poeta andarilho, como Baudelaire, recolhe os trastes, os trapos que não se perdem na angústia nem se entregam à indolência.²⁵

O cantor da mulher, do amor, do lirismo candente também cantou o espaço suburbano formado por presenças femininas. As imagens recolhidas por Vinicius encontram-se com aquelas inventariadas por Rosa e por Cabral em territórios sertanejos e evidenciam a presença do “sertão” em suas obras. Os homens dos acordos internacionais, das constantes viagens ao exterior, demonstram que a escritura surge quando se desvia das rotas tradicionais, quando escapa das cartografias iluminadas e se deixa perder por outros mapas pouco conhecidos, por estradas esburacadas do interior, por veredas incertas, por solos agrestes, por becos sombrios. Desse modo, os escritores-diplomatas apresentam-se não como articuladores de grandes tratados políticos, mas como tradutores de vidas que se reconhecem ao atravessarem as páginas de um autor e penetrarem pela obra de outros. Nessas zonas ofuscadas, instaura-se a “diplomacia menor”, a expressão viva da escritura política.

As paisagens compostas pelo poeta e cronista Vinicius contribuem para a desconstrução das análises críticas que insistem apenas no ícone do vate sublime ou do artista *pop*. O sertão feminino viniciano, carcomido por doenças venéreas e pelo desamparo, retrata os espaços heterogêneos da nação. Espaços que funcionam como

²⁴ No texto intitulado “Eduard Fuchs, collectionneur et historien”, Benjamin revela seu interesse pelas “artes menores” e marginais. Fuchs coleciona caricaturas, imagens de pornografia e quadros de costumes, produções relacionadas à arte popular anônima, em que geralmente estão ausentes as assinaturas que marcam a arte clássica. Para Benjamin, Eduard Fuchs foi um dos primeiros colecionadores a valorizar o caráter particular da arte de massa e sua relação com a reprodutibilidade técnica. Em relação a Fuchs, assinala Benjamin: “La caricature était un art de masse, comme le tableau de mœurs. Ce trait contribuait à la diffamer aux yeux de l’histoire de l’art traditionnelle. Il en va différemment pour Fuchs; le regard qu’il réserve aux choses méprisées et apocryphes fait sa véritable force.” BENJAMIN. *Eduard Fuchs, collectionneur et historien*, p. 223-224.

²⁵ Vinicius escreveu, em 1944, uma crônica intitulada “Meninas sozinhas perdidas no mundo e dentro de si”, a respeito de crianças abandonadas: “Pedis esmolos, pedis pão, pedis calor. Ganhais a moeda, a côdea, o chão. Nem a tepidez das lágrimas conheceis. Mas caçam-vos os lobos humanos e desprezam-vos os donos da vida.” Cf. MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 755-756.

espelhos invertidos do conjunto social bem definido e harmônico. As séries relacionadas à prostituição, ao operariado, à migração aparecem como detalhes menores na obra do poeta, no entanto, podem contribuir para a reconfiguração do lugar ocupado pelas mulheres e pelo homem comum em sua produção artístico-literária.

6.2 Diplomacia e boa vizinhança

O poeta da metafísica nos anos 1930 começa a encontrar-se com a realidade brasileira em 1938, época em que lança o livro *Novos poemas*. Nesse ano, recebe uma bolsa do Conselho Britânico e segue, no mês de agosto, para a Inglaterra, onde estuda língua e literatura inglesas na Universidade de Oxford (Magdalen College). A respeito dos estudos na escola, o escritor revela “imensa dívida a Shakespeare”, além de ter passado longas noites de inverno estudando “Milton, Dreyden, Blake, Wordsworth, Coleridge, Keats, Shelley, Lear, Mc Neice, Auden e Eliot”,²⁶ ou lendo romances clássicos. Vinicius chega à Inglaterra no mesmo ano em que Rosa aporta em Hamburgo. No texto intitulado “Por que amo a Inglaterra”, escreve:

A Inglaterra não foi para mim um amor à primeira vista. Ao chegar a Londres, em agosto de 1938, em gozo da primeira bolsa para Oxford dada a um brasileiro pelo Conselho Britânico, a cidade surpreendeu-me pela sua reserva. Senti, de fato, a poesia do grande porto, com meu navio a penetrar lentamente o Tâmesa nas luzes de uma antemãnhã cinza-azul, toda povoada de lentas asas brancas de gaivotas. Mas quando enfrentei as calçadas de Piccadilly Circus, cerca de meu hotel, senti como se a cidade imensa estivesse se divertindo em observar o rapaz carioca (...) em seu primeiro contato com a austeridade do Império Britânico.²⁷

Retorna da Inglaterra em fins de 1939, devido à Segunda Guerra. Recém-casado, passava férias com a esposa, na França, quando foi impedido de retornar à universidade pelo Conselho Britânico. De acordo com Vinicius, havia submarinos alemães no Canal da Mancha e estavam toperdeando navios. Segue para Portugal, onde permanece por dois meses em companhia do amigo Oswald de Andrade. De Lisboa ao Brasil, a viagem de navio favorece longas horas de conversa com Oswald. A redescoberta do novo país, que acontecerá em breve, passa pelo acaso desse encontro. Nos anos 1940, como ressaltamos, o aspecto cotidiano da vida social assume lugar definitivo em sua produção artística. Durante a ditadura Vargas, Vinicius chega a trabalhar como censor de cinema, em

²⁶ MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 732.

²⁷ MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 727.

setor ligado ao DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), mas relata nunca ter censurado filme algum.

O tempo em que o poeta viveu fora do país, trabalhando como diplomata, coincide com o seu gradual afastamento da poesia e com a aproximação a outras artes, como o teatro, o cinema e, principalmente, a música popular. A vida de diplomata proporcionou muitas vantagens ao artista. Os anos vividos em Los Angeles, Paris e Montevideu afetaram suas atividades literárias em relação às temáticas priorizadas, à postura política e à descoberta de novos gêneros e estilos que iriam somar-se a sua erudição.

Dos três autores em foco nesta tese, Vinicius é o que rompe mais profundamente com a divisão tradicional dos gêneros literários. Um passo marcante em relação ao trânsito do poeta para a música ocorre em 1955, antes do encontro com Jobim, quando começa a compor com o premiado músico erudito Cláudio Santoro.²⁸

Vinicius foi influenciado, em sua formação, pela cultura e literatura francesas. No período de fortalecimento da hegemonia norte-americana no mundo, o poeta vivia sob a atração tanto de Paris, capital cultural da Europa, quanto de Hollywood – o novo espaço de divulgação de cinema e de ideologias. Em sua atuação como diplomata, vive, inicialmente, em Los Angeles, de 1946 até 1950, período que coincide com a morte de seu pai. Durante esse período, estuda cinema com Orson Welles. O cineasta declara ao poeta que este não deveria fazer curso de cinema, mas aprender na prática, com ele – Welles –. Moraes acompanha as filmagens de dois grandes filmes de Welles: *A dama de Xangai* – filme protagonizado por Rita Hayworth, mulher do diretor na época – e *Macbeth*. Nesse período, conhece Pablo Neruda, no México, além de voltar-se para eventos ligados ao jazz. Vivencia intensamente o gênero musical, por meio do contato com os próprios mestres: Dizzy Gillespie, Louis Armstrong, Chet Baker, Stan Keaton – estes dois últimos influenciarão fortemente a bossa nova. Penetrando na intimidade da cultura negra, Vinicius percebe as interações, as nuances, os lugares de tangência existentes entre o jazz e o samba. Essas instâncias limítrofes e porosas possibilitam um maior entendimento sobre esses cruzamentos e propiciam a tradução artística empreendida pelo viés transdisciplinar. As línguas trazem em si um desejo de tradutibilidade, como pensa Benjamin. Elas têm

²⁸ Cláudio Santoro foi aluno de Hans-Joachim Koellreutter e tornou-se profundo conhecedor do dodecafonismo. De seu vasto currículo, podemos citar o fato de ter sido professor de violino do conservatório de Música do Rio de Janeiro e regente titular da Orquestra do Teatro Nacional de Brasília, hoje, Teatro Nacional Cláudio Santoro.

pontos em comum que precisam ser desvendados. A tradução exprime uma íntima, secreta e invisível relação existente entre as línguas, o que se distingue do puro ato de comunicação.²⁹

Muitas vezes, a descoberta de um dado cultural torna-se, para os escritores-diplomatas, mais uma redescoberta, pois associam reivindicações políticas, estilos artísticos de povos de outros países a informações a respeito do Brasil. Percebem as minúcias, os cruzamentos de sentido em expressões que aparentemente não guardam relação entre si. Enxergam o intertexto no modo de desenvolvimento de estruturas artísticas afastadas geograficamente, mas que estabelecem intercâmbios por meio de raízes longínquas; anteriores, no caso da cultura negra, por exemplo, ao processo de escravidão.

Os três autores tratados nesta tese atuam, com sua escritura, nesse lugar da sutileza, da perspicácia, nessa fronteira intercultural onde deslizam e se agenciam diversos saberes e posicionamentos. No itinerário dos escritores-diplomatas, surgem ressonâncias, aproximações, traduções entre as produções culturais de várias partes do mundo. Ao transitarem por diversas margens, os autores apresentam-se imbuídos do fazer artístico e da especificidade ética de diferentes povos. Além do papel do jazz e do samba, na obra de Vinicius, notamos a existência de articulações entre o canto “a palo seco” espanhol e o desafio nordestino em Cabral e entre o pensamento oriental e o comportamento ascético mineiro, em Rosa. A tarefa da escritura diplomática evidencia-se, sobretudo, pela utilização sábia do afeto em relação ao outro, pelo reconhecimento do exterior em relação a lugares estabelecidos. Desse modo, questionam-se as fronteiras e divisões, presentes não apenas nas macroestruturas sociais, mas também nos micropoderes estabelecidos cotidianamente.

O período durante o qual Vinicius permaneceu nos Estados Unidos não foi profícuo em criação poética, todavia a experiência direta com outra modalidade cultural, além da convivência com grandes nomes do cinema, do jazz e mesmo da música popular brasileira, fazem do poeta um artista multicultural. A ânsia de comunicação, a necessidade de ampliar sempre mais o círculo de interlocutores, faz com que Vinicius – o único dos três escritores estudados neste trabalho a possuir sólida formação acadêmica na área de estudos literários – busque aproximações com outras instâncias de produção e difusão artística. O

²⁹ Cf. MIRANDA. *Corpos escritos*. Cf. também GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*.

poeta, ao estreitar laços com a “indústria cultural”, vislumbra novas possibilidades de diálogo entre o artista, o intelectual e o grande público.

Nos Estados Unidos, convive com nomes do cinema e do jazz e torna-se grande amigo de Carmen Miranda, além de conviver com a poetisa, diplomata e feminista chilena Gabriela Mistral. Vinicius já conhecia Carmen desde as temporadas musicais da “pequena notável” no Cassino da Urca, mas não pessoalmente. O poeta torna-se presença constante em sua residência, em Beverly Hills, onde se relaciona também com vários músicos, compositores e intérpretes brasileiros que visitavam a cantora em sua casa, uma espécie de embaixada do Brasil em Los Angeles. Entre eles, destacam-se a cantora Aurora Miranda, irmã de Carmen; Aloísio de Oliveira; o grupo Bando da Lua e Laurindo Almeida. Carmen era o símbolo da mulher latina desterritorializada em solo estrangeiro, condenada no Brasil por aqueles que defendiam a pureza do samba. O encontro de Vinicius com Carmen Miranda ocorreu no período Vargas e foi incentivado pela chamada “política da boa vizinhança” estabelecida entre os Estados Unidos e o Brasil. O encontro com Welles também foi propiciado pela mesma relação de política externa entre os dois países, já que o cineasta veio filmar no Brasil e acabou desenvolvendo amizade com o escritor.

Certamente, o poeta-embaixador contribuiu mais para o Brasil nas “embaixadas noturnas”, onde se encontrava com músicos brasileiros e músicos de jazz, do que na embaixada oficial, lugar de trabalho durante o dia. Em carta a Manuel Bandeira, de Hollywood, datada de 14 de setembro de 1947, afirma gostar muito de Carmen, e esta demonstra-lhe muita cordialidade, chamando-o de “Vesúvio”. Ressalta amizades construídas com personalidades do mundo do cinema; observa, contudo, serem os norte-americanos, de modo geral, sem sabor. Para Vinicius, eles demonstram posicionamentos unilaterais pautados pela empáfia e acham-se o “supra-sumo” da humanidade. Racistas, desprezam o estrangeiro, começando pelos latinos, especialmente os mexicanos e, por último, os negros – tratados, de acordo com o diplomata, como cachorros. Por esse motivo, Vinicius prefere a companhia dos brasileiros ou dos “pretinhos” norte-americanos: “O Duke Ellington, o Louis Armstrong, que é muito meu camarada, a Sarah Vaughan, última grande cantora negra – uma maravilha – que vou ver sempre que posso”.³⁰ O fato de ser latino-americano, discriminado em virtude da geografia, aproxima-o dos “pretinhos”,

³⁰ MORAES. Correspondência entre Manuel Bandeira e Vinicius de Moraes. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. VMcp 063. Cf. também CASTRO (Org.). *Querido poeta: correspondências de Vinicius de Moraes*, p. 127-130.

discriminados por causa da raça.³¹ Nessa instância de nivelamento com a outridade, ampliam-se as reflexões sobre a desigualdade socioeconômica, sobre o cânone cultural e sobre a hipocrisia social.

Vinicius convive com a música brasileira desde a infância, pois a família materna voltava-se bastante para essa arte, o que favorece o intercâmbio do poeta com os sambistas cariocas. João Cabral agencia algo de sua natureza nordestina com os homens simples do sertão. Rosa encontra confluências entre suas memórias, sua identidade sertaneja e a dos habitantes das Gerais. As semelhanças, perpassadas pelas diferenças entre o escritor e o homem comum, ativam a instância criativa operada por vários elementos, dentre eles o afeto. O sentimento de não pertencimento, o “não lugar” percebido intimamente, em algumas circunstâncias, pelos diplomatas, gera uma aproximação àqueles que não se sentem incluídos, como cidadãos, nos vínculos sociais estabelecidos em certos territórios.³²

O escritor-diplomata, em seus trânsitos por diversos campos do saber artístico e cultural, por diversos domínios políticos, espera estabelecer articulações que possibilitem não apenas a criação de novas instâncias discursivas, mas a alteração dos modos como cada campo ou domínio observa a si mesmo. O rompimento de fronteiras exige desses homens da diplomacia e da literatura um envolvimento não apenas estético ou intelectual, mas humano. Esse envolvimento pode ser notado no modo como Rosa posiciona-se em defesa dos judeus alemães durante a Segunda Guerra; na forma como Cabral defende seus subordinados no consulado de Londres ou estabelece vínculos com os homens do sertão; no comportamento de Vinicius diante das estruturas de preconceito encontradas nos Estados Unidos. Desse modo, por meio dos agenciamentos “transdisciplinares”, espera-se a superação das condições encontradas anteriormente. Essas devem abrir caminho a outras formas de reconhecimento de si e do outro. Os intercâmbios estabelecidos com a

³¹ Cf. DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 14.

³² Boaventura de Sousa Santos apresenta argumentos a respeito do conceito de fronteira que se aproximam tanto do trabalho diplomático quanto da noção de transdisciplinaridade: “A vida na fronteira partilha com a vida no exílio algumas características importantes: tende a ser uma vida instável e perigosa, na qual nada ou quase nada é certo ou garantido; existe fora dos esquemas convencionais dominantes de sociabilidade, tornando-se, por isso, particularmente vulnerável; reproduz-se, sempre de forma provisória, atravessando fronteiras e ultrapassando limites. Em todo o caso, a fronteira não é, de forma alguma, exílio. No que diz respeito à fronteira, a presença do centro não é tão forte que permita distinguir clara e indiscutivelmente entre “nós” e “eles”, como é típico das situações de exílio. Pelo contrário, a fronteira é promíscua e abrangente, e tende a incluir os estranhos como membros.” SANTOS. *Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática*. v. 1, p. 352.

exterioridade podem ser simbolizados pela produção artística heterogênea, como a encontrada na criação dos três autores.

Em texto inacabado, encontrado na Fundação Casa de Rui Barbosa, intitulado “Preconceito racial”, Vinicius questiona-se sobre o fato de ter afirmado, durante os anos que viveu nos Estados Unidos, que não existia preconceito racial no Brasil. Ficara com complexo de culpa: “Existe preconceito racial no Brasil, essa é que é a verdade. Sem as características anglo-saxônicas, não chegando a constituir uma fobia – mas existe.”³³

O poema “Pátria minha”³⁴ foi escrito no “exílio” californiano, em 1948. Cabral publicou 50 exemplares do texto, em sua prensa manual, em Barcelona, no ano de 1949. Vinicius descreve uma pátria íntima que traz saudade ao eu-lírico, pátria cuja definição não é exata: “(...) tenho-te como uma fé/ Sem dogma; tenho-te em tudo em que não me sinto a jeito/ Nesta sala estrangeira com lareira/ E sem pé-direito.” A pátria é esse espaço imaginário configurado como “um querer bem”. A voz poética declara: “Que vontade me vem de adormecer-me/ Entre teus doces montes, pátria minha/ Atento à fome em suas entranhas/ E ao batuque em teu coração”. Podemos vislumbrar, no poema, a mescla de características presentes em toda a obra do artista: a fruição da existência propiciada pela vida em país tropical; a relação entre o espaço físico e o corpo feminino; a atenção aos desníveis sociais do país e, por último, a sedução exercida pela música popular sobre Vinicius. O poeta, entretanto, não cita o nome do lugar: “teu nome é pátria amada, é patriazinha”. Muitas vezes, no estrangeiro, em salas aquecidas com lareiras, o escritor sente-se deslocado, incomodado pelas saudades e pelas memórias. Tomando whisky e observando o crepitar da lenha no fogo, inventa a nação que deseja habitar.

Em carta enviada a Lauro Escorel, em 7 de setembro de 1949, Vinicius mostra-se um homem moderno que ajuda a mulher, Tati, no serviço doméstico: varre o chão e tira o pó dos móveis; faz compras e ensina os filhos a nadar. Dessa forma, encontra utilidade para as suas “pobres, medíocres funções de vice-cônsul em Los Angeles”. O escritor, entretanto, declara-se fiel servidor da pátria, e pensa mesmo em “salvar” o Brasil, “apesar

³³ Vinicius assinala, na crônica “Preconceito racial”, que sua infância decorreu livre de preconceitos. Nas casas em que morou havia sempre a presença de negros, “alguns ficavam cachimbando e contando histórias”. Eram “filhos e netos de escravos, empregados e empregadas.” O poeta toca na questão da sexualidade e da amizade: “Minhas primeiras amas foram pretas. Com cerca de dez anos perdi-me de amor por uma empregada mulata escura, que era muito agarrada comigo. (...) Moleques de rua e meninos pobres – entre os quais tantos de cor – foram os meus amigos mais constantes de quando eu pequeno.” MORAES. Preconceito racial. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa.

³⁴ MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 359-361.

de ser comunista”. Mesmo colocando-se contra ódios, preconceitos e racismos, Vinicius assinala ser a arte incapaz de salvar o homem; pode, contudo, produzir outro homem, mais gentil e respeitoso para com o próximo. Nesse contexto, refere-se a Carlos Drummond e a Manuel Bandeira:

A atitude dos que colocam a atividade criadora num plano tão alto como o da salvação da sociedade, ou a garfada na boca de um simples indivíduo, me é hoje totalmente estranha. Não entendo a atitude de Carlos [Drummond de Andrade], de Manuel [Bandeira] e de outros – amigos muito queridos, que não quero ferir e cuja amizade não quero perder. (...) Só sei ser violento contra o fascista, contra o homem que despreza seus semelhantes, contra o ser execrável que diz entre os dentes: “o negro...”, “o judeu...”, “o mexicano...”. (...) Não há nada que eu preze hoje em dia mais do que a cordialidade humana.³⁵

De sua produção nos Estados Unidos, podemos destacar “Crepúsculo em Nova York”,³⁶ “História passionnal, Hollywood, Califórnia” e “Olhe aqui, Mr. Buster...”. Este poema configura-se como resposta a um norte-americano rico e simpático que não entendia como Vinicius iria deixar os Estados Unidos – tendo o direito de permanecer ainda por um ano na Califórnia – e voltar ao Brasil, com grande prejuízo financeiro.

Olhe aqui, Mr. Buster: está muito certo / Que o Sr. tenha um apartamento em Park Avenue e uma casa em Beverly Hills./ (...) / Está muito certo que em ambas as residências/ O Sr. tenha geladeiras gigantescas capazes de conservar o seu preconceito racial/ Por muitos anos a vir, e *vacuum-cleaners* com mais chupo/ Que um beijo de Marilyn Monroe, e máquinas de lavar/ Capazes de apagar a mancha de seu desgosto (...)/. Está certo que em sua mesa as torradas saltem nervosamente de torradeiras automáticas/ E suas portas se abram com célula fotoelétrica. (...) / Que o Sr. tenha cinema em casa (...) / Isto sem falar nos quatro aparelhos de televisão e na fabulosa hi-fi (...)/ Mas me diga uma coisa, Mr. Buster / Me diga sinceramente uma coisa, Mr. Buster: / O Sr. sabe lá o que é um choro do Pixinguinha? / O Sr. sabe lá o que é ter uma jabuticabeira no quintal? / O Sr. sabe lá o que é torcer pelo Botafogo?³⁷

No texto, Vinicius estabelece o inventário dos bens conquistados pelo milionário. A modernidade relaciona-se a um desejo constante de produzir, criar,

³⁵ CASTRO. (Org.) *Querido poeta*, p. 160-161.

³⁶ Em “Crepúsculo em Nova York”, o poeta faz um elogio à chegada da noite naquela cidade. Do silêncio profundo surgem criaturas inesperadas. Vinicius/ Baudelaire procura fugir da solidão ao se ver refletido naquela multidão que desfila por aquelas ruas sem manhã: “Mas súbito sobe do abismo um som crestado/ De saxofone, e logo a atroz polifonia/ De cordas e metais, síncopas, arreganhos/ De jazz negro, vindos de Fifty Second Street. New York acorda para a noite. Oito milhões/ De solitários se dissolvem pelas ruas/ Sem manhã. New York entrega-se./ (...) / Como é bela New York! Aço e concreto armado/ A erguer sempre mais alto eternas estruturas!” MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 395. Em “História passionnal, Hollywood, Califórnia”, põe-se a descrever seu cotidiano como um desenrolar de clichês hollywoodianos, conforme vimos no terceiro capítulo. Cf. MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 1200.

³⁷ MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 633 e 634.

aumentar, somar, conquistar, separar. A condição moderna por excelência é o movimento contínuo. A história da modernidade tem sido, ao mesmo tempo, “a história da produção de projetos e um museu/ túmulo de projetos tentados, usados, rejeitados e abandonados na guerra contínua de conquista e/ou desgaste que se trava contra a natureza”.³⁸

No poema, a árvore tropical associa-se à magia do futebol e da música brasileira, elementos relacionados a sensações não quantificáveis, alheias aos projetos calculistas, aos propósitos de retenção. A imagem do artista relaciona-se à ausência de posses. O fato de não necessitar reunir, mensurar, guardar, possibilita tanto o desgarramento, as contínuas viagens, quanto a aproximação com a natureza e a cultura. Estas apresentam-se de modo inapreensível, estabelecendo modalidades de produção imaterial não compreendidas pela lógica mercantil do burguês norte-americano. A identidade deste constitui-se pela dispersão dos objetos industriais que necessita assegurar em seu domínio. Desse modo, procura manter a sua distinção.

Em 1950, Vinicius retorna ao Brasil e no ano de 1952 empreende viagens pela Europa, onde estuda a organização de festivais de cinema. Publica duas reportagens no jornal *Última hora*, intituladas “Berlim”, comentando seus passeios pelos escombros do Nazismo, conforme vimos no segundo capítulo. Os filmes que mais tocam Vinicius são aqueles exibidos à sua frente, nas ruas. Entre as ruínas ainda vivas da cidade bombardeada aparece o desfile dos atores miseráveis produzidos pela guerra. Berlim assemelha-se à imagem de um dente cariado. Em 1953, segue para Paris como segundo secretário da embaixada brasileira. Trabalha na capital francesa até 1957. Nesse período, torna-se ainda mais forte a sua atração pela terra natal. O samba-canção “Bom dia, tristeza” foi composto numa manhã parisiense, de saudades do país.³⁹

6.3 Amizade e parceria

No ano de 1956, Vinicius compõe com Tom Jobim as músicas para a peça *Orfeu da Conceição*, a ser transformada no filme *Orfeu negro – Orfeu do Carnaval*, na versão brasileira –, dirigido por Marcel Camus, em 1959. Por volta de 1955/56 Vinicius

³⁸ BAUMAN. *Vidas desperdiçadas*, p. 34.

³⁹ “Bom dia, tristeza” tem letra e música compostas inicialmente por Vinicius. Recebe, posteriormente, a pedido de Aracy de Almeida, que não havia gostado da melodia inicial, música de Adoniran Barbosa – única parceria do letrista com Adoniran. A música é gravada por Aracy, grande amiga do poeta. Nos anos vividos em Paris escreve ainda “Balada do morto vivo”, trabalhando poeticamente uma história amazônica. Cf. MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 1.200.

conhece, em Paris, o produtor Sacha Gordine, que se interessa por filmar *Orfeu*. O fato gera bastante publicidade. O filme propicia a montagem da peça, mas ficou pronto depois.

Em 1957, Vinicius é transferido da embaixada brasileira para a delegação do Brasil junto à UNESCO. Ao final desse ano, é removido para Montevidéu. Empreende constantes viagens ao Brasil para onde retorna em 1960, passando a trabalhar na Secretaria de Estado das Relações Exteriores.⁴⁰ A solidão vivenciada no Uruguai ativa a memória de um passado impossível de ser resgatado. No poema “Em Montevidéu”,⁴¹ conclama à sua presença pessoas amadas que já morreram. Como em um ritual, o poeta, em seu exílio, distancia-se dos afazeres burocráticos, das intrigas cotidianas, perdendo-se no encontro imaginário com as almas de outro mundo. Pela sala pouco iluminada, entram, um a um, os interlocutores de uma noite insólita: parentes queridos, um pescador, poetas estrangeiros, escritores brasileiros. O poeta procura enganar a melancolia mergulhando em sua lembrança, resgatando amizades, afetos e saberes constituintes de seu arsenal de intelectual e de artista. Desse modo, percebe como a vida é fugaz, como os encontros são efêmeros, como a saudade pesa mais que a realidade. Na distante madrugada do Uruguai, o frio sentido pelo poeta torna-se maior ao perceber o quanto sua ânsia de viver intensamente o presente evidencia modos de dar voz a atores do passado que ainda modulam a sua existência. Vinicius, por meio do poema, leva ao limite o seu desejo de rompimento de barreiras, sua necessidade de misturar mundos distintos e propor outras formas de convivência social. A instância de fronteira, vivenciada pelo poeta, possibilita a reflexão sobre essas modalidades de intervenção. A palavra disposta na folha do caderno, preenchida durante o lento passar das horas, busca rearticular mundos dispersos. O empreendimento impossível funciona como alegoria do desejo de aproximar o espaço da imaginação, da arte e da utopia dos territórios relacionados ao tempo da escritura. Desvela-

⁴⁰ Em 1958, ao iniciar o projeto da bossa-nova e atuando no consulado de Montevidéu, Vinicius envia ofício a superiores, no Itamaraty, afirmando que precisava muito voltar ao Brasil. A solicitação não estava adequada aos protocolos oficiais, pois o diplomata não utiliza argumentos normalmente apresentados nesse tipo de documento. Com o desvio, o poeta expõe subjetivamente seus objetivos e contribui para a desconstrução da linguagem-padrão normalmente utilizada nessas negociações. Declara o escritor: “Preciso de fato voltar para o Rio. Não é um problema material, de dinheiro, ou de *status* profissional. Tudo isso é recuperável. É um problema de amor, pois o tempo do amor é que é irrecuperável.” A musa, na época, era Lucinha Proença, com quem Vinicius se casaria em seguida. PUCHEU. *Vinicius: cronologia*, p. 31.

⁴¹ MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 548-552.

se, desse modo, a intenção do poeta-diplomata de reconfigurar as geografias delimitadas e de encontrar novas formas de interação dentro do mundo conhecido.⁴²

A bossa nova surge, em 1958,⁴³ estabelecendo forte diferencial em relação à música brasileira anterior, relacionada à descrença na vida, à desilusão no amor, ao sentimento de entrega, de desengano.⁴⁴ Em lugar da tristeza pela perda, da “dor de cotovelo”, às vezes tragicômica, freqüentes na música popular anterior, os versos do poeta enfatizam a possibilidade do encontro amoroso. Vinicius reinaugura a representação amorosa no cancioneiro. A alegria, o descompromisso, o cotidiano da vida burguesa presentes na bossa nova recebem críticas de vários setores artísticos e acadêmicos. Seria importante, contudo, ressaltar o modo como a utopia política assume novas configurações nas propostas estéticas.

O poeta compositor assegura que a influência real do jazz na bossa nova deu-se em relação à liberdade nas improvisações e à utilização de harmonias leves, dissonantes e arrojadas, oferecendo ao samba um novo rosto, pois, tradicionalmente, este marcava-se sobretudo pelo ritmo e pela percussão. Vinicius conviveu com várias correntes artísticas, mudando constantemente sua compreensão estética, política e cultural. Os parceiros foram se alterando: Tom Jobim, Carlos Lyra, Edu Lobo, Baden Powell, Pixinguinha, Toquinho, Chico Buarque, entre outros. Para ele, as parcerias musicais funcionavam como pacto sagrado que colocava os criadores em outra órbita de convivência, acima das amizades mundanas.

Em texto datilografado intitulado “Meu parceiro Baden Powell”, Vinicius refere-se a Baden e aos afro-sambas.⁴⁵ Conheceu Baden no início de 1962: “Daí nos

⁴² De acordo com Cássio Viana Hissa, “fronteira é o mundo do tênue, do frágil, do constantemente solucionado e dissolvido, para, em seguida, ser questionado. Fronteira é fio fraco, mas é expressão de formas de poder. (...) Por isso pede o muro, para externalizar a concretude que não tem. É limite e margem, sendo ainda faixa de contatos e de conflitos. A fronteira é, também por isso, um convite à ultrapassagem, é zona de litígio e de interpenetração de geografias. A fronteira é uma reflexão sobre o infinito, sobre o que não responde ao limite, sobre o que não cabe no território demarcado.” HISSA. *A mobilidade das fronteiras*, p. 177.

⁴³ A cantora Elisete Cardoso grava, em 1958, com um violonista pouco conhecido, João Gilberto, o LP *Canção do amor demais*, apresentando músicas de Vinicius e Jobim. No mesmo ano, João Gilberto grava o disco *Chega de Saudade*, nome da música de Jobim e Vinicius presente no disco de Elisete. O álbum de João Gilberto seria o primeiro a enquadrar-se no espírito da bossa nova. De acordo com o poeta, “daí por diante, os novos LPs de João Gilberto, lançando os sambas de Jobim, Carlos Lyra, Menescal e Oscar Castro Neves – além de reformular, dentro do novo estilo, velhos sambas de Ari Barroso, Dorival Caymmi e outros compositores – fizeram o resto.” MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 803.

⁴⁴ No texto intitulado *Contracapa para Paul Winter*, Vinicius declara ser a bossa nova fruto de um contexto histórico relacionado à era JK, período em que, de acordo com o poeta, o Brasil passava a acreditar em seu potencial. Cf. MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 804.

⁴⁵ MORAES. *Meu parceiro Baden Powell*. Texto datilografado. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro. s.d. 4 fls. Incompleto. VMpi 077.

tornamos íntimos amigos, sem reservas nem segredo um para o outro.”⁴⁶ O poeta recorda ter recebido de um conhecido, o baiano Carlos Coqueijo,⁴⁷ um disco folclórico da Bahia que desencadeou todo o processo de composições dos afro-sambas com Baden. O disco apresentava “sambas-de-roda, pontos de candomblé e toques de berimbau”. Pouco tempo depois, Baden partiu para a Bahia e conviveu com os cantores baianos do candomblé, freqüentou terreiros e escutou na “origem” os sons produzidos pelo disco.⁴⁸ De acordo com Vinicius, o violonista voltou tomado por aqueles ritmos e cantos de Orixás, e explicava diversas vezes ao letrista os significados profundos da religiosidade afro-baiana.⁴⁹

O poeta é influenciado pelas informações colhidas na Bahia. Deixa-se levar, ao mesmo tempo, pela riqueza orgânica da religiosidade e da sonoridade africana. Quando Baden lhe apresenta os temas dos afro-sambas – nome dado por Vinicius – com alterações rítmicas jamais vistas na música popular, o poeta comenta: “estava, mesmo sem ser um crente (‘pero que los hay, los hay...’), preparado para formulá-los a meu modo”.⁵⁰ A “originalidade” dos afro-sambas, portanto, é mediada pelo disco, ou seja, com o auxílio da “indústria cultural”.

Os afro-sambas, compostos com Baden, revitalizam a música brasileira. O samba, que sofrera influência do jazz, alimentava-se, a partir dessa parceria, de ritmos ancestrais reconfigurados pela técnica arrojada de Baden. Ao penetrar em um novo campo da arte, Vinicius traz com ele toda sua vivência, pronta para sofrer as transformações que alimentavam o espírito inquieto de poeta. Ultrapassa mais uma fronteira, abre novos caminhos para a arte do país. O letrista conhece como poucos o valor transformador dos agenciamentos, da diplomacia estabelecida às margens dos espaços rígidos de poder.

⁴⁶ MORAES. Meu parceiro Baden Powell. Texto datilografado. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro. s.d. 4 fls. Incompleto. VMpi 077.

⁴⁷ Nota: Coqueijo era a assinatura de compositor utilizada por Carlos Torrão, ministro do Superior Tribunal do Trabalho.

⁴⁸ A relação de Baden com a cultura afro-brasileira não se inicia nesse momento. Ele era neto do negro Vicente Tomás de Aquino, professor de música de escravos e amigo do abolicionista José do Patrocínio. Além disso, convivia, desde a infância, com os cantos ritualísticos dos morros cariocas.

⁴⁹ Na canção “Berimbau”, composta em parceria por Vinicius e Baden Powell, o gesto relacionado à dança desafia os perigos vindos do inimigo. A ginga, a rapidez de raciocínio ligado ao ataque e à defesa, o jogo e o requebro, tudo desconcerta a rigidez e o ordenamento do mundo do trabalho. A luta da capoeira desliza para a luta cotidiana. O corpo assujeitado rebela-se contra os espaços cerceadores de sua liberdade. Cf. MORAES. *Livro de letras*, p. 69.

⁵⁰ MORAES. Meu parceiro Baden Powell. Texto datilografado, encontrado no arquivo do escritor, na Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, s.d., 4 fls. VMpi 077.

Jacques Derrida estabelece vínculos entre a política e a amizade, conforme observamos anteriormente. A política da amizade pressupõe o movimento de um sujeito em direção à voz do outro, colocando-se ao seu lado, ouvindo suas demandas, suas proposições, esquecendo-se um pouco das próprias questões. Desse modo, surge a oportunidade de alterar a percepção pessoal de mundo e de ocorrer a transformação dessa voz que se ouve, pois do encontro os dois lados poderão sair modificados, porém preservando a identidade. Essa relação não se configura como espaço de submissão, de homogeneidade, mas de heterogeneidade, de encontro de singularidades que poderão criar novas subjetividades, novas formulações conceituais e – pensando nas múltiplas parcerias estabelecidas por Vinicius – novos projetos estéticos e culturais. Derrida propõe esse modelo de interação como outra forma de construção política, definindo o acordo discursivo enquanto “decisão passiva”. Rompendo com critérios de arrogância e de distinção que impregnam as formas de saber e de poder tradicionais, a decisão passiva evidencia “a condição do acontecimento”.⁵¹ Esta surge no espaço com a produção de relações político-sociais diferenciadas a deslocarem as percepções de mundo existentes.⁵²

Os múltiplos interesses do poeta nem sempre caminhavam em sintonia com os propósitos do Itamaraty. As inquietações artísticas, a vida boêmia e a postura política ligada à esquerda acabam criando situações tensas com o Ministério das Relações Exteriores. Vinicius não conseguiria se tornar um funcionário exemplar. A estrutura formal do serviço público brasileiro considera-o mau funcionário, devido à sua pouca produção burocrática. No entanto, o trabalho artístico converte-se em frutos concretos para a política cultural do país.⁵³ Se os papéis, os documentos oficiais escritos pelos diplomatas, às vezes, desaparecem nas gavetas de arquivos, a música brasileira flui pelos vários cantos do mundo. Os diálogos mediados pela “diplomacia menor” vinicianiana foram relevantes para o desenvolvimento e para a divulgação da cultura brasileira.

⁵¹ Cf. DERRIDA. *Politiques de l'amitié*, p. 87.

⁵² Cf. GUATTARI. *As três ecologias*, p. 44.

⁵³ Após a experiência criativa estabelecida com Baden, Vinicius parte para a França, em 1963. Em Paris trabalha na delegação do Brasil junto à UNESCO. No ano seguinte retorna ao Brasil. Em 1966, foi colocado, pelo Itamaraty, à disposição do governo mineiro, com o objetivo de criar um festival nacional de arte na cidade de Ouro Preto, à maneira dos grandes festivais europeus. Além do festival anual, o projeto encaminha-se para a construção de um órgão público permanente, a FAOP (Fundação de Arte de Ouro Preto). Murilo Rubião assume a direção da Fundação e conduz o empreendimento. A idéia de consolidação da modernidade cultural brasileira realiza-se, mais uma vez, pela necessidade de preservar o passado artístico e histórico nacional. Ouro Preto mostra-se cidade ícone nesse sentido, desde os projetos elaborados pelos primeiros modernistas.

Em 13 de dezembro de 1968, Vinicius realiza show em Portugal. Nessa data, havia sido decretado o Ato Institucional número 5, medida extrema do regime militar.⁵⁴ Em certo momento, o poeta denuncia os desmandos do regime de exceção brasileiro e lê o poema “Pátria minha”, enquanto Baden dedilha o Hino nacional ao violão. Devido a ações políticas em favor da redemocratização do país, Vinicius enfrenta um processo de afastamento do Itamaraty. O governo militar brasileiro não consegue vê-lo como diplomata. A aposentadoria compulsória do diplomata é publicada em 30 de abril de 1969, embasada no artigo 6º, parágrafo 1º, do AI5.⁵⁵ Em uma grosseira nota despachada ao chanceler Magalhães Pinto, o presidente Costa e Silva, que não suportava o fato de o diplomata ser poeta e cantor de música popular, escreve em termos taxativos: “Demita-se esse vagabundo”.⁵⁶

A atitude do governo militar assemelha-se ao projeto empreendido por Platão, na constituição de sua República. O filósofo propunha expulsar, dos espaços delimitados da cidade, os poetas – aqueles que produzem apenas simulacros e não objetos úteis. A ação do Estado autoritário brasileiro configura-se como reencenação do próprio movimento da modernidade que, em busca da ordem, da racionalidade, do progresso, utiliza-se da força da lei para impor sua vontade. A lei, para manter a funcionalidade do sistema, necessita levar para espaços marginais tudo o que considera resíduo ou ruído. A partir do gesto de exclusão, de medidas de exceção, o Estado pretende manter o controle, sempre incerto, de seus domínios. A demissão deixou Vinicius chateado; contribuiu, entretanto, para o reencontro do poeta consigo mesmo, para intensificar a idéia de liberdade que sempre o acompanhou. A nova experiência com o sentimento do abandono favorece o estabelecimento de outra relação com a arte, com a intangibilidade da existência, com o tempo fugidio, com o homem ordinário que perambula pelas avenidas.

Dos três diplomatas tratados neste trabalho, Vinicius foi o único a ser desligado do Itamaraty. Cabral enfrentou um processo de cassação, em 1952, como vimos, mas

⁵⁴ Cf. CASTELLO. *O poeta da paixão*, p. 281-285.

⁵⁵ Este artigo suspendia as garantias constitucionais e legais do funcionário público, dando ao Presidente da República o direito de demitir, remover e aposentar os servidores com vencimentos proporcionais ao tempo de serviço. Cf. SANCHES NETO. Vinicius de Moraes: o poeta da proximidade, p. 312.

⁵⁶ De acordo com José Castello, “na verdade, o processo de caça às bruxas disparado dentro do Itamaraty pelo AI-5 não tem, somente, conotação política. A idéia é aproveitar os tempos de exceção para afastar também profissionais classificados em duas categorias que os militares julgavam incompatíveis com o decoro diplomático: os alcoólatras – entre os quais Vinicius é enquadrado – e os homossexuais”. CASTELLO. *O poeta da paixão*, p. 285-288.

retornou ao Ministério. O poeta do amor demonstra, ao ser demitido, o incômodo provocado pelo posicionamento anárquico; evidencia a potência dos comportamentos desviantes. Expressões culturais e estilos de vida não alinhados à crítica política tradicional desconcertam o regime de exceção tanto quanto as formas mais agudas de engajamento político.

Para Antonio Candido, na história da literatura brasileira, é comum haver a aceitação de literatos pelas instituições do Estado, mas deve existir dependência do intelectual em relação à ideologia vigente. A atividade literária é amparada pelo Estado. Este emprega o escritor e contribui para as suas produções artísticas, pois o público leitor é limitado e o lucro vindo das vendas de exemplares é, em geral, pequeno, mesmo para escritores já consagrados. A literatura passa a ter uma função digna, ao lado do Estado, sob sua proteção. Por outro lado, a instância do poder que lhe garante o sustento sente-se no dever de coibir seus exageros, padronizando um comportamento tido como exemplar para o escritor, na medida em que é “funcionário, pensionado, agraciado, apoiado de qualquer modo”.⁵⁷ No início do século XIX, houve mecenato através de alguma ocupação rentável e do “favor” imperial, “que vinculavam as letras e os literatos à administração e à política, e que se legitima na medida em que o Estado reconhecia, desta forma (confirmando-o junto ao público), o papel cívico e construtivo que o escritor atribuía a si próprio como justificativa da sua atividade”.⁵⁸ Candido refere-se, nessa parte do ensaio, ao amparo oficial de D. Pedro II e de seu governo aos escritores, mas a citação cabe muito bem à análise da sociedade brasileira no período ditatorial posterior a 1964, intensificado com o Ato Institucional de 1968.

Encampando novo estilo de vida, Vinicius muda-se para Itapoã, comunidade próxima a Salvador, em 1971. Estabelece contato com os pescadores, com a cultura afro-brasileira – suas músicas, suas danças e seus rituais, com o movimento hippie de Arambepe. Esses fatos impelem o ex-diplomata a deslocar-se sem amarras em direção à política do cotidiano. Deixa os cabelos crescerem e a contracultura invadir sua instância de criação.⁵⁹

⁵⁷ CANDIDO. *Literatura e sociedade*, p. 82-83.

⁵⁸ CANDIDO. *Literatura e sociedade*, p. 83.

⁵⁹ Em carta ao poeta, datada de 22 de fevereiro de 1973, escreve Otto Lara Resende: “Gostei muito de sua entrevista com o Jorge na *Manchete*. Mas achei que V. está dando uma de baiano né em Salvador. Você não é Carybé nem nada, que diabo lhe deu? Mas tá ótima. Fico daqui com inveja e remoendo a vontade irrealizável de me reinaugurar, deixar a barba crescer, tirar a gravata e ir para qualquer rumo sem rumo, ainda que fosse aquela parte. Escravo em Babilônia permaneço, porém.” RESENDE. Carta a Vinicius em 22 de fevereiro de 1973. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. VMcp 548.

A relação de Vinicius com a oralidade da produção artística popular e o desejo de divulgar sua produção por meio de diferentes modos de compor, de cantar e de tocar exigiram um afastamento cada vez maior da cultura do livro e dos espaços sociais comumente freqüentados por intelectuais e diplomatas. Notamos, em Vinicius, a percepção de que a canção seria mais fiel aos timbres, aos desequilíbrios rítmicos e à gestualidade da vida cotidiana e da cultura popular. A alma sonora brasileira explodia os limites do suporte convencional da escrita. Vinicius desejava captar o sentido existente além das letras e palavras, renovar a percepção da oralidade e do ritmo, reativar suas qualidades. Visava a atingir o impalpável da execução percussiva, a nuance no requebro da passista, a precisão da ginha do capoeira, o movimento cadenciado dos pescadores a recolherem suas redes. Além do cinema, que realizaria esse trabalho muito bem, a canção despertaria, na recepção, sentidos suplementares ao atingido pela expressão poética tradicional. De modo geral, as letras de música, pela própria instância comunicativa em que se encontram, mostram-se mais simples se comparadas à poesia. Por outro lado, é um grande equívoco comparar letras de canção com poemas, sem se levar em consideração as redes harmônicas, rítmicas e melódicas a tecerem com a parte verbal uma única e inextricável peça.

Segundo Antonio Candido, a procura pelo sentido da vida relaciona-se, em Vinicius, à “infinita paciência e compreensão do outro”; o que conduz sua “experiência com a palavra no limite constante em que ela parece se dissolver em outra coisa.”⁶⁰ Para o crítico, os poetas de valor são os que conseguem fazer a poesia expressar-se melhor após inscreverem-se em seu meio. Superando modas, escolas e distinções hierárquicas, eles contribuem para depurar o nosso olhar e o nosso sentimento. Ao contrário das criações submetidas a uma tradição carente de auto-reflexão e de autoquestionamento, a contribuição do carioca à arte e à cultura brasileira foi grande, entre outros fatores – segundo Candido –, por conseguir “dessolenizar as coisas solenes”; pela “capacidade de se apegar às coisas pequenas e humildes para lhes dar uma gravidade”; pelo motivo de sua obra ter empreendido um “ritmo suspenso entre verso e prosa”,⁶¹ tornando-se moeda corrente e linguagem comum. Ao atingir esse intento, o poeta retira a própria poesia de sua interioridade.

⁶⁰ CANDIDO. *O observador literário*, p. 103-105.

⁶¹ CANDIDO. *O observador literário*, p. 103-105.

Vinicius renova a linguagem poética por meio da incorporação de outros movimentos gráficos ou da abertura para ser incorporado por eles. A valorização da simplicidade da cultura popular incide sobre a descoberta e sobre a utilização do poder comunicativo das tecnologias fonográficas. O canto negro mescla-se às aparelhagens eletro-eletrônicas sob a mediação do poeta diplomata. Este contribui para a renovação do samba através do jazz, para a renovação do jazz através do samba; aproxima ritmos de terreiro de candomblé à música e à literatura eruditas. O modo como soube transferir cuidadosamente e adaptar o discurso poético aos meios de comunicação de massa foi um salto importante para a sobrevivência renovada tanto do samba quanto da poesia brasileira.

Dos três autores estudados nesta tese, Vinicius é o único a insistir na questão negra, tanto denunciando inúmeras vezes o preconceito quanto aproximando o seu fazer artístico da expressão cultural afro-brasileira. Rosa e Cabral centram seu discurso de linhagem social na descrição de homens e de famílias que, em razão da pobreza, dificilmente ultrapassarão o espaço que lhes foi demarcado pelo discurso excludente da História hegemônica. O tema da sabedoria e da criatividade popular tangencia a obra dos três escritores-diplomatas sob vários ângulos, fato que enriquece a análise comparada entre eles. Como procuramos salientar no capítulo anterior, a menor presença dessa temática na obra de Cabral não significa que cantos, ritmos, cadências, contos e lendas ausentaram-se de sua produção poética. Todos carregam, em suas produções literárias, importantes contribuições das mesclas culturais constitutivas da paisagem brasileira. Revelam a incidência de experiências ligadas ao contexto sócio-histórico em que viveram na formação de sua identidade como escritores e intelectuais brasileiros do século XX.

6.4 Sinfonia de Brasília

A construção da cidade de Brasília visava tanto a reformular o imaginário social brasileiro quanto a despertar a potencialidade econômica nacional, direcionando esforços na construção de um futuro utópico. O evento reflete-se na obra de Vinicius. Na crônica intitulada “Oscar Niemeyer”,⁶² o poeta, ao procurar defender o arquiteto de seus detratores, mostra-nos, pela descrição do amigo, a imagem que deseja construir a respeito de si mesmo e o tipo de sociedade almejada por ele. De acordo com Vinicius, Niemeyer espera dos homens uma “concepção mais realista da vida”. Isso faria com que entendessem

⁶² MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 680-682.

melhor a fragilidade das coisas e se tornassem “mais simples, humanos e desprendidos”. Segundo Vinicius, o arquiteto representa o valor daqueles que são “criadores verdadeiramente integrados com a vida, dos que sabem que não há tempo a perder, é preciso construir a beleza e a felicidade no mundo, por isso mesmo que no indivíduo é tudo tão frágil e precário.” Segundo o poeta, é salutar investir em amigos revigorados pelos anos, “cuja visão prática do mundo e dos homens não despreza nunca a dimensão da poesia”.⁶³

Em 1956, Niemeyer sugerira a Vinicius a criação de um espetáculo com som e luz para a inauguração de Brasília, conjugando coro, orquestra, luzes. O cenário não seria de madeira e papel, como aquele construído para a peça *Orfeu da Conceição*, mas real, em concreto, com edifícios monumentais ao fundo. O evento seria como alguns já acontecidos em grandes cidades da Europa. A letra, escrita por Vinicius, apareceria na parte final da sinfonia composta por Jobim.

No mês de junho de 1960, Vinicius e Tom viajam a Brasília e alojam-se no Catetinho, primeira obra de Niemeyer no Distrito Federal. Os amigos permanecem dez dias no sítio, esboçando os versos e os acordes da composição. No texto intitulado “Brasília: o nascimento de uma cidade ou de como se faz um poema sinfônico”, encontrado no arquivo de Vinicius, no Rio de Janeiro, assinala o poeta:

(...) três homens haviam trabalhado numa peça de teatro chamada “Orfeu da Conceição”, no ano de 1956, e que por sinal estreou no Teatro Municipal justo em um mês e pouco antes da construção, em dez dias, em pleno planalto central, do Catetinho, junto a um capão de mato de onde brota um lindo olho d’ água. (...) Um foi para Brasília, supervisionar pessoalmente sua monumental criação; o outro enfurnou-se em seu apartamento de Ipanema, de onde só saía para as suas gravações ou para a sua cervejinha ali no “Veloso”; o outro – eu – partiu para Montevidéu, a exercer suas atividades diplomáticas.⁶⁴

No mesmo texto datilografado, Vinicius menciona a questão “dos contra” em relação à construção da capital por JK. O planalto central representava a “proximidade com o infinito, numa paisagem de oxigênio, silêncio e saudade das origens”. Vinicius lembra que Jobim referia-se à região como “o lugar mais antigo da terra”. O poeta nota o rápido povoamento do espaço que esperava constituir-se enquanto cidade-livre, de coabitação pacífica:

⁶³ MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 681.

⁶⁴ MORAES. Brasília: o nascimento de uma cidade ou de como se faz um poema sinfônico. Texto datilografado. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, jan. 1961. 6 fls. VMpi 014.

(...) malgrado as pragas e “despachos” de um grande número de ressentidos, os que preferem governar o país nas proximidades das boates, a cidade crescia num ritmo alegre de trabalho e confiança. De nada valia o crocitar das aves de mau agouro da imprensa e de alhures contra o ímpeto maravilhoso do trabalhador brasileiro, que ocorreu de todos os cantos do país, sobretudo do Norte, para erguer aquelas estruturas adiante do tempo e para coabitar pacificamente numa “cidade-livre” levantada do dia para a noite com restos de material de construção: uma autêntica cidade de “far-west”, só que sem os tiros e bandidos do cinema.⁶⁵

No poema sinfônico, composto em parceria com Tom Jobim, em 1956, “Brasília, Sinfonia da Alvorada”,⁶⁶ busca-se provocar o distanciamento em relação à proposta da modernidade de promover o trabalho serial. Vinicius utiliza-se da repetição exaustiva das séries a fim de criticar o próprio sistema produtivo.

O poeta dialoga com Rosa e Cabral em relação à descrição do sertanejo. Rosa e Cabral mostram esse homem em seu espaço natural, trabalhando junto à natureza, ou nos engenhos e bangüês, mas, muito comumente, esses homens encontram-se na estrada, caminhando de um lugar a outro, como demonstramos na análise dos dois autores. A modernidade brasileira constrói-se em íntima e conturbada relação com os migrantes que chegam do sertão, atravessam veredas, agrestes e acampam nas periferias, alterando o traçado das cidades. O sertanejo rosiano e cabralino, flagrado em suas atividades na terra, na constante lida nas usinas, ou em infindáveis travessias, aparece, nos textos vinicianos, atuando no espaço urbano.

“Brasília, Sinfonia da Alvorada” aborda o tema do deserto e da solidão preexistentes à construção da cidade. Ressalta a história dos homens que vieram de todos os cantos do país para construírem a grande cidade. Fernão Dias, Anhanguera (Domingos Jorge Velho) e Borba Gato foram os primeiros bandeirantes a desbravarem esse espaço de confluência entre os rios Amazonas, São Francisco e da Prata. Os candangos mostram-se como “as forças vivas da nação”, pela sua vontade de construir o novo, de trabalhar pelo progresso. Vinicius apresenta características dos migrantes que chegam para desempenhar as primeiras funções na capital:

⁶⁵ MORAES. Brasília: o nascimento de uma cidade ou de como se faz um poema sinfônico. Texto datilografado. Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

⁶⁶ MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 1200-1206.

(...) os homens simples e quietos, com pés de raiz, rostos de couro e mãos de pedra, e que, no calcanho, em carro de boi, em lombo de burro, em paus-de-arara, por todas as formas possíveis e imagináveis, começaram a chegar de todos os lados da imensa pátria, sobretudo do Norte (...).⁶⁷

Esses homens descritos por Vinicius tiraram suas fotos ao serem contratados para trabalharem na construção de Brasília. Muitas delas ficaram como únicos rastros dessa “mudez cheia de esperança” atrás de “promessas de melhores dias”, como escreve o poeta. As fotografias de Rosângela Rennó de que tratamos no terceiro capítulo não apresentam nomes, apenas números em série, apontando para a numerosa multidão silenciosa a desbravar o interior do país nesse novo estágio da modernidade brasileira. Vinicius apresenta, em sua letra, a lista com o nome das regiões de onde chegam os candangos. Lugares, em geral, desconhecidos, como aqueles que de lá partiram:

– Boa Viagem! Boca do Acre! Água Branca! Vargem Alta! Amargosa! Xique-Xique! Cruz das Almas! Areia Branca! Limoeiro! Afogados! Morenos! Angelim! Tamboril! Palmares! Taperoá! Triunfo! Aurora! Campanário! Águas Belas! Passagem Franca! Bom Conselho! Brumado! Pedra Azul! Diamantina! Capelinha! Capão Bonito! Campinas! Canoinhas! Porto Belo! Passo Fundo!⁶⁸

Logo em seguida o locutor cita “Cruz Alta...”. A reticência sugere a continuação ilimitada da lista. O trabalho exigido desses homens, vindos das mais diversas regiões e que se aglutinavam no planalto central, funciona como metáfora da integração nacional em sua proposta de agenciar homens de diferentes raças, sotaques, culturas e crenças na construção da nação imaginada.⁶⁹ A ordem das palavras, a descrição das séries, inteirando-se com as harmonias dissonantes e com o ritmo marcante de Jobim, sugerem o movimento contínuo, dia e noite, a que foram sujeitados os operários. A utopia se constrói à custa de condições de trabalho e de moradia que evidenciam o avesso do luxo suntuoso dos palácios da capital. A presença descentrada e fragmentária das séries aponta para a idéia de uma realidade social também descentrada.

⁶⁷ MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 1.203-1.204.

⁶⁸ MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 1.204.

⁶⁹ Juscelino Kubitschek declara: “Ao contrário da função que competira a Salvador – que fora a de impor a presença da dinastia na terra despovoada e selvagem –, coube a Brasília uma tarefa bem mais profunda e de muito maior alcance: a de puxar, para o Oeste, a massa populacional do litoral, de forma a povoar o Brasil igualmente e, através desse empuxo migratório interno, realizar, quando muito no período de duas décadas, a verdadeira integração nacional.” KUBITSCHEK. *Por que construí Brasília*, p. 468.

Cruz Alta pode funcionar como signo do lugar de partida, no Rio Grande do Sul, e, de modo irônico, como alusão à nova cidade, ao seu plano piloto construído em forma de avião ou cruz; sugere ainda a cruz erguida no planalto, no local onde se rezou a primeira missa na capital. Ponto de partida e de chegada que simbolizam, quase sempre, poucas alterações nas condições concretas de cidadania.

No poema sinfônico, efetua-se a contraposição entre o peso bruto do concreto e os homens sonhadores que transformam, pelas mãos calejadas do trabalho no campo, o concreto em obra de arte. Vinicius cita frases de Niemeyer, como no trecho de descrição da cidade onde “a arquitetura se destacasse branca, como que flutuando na imensa escuridão do planalto...”.⁷⁰ Menciona novamente o arquiteto quando idealiza um espaço em que os homens trabalhem prodigiosamente e “compreendam o valor das coisas puras”. O poeta mostra-nos a lista do material empregado na construção. Em seguida, realiza o censo⁷¹ da quantidade de operários empregados nas obras e descreve a rotina do serviço:

– Foi necessário muito mais que engenho, tenacidade e invenção. Foi necessário 1 milhão de metros cúbicos de concreto, e foram necessárias 100 mil toneladas de ferro redondo, e foram necessários milhares e milhares de sacos de cimento, e 500 mil metros cúbicos de areia, e 2 mil quilômetros de fios.

(...) 60 mil candangos foram necessários para desbastar, cavar, estaquear, cortar, serrar, pregar,⁷² soldar, empurrar, cimentar, aplinar, polir, erguer as brancas empenas...

Vinicius demonstra a relação entre o trabalho em série e os cálculos matemáticos. Após as citações acima, acrescentando a elas referências a madeiras, laminados e britas, o letrista apresenta dados imponderáveis, não quantificáveis. Elabora um jogo de significantes, demonstrando a quebra da lógica seguida: “– Ah, as empenas brancas!/ – Como penas brancas.../ – Ah, as grandes estruturas!/ – Tão leves, tão puras...”.⁷³

⁷⁰ MORAES. *Poesia completa e prosa*, p.1.203.

⁷¹ No primeiro recenseamento realizado na capital federal, pela Novacap, no mês de março de 1957, ficou constatado que viviam ali 2.013 habitantes. Dentre esses, 1.369 eram homens, 248 mulheres e 396 crianças. O número de analfabetos entre os adultos era de 186. O primeiro candango contratado para trabalhar em Brasília, conforme registros da época, chamava-se Agripino Pereira Lins. Tinha 42 anos e era um forte mulato. Trabalhava como aeroviário no Aeroporto Santos Dumont, no Rio de Janeiro, e deixara o emprego em busca de uma nova vida no sertão. Também consta que o casal Benedito Robrigues e Laudelina Vaz de Moraes, com 13 filhos e um em gestação, fazia parte da caravana de homens e mulheres que iam lentamente ocupando aquele largo e plano espaço onde seria construída a cidade do futuro. Deixavam tudo para trás e traziam pouco mais que a roupa do corpo e a disposição para o trabalho. Cf. COHEN. *Juscelino Kubitschek: o presidente bossa-nova*, p. 215 e 220.

⁷² MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 1.204.

⁷³ MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 1.204.

As estruturas teriam sido colocadas mansamente por “mãos de anjo na terra vermelho-pungente do planalto” em meio à “música inflexível, música lancinante” do trabalho desejoso de progresso. Na parte V do poema, próximo ao final da peça, o coral canta em três vozes: “Brasília/ Brasília/ Brasília/ Brasília/Brasília/ Brasília/ BRASIL!”.⁷⁴ Chega-se ao apogeu da sinfonia. A marcação rápida e forte lembra a cidade que fora construída noite e dia, ininterruptamente. Através dos substantivos cantados em uníssono, transparece o desejo de potência do país representado pela monumental cidade nascida do nada.⁷⁵

Além dos operários de Brasília, Vinicius voltou suas lentes para os trabalhadores da cidade do Rio de Janeiro. Em crônica de 1953, denominada “Operários em construção”,⁷⁶ descreve uma cena que irrompe diante de seus olhos ao tentar buscar “no abstrato da paisagem urbana” algum tema a ser desenvolvido. Volta-se para os operários que terminaram de construir um edifício em frente à sua casa. Observava-os há meses, em seu trabalho e em seus momentos de descontração. O violão dolente à noite, o namoro com “empregadas da vizinhança”, brigas e brincadeiras, discussões técnicas e conversas sobre futebol. Vinicius aborda o modo de “passarem-se objetos, jogando-os com incrível precisão”. O escritor manifesta-se a respeito dos malabarismos presenciados: “Juro que ouvia tambores surdos, como antes do número de sensação do trapézio volante de um circo, cada vez que um daqueles homens cor de cimento fazia arriscadíssima passagem da janela para a prancha estreita presa a roldanas colocadas no alto do edifício.” Desse modo, os trabalhadores desenham formas escultóricas “indiferentes à sucção do abismo”. Percebe-se, no texto, a mitificação realizada por Vinicius em relação aos homens “da cor de cimento”, cujo trabalho inseguro metaforiza a própria condição de incerteza em que se equilibram diariamente.

No conhecido poema “O operário em construção”,⁷⁷ publicado em 1956, Vinicius escreve a respeito do processo de tomada de consciência da classe operária, reflexo do trabalho dos próprios poetas e escritores. A partir de um discurso claro e politizado, o

⁷⁴ MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 1.205.

⁷⁵ Em placa afixada no “Memorial JK”, em Brasília, podemos ler o seguinte texto extraído de um discurso de Juscelino Kubitschek: “Creio hoje, mais do que ontem, ter andado de acordo com a prudência e o supremo interesse da nacionalidade emitindo não dinheiros, mas 20 mil quilômetros de estradas, 320 mil veículos automotores, 1 milhão e 300 mil toneladas, a mais, de aço em lingotes, mais 2 milhões de toneladas de cimento, emitindo volumes incomparavelmente maior de petróleo, fertilizantes, metais não ferrosos, emitindo Furnas, Três Marias, a indústria pesada, a naval, a de tratores, a química de base, emitindo enfim a infraestrutura que delimita a época do nosso progresso.”

⁷⁶ MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 780-781.

⁷⁷ MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 461.

poeta utiliza-se de listas para nomear a poesia e a despoesia, o controle e o descontrole presentes na vida social. Ressalta o fato de o operário “fazer a coisa e a coisa fazer o operário”.

O poeta assinala o nascimento de um mundo novo, no momento em que o operário descobrisse a dimensão poética da realidade. A “dimensão da poesia” se alastraria a todos através da voz do operário/poeta que aprendera a dizer “não”. Com tonalidade negativa, questionadora e ao mesmo tempo utópica, o poeta vê-se refletido no corpo do operário.

Idealizando a classe trabalhadora em um discurso nitidamente marxista, Vinicius acredita no ressurgimento do operário como cidadão crítico, consciente de suas possibilidades diante das injustiças do mundo. De operário construído, este se transformaria em operário em construção. A ênfase no operário aparece na poética vinicianiana no período do lançamento do Plano de Metas do governo JK.

Ao contrário do poema “Olhe aqui, Mr. Buster...”, tratado anteriormente, onde os bens adquiridos pelo rico norte-americano dão sentido à sua existência a partir da retenção, em “O operário em construção” os objetos escapam àquele que os produz. O operário reformula sua compreensão de mundo e de si mesmo a partir de um processo epifânico desencadeado pelos objetos dispostos à sua volta. Assombrado, constata “Que tudo naquela mesa/ – Garrafa, prato, facão – / Era ele quem os fazia”. Olhando em torno, percebe que “gamela/ Banco, enxerga, caldeirão/ Vidro, parede, janela/ Casa, cidade, nação!/ Tudo, tudo o que existia/ Era ele quem o fazia/ (...)”.⁷⁸ As séries vinicianas revelam as divisões do mundo entre aqueles que produzem, criam e os que podem reter as coisas construídas, símbolos, ao mesmo tempo, de distinção e de exclusão.

A reflexão a respeito da relação entre o produtor e a coisa produzida visa a inverter os sentidos e resgatar o valor daquele que, incapaz de possuir os bens criados, vê, na própria obra que lhe escapa, a marca do trabalho, o desejo de identificação e de transformação: “Como um pássaro sem asas/ Ele subia com as casas/ Que lhe brotavam da mão.”⁷⁹ Ao recusar o lugar da passividade, da resignação, ao refutar ser comprado pelos donos do poder e, assim, silenciar sua revolta, o operário aponta para a instância da

⁷⁸ MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 462.

⁷⁹ Vale a pena lembrar que, na canção “Samba da bênção”, composta em parceria com Baden Powell, Vinicius faz o inventário não de bens de consumo duráveis, mas empreende a série dos amigos, parceiros que lhe influenciaram. Deseja resgatar não a coisa em si, mas o sentido evanescente e criador que permeia os verdadeiros “agenciamentos”. A composição, com o trecho serial, demonstra o cruzamento de vários estilos, de diversas personalidades que compõem o catálogo do cancioneiro popular brasileiro. MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 1339 a 1341.

dignidade pessoal e da consciência ética como fatores primordiais para se repensar a política social em solo brasileiro.

Vinicius consolidou seu lugar na literatura brasileira como um construtor que ajudou a erguer diversas estruturas para, posteriormente, superá-las, em um caminho inquieto, sempre em busca do desejo proibido, da utopia inalcançável. O poeta configura-se como a encarnação urbana e moderna do homem rosiano da travessia, daquele que quebra os alicerces interiores por desconfiar deles, abrindo-se para a aventura, para a experiência da exterioridade.

O poeta morre em 10 de julho de 1980. Foi dos poucos poetas brasileiros a fazer da vida uma existência literária, como propunha Rimbaud. Para Vinicius, não há amor na rotina, não há criação nos espaços de tranqüilidade. A imagem que toma conta de seu rosto em seus últimos dias de vida demonstra a consciência fria e aguda de uma falta de saída. Abandonar-se à morte pelo álcool revela-se como forma de repetir o gesto também literário de grandes escritores do passado. Atualiza-se, com o corpo, no teatro da morte, a grafia corajosa e frágil daqueles que se arriscam, através da arte, a inventar outros mundos e a questionar as instâncias corrosivas do poder dominador. Arte e morte encontram-se nessa entrega perigosa ao devir. Para alguns homens, a biografia não se distingue da imaginação literária. Entrecruzá-las no instante final parece ser a última forma de doar-se, de libertar-se de um mundo onde as relações interpessoais e os projetos de vida são cada vez mais definidos por uma lógica contábil e calculista, ligada a fins práticos e objetivos.

6.5 Óperas do nordeste

No texto de “Pau-de-arara”, música de Carlos Lyra e letra de Vinícius de Moraes, o discurso nordestino entra em cena, incluindo o sotaque, a coloquialidade e o ritmo da viola de cantador de feira. O poeta erudito abraça a literatura de cordel. Chegando ao Rio de Janeiro, os migrantes buscam ser ouvidos nas praças, nas rodoviárias, nas praias:

Eu vinha cansado da fome que tava, da fome que eu tinha/ Eu não tinha nada,
que fome que eu tinha/ Que seca danada no meu ceará/ Eu peguei e juntei um
restinho de coisa que eu tinha/ Duas calça velha, uma violinha/ E num pau-de-
arara toquei para cá/ E de noite ficava na praia de Copacabana/ Zanzando na
praia de Copacabana/ Dançando o xaxado pras moças oiá/ Virgem santa, que a

fome era tanta que nem voz eu tinha/ Meu Deus, tanta moça... que fome que eu tinha/ Mais fome que eu tinha no meu Ceará.⁸⁰

O “pau-de-arara” afirma: “a fome era tanta que nem voz eu tinha”. Expõe-se ao mundo mostrando dissonâncias em relação à suntuosidade da paisagem. A ausência de voz, detalhe lançado em meio aos versos, sinaliza não apenas para a ausência de visibilidade, mas de uma interlocução real com espaço público. Durante o governo JK, a migração nordestina amplia-se. Os destinos maiores são Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. A abertura de rodovias propicia os deslocamentos. Na canção, Vinicius trabalha com sentidos conflitantes existentes entre modernização e tradição.

Os versos contrapõem o nordestino comedor de giletes aos habitantes da cidade. A ironia, entretanto, visa a deslocar a idéia de compaixão. Ela pode ser observada na utilização do signo “fome”, relacionado tanto ao nome da “virgem” quanto ao da “moça”. A crítica social emerge no texto de forma tragicômica, a partir de um trecho falado: “Tem uma senhora muito bondosa, lá no Leblon, que gosta muito de vê eu comê caco de vrido. Isso é que é bondade da boa. Com isso já juntei assim uns quinhentos mil reis”. No encerramento do trecho, o cantador declara faltar pouco para poder voltar ao Ceará, onde tem um nome. No Rio de Janeiro, ele é apenas o “pau-de-arara”, o “Zé-com-fome”,⁸¹ substantivos comuns a todos os que chegam dos diversos sertões ao litoral, à metrópole.⁸²

Em *Da hospitalidade*, Jacques Derrida afirma que o estrangeiro, o ser desajeitado ao falar a língua no novo lugar, sempre corre o risco de ficar sem defesa: “nem voz eu

⁸⁰ MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 1.318 e 1.319.

⁸¹ Na crônica intitulada “A hora azul”, publicada no jornal *Última hora*, de 13 de dezembro de 1952, Vinicius aborda a questão do homem-bicho do poema de Manuel Bandeira. Inicialmente, escreve sobre a cena que vira em um circo, na avenida Presidente Vargas, perto da Praça 11. No portão de entrada, havia “um pretinho demente, um ser disforme que (...) regredira a um estado absolutamente animal, procedendo como um macaco, sem tirar nem pôr. Dava ele saltos bruscos sobre as pessoas, e as pessoas achavam graça; em seguida punha-se a dar cambalhotas, agitando os braços longos tal um chimpanzé (...). O degradante espetáculo (...) parecia provocar o maior interesse entre os circunstantes dos quais provinham profundas gargalhadas, e até umas poucas palmas.” Em seguida, Vinicius escreve um trecho que parece-nos ter sido a base para a futura letra de “Pau-de-arara”. O dia era lindo, um pouco quente, mas azul. O que o fez lembrar-se de episódio ocorrido quando estava com Plínio Sússekkind Rocha no bar “Alcazar” em Copacabana. Apareceu “um rapazinho de uns dezoito anos e nos perguntou se queríamos vê-lo comer umas giletes, idéia contra a qual relutamos. Mas ele explicou: – Por favor, doutor. Eu mastigo as giletes por qualquer cinco cruzeiros. É que eu ainda não comi nada até agora, sabe doutor...” O texto encerra-se com a sugestão irônica do escritor de que a leitora deveria ler um pouco de Proust, folhear um álbum de Rafael, “um pintor tão acima das coisas horríveis deste mundo...”. MORAES. “A hora azul”. Jornal *Última hora*, 13 de dezembro de 1952. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. VMpi 161.

⁸² Cf. BAUMAN. *Vidas desperdiçadas*, p. 73.

tinha”, canta a personagem viniciiana. Para Derrida, o estrangeiro é, principalmente, quem apresenta sua existência de modo “estranho à língua do direito”, pois, nessa instância, são formulados os deveres de hospitalidade: “(...) não se oferece hospitalidade ao que chega anônimo e a qualquer um que não tenha nome próprio, nem patronímico, nem família, nem estatuto social, alguém que logo seria tratado não como estrangeiro, mas como mais um bárbaro”.⁸³

Segundo o filósofo, torna-se imprescindível repensar o conceito de hospitalidade e romper com os pactos estabelecidos tradicionalmente entre interlocutores distintos. Quebrar-se-ia, assim, nas interações sociais, a exigência de reciprocidade e mesmo a exigência de um nome: a que família pertence o estrangeiro, de onde vem, quais são seus bens, sua profissão, seus interesses. Derrida almeja o acolhimento ao que chega, seja esse quem for, antes mesmo de sua identificação, pois esta, de acordo com ele, revela-se como o disfarce da desconfiança. Sugere uma forma de hospitalidade que não exija referências e desconsidere critérios relacionados à origem, à raça e à classe ao receber o desconhecido. De acordo com o filósofo, torna-se necessário “deixar advir o visitante, o que chega inesperadamente sem pedir contas, sem lhe exigir o passaporte”.⁸⁴

Além da diferença de fala e de “sotaque”, essa língua de longe é portadora de cultura, valores, normas. Portanto, percebe-se o estabelecimento de uma questão ética envolvida nas diferenças “lingüísticas”. O direito incondicional à política, à ética, a outras modalidades de discursos jurídicos relaciona-se ao conceito de hospitalidade e de “amizade” pelo estranho.⁸⁵ Como as leis da hospitalidade são construídas pelo déspota, pelo pai, pelo patrão, pelo branco, pelo habitante de melhor condição financeira, essa lei acaba dobrando-se sobre o fechamento de sua condição.

A hospitalidade tradicional apresenta a marca da exclusão, da diferenciação, da imposição de limites, pois erige-se como demarcação do espaço de quem constrói essas leis, e não como abertura para a voz heterogênea, vinda de lugares periféricos. Compreender o outro como co-habitante, abrir as portas da morada sem se exigir um nome,

⁸³ DERRIDA. *Da hospitalidade*, p. 15.

⁸⁴ DERRIDA; ROUDINESCO. *De que amanhã*, p. 77.

⁸⁵ Em “Os tristes descaminhos”, crônica publicada em 1969, na revista *Fatos e Fotos*, Vinicius trata dos andarilhos e trabalhadores “bóias frias”: “São seres humanos, patrícios nossos, que tiveram a desgraça de ser concebidos na miséria, de semente já enfraquecida por endemias e carências – e isto numa terra vasta e generosa, em que se plantando, tudo dá. Ficam parados à porta dos casebres e das tendinhas, ou estão sempre em marcha ao longo das rodovias, transportando suas avitaminoses, seus vermes intestinais, sua dor de dentes crônica, para ir trabalhar num roçado cinco léguas adiante.” MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 848-849.

uma identidade ao estranho, sugere outra forma de construção social, talvez utópica. Essa utopia, contudo, mostrar-se-ia útil ao proporcionar reflexões a respeito da falta de naturalidade presente no próprio ambiente em que vivemos.

A poética de fronteira instaura uma escrita não judicativa e imperativa, mas imprecisa e ambivalente. Combate a lógica das diferenças, das dicotomias. A “diplomacia menor”, pautada pela hospitalidade e pela amizade, busca uma contínua interação com o que existe de precariedade, sabedoria e invenção nas práticas sociais populares do país.⁸⁶

No arquivo de Vinicius, na Fundação Casa de Rui Barbosa, encontra-se o roteiro incompleto de um filme, intitulado “Ópera do Nordeste”.⁸⁷ O texto, com seis folhas, contém algumas páginas datilografadas e outras manuscritas. A idéia era escrever uma tragédia musical em dois atos. Os autores são Vinicius e Baden Powell. Este último comporia as músicas para as letras de Vinicius.⁸⁸

O pequeno roteiro – ainda em forma de rascunho – revela um Vinicius pouco conhecido, próximo de temáticas próprias da obra de Cabral e Rosa, autores que erigem o espaço sertanejo como importante personagem.⁸⁹

O texto inicia-se com o amanhecer no Nordeste. Jataí, um cantador, Buquim, um negrinho, e Guenta, um jegue, “vivem de povoado em povoado levando música e canções para os habitantes da região, em troca de umas poucas moedas, que lhes asseguram a subsistência.” O tema é a “lírica vagabundagem”.

Os três transitam como saltimbancos.⁹⁰ O modo de vida vagabundo, a escolha da arte para renovar as experiências cotidianas, o confronto entre arma e expressão artística

⁸⁶ Na canção intitulada “Xaxado de espantar a tristeza”, parceria de Vinicius com Marília Medalha, o poeta volta à questão nordestina. Cf. MORAES. *Livro de letras*, p. 217.

⁸⁷ MORAES. *Ópera do Nordeste*. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. VMpi 308, s/d.

⁸⁸ Em carta para Tom Jobim, escrita de Paris, em 4 de março de 1964, Vinicius informa que Baden, morando em Paris, depois de dois meses de penúria, encontra-se melhor. Está tocando em um restaurante: “Estamos fazendo também um negócio que eu ainda não sei muito bem o que é, mas que estou chamando de *Ópera do Nordeste*, com uns temas bárbaros do Baden. Acho que pode dar um filme.” Cf. CASTRO. (Org.). *Querido poeta*, p. 289.

⁸⁹ Vinicius declara, em entrevista ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 1967, que pretendia realizar o filme *Garota de Ipanema*, com a intenção de desmitificar a música. No projeto, conta com o apoio de Eduardo Coutinho e de Glauber Rocha. Pretende ainda transformar em filme a peça *As feras*: chacina em Barros Filho e os roteiros de *Pobre menina rica* – também com o apoio de Glauber – e *Ópera do Nordeste*. Cf. MORAES. *Encontros*, p. 64 e 65.

⁹⁰ Há, na Fundação Casa de Rui Barbosa, um artigo de Glauber Rocha, sem data, escrito de Roma, intitulado “Fala Vinicius, homem do povo”. Glauber mostra-se profundamente influenciado por Vinicius. Assinala que há muitos detratores alardeando a decadência do artista, que teria passado a cantar para divertir a burguesia. Para o cineasta, esses críticos não entendem o “trágico desespero de cantar e de viver e não sabem que tu, como Rimbaud, podes de uma hora pra outra deixar esta fofoca de *boite* e diplomacia e partires para um

são dados que, no texto, reforçam a importância da criação popular na obra viniciano. As personagens nada possuem, enfrentam as dificuldades próprias do espaço sertanejo, lugar permeado por alegrias e por maldades. Jataí e Buquim estão sempre fugindo, carregando uma identidade definida como nordestino, mas que, na verdade, não possuem.

Os autores tratados nesta tese escolhem espaços distantes das movimentações dos centros urbanos como cenário dos embates entre as potências de vida e as de morte, entre a arte libertária e o poder opressor. As ambigüidades do processo de modernização nacional recebem sua configuração no tecido interno das obras, por meio das tensões e dos conflitos ali representados. A própria construção lingüística demonstra essas tensões, esses confrontos percebidos no contexto social, bem como as tentativas de diálogo. As elaborações textuais apontam para as intenções da escritura diplomática de aproximar mundos distintos, utilizando-se de procedimentos relacionados à escrita e à oralidade, com todos os “repertórios” que representam.

As personagens construídas pelos três autores apresentam, por meio de suas estranhezas corporais e lingüísticas, marcas de irredutibilidade aos padrões sociais instituídos. Denunciam a dificuldade de se harmonizar um país fragmentado e violentado, constantemente, desde a colonização até os mais recentes processos de modernização.

6.6 Tragédias no morro

Um bom exemplo para se pensar a respeito da tensão entre modernidade e modernização pode ser encontrado na peça teatral intitulada *As feras*: chacina em Barros Filho (tragédia “pau-de-arara” em três atos).⁹¹ Escrita em abril de 1961 e publicada em 1968, a peça apresenta um argumento pouco conhecido na obra do poeta. Descreve a migração de nordestinos para trabalharem na construção civil da cidade do Rio de Janeiro.⁹²

contrabando de armas em algum ponto qualquer onde se está morrendo por liberdade.” Em um contexto brasileiro ruim, com censura e opressão, conclama o poeta à participação: “Tens de afiar cada vez mais as pontas dos verso, tens de fazer mais carinhos à musa, tens de inventar Orfeu a cada instante (...), tens de derramar o óleo quente nas cordas do pinho e cantar, poeta, cada vez mais alto e protestativo, cada vez mais puro e revolucionário, amado poeta Vinicius de Moraes, meu e do povo!”. ROCHA. Vinicius, poeta do povo. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa, s.d. 2 fls. Texto datilografado, correções feitas com caneta azul. VMpit 136.

⁹¹ MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 1.501 a 1.557.

⁹² MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 1.508.

No texto, o sonho das personagens de encontrar emprego, moradia e melhores condições de vida escancara profundos desníveis sociais. Ao mesmo tempo, suas ações indicam a permanência de preconceitos, de idéias arcaicas não desaparecidas diante das novas interações com a modernidade urbana.

A peça descreve a história de Francisco e Maria. O casal morava em um casebre à beira da estrada, no meio do sertão. A caatinga esturricada ficava ao fundo. Francisco parte para o Rio de Janeiro, onde já estão outros familiares seus e da mulher. A esperança movimenta as ilusões do jovem marido.

Na “cidade maravilhosa”, amigos e parentes vindos do sertão conversam no bar da favela: “Um dia nós vamos nos reunir e alugar aquela casa grande da variante, e morar todos nela, e fazer uma oficina de marceneiro, e vamos ganhar dinheiro pra mostrar pra esses vadios por aí como a união faz a força, faz a força...”.⁹³ As transformações efetuadas pelo capitalismo acentuam o espírito consumista. Grande parte dos problemas sociais contemporâneos vêm da discrepância entre a ausência de meios para ingressar na esfera de consumo e a vontade de participar desse modelo de “cidadania”, alardeado pela publicidade como o último degrau da escala evolutiva do homem.⁹⁴

Na peça, o poeta dramaturgo discute a dura realidade do preconceito contra a mulher. A falta de acesso aos benefícios da vida moderna propicia tais atitudes. A ferocidade transparece no abuso do poder econômico, na arrogância diante da fragilidade do outro, na ausência de compreensão. A fera constitui-se no modo de devorar o corpo estranho e sem proteção. Constrói-se como posicionamento inabalável, pensamento fechado para a voz diferencial do outro.

O texto teatral focaliza a intimidade familiar de homens e mulheres essenciais à construção da cidade moderna que, no entanto, têm como constantes companheiros o abandono, a exclusão das realizações prometidas pelo progresso. O autor ressalta discrepâncias existentes entre o Brasil desenvolvimentista e o Brasil arcaico. Em um período de transformação, a ênfase na modernização, na tecnologia, a oferta de empregos nas grandes cidades, a busca, a todo custo, do progresso nacional impelem o poeta a girar

⁹³ MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 1.525.

⁹⁴ O bar constitui-se, no texto, como espaço de fuga, propiciando momentos de descanso e de alegria. Em um improviso da personagem Crisanto, ao som do violão, surge o trecho de uma música que, mais tarde, seria adaptada para crianças, com o título de “A casa”, presente no disco *A arca de Noé*. Na peça, a música é uma brincadeira entre peões da construção civil: “Tinha uma casa/ Muito engraçada/ Não tinha nada/ Nem telhado, nem reboco/ Mas era feita/ Com muito esmero/ Ali no número zero/ Da rua do Ocê-tá-Louco!” MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 482 e 1.528.

as lentes de sua câmera e a penetrar nesses ambientes ligados às margens. O escritor procura trazer à tona a beleza trágica das histórias desses homens tornados opacos pelas regras e pelo dinamismo próprios do modelo de modernidade econômica adotado no país.

As personagens de *As feras* e de *Orfeu* são “descobertas” pela arte e pela intelectualidade nacional em meados do século XX, momento em que a vida nos morros está se alterando profundamente. Nessa época, as favelas ampliam-se, chegam novos moradores, amigos e parentes do interior. As lutas pelo pouco espaço, as divisões dos mantimentos, a miséria, tudo aguça a luta entre os iguais, provoca a disputa, atiza a criminalidade. Se abriremos os jornais veremos que a violência não existe apenas entre as classes. Infelizmente, devido à sua situação miserável, os pobres, ao mesmo tempo em que buscam reinventar relações cotidianas, podem demonstrar brutalidade quando há pouco para dividir.⁹⁵

O grande sucesso teatral de Vinicius ocorre com *Orfeu da Conceição*. Finalizada alguns anos antes de *As feras*, o texto trata de conflitos suburbanos entre a potencialidade criativa dos habitantes dos morros, nesse caso, negros, e as rígidas barreiras sociais a impedirem a expressão de sua virtualidade. A peça funciona como paradigma na história cultural brasileira, pois propicia significativas alterações na produção artística no âmbito do teatro e da música popular.

Como vimos anteriormente, fora Vinicius quem incentivara Cabral a inscrever o poema *O rio* no Concurso Literário do IV Centenário de São Paulo. Por outro lado, Vinicius declara ter sido Cabral quem o incentivara, em 1953, a inscrever *Orfeu* no mesmo concurso. Recebe também o primeiro lugar, em outra categoria. Cabral foi quem sugeriu o título da peça *Orfeu da Conceição*. A idéia consistia em aproximar o mito grego da vida cotidiana dos morros, das favelas brasileiras, retirando-o de seu contexto original. O “sobrenome” Conceição oferece a Orfeu uma característica geral, destitui sua originalidade heróica, situando-o como exemplo de vários outros indivíduos, fato que assemelha o herói

⁹⁵ Em *Um sertão chamado Brasil*, Nísia Trindade Lima cita trecho de pesquisa de Maria Sylvia de Carvalho Franco que abranda a idéia da “cooperação vicinal” existente entre os caipiras e enfocada por Antonio Candido em *Os parceiros do Rio Bonito*: “Na verdade, a mesma condição objetiva que leva a uma complementaridade nas relações de vizinhança – isto é, uma cultura fundada em mínimos vitais – conduz, também, necessariamente, a uma expansão das áreas de atrito e a um agravamento das pendências daí resultantes. A pobreza das técnicas de exploração da natureza, os limites estreitos das possibilidades de aproveitamento do trabalho e a conseqüente escassez dos recursos de sobrevivência não podem deixar de conduzir a uma sobreposição das áreas de interesse.” FRANCO. *Homens livres na luta escravocrata*, p. 26 apud LIMA. *Um sertão chamado Brasil*, p. 184.

da Trácia a “Severino de Maria”, protagonista de *Morte e vida severina*.⁹⁶ A amizade entre Vinicius e Cabral, pautada por intrincadas diferenças, é propiciadora de singulares trajetos artístico-literários na produção cultural brasileira. Vinicius ingressa no Itamaraty em 1943, Cabral, em 1945. Nessa época trabalham juntos na Divisão Cultural do Instituto Rio Branco. Os dois partem praticamente na mesma época para postos distintos, Vinicius para Los Angeles, Cabral para Barcelona. Quando Vinicius regressa dos Estados Unidos, conversa com Cabral a respeito do projeto de *Orfeu*; mostra-se, contudo, desanimado de continuar, pois havia perdido o terceiro ato da peça durante a viagem. Cabral posiciona-se com firmeza, incentivando o amigo a reescrever a parte final e Vinicius o faz com habilidade única.

A peça funciona como ponto inaugural de tudo o que ocorreu posteriormente em relação à bossa nova. Em duas semanas, entre os meses de maio e junho de 1956, Vinicius e Tom Jobim, fechados no apartamento do maestro, na rua Nascimento e Silva, compuseram todas as árias da peça. Em suas criações, Jobim utiliza “modos gregos”, “cadências plagais”, associando-os à cadência do samba.

O cenário de *Orfeu da Conceição*, como ressaltamos anteriormente, é de autoria de Niemeyer. Os cartazes recebem a assinatura de Carlos Scliar e Djanira, além de outros nomes. Niemeyer, o “anti-medíocre”, de acordo com Vinicius, ateu-se à poesia do texto, procurando servi-la, por meio de “um jogo simples e extremamente harmonioso de duas rampas sinuosas, uma descendente e outra fugindo, que tinham como módulo um disco central a configurar o plano onde se situava o barracão de Orfeu”.⁹⁷ O barracão foi feito à maneira de um móbile e nele havia dois elementos que permaneciam suspensos: “um teto e uma moldura de janela, a metade da qual com a persiana baixada.”⁹⁸

Acompanhados por uma lua suspensa por uma coluna alta e ondulada, bem ao estilo de Niemeyer, os atores estariam à vontade para integrar, por intermédio de suas ações, a Grécia, a periferia carioca e a modernidade artística nacional. O poeta, o músico e o arquiteto unem-se nesse momento inaugural de outros tipos de modernidade. Marcam aí, ao saírem de cena para que o homem comum encene suas paixões, sua ruptura com os padrões estéticos

⁹⁶ Cf. MELO NETO. *Obra completa*, p. 171.

⁹⁷ MORAES. *Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu: songbook I músicas de Antonio Carlos Jobim & Vinicius de Moraes*, p. 121.

⁹⁸ MORAES. *Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu: songbook I músicas de Antonio Carlos Jobim & Vinicius de Moraes*, p. 121.

acadêmicos e populares nacionais. A peça focaliza, sem discriminação, as precárias condições existenciais de negros suburbanos; revela espaços de criação dominados pela esperança, mesmo que tudo não passe de um momento órfico, uma ilusão de carnaval.

Em texto publicado no programa oficial de *Orfeu da Conceição*, em 1956, Vinicius relata o momento em que surgiu a idéia de escrever a peça. Ao escolher Jobim para musicar *Orfeu*, Vinicius desejava construir uma “música poética”. Esta, ao servir ao texto, deveria manter a “qualidade órfica”, a grandeza de um mito. Tornava-se imprescindível a união entre o erudito e o popular, por meio da criação de imagens e de sons em que Grécia clássica convivesse com o morro carioca.⁹⁹ Em sua tradução, Vinicius classifica a peça de “tragédia carioca”, distanciando-a da linhagem clássica.

O poeta relata que, em 1942, durante um jantar com Waldo Frank, surgira o embrião da peça, nascida poucos meses depois: “Acompanhava eu, então, o autor de *América hispânica* em todas as incursões por favelas, macumbas, clubes e festejos negros no Rio, e me sentia particularmente impregnado pelo espírito da raça.”¹⁰⁰ Durante a conversa, Waldo Frank sugere que os negros observados nos morros tinham pontos de contato com os gregos da Antigüidade. Melhor conhecedor daqueles homens, de sua história e cultura, Vinicius imagina recriar o mito helênico na favela do Rio de Janeiro. O negro apresentava-se distante da cultura clássica, mitológica e do “culto apolíneo à beleza”, entretanto marcava-se pelo “sentimento dionisíaco da vida”. Após as incursões nas favelas cariocas, vieram os espetáculos assistidos no Nordeste do país: candomblés, capoeiras e outros festejos negros baianos, elementos que tornavam mais forte a impressão a respeito do valor da cultura popular. Após a viagem com Frank pelo Norte e pelo Nordeste, ainda no mesmo ano, o poeta passa uns dias na casa do arquiteto e pintor Carlos Leão, em Niterói, ao pé do morro Cavalão. Nesse período, em uma noite de carnaval, retira da estante o libreto escrito por Calzabigi para a ópera *Orfeu e Eurídice* de Gluck, tragédia mitológica sobre “o divino músico da Trácia”. Vinicius lê de uma vez a obra. Ao concluir, de madrugada, notou haver, na história, a estrutura de uma tragédia não apenas grega, mas também negra e carioca.

A partir dessa similitude, foi-me fácil escrever, nessa mesma noite, de um só fôlego, todo o primeiro ato da peça, transpondo diretamente o mito grego para o morro carioca. Tudo o que fiz foi colocar nas mãos de um herói de favela, em

⁹⁹ MORAES. *Cancioneiro Vinicius de Moraes*: Orfeu: songbook I músicas de Antonio Carlos Jobim & Vinicius de Moraes, p. 82.

¹⁰⁰ MORAES. *Cancioneiro Vinicius de Moraes*: Orfeu: songbook I músicas de Antonio Carlos Jobim & Vinicius de Moraes, p. 82.

lugar da lira helênica, o violão brasileiro, e submetê-lo ao sublime e trágico destino de seu homônimo grego – destino que o levou, através da integração total pela música, ao conhecimento do amor no seu mais alto e belo sentido e, pelo amor, às forças incontrolláveis da paixão, à destruição eventual da harmonia em si mesmo e no mundo em torno e, finalmente à sua própria morte.¹⁰¹

A peça, iniciada nessa noite, e publicada em 1954, numa primeira versão, na revista *Anhembi*, foi concluída apenas em 1955, em Paris, treze anos depois de seu início. Se o texto atingiu os objetivos, o filme *Orfeu negro* – produzido por Sacha Gordini e dirigido por Marcel Camus a partir do roteiro teatral – não agradou Vinicius. A primeira vez que ele assistiu ao filme foi na sala de cinema do palácio do Catete, no Rio de Janeiro, ao lado do presidente Juscelino Kubitschek. Vinicius não ficou satisfeito com a forma exótica e deturpada dada pelo cineasta ao seu texto. Para ele, o filme veiculava um olhar de estrangeiro desinformado, colocando-se de modo superior em relação aos homens simples, ao samba e às favelas brasileiras. A película ganhou a Palma de Ouro do Festival de Cannes, em 1959, e o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, em Hollywood, no mesmo ano. As cenas criticadas pelo poeta certamente contribuíram para o sucesso do filme diante do público estrangeiro.¹⁰²

Com a peça *Orfeu da Conceição*,¹⁰³ Vinicius visava a dar voz ao homem e à raça excluída do processo de constituição republicana brasileira. No teatro, o corpo negro expressa-se em uma dramaturgia popular que rompe com o cânone do teatro nacional.¹⁰⁴ Dança, música e fala interagem harmoniosamente, em uma peça com fio condutor bem delineado, ao contrário de vários musicais brasileiros do período. Orfeu, desde o início, posiciona-se, assinalando o morro como lugar de vida; nada ali existiria sem a sua presença e a de seu violão: “Cada homem no morro e sua mulher/ Vivem só porque Orfeu os faz viver/ Com sua música! Eu sou a harmonia/ E a paz, e o castigo! Eu sou Orfeu/ O músico!”.¹⁰⁵

¹⁰¹ MORAES. *Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu: songbook I* músicas de Antonio Carlos Jobim & Vinicius de Moraes, p. 82-83.

¹⁰² Em 1952, quatro anos antes da publicação do texto de Vinicius, um outro poeta brasileiro, pertencente à chamada geração de 30, Jorge de Lima, publica o livro de poesia intitulado *A invenção de Orfeu*. Cf. LIMA. *A invenção de Orfeu*.

¹⁰³ MORAES. *Poesia completa e prosa*. *Orfeu da Conceição* é levada aos palcos do Teatro Nacional do Rio de Janeiro em 1956. O filme *Orfeu negro* é lançado em 1959. No Brasil, recebe o nome de *Orfeu do Carnaval*.

¹⁰⁴ Vinicius pretendia escrever uma peça intitulada *Ganga Zumba*, sobre Zumbi dos Palmares. Chegou a iniciar o texto. Cf. MORAES. *Ganga-Zumba*. s.d. 1 fl. Obs: incompleto. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. VMpi 304.

¹⁰⁵ MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 1.439.

Uma peça que representasse a cultura negra nunca havia sido encenada no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.¹⁰⁶ O diplomata dramaturgo estabelece a mediação. Com a peça, o Brasil começava a assumir sua pele negra e mulata sem se envergonhar. Vinicius sabe que, no país, a resignação, o desprezo de si diante do outro constitui traço comum nas populações pobres, carentes, sendo a maioria de pele escura.¹⁰⁷ Acredita, portanto, que a discriminação política e social começaria a se alterar a partir da mudança de mentalidade e atitude do negro frente ao seu corpo, à sua história e à sua cultura.¹⁰⁸

O morro, com a presença mítica da personagem, torna-se lugar de harmonia, mas uma harmonia frágil. Com a morte de Eurídice e com o desaparecimento de Orfeu da favela, o espaço perde seu equilíbrio. Em conversa entre amigas, uma mulher diz: “Desandou tudo nesse morro. Tudo./ Quanta briga, meu Deus, que tem saído/ Quanta gente mudando pra outros morros/ Foi mal olhado, foi...”.¹⁰⁹ Outra mulher entra no diálogo afirmando que também partiria.

O protagonista, Orfeu da Conceição, representa uma identidade mítica, talvez possível em um mundo distante das transformações desencadeadas pela modernização. Um espaço sem disputas acirradas, sem o apelo gritante do consumo. Orfeu conversa com os valentões do morro, abrandando-os; vende composições desejando tornar menos árdua a vida dos moradores da comunidade. Tanto *As feras* quanto *Orfeu* representam uma época em que a imagem das favelas ainda não se vinculava à idéia de violência urbana, mostrando-se, em filmes e canções, como espaço romantizado. A figura do herói Orfeu contrapõe-se aos morros atuais dominados pelo narcotráfico. Apesar das desavenças, o local é movimentado pelo desejo utópico de vida em comum e sem grandes pretensões de

¹⁰⁶ Em nota introdutória a *Orfeu da Conceição*, o autor afirma seu desejo de que os atores sejam todos da raça negra, recomenda ainda que as letras dos sambas, em parceria Jobim, sejam utilizadas em cena. Pelo fato de a linguagem oral, de a gíria popular obterem papel importante no texto e sofrerem constantes modificações, a cada nova encenação espera-se adaptações aos contextos de encenação.

¹⁰⁷ Lúcia Nagib, em estudo sobre a peça *Orfeu da Conceição* e os filmes dela decorridos, assinala: “o recurso à mitologia clássica serviu a Vinicius para promover uma inversão de perspectiva: ao se universalizar a cor negra, tirava-se o negro de seu costumeiro papel passivo de objeto do olhar branco, transformando-o em sujeito da ação, um sujeito livre da diferença que sempre o estigmatizou.” NAGIB. *A utopia no cinema brasileiro*, p. 130.

¹⁰⁸ Com *Orfeu da Conceição*, Vinicius valoriza o negro como personagem, fato inédito na dramaturgia do país. O poeta encerra o programa original da peça com o seguinte parágrafo: “Esta peça é, pois, uma homenagem do seu autor e empresário, e de cada um dos elementos que a montaram, ao negro brasileiro, pelo muito que já deu ao Brasil mesmo nas condições mais precárias de existência.” MORAES. *Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu*: songbook I – Músicas de Antonio Carlos Jobim & Vinicius de Moraes, p. 83.

¹⁰⁹ MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 1.461.

lavadeiras, pedreiros e sambistas. Esse espaço começava a mostrar as fendas do projeto modernizante encampado pela elite nacional.

No momento em que Orfeu enlouquece, devido ao desaparecimento de Eurídice, desce à cidade, ao inferno da favela, representado na peça por um clube: “Os maiores do Inferno”. Plutão, o diabo-mor, comandava as orgias, incitava à festa e ao prazer. A personagem contrapõe-se ao músico. Orfeu apresenta-se como um negro magro, forte, compenetrado, amava uma mulher, compunha com paixão e entrega à vida. O seu samba constrói-se como “uma forma de oração”, conforme escreverá o poeta mais tarde. Plutão representava não o carnaval popular, mas o lugar privado da música desligada de um *ethos* coletivo. Revela-se como um diabo gordo e exagerado, interessando-se pelo exotismo, pela sensualidade, pelo folclorismo, pela sedução epidérmica da arte. A canção do morro demonstra uma sutileza poética a ser desvelada; a música repetitiva de Plutão limita e asfixia a audição. Orfeu perturba as regras de Plutão e é expulso do clube. Não consegue resgatar a amada, trazê-la de volta à vida.

Aturdido, Orfeu caminha para a morte. Esta surge dentro do território anteriormente comandado por ele, onde pulsa, de forma mal disfarçada, a violência produzida pela ausência de um pacto social, acuada, mas prestes a colocar em risco a tranquilidade dos moradores do subúrbio e da cidade. Esses elementos desmitificam a crença de Orfeu na harmonia reinante na comunidade.

Orfeu configura-se como a sentinela do morro. No ato final, o poeta rompe as divisões tradicionais entre gêneros e constrói uma poesia dramática com gravidade e lirismo. Ao regressar ao morro, Orfeu depara-se com mulheres que se encontravam em uma tenda, lugar de orgia. Açadas por Mira, ex-namorada do protagonista, avançam com facas e navalhas sobre o músico. Ao tentar fugir, Orfeu depara com a Dama Negra – a morte – e suplica-lhe para levá-lo ao encontro da amada morta. Mira pega o violão e o lança longe, acima da amurada. O instrumento cai e provoca forte estrondo. Algo se perde para sempre a partir desse momento. A Dama Negra cobre o músico. Morre Orfeu, “a alma da rua/ Orfeu generoso, Orfeu, o forte”.¹¹⁰

O tema da morte e da ressurreição como forma subjetiva, imaginária, de resistência é norteadora do texto. Utilizando-se do espaço da favela, Vinicius sonha com outro mundo, com uma civilização imaginária. Acredita na potência transformadora da voz

¹¹⁰ MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 1.471.

corajosa e solidária a existir infindavelmente por meio da obra plasmada no amor, da criação artística, veículo capaz de superar os limites decretados pela vida e pela morte.

A permanência da voz de Orfeu constitui um modo de a arte continuar existindo e demonstrando sua virtualidade em um mundo desencantado. Em lugar de centrarmos a leitura da peça apenas no signo Orfeu, deveríamos enfocar também o signo Conceição, que compõe o título. O termo descentra o caráter fálico e sobre-humano da personagem, humanizando-a por meio da relação com uma figura feminina. O esvaziamento do caráter mítico proporcionado pelo deslocamento do sobrenome evidencia o talento do artista enquanto valorização do saber popular. Nesse sentido, nota-se o questionamento da superioridade da arte clássica, da cultura européia, em relação às narrativas de vida e à produção artística de países periféricos. Ao serem colocados no mesmo plano o habitante dos céus mitológicos e o morador de favela, conjugam-se valores e criatividades relacionados à Grécia canônica e ao Rio de Janeiro popular.

No espaço suburbano, emergem também os novos papéis desempenhados pelo proletariado. No filme *Orfeu negro*, de Marcel Camus, Orfeu tem uma profissão definida: é um trocador de bonde. A peça, além de apresentar-se como canto ao amor e à poesia, retrata as poucas alterações ocorridas nas condições de vida dos estratos sociais mais carentes.¹¹¹ O objetivo do poeta carioca não é converter Orfeu em um cidadão suburbano, mas converter a fronteira suburbana em um espaço privilegiado para captar o movimento da modernização e para entender a emergência de outras formas de modernidade em solo nacional.

Vinicius afirma que a peça *Orfeu da Conceição*, mesmo pontilhada por acontecimentos trágicos e moldada pelo destino, não faz da lenda de Orfeu, seja o grego ou o negro, uma história negativa quanto aos seus aspectos humanos ou artísticos:

Trata-se (...) de uma história perfeitamente positiva, pois que representa a luta de um homem – no caso um ser quase divino, pela excelência de sua qualidade pessoal e artística – para realizar, pela música, uma integração total na vida de seu semelhante, posteriormente na vida da mulher amada e, desaparecida esta, em sua própria morte.¹¹²

¹¹¹ No momento em que Mira, mãe de Orfeu, adoece, mandam chamar a ambulância. Esta não sobe até o morro. Fica embaixo. Uma das personagens diz: “Que caras mais folgados... Adivinha/ O que disse o doutor? ... “Vocês são fortes/ Subam e tragam a mulher que eu espero embaixo/ E depressa que eu tenho um caso urgente./ Me esperando...”. Nota-se a crítica aos serviços públicos de saúde oferecidos às camadas de baixa renda. Nem a ambulância, nem o médico chegam ao morro. O atendimento é feito às pressas.

¹¹² MORAES. *Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu: songbook I* músicas de Antonio Carlos Jobim & Vinicius de Moraes, p. 83.

Contrariando o texto clássico, em *Orfeu da Conceição* o autor não destaca o olhar para trás de Orfeu, gesto proibido que efetiva o desaparecimento da amada. A cena está embutida nas entrelinhas da peça, demonstrando, contudo, a diferença, a dicção singular do texto brasileiro. Ao evitar destacar o gesto clássico, Vinicius recupera de maneira ambígua a própria sugestão de Orfeu: a necessidade de superar, de suplementar, de construir a arte não pela tradução integral dos textos do passado, mas pela recuperação de traços que permitam à arte uma maior imersão na realidade presente. Segundo Blanchot, Orfeu erra devido ao desejo de ver e possuir a amada, sabendo que o seu destino seria apenas cantá-la.¹¹³

Olhar para os espaços proibidos relaciona-se à sedução que os lugares obscuros, incertos, nunca entendidos em sua inteireza, estabelecem com os escritores e os poetas. Ao olhar para trás, procurando reter o corpo da amada, Orfeu perde Eurídice, recuperando-a apenas na eternidade da obra a ser construída. Virar o rosto e tentar captar o objeto impedido de ser visto plenamente revela a coragem daqueles que se arriscam sabendo que podem perder tudo. A obra, entretanto, constrói-se devido aos erros, às viagens empreendidas pelos autores a espaços exteriores ao que foi estabelecido como norma, como regra do bem viver. Errar é fugir aos estatutos de permanência, desconfiando da harmonia dos lugares habitados. Para Blanchot, “o errante não tem sua pátria na verdade, mas no exílio, mantém-se de fora, *aquém*, à margem (...)”.¹¹⁴ Ao direcionar o olhar para as zonas de penumbra, Orfeu arrisca sua vida, o lugar em que vive, o seu direito à verdade, no entanto, a obra constrói-se devido ao risco a que se lança. Arriscando-se na ação proibida, Orfeu sacrifica-se para que a obra permaneça.

Vinicius recupera a imagem do mito, tratando-a de modo peculiar. Desvia-se dos espaços consagrados da arte e da intelectualidade, entregando-se a rotas incertas para que a obra se constitua e sobreviva. Os lugares marginais comumente ocupados pela arte, pelos poetas e pelos escritores relacionam-se ao “degredo” que devem cumprir por terem ultrapassado os limites do possível, por terem desejado enxergar o que é negado.

Ao imaginar a construção da peça, desviar-se da cidade solar e olhar para trás, para os espaços nublados, perpassados pela incerteza e pelo abandono, Vinicius estabelece

¹¹³ “Somente no canto Orfeu tem poder sobre Eurídice, mas, também no canto, Eurídice já está perdida e o próprio Orfeu é o Orfeu disperso, o ‘infinitamente morto’ que a força do canto faz dele, desde agora. Ele perde Eurídice e perde-se a si mesmo, mas esse desejo e Eurídice perdida e Orfeu disperso são necessários ao canto, tal como é necessária à obra a prova da ociosidade eterna.” BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 173.

¹¹⁴ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 238-239.

uma alegoria dos projetos artísticos dos três escritores relacionados neste trabalho. Eles esquecem por um momento as luzes presentes nos espaços claros da nação, para onde se espera que todos olhem, e direcionam-se a lugares pouco vislumbrados.

Os escritores-diplomatas voltam-se, com sua escritura de linhagem social, para espaços pouco conhecidos de um país desejoso de saltar etapas no processo de constituição da República moderna. Desse modo, buscam eclipsar a cidade da racionalidade, do progresso, do canto uníssono em direção ao futuro, onde habitam as leis da “civildade”. Procuram trazer a esse lugar uma maior compreensão a respeito das partes constituintes de sua cartografia que, no entanto, mostram-se ausentes. Revirar o real pelo avesso não significa fugir para espaços profundos e distantes, mas trazer um pouco de luz à parcela de cegueira e de surdez presentes nos lugares estabelecidos como instâncias da normalidade, da plenitude e da certeza.

Orfeu da Conceição começa a ser criada no instante seguinte à viagem de Vinicius ao Norte e ao Nordeste brasileiros e à sua incursão por favelas cariocas, trajetos realizados em companhia do escritor Waldo Frank. O poeta até esse momento preocupava-se prioritariamente com a arte mística, vinculada a valores religiosos, com a estética sublime, conforme assinalamos. Seu posicionamento político tendia para a direita. O acaso, porém, retirou Vinicius da posição anterior. Ele olhou para trás, para o Brasil atrasado, conheceu as dissonâncias geográficas antes de entendê-las melhor pelo viés da arte musical. Após o conhecimento do Brasil esquecido, a musa etérea perdia-se para sempre nas brumas do passado. O escritor volta dessas entranhas da pátria com os olhos molhados, com a alma retorcida, com a voz engasgada. Não conseguiria mais ser o puro cantor de Eurídice. Nesse ritual de passagem alegorizado por Orfeu, Vinicius representa a morte do poeta sublime, da musa etérea, para que surja uma outra voz. O poeta escolhe, para substituir o intelectual ilustrado e o poeta erudito, um cidadão negro suburbano. Este ainda não escrevia sua história com as próprias mãos, entretanto, representava-a com arte e dignidade no palco nobre da capital brasileira. A platéia enxergava os atores situando-se abaixo de suas performances, ouvindo sua história, escutando sua voz.

Assim como na carta de Nhorinhá a Riobaldo, em *Grande sertão: veredas*, no enredamento do aviso poético em “O recado do morro” ou no conselho do mestre carpina a Severino, em *Orfeu da Conceição* a transformação constante do mundo assume uma face positiva. Toda a negatividade da escritura, sua intenção de denunciar a desordem do real e

de desconstruir, pelas margens, as lógicas políticas estriadas, recebe seu instante de iluminação, de acontecimento libertador.

Além das personagens e do *swing* não domesticável da música negra incorporada a seu discurso, Vinicius fez do próprio corpo uma instância fugidia, não adaptável aos padrões exigidos do homem tradicional, do trabalhador responsável. As cartas, os recados, os conselhos, o renascimento de Orfeu representam o caráter heterogêneo do que não se consegue domesticar.

Esses textos artístico-literários vão ao encontro dos documentos oficiais e dos textos pessoais encontrados nos arquivos, sugerindo constantes recriações e reconstruções de sentido. Demonstram a importância das releituras, das interações, das pesquisas em espaços pouco visíveis. Ressaltam as experiências estéticas capazes colocar o mundo em constante movimento, de produzir, no leitor-tradutor, novas percepções a respeito de si próprio e do mundo em que se insere. O final da peça alinhava os diversos textos apresentados nesta tese, nos quais se percebe a confiança dos autores em um mundo por vir, utopia a funcionar não como espaço de alienação, mas como instância da “diplomacia menor”, para a qual a realidade não prescinde da imaginação, da arte e do desejo de desterritorializar, de ultrapassar as fronteiras do mundo conhecido. O encerramento de *Orfeu da Conceição* funciona como crença na imortalidade da arte, da literatura e da cultura popular brasileira. Antes de se fecharem as cortinas, os seguintes versos são pronunciados: “Para matar Orfeu não basta a Morte,/ Tudo morre que nasce e que viveu/ Só não morre no mundo a voz de Orfeu.”¹¹⁵

¹¹⁵ MORAES. *Poesia completa e prosa*, p. 1471.

CONCLUSÃO

Literatura como instalação

Em 2006, o Museu da Língua Portuguesa, localizado na Estação da Luz, em São Paulo, apresentou a instalação de Bia Lessa intitulada “Grande sertão: veredas”.¹ A instalação fez parte das comemorações pelos 50 anos de lançamento da obra de Rosa. O trabalho era configurado como uma série de trilhas e mapas, que o visitante desvendava a cada passo.

Nas janelas do salão foram afixadas cópias de listas, escritas em papéis timbrados do Ministério das Relações Exteriores. Nos catálogos e séries elaborados pelo escritor, constam descrições objetivas e metafóricas. O que chama a atenção é a busca incansável da precisão. Marcas feitas sobre os originais, com caneta, lápis preto ou vermelho, indicam diversas releituras e revisões. Aparecem jogos de palavras, combinações inusitadas de significantes.

Pelo chão, encontram-se tijolos amontoados, emparelhados de forma irregular junto a pilastras. Nas paredes montadas com esses tijolos podem ser lidos, escritos com giz, trechos do livro. A idéia de ruína e de construção contribui para elaborar o conceito que direciona a pesquisa e a montagem da instalação. Os objetos funcionam como índices, como rastros do trabalho humano, e revelam-se a partir de entulhos da construção civil. Esses objetos saltam de seu ambiente comum e se desfazem no salão. Redimensionam tanto o seu sentido originário quanto o das séries apresentadas: rascunhos, papéis revisados, listas de nomes e esboços de pesquisas. Elementos que funcionam no princípio do projeto, como trabalho de base, e são impedidos de aparecer na obra finalizada, são retirados do limbo e exibidos ao olhar do visitante. A instalação pode ser vista como desconstrução da idéia de coleção. Os objetos, suportes e signos produzem a imagem de um arquivo, um depósito, como o *Museu de tudo* cabralino.

Bia Lessa exuma o resto, o refugo de seus porões, de seus “cemitérios-arquivos”, aproxima o objeto inútil da narrativa poética, estabelece novos *links*, desfaz fronteiras. Em lugar de fotografar o notável, para surpreender o espectador, como no início

¹ LESSA. *Exposição Grande sertão: veredas*. Estação da Luz, São Paulo, 2006.

da história da fotografia, Bia Lessa decreta notável aquilo que fotografa, conforme assinala Roland Barthes em seu ensaio sobre a arte fotográfica, *A câmara clara*. Para o teórico francês, “a fotografia é subversiva não quando aterroriza, perturba ou estigmatiza, mas quando é *pensativa*”.² A arte fotográfica nos permite, mais do que a pintura, de acordo com Barthes, ter acesso a um “infra-saber”. Lessa apresenta o “infra-saber” tanto da produção literária quanto da própria idéia da modernidade, com sua criação incessante de dejetos que estariam relegados ao espaço vazio do esquecimento.

A instalação sobre a obra rosiana apresenta ao público faces da biografia do autor muitas vezes desconhecidas do grande público, gerando aproximações entre a vida e a construção ficcional. A instalação remete ainda à idéia de construção, de criação em movimento, de obra em processo. O livro é visualizado de perspectivas insólitas, surgindo do interior para a superfície. Desmitifica-se, desse modo, a idéia de literatura como exercício individual e subjetivo. O livro insinua-se pelos cantos do salão, espera a passagem do visitante, aguarda o reflexo das águas na superfície do espelho, propõe o afastamento do olhar para que se descubram frases desenhadas na pele dos tijolos. Mesclando linguagem verbal, sonora e visual, Bia Lessa desconstrói o suporte natural do livro, reconfigurando-o em inusitado modelo da obra em devir.

Por seu caráter fragmentário, pelas múltiplas conexões estabelecidas ou sugeridas, a instalação de Bia Lessa pode ser tomada como metáfora representativa das reflexões realizadas nesta tese. As coleções artístico-literárias elaboradas por Cabral, Rosa e Vinicius, assim como o trabalho de Bia Lessa, questionam o conceito mais estreito de colecionismo – aquele ligado à memória dos grandes eventos, das grandes obras, dos objetos canônicos. As cartografias escritas por eles relacionam-se, antes, ao conceito de “descoleccionismo”.³ O objetivo do “descoleccionismo” é dessacralizar o colecionismo tradicional, inflexível, estabelecido, como os de museus e bibliotecas que endossam limites e fronteiras e reiteram as desigualdades, por meio das discriminações autoritárias e hierárquicas entre a alta e a baixa cultura. A preservação de um patrimônio cultural único, delimitado, contribuiria para valorizar e exhibir objetos e símbolos que distinguem certas classes e revelam a imagem ideal que se deseja transmitir, por exemplo, da unidade nacional. Nas coleções oficiais prevalece a idéia de acúmulo, de ordem, de limpeza, de

² BARTHES. *A câmara clara*, p. 62.

³ Cf. SÁNCHEZ. *Coleccionismo y literatura*.

racionalidade. Existem, por outro lado, coleções mais abertas ao imprevisto, à utilização de objetos capazes de provocar o deslocamento dos sentidos habituais.

A escritura literária pode ser vista como luta para “desmuseificar” os museus, os lugares fixos, paralisados, os catálogos permanentes, a “interioridade” acomodada de muitas coleções públicas e particulares. Os escritores constroem suas listas, suas séries, seus “museus alternativos”, suas “paisagens com figuras” dissonantes para questionar não apenas a ordem da produção em série, mas a própria museificação das identidades sociais, das normas, dos comportamentos, da política hegemônica.

Os escritores-diplomatas são viajantes colecionadores. Tomados como intelectuais, revelam, em suas incursões pelo campo, pelo agreste, pela periferia do país, inventários dos quais não estão ausentes elementos provocadores de estranhamento. A criação literária dos autores não se interessa exclusivamente em denunciar a presença de fronteiras sociais, em reivindicar melhorias econômicas, mas, principalmente, em evidenciar modos de ultrapassagem de fronteiras, por meio de um maior reconhecimento do outro, de suas habilidades, de seu comportamento e de seu saber.

O homem comum aparece nas obras dos autores em estudo como ser deixado à deriva; exceção em relação ao sistema, esse homem está, ao mesmo tempo, incluído em seus domínios, e se faz lugar de questionamento social e de proposição libertária. Há, nas várias imagens relacionadas à Alemanha em guerra, às favelas, aos prostíbulos, aos territórios dos confins do sertão, um liame interno que possibilita a existência de conexões entre as várias personagens habitantes desses territórios. Os espaços relacionados ao abandono, ao enfrentamento das adversidades, às cooperações cotidianas e às fugas frente aos dispositivos disciplinares – instâncias relacionadas ao homem comum – alinhavam a produção artística dos autores.

O pensamento político que se destaca na obra desses escritores está pautado não pela forma tradicional de luta de classes, partidos, disputa pelo poder, mas pelas mediações, negociações e táticas da vida cotidiana e pelos encontros marcantes de amizade, duradoura ou fortuita, entre componentes da multidão dos que não se sentem incluídos no projeto de nação. Essas formas de construção política revelam-se capazes de assinalar caminhos estéticos e éticos caracterizados pela desconstrução das instâncias de enquadramento e de controle sociais.

Brasília funciona, no cenário brasileiro, em meados do século XX, como ícone da cidade do futuro, lugar utópico para onde convergiriam os vetores que propiciariam o

crescimento do país. Num momento em que preponderam discursos confiantes no desenvolvimento nacional, a literatura direciona suas lentes para os espaços periféricos, para as margens do discurso desenvolvimentista e modernizador. A escritura, ampliando a proposta de “utopia nacional”, evidencia o esforço democrático a ser realizado na construção de uma verdadeira República, que somente seria estabelecida com a inclusão, entre os propósitos da racionalidade econômica e científica, de novas formas de viver comunitário.

Em sua obra, Cabral, Rosa e Vinicius apresentam reflexões a respeito de espaços periféricos brasileiros que precisariam ser levados em conta na passagem do país para uma outra fase do projeto moderno. Em seus textos, aparecem imagens incômodas, dissonantes em relação ao discurso centrado da nação desenvolvimentista, demonstrando que alguma coisa resta, foge ao controle. O governo JK caracteriza-se pela conciliação entre o velho e o novo, entre as elites e as massas. A crença no futuro, a utopia, é uma de suas características mais marcantes. A produção literária, porém, permite o aflorar dos conflitos, do que se nega a ser assimilado, homogeneizado. A modernização e a crença no desenvolvimento tecnológico como estratégia para a melhoria da sociedade e do homem não aparecem como fato consumado na obra desses autores em estudo.

Uma proposta de consciência diferencial em relação à lógica ocidental pode ser entrevista nas “paisagens invertidas”, nos “espaços heterogêneos” presentes em grande parte da produção dos três autores. Em meados do século XX, no Brasil, a identidade cultural dos sertões passa a ser definida pelo modo de apropriação simbólica empreendido pelas modernidades periféricas. A ficção rosiana, os poemas de Cabral, os poemas, crônicas e letras musicais de Vinicius trazem a marca histórica do momento de sua publicação. Mostram o outro lado de um Brasil que se queria “civilizado”, moderno. Os intelectuais diplomatas, ao percorrerem diversos espaços e culturas, trazem-nos o olhar transdisciplinar do migrante, dando visibilidade à experiência das modernidades tardias no país. Os trânsitos de sentidos e de valores da modernidade têm em suas obras um campo privilegiado de reflexões. Com as modernidades tardias, diluem-se as formas homogêneas e universais do ambicioso projeto moderno. A periferia do sistema mundial, no caso a América Latina, o Brasil, torna-se espaço a partir de onde são pronunciados os discursos que desconstroem os sentidos tradicionais a respeito das relações entre o nacional e o internacional na ordem política e cultural. Surgem, desse modo, outras formas de recepção da modernidade.

Em um período em que o país propõe-se a ingressar no “concerto do mundo” ocidental, por meio de investimentos maciços em projetos voltados para o progresso e a

modernização, os escritores-diplomatas apresentam-se confiantes no futuro, mas desconfiados dos processos utilizados para conduzir o país a esse novo estágio político e econômico. Enveredam-se pelos sertões, pelo interior mineiro e nordestino, pelos morros e pelas periferias dos grandes centros, revelando modos de construção política existentes na vida cotidiana, nos encontros, nos afetos, nas diversas formas de interação. Valorizam, desse modo, as práticas sociais comuns e os saberes subalternos, considerados como de menor importância na constituição do Estado moderno. Sugerem, assim, a existência de modernidades alternativas em relação à modernidade hegemônica.

Margens da modernidade

Há um aspecto da biografia dos autores que merece ser ressaltado. No ano de 1942, o Brasil rompe com a Alemanha e entra na Segunda Guerra Mundial, tornando-se aliado dos Estados Unidos. Rosa, após a detenção em Baden-Baden, volta da Alemanha, passa pelo Rio de Janeiro e segue para a Colômbia. Salta de uma civilização desenvolvida que conhecera a barbárie para uma civilização perdida nas periferias do Ocidente. Vinicius desloca-se do centro político, turístico e cultural brasileiro para um espaço além dos limites conhecidos do Sul e do Sudeste. Cabral deixa o Recife e chega ao Rio. Nesse ano de 1942, a cidade do Rio de Janeiro, capital e centro irradiador do país, funciona, para os autores, como eixo no qual se tocam diversas rotas. A expansão do mundo conhecido e a idéia de solidariedade humana são limitadas pelo rompimento de relações diplomáticas e pela emergência da política nazi-fascista. Dentro desse contexto de retenção e de construção de fronteiras, expande-se a idéia de sertão, o sertão que se conhece e se inventa pela experiência e pela memória.⁴

Em 1942, ao ser perguntado pela revista *Diretrizes* sobre o que fazer com a Alemanha depois da guerra, Oswald de Andrade ressalta que a crítica ao preconceito, ao sentimento de superioridade intelectual e racial deve ser empreendida por meio da educação, do saber elaborado em espaços distantes do território hegemônico e eurocêntrico. A

⁴ O filme *Cinema, aspirinas e urubus*, de Marcelo Gomes, conta a história de um alemão, Johann, que, em 1942, fugindo da Segunda Guerra Mundial vem para o Brasil trabalhar como vendedor de aspirinas em cidades do interior nordestino. Durante as viagens, conhece Ranulfo, um paraibano que deseja seguir para a cidade grande e com quem divide o ofício. Viajam a várias cidades vendendo o “remédio milagroso” e exibindo filmes nas ruas para moradores que jamais tinham visto uma sessão de cinema. Com o rompimento de relações entre Brasil e Alemanha, Johann interrompe o empreendimento, fugindo de trem para o Norte do Brasil e deixando o caminhão de presente para o amigo.

Alemanha deveria “mulatizar-se”, misturar-se, perder o senso de pureza, abrir-se para o outro desconhecido; desse modo, atingiria outras etapas de seu desenvolvimento.⁵ O tom irônico e questionador, típicos do poeta paulista, mostra-se presente, ao mesclarem-se, em seu discurso, a severa crítica, o deboche e a imaginação utópica.⁶

Nesse mesmo ano de 1942, em conferência intitulada “O movimento modernista”, Mário de Andrade empreende a revisão do modernismo brasileiro.⁷ Para Mário, os participantes daqueles áureos anos do movimento viveram desinteressados, em dias de pureza e de liberdade, uma união “iluminada e sentimental das mais sublimes”. Eram uns “heróis convencidos”.⁸ O tom do discurso é amargo e ao mesmo tempo irônico. Enfatizando a dedicação de toda sua obra a problemas de seu tempo e de sua terra, valorizando o modernismo como uma ruptura, uma “revolta contra o que era a inteligência nacional”,⁹ o escritor acredita ter chegado ao momento de declínio da vida convicto de ter lhe faltado humanidade em seu trajeto.¹⁰ De acordo com Mário, o modernismo fora traído pelo excesso de “aristocracismo”, individualismo e vaidade, por seu internacionalismo muitas vezes inconseqüente. Era o mea-culpa do escritor.

Acreditamos que a partir da vivência, do repertório e dos agenciamentos ocorridos na vida dos três diplomatas, começava a surgir, naquele ano de 1942, nova literatura e nova arte no Brasil. Coincidentemente, isso acontece no momento em que Mário decreta o fim da fase heróica do modernismo. Essa nova configuração artística, ao mesmo tempo que mergulha nas profundezas do Brasil, almeja construir espaços menos limitadores para os corpos e as paisagens tratadas por sua escritura. Abrem-se, desse modo, oportunidades para o surgimento de novos posicionamentos éticos e estéticos. As propostas distintas dos escritores-diplomatas tocam-se pela singularidade dos projetos que buscam um novo lugar para a construção artístico-intelectual no país.

Se a década de 1940 mostrou-se importante para a definição dos trajetos dos autores, é sobretudo na década de 1950 que irrompem novas formas de compreensão do Brasil e dá-se o surgimento de novas construções estético-culturais. Além dos

⁵ ANDRADE. *Ponta de lança*, p. 83-84.

⁶ SANTIAGO. *Ora (direis): puxar conversa!*, p. 142-143.

⁷ ANDRADE. *Aspectos da literatura brasileira*, p. 236.

⁸ ANDRADE. *Aspectos da literatura brasileira*, p. 237.

⁹ ANDRADE. *Aspectos da literatura brasileira*, p. 235.

¹⁰ ANDRADE. *Aspectos da literatura brasileira*, p. 252.

empreendimentos relacionados à modernização e à utopia política, percebe-se, no país, a ênfase na dimensão popular da sociedade, nas propostas populistas relacionadas à arte e à política. Mônica Pimenta Velloso, estudando a transformação ocorrida no Brasil, entre os fins dos anos 1950 e início dos anos 1960, da idéia de “fazer cultura” para “fazer política”, mostra-nos finos limiares existentes entre essa proposta e a do populismo. Velloso relata a intenção de se tomar, na época, o objeto cultural não como diversão, mas como conscientização, e argumenta existir, no significado do termo “popular”, um caráter de ingenuidade e pureza. O “popular” é entendido como algo que deveria ser preservado durante as transformações ocorridas na modernidade. O povo deveria assegurar uma certa permanência da “alma brasileira”, tornando-se o ator nacional mais requisitado.¹¹

De acordo com Velloso, quase todos os movimentos culturais iniciados nos anos 1950 e que se prolongam pelos anos 1960, como o cinema novo e a música de protesto, “vão apresentar o intelectual como porta-voz do povo, encarregado da sua conscientização política. (...) Identificadas como parte integrante do povo, as vanguardas intelectuais da classe média vão assimilar e reelaborar elementos da cultura popular e folclórica.”¹² Favelas e morros tornam-se palcos obrigatórios de peças, de filmes, de canções. Há uma poetização e uma mitificação do cotidiano popular. Velloso retoma a idéia de Antonio Candido, para quem o sertão se impõe, naquele momento, à consciência do artista revolucionário,¹³ pois era necessário dar voz às vidas severinas esquecidas.

Acreditamos, no entanto, configurar-se um problema quando a ensaísta tenta ajustar, numa mesma categoria geral, distintas produções artísticas e intelectuais. A historiadora aborda a temática popular presente no filme *Orfeu negro* e a retomada do regionalismo nas artes e na literatura – ressaltando os livros *Morte e vida severina* e *Grande sertão: veredas* – para afirmar que “toda essa ideologia destinada à valorização do popular desenvolve-se em estrita consonância com a idéia de brasilidade”.¹⁴ Velloso critica o fato de o povo ser “a eterna inspiração” de intelectuais e de artistas. Nota, na ficção da época, a retomada da tendência documentarista; argumento que consideramos empobrecedor em relação a uma visão mais abrangente a respeito das obras. Em posição diametralmente contrária, Haroldo de Campos, analisando o livro *O rio*, de Cabral, afirma

¹¹ Cf. VELLOSO. A dupla face de Jano: romantismo e populismo, p. 191.

¹² VELLOSO. A dupla face de Jano: romantismo e populismo, p. 184.

¹³ Cf. CANDIDO. Os brasileiros e a literatura latino-americana, p. 58-68.

¹⁴ VELLOSO. A dupla face de Jano: romantismo e populismo, p. 184.

que o poeta pernambucano “dá categoria estética a muito daquilo que, no chamado romance nordestino, tinha apenas categoria documentária”.¹⁵ Esse aspecto da crítica de Campos pode expandir-se, contribuindo para a avaliação de toda a obra cabralina e rosiana. Realmente, a questão popular mostra-se acentuada no período analisado pela ensaísta e nos próprios textos apresentados nesta tese; entretanto, esses textos evidenciam aspectos relacionados à elaboração estética e ao conceito de heterogeneidade¹⁶ que demandam maior cuidado na apreciação.

As obras *Orfeu negro*, *Morte e vida severina* e *Grande sertão: veredas* obviamente apresentam a idéia de brasilidade, no entanto, o caráter de ingenuidade e de pureza, presentes na ideologia populista – de acordo com a posição da ensaísta – não se confirma. Esses textos também não demonstram o intuito de conscientização e de educação das massas, como ocorre em outras produções analisadas por Velloso. Se o filme *Orfeu*, de Marcel Camus, apresenta um Brasil exótico, “folclorizado”, essa visão não está presente no texto de Vinicius. Mesmo ressaltando o lirismo do morro e a criatividade de Orfeu, Vinicius expõe sérios problemas não apenas em relação ao lugar de exclusão, mas também à organização social da periferia urbana, às lutas pelo poder ali existentes. A favela dialoga não só com o mito de Orfeu, mas também com as intrigas do homem comum. A peça e o filme demonstram a potência de superação pulsando dentro da trágica história da raça negra. A literatura mostra-se como questão de devir, não de populismo, no sentido negativo atribuído ao termo. O populismo presente na obra dos autores em estudo assemelha-se ao sentido que lhe atribui Ernesto Laclau. O crítico afirma que o termo populismo deveria ser entendido como abertura às demandas daqueles que nunca são atendidos.¹⁷

Cabral, Rosa e Vinicius não vislumbram a possibilidade de redenção social, de utopia fundadora de outro mundo. Em geral, suas obras demonstram a invenção de novas possibilidades políticas a partir da elaboração de táticas cotidianas – relacionadas à experiência do homem comum e à poética do descontrole – que contribuem para o enfrentamento das limitações socioeconômicas.

Se é possível afirmar que Vinicius, em alguns momentos, espera pela conscientização dos trabalhadores a respeito da exploração social em que vivem, em relação a Rosa e Cabral torna-se ainda mais complexa a sua definição como populistas.

¹⁵ CAMPOS. *Metalinguagem e outras metas*, p. 83-84.

¹⁶ Cf. POLAR. *O condor voa*.

¹⁷ Cf. LACLAU. *La razón populista*.

Rosa é criticado por ter construído uma literatura inacessível ao leitor comum, e Cabral penalizou-se a vida inteira por ter produzido um texto com ritmo popular e de entendimento mais fácil, como *Morte e vida severina*. Cabral sabia que o nordestino pobre não teria acesso a sua obra – mesmo a “mais simples” –, somente outros intelectuais urbanos.

Os três autores apresentam uma clara consciência do lugar que ocupam como pertencentes à classe média, branca, com boa formação escolar e bons empregos, bem como de sua distância em relação aos deserdados que habitam os territórios do “sertão”, seja o rural ou o urbano.¹⁸ A convivência e a “amizade” com o homem do povo não se confundem com a anulação do lugar social que os intelectuais ocupam, embora a intenção seja, em princípio, romper com essas distinções.

Não é possível existir caráter pedagógico, informativo e populista, no sentido habitual, em obra lacunar, ambígua, cheia de pistas falsas. Na maioria dos textos analisados nesta tese, as proposições políticas não prescindem do deslocamento estético. O trabalho diplomático, as relações com o outro, a tentativa de se criarem acordos que ao mesmo tempo aproximem os discursos e marquem suas diferentes intenções refletem-se na escritura artística e no posicionamento intelectual desses escritores.

Ao lermos, com cuidado, a produção artístico-literária de Cabral, Rosa e Vinicius, constatamos a presença de cortadores de cana resignados, retirantes machistas, sertanejos sem o menor cuidado ecológico, capatazes que desejam assemelhar-se aos homens de poder, heróis que ficaram do lado da classe que combatiam, favelados preconceituosos e violentos. As críticas a atitudes e idéias das personagens aparecem, porém, em íntima conexão com a valorização de saberes e de práticas do sujeito popular, muitas vezes desconsiderados pela ciência e pelos padrões culturais modernos. Nas obras analisadas, não se percebe um mundo mítico, pobre, sábio e desvalorizado opondo-se de forma maniqueísta e dialética ao mundo burguês, cruel e repressor. A ênfase na potência do homem comum pode conduzir a essa impressão, que, contudo, mostra-se falsa diante das articulações estéticas e políticas heterogêneas amplamente desenvolvidas no conjunto dos textos.

¹⁸ Vinicius chega a escrever crônica chamando a atenção de Nara Leão, que, em sua fase voltada para a música de cunho social, pedia a consciência de classe dos músicos e criticava a alienação da bossa nova. Cf. MORAES. Narinha, Narinha. *Fatos e fotos*: revista. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa.

A literatura é sempre a questão do outro. O “agenciamento” estabelecido com o “migrante”, o pária, o “ser qualquer” é fundamental para a criação artístico-literária de Cabral, Rosa e Vinicius. No período anterior à ditadura militar e posterior à ditadura Vargas – época em que a maioria dos textos estudados foram publicados –, abre-se espaço para articulações literárias que não visam a pensar o Brasil como totalidade. As obras estudadas nesta tese não se vinculam ao projeto nacional como proposto por Vargas, nem se relacionam ao combate a um inimigo comum simbolizado pelo Estado, como ocorre frequentemente durante a ditadura militar. O fato de os textos estabelecerem reflexões a respeito de diversas regiões do país e não centrarem o discurso na idéia de construção da cultura nacional em sua totalidade – como ocorre nos projetos dos primeiros modernistas –, marca uma singularidade na percepção dessas obras.

Acreditamos que a arte e a literatura apresentam contribuições para o pensamento histórico e para o desenvolvimento do próprio conceito de democracia – que podemos relacionar à “política da amizade”, como propõe Jacques Derrida. Ao dirigir-se ao sertão mineiro, ao agreste, à Zona da Mata, às periferias e às favelas cariocas e buscar estabelecer interações com o homem comum habitante desses espaços, a literatura possibilita a experiência da alteridade. Essa experiência aproxima o discurso literário do discurso diplomático. Desse modo, o espaço literário dialoga com a idéia de espaço democrático.

Os posicionamentos políticos e artísticos dos escritores-diplomatas não se configuram isentos de incoerências e de discrepâncias. Além disso, as limitações do cargo às vezes interferem em seu posicionamento intelectual. Essas incoerências aparecem na própria construção biográfica e artística.

Cabral prioriza em muitos de seus textos o homem oprimido do Nordeste, mas questiona o caráter repetitivo das narrativas de cordel, desconfiando dos modos de articulação estética estabelecidos pela arte e pelo saber populares. A posição do poeta trai uma dificuldade de se aproximar do popular. Ele expressa o desejo de produzir uma “revista minoritária”, que circulasse em restritos meios artísticos e acadêmicos, proposta que, se não é destituída de valor, revela-se permeada por certo grau de “elitismo” cultural. O diplomata assinala a procura constante pela racionalidade, pela clareza, pelo equilíbrio, pela simetria, acentuando o rigor e a impessoalidade no trabalho criativo; no entanto, em sua produção, elementos ligados ao sólido e ao fluido dialogam constantemente. Além disso, uma leitura atenta de sua obra revela, em contraponto à sua “poética do não”, a presença de saberes, práticas e criações populares, muitas vezes ligadas ao jogo, à festa, ao

humor e ao descontrole. Entre as ambigüidades da vida do poeta engenheiro, ressalta-se a alteração do lugar de crítico da tradição literária brasileira para membro da Academia Brasileira de Letras.

Rosa posiciona-se distante dos combates políticos cotidianos, dos grupos literários e intelectuais; preocupa-se com questões místicas, com o imponderável da existência. Em sua literatura, a compreensão política mostra-se entretecida por um íntimo desejo de justiça entre os homens. A denúncia do abandono, das impossibilidades de cruzamento das fronteiras sociais crivam em sua escritura uma marca de “combate” ainda pouco estudada. Paralelamente a isso, o agenciamento estabelecido pelo autor com vaqueiros, crianças, violeiros, contadores de histórias não elide o gosto por ambientes sociais e culturais sofisticados. Durante a guerra da Alemanha ajudou a salvar muitos judeus. A participação da funcionária da embaixada brasileira em Hamburgo, e futura esposa do escritor, Aracy Moebius de Carvalho, mostrou-se, contudo, fundamental nesse sentido. Durante a guerra, o escritor mesclava, em seu “diário de guerra”, comentários a respeito do ódio racial e da tecnologia a serviço da destruição humana com relatos a respeito da moda nas ruas, dos cardápios de restaurantes, de zoológicos, de óperas e de peças teatrais. No período em que viveu na Alemanha nazista, o escritor procurava esquecer os conflitos alardeados pelos jornais mergulhando em seu escritório para revisar o livro *Sagarana*, a ser publicado em 1946. Rosa mostra-se preocupado com a tradução de sua obra no exterior e não com a sua divulgação no interior do país.

O alheamento em relação às ações da ditadura Vargas e a outros debates políticos urgentes evidencia a imagem de um intelectual com características conservadoras em estreita conexão com um artista inovador, questionador dos tradicionalismos arcaicos e das certezas da racionalidade moderna. Rosa e Cabral criam uma linguagem original na prosa e na poesia, colocando a literatura brasileira no compasso das grandes produções artísticas do século XX.

Vinicius, o único dos escritores tratados neste trabalho que não pertenceu à Academia Brasileira de Letras, representa a ambigüidade do artista em sua essência. Vinicius elabora sua imagem desbordando espaços caracterizados pela presença do inefável e do inconstante, sentidos altamente reprimidos por Cabral. O poeta cancionista ultrapassou diversas fronteiras, experimentou vários gêneros artísticos, abriu-se ao mundo com uma coerência digna das vidas que se edificam pela constante desconstrução dos lugares habitados. Produziu poesia de grande arrojo estético, articulou-se com o místico e o

rústico, embrenhou-se pela música popular realizada por artistas de gênio, porém, algumas vezes, a ânsia do todo, a necessidade de atuar em muitas frentes, o descontrole em relação ao álcool, levaram a um certo descuido com a construção artística. A pesquisa em arquivos contribuiu para que se revelasse uma imagem bem diferente daquela comumente associada ao poeta. Em Vinicius, o lirismo, a busca desesperada pelo amor impossível e pela alegria fugaz conectam-se a um pensamento político afiado e corajoso frente aos poderes totalitários, às ditaduras, às estruturas sociais desumanas e preconceituosas. Diferentemente dos outros dois escritores abordados nesta tese, Vinicius trouxe a política para o próprio corpo, para as interações cotidianas; a anarquia invadiu a instância poética e a carreira diplomática, o que provocou sua expulsão do Itamaraty. Com a sua incursão na bossa nova, alia-se a Cabral e Rosa na configuração de uma arte brasileira singular.

As vacilações presentes na vida e na obra dos autores complementam-se, apresentando interseções entre o biográfico, o ficcional e o poético. Os elementos misturam-se, demonstrando que os aspectos escorregadios, desviantes, típicos da construção artístico-literária, fazem parte também da vida dos autores. O trajeto desses escritores apresenta uma dimensão heterogênea, impalpável, irreduzível a histórias que se pretendem coesas, lineares e precisas. A incerteza e a dubiedade que transitam entre a biografia e a criação tornam-se possibilitadoras de diálogos com outras formas de pensamento e de criação. Mostram-se essenciais para se pensar no conceito “poéticas de fronteira” que procuramos estabelecer nesta tese, aproximando-o da idéia de transdisciplinaridade.

As diferenças existentes entre os autores, se inicialmente dificultaram as análises empreendidas nesta tese, permitiram, à medida que foram sendo conjugadas comparativamente, o surgimento de conexões muitas vezes impensadas. Não apenas as aproximações e semelhanças, mas também as diferenças contribuíram para a condução do trabalho. Abriram oportunidades para se pensar a literatura comparada como processo incompleto, a se produzir, marcada pela ausência e pela falta, e não apenas pelos nexos previstos, pela reunião de autores cujos estilos, temáticas e conceitos articulam-se mais facilmente. A reunião insólita dos três nomes da arte e da literatura brasileira apresenta-se como forma de questionar as hierarquias acadêmicas, os trabalhos que evitam aproximações com os territórios das margens, das diferenças.

Não obstante as incongruências e as diversas oposições constatadas na conjugação dos textos dos escritores-diplomatas, a produção dos três autores evidencia a valorização da produção imaterial articulada pelo homem comum e pela multidão dos seres

de vida incerta, bem como o rasgo divisório e a violência profunda que marcam os processos de formação e de constituição da nação brasileira.

O lugar dos intelectuais-diplomatas

De que maneira o intelectual poderia continuar fazendo parte do mundo contemporâneo? Operando sua máquina discursiva, seus aparatos conceituais na fronteira? Colocando o corpo na “frente de batalha”, na mesa de discussões? Misturando-se à heterogeneidade das demandas que representa? Talvez seja necessário, antes de tudo, agir com o sentido diplomático, múltiplo, aberto, buscando sempre o pensamento e a ação da exterioridade, para que a interioridade dos propósitos se reconheça a partir de outros pontos, sob novos ângulos. O exílio ocorrido em condições favoráveis revela-se instância privilegiada para se pensar o trabalho intelectual. Vivendo nessas condições, o indivíduo percebe, por dentro e por fora, a confluência existente entre diversas culturas, o que possibilita a ampliação do olhar crítico. Edward Said aproximava a perspectiva do exílio à do trabalho intelectual em geral. Nesse sentido, a diplomacia favorece o debate a respeito do lugar ocupado pelo intelectual na atualidade, propiciando, inclusive, a compreensão da instância política sob vários ângulos e perspectivas.

No trabalho de política exterior, próprio aos diplomatas, muitos tratados podem ser estabelecidos. Impera, porém, a desconfiança em relação aos discursos essencialistas, devido a sua lógica enrijecida, que dificilmente pode ser alterada. Para Bruno Latour, no trabalho do diplomata “tudo é negociável, aí compreendidas as palavras de negociação e de diplomacia, de ciência e de democracia, simples bandeiras brancas agitadas na frente de batalha para suspender as hostilidades”.¹⁹

No pensamento diplomático transdisciplinar, a reflexão acontece na fronteira. A partir de uma província do saber propõe-se a valorização de uma política e de uma poética heterogêneas, não submissas a uma perspectiva logocêntrica, nem encantadas com os valores de certa “cultura nativa ou original”. A obra dos escritores, em estudo, exemplifica a fragilidade das fronteiras disciplinares e culturais: o “senso comum” é atingido pela cultura erudita, por conhecimentos científicos; o conhecimento ilustrado deixa-se tocar por formas de “não-saber”. Esse processo ocorre até mesmo em Cabral, com a forte presença de ritmos e dicções nordestinas e flamencas em seu espaço poético.

¹⁹ LATOUR. *Políticas da natureza*, p. 360.

A obra dos três autores tratados nesta tese revela inquietação a respeito do diálogo estabelecido entre a cultura popular, os dispositivos disciplinares e os mecanismos tecnológicos. Os diplomatas vivenciaram o período histórico da Segunda Guerra Mundial, em que a tecnologia reuniu-se ao totalitarismo político para submeter o homem a condições jamais imaginadas. Desconfiam, portanto, dos rumos a serem tomados pela modernidade tecnológica. Questionam a racionalidade técnica voltada para o enquadramento da subjetividade humana. As máquinas, os equipamentos eletrônicos deveriam contribuir para a melhoria das condições de vida do homem, ampliando, inclusive, sua capacidade de comunicação, de percepção e de reflexão.

Os autores percebem a inevitabilidade do projeto moderno ocidental. Desejam desfrutar a modernidade em sua vida cotidiana, utilizá-la na construção e na divulgação sua própria escritura. Nessa instância de conflitos entre a modernidade e a tradição, a literatura surge como instância de questionamento dos lugares habituais, propondo, de modo alegórico, lúdico ou irônico, novas interações no espaço público entre homens e máquinas, sabedoria e ciência.

Nota-se, assim, uma diferença entre a proposição literária dos escritores aqui tratados e aquela de Raymond Williams, o crítico inglês que, no conceituado livro *O campo e a cidade*,²⁰ discute os conflitos culturais existentes entre o mundo urbano e o rural. O teórico defende a idéia de que a literatura muitas vezes criou, contra a premência do progresso incrementado pela revolução industrial, paisagens imaginárias do passado, em que a vida social seria plena de valores e dignidade.²¹ As obras trabalhadas por nós não remetem a um mito de origem sem rasuras. Mesmo que as paisagens vivenciadas na infância e na adolescência sejam evocadas com certa nostalgia, os autores não escondem os graves problemas enfrentados nesses locais.

Os escritores-diplomatas não se utilizam de paisagens do passado como cenários em que se harmonizam sociedade, cultura e natureza; sua produção literária tampouco se apresenta como defesa utópica contra a modernização. Ao relatar os conflitos e as tensões existentes entre o mundo rural e o urbano, o homem e a técnica, a sabedoria e a ciência, o artesanato e a arte, a escritura muitas vezes desenha espaços de morte e de abandono. Esses lugares funcionam como espelhos invertidos de um projeto de

²⁰ WILLIAMS. *O campo e a cidade*.

²¹ Cf. SARLO. *Modernidades periféricas*, p. 32.

modernidade nacional que deseja acompanhar os passos de países desenvolvidos sem alterar as fronteiras sociais existentes no próprio país. As personagens deslocadas, as lunáticas, as que enfrentam adversidades sem se entregar, funcionam como performances de uma configuração utópica. Elas questionam o pragmatismo social que reduz tudo à eficácia, ao lucro, ao desempenho, à produtividade, à busca pelo moderno a qualquer preço. A dimensão utópica vislumbrada na obra dos autores e direcionada à construção do mundo moderno não elimina a visão crítica a respeito dessa mesma utopia.

A imaginação utópica, a positividade do homem comum e a idéia de descontrole presentes no discurso artístico-literário estabelecem múltiplos diálogos entre si, promovendo reflexões e questionamentos de ordem política e cultural. Segundo Carlos Leite Brandão, a utopia, em vez de ser vista como lugar impossível de ser alcançado, promove “uma fissura no real e uma suspensão da racionalidade em vigor, fazendo-os confrontar com uma outra ordem de valores, ainda não vigentes, mas em formação”.²²

A utopia presente nas obras artístico-literárias funciona, assim, como modo de desarticulação simbólica de um projeto de modernização que ignora os direitos de igualdade e de cidadania na vida em sociedade. Demonstra a ênfase no viver ético e comum, em oposição ao mundo comandado por interesses privados. Traz à tona, para que não sejam esquecidas, as promessas não cumpridas pela modernidade de estabelecer a justiça social e a inclusão gradativa de todos, propostas que se vêem enfraquecidas diante dos esplendorosos avanços do progresso e da racionalidade tecnocientífica.

As poéticas de fronteira mostram-se como luta serena e silenciosa produzida pela escritura diplomática contra diferentes modos de distinção. Estes podem existir apenas a partir da relação conflituosa com a diferença que se procura diminuir e eliminar. A escritura enfatiza modos de viver comunitários, expressões singulares de “descontrole” frente aos propósitos do poder e da disciplina social. Articula signos em desacordo com a lógica diferencial e dualista veiculada freqüentemente pelo discurso da modernidade eurocêntrica. O agir com o propósito comum é um dos fios condutores que sobressaem da reunião entre as obras aqui estudadas.

Os escritores-diplomatas são homens que conhecem múltiplas fronteiras. Para que mundos distantes convivam no mesmo espaço artístico-literário, torna-se necessário a construção de um liame poroso. Os autores articulam experiências, concretas e abstratas,

²² BRANDÃO. A geografia das utopias agrárias: da cidade dos sonhos aos sonhos da terra, p. 169.

por meio de uma escritura maleável e dialógica. Criam, no âmbito estético, espaços de interação em que podem mesclar-se e conviver diversos conhecimentos, diferentes perspectivas políticas e culturais.

As poéticas de fronteira desvelam a existência ética e criativa das imagens descritas, a presença de uma alteridade que o poder procura constantemente sujeitar. As estratégias epistêmicas hegemônicas tem como uma de suas primeiras funções a demarcação de fronteiras entre as raças, os gêneros, as nações, os saberes, etc. O projeto da “diplomacia menor” articula táticas epistêmicas nômades e auto-reflexivas, objetivando questionar os mecanismos promotores de distinção e de hierarquia, as barreiras que impedem um maior fluxo comunicativo entre os homens.

Devido aos conflitos existentes entre o desejo de criação e a vontade de participação, os escritores e poetas muitas vezes deixam no silêncio a práxis política para deixar vir à tona aquilo que esta pretende manter em silêncio. Assim, mesmo quando os escritores-diplomatas escrevem documentos, relatórios, ofícios, torna-se comum a existência de uma modulação discursiva que busca fazer do pragmatismo político uma vontade ética.²³

As considerações finais desta tese não visam a sintetizar, mas a apontar caminhos percorridos e a percorrer. Ao chegarmos ao termo deste trabalho, gostaríamos de salientar a intenção que tivemos de articular, em sua construção, a escritura artístico-literária e o projeto das modernidades tardias, ambos vistos como processo em devir. A própria tese revela-se, nesse sentido, como obra em processo.

O tempo é sempre curto para o desenvolvimento de nossos projetos. Este trabalho apresenta-se como signo do inacabamento; coleção sujeita a alterações, suplementos, traduções. O movimento final desta escritura deseja marcar-se como abertura a novas pesquisas, a novas reflexões, a novos modos de observar a literatura, a cultura e a sociedade contemporâneas.

²³ Cf. BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 365.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABUJAMRA, Antônio. Carta a Cabral. Madrid, 29 de maio de 1959. Arquivo João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro.

ABUJAMRA, Antônio. Entrevista à *Revista Caros Amigos*. Disponível em: <http://carosamigos.terra.com.br/da_revista/edicoes/ed94/valeapena.asp>. Acesso em: 20 maio 2008.

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ADORNO, Theodor. *Minima moralia*. 2. ed. São Paulo: Ed. Ática, 1993.

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: COHN, Gabriel (Org.). *Theodor W. Adorno*. 2. ed. São Paulo: Ed. Ática, 1994.

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo editorial, 2003. Coleção estado de sítio.

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

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt; SCRAMIM, Susana (Orgs.). *A exceção e o excesso*: Agamben & Bataille. Florianópolis: Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, 2º sem. 2005.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *The open*: man and animal. Stanford, California: Stanford University Press, 2004.

ALBIM, Ricardo Cravo. Poeta e diplomata, na música popular. In: SILVA, Alberto da Costa e (Org.). *O Itamaraty na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Rio Branco, 2001.

ALVIM, Clara de Andrade. Representações da pobreza e da riqueza em Guimarães Rosa. In: SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1983.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 3ª. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

ANDRADE, Mário de. *Vida do cantador*. Ed. crítica de Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica Ed. Reunidas, 1993.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica. Telê Porto Ancona Lopes (Coord.). 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ Editora, 1996. (Coleção Archivos).

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

ANDRADE, Oswald de. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 1991.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago, datado de 1928. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.

ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990. (Obras completas de Oswald de Andrade).

ANTELO, Raul. Sentido, paisagem, espaçamento. *Margens/Márgenes*, Revista de Cultura, Belo Horizonte/ Buenos Aires/ Mar del Plata/ Salvador, nº 5, p. 18-23, jul.-dez. 2004.

ARANTES, Otília. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *Guimarães Rosa: diplomata*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores; Fundação Alexandre de Gusmão, 1987.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991.

ARENDT, Hannah. *As origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE MINAS GERAIS. *Revista do Legislativo: Juscelino*. Belo Horizonte: Gráfica da Assembléia, 2002.

ATHAYDE, Félix de. *A viagem ou itinerário intelectual que fez João Cabral de Melo Neto do racionalismo ao materialismo dialético*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira; Fundação Biblioteca Nacional, 2000.

ATHAYDE, Félix de. *Idéias fixas de João Cabral*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; FBN; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

AUGUSTO, Sérgio. Um crítico construtivo. *Revista Bravo*, São Paulo: Editora D'Ávila, nº 75, p. 20-22, dez. 2003.

AVANCINI, José Augusto. *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1998.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

ÁVILA, Myriam. James Wells, interlocutor de Guimarães Rosa. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa*. Seminário Internacional Guimarães Rosa – 1998-2000. Belo Horizonte: PUC Minas, 2000.

ÁVILA, Myriam. *O retrato na rua: memórias e modernidade na cidade planejada*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

BALDINI, Massimo (Org.). *Amizade e filósofos*. Bauru: EDUSC, 1998.

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem & Estrela da manhã*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2000.

BARBOZA FILHO, Rubem. *Tradição e artifício: iberismo e barroco na formação americana*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2000.

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

BARBOSA, João Alexandre. A lição de João Cabral. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira: João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n° 1, p. 62-105, mar. 1997.

BARBOSA, João Alexandre. A poesia crítica de João Cabral. *Cult – Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, ano III, n° 29, p. 22-29, dez. 1999.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 3. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1995.

BAUMAN, Zigmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BAUMAN, Zigmunt. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BENEVIDES, Maria Victória de Mesquita. O governo Kubitschek: a esperança como fator de desenvolvimento. In: GOMES, Ângela de Castro (Org.). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2002.

BENEVIDES, Maria Victoria de Mesquita. *O governo Kubitschek: desenvolvimento econômico e estabilidade política*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In.: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In.: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3).

BENJAMIM, Walter. *A tarefa do tradutor*. Trad. Karlheinz Barck. Rio de Janeiro: UERJ, 1992.

BENJAMIN, Walter. Eduard Fuchs, collectionneur et historien. *Oeuvres*. Tome III. Paris: Gallimard, s/d.

BENJAMIN, Walter. *Haschisch*. Edição de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1974.

- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BENSE, Max. Max Bense sobre Brasília. Trad. Haroldo de Campos. *Invenção*: Revista de arte de vanguarda, São Paulo: Massao Ohno Editora, n° 2, ano 1, 2° trim. 1962.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*; ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 1998.
- LESSA, Bia. *Exposição Grande sertão: veredas*. Homenagem aos 50 anos de lançamento do livro. Estação da Luz, São Paulo, 2006.
- BIZARRI, Edoardo. *João Guimarães Rosa*: correspondência com seu tradutor italiano. 3. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *L'amitié*. Paris: Gallimard, 1971.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder*: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea. São Paulo: UNESP, 1997.
- BOJUNGA, Cláudio. *JK, o artista do impossível*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BOLLE, Willi. *Fisionomia da metrópole moderna*: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: EDUSP, 2000.
- BOLLE, Willi. *grandesertão.br*: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Ed. 34, 2004.
- BOMENY, Helena. *Os guardiões da razão*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Edições Tempo Brasileiro, 1994.
- BOMENY, Helena. Utopias da cidade: as capitais do modernismo. In: GOMES, Ângela de Castro (Org.). *O Brasil de JK*. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2002.
- BORGES, Jorge Luís. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Globo, 1999. 4 v.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. A natureza da cidade e a natureza humana. In: _____. (Org.). *As cidades da cidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Quid Tum?: o combate da arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. Modernidade quae sera tamen. *Cadernos de arquitetura e urbanismo*, Belo Horizonte, v. 12, n° 13, p. 201- 215, dez. 2005.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. A geografia das utopias agrárias: da cidade dos sonhos aos sonhos da terra. In: STARLING, Heloísa *et al* (Orgs.). *Utopias agrárias*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

BUCCI-GLUCKSMANN, Christine. *Esthétique de l'éphémère*. Paris: Éditions Galilée, 2003.

CABANAS, Teresa M. Reseñas: Antonio Cornejo Polar. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. *Revista de crítica literária latino-americana*, Lima-Hanover, ano XXXIX, n° 57, p. 272-276, 1° sem. 2003.

CALVINO, Italo. Coleção de areia. *Suplemento literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, n° 48, jul. 1999.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CALVINO, Italo. *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANCLINI, Néstor Garcia. *A globalização imaginada*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2003.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1969. 2 v.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 2000.

CANDIDO, Antonio. *O observador literário*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CANDIDO, Antonio. Os brasileiros e a literatura latino-americana. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, p. 58-68, dez. 1981.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do rio bonito*. 9ª. ed. São Paulo: Ed. 34, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt; SCRAMIM, Susana. *A exceção e o excesso: Agamben & Bataille*. Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina. Curso de Pós-Graduação em Literatura, 2º sem. 2005.

CARDOSO, João Manuel; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, Fernando A. (Dir.); SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil*. Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Tomo 4.

CARDOSO, Marília Rothier. Cadernos de Glauber e Guimarães Rosa: aproximações. *Margens/Márgenes*, Revista de Cultura, Belo Horizonte/ Buenos Aires/ Mar del Plata/ Salvador, nº 9/10, p. 72-79, jan.-jun. 2007.

CARONE, Modesto. *A poética do silêncio*. João Cabral e Paul Celan. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.

CARONE, Modesto. Severinos e comendadores. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres da literatura brasileira*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

CARPINTERO, Antonio C. Cabral. *Brasília*: prática e teoria urbanística no Brasil, 1956-1998. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

CARVALHO, Aracy Moebius de. Entrevista ao jornal *O Globo*. Israel homenageia hoje com nome de bosque casal Guimarães Rosa. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 abr. 1985.

CARVALHO, David de. Investigação sobre a presença de Itaúna na obra de João Guimarães Rosa. *Bel'contos*, Itaúna, ano 2, nº 10, 1973. Edição especial.

CARVALHO, José Murilo de. *Pontos e bordados*: escritos de história e política. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto*: o homem sem alma & diário de tudo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

CASTELLO, José. *Vinícius de Moraes*: livro de letras. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CASTELLO, José. *Vinícius de Moraes*: o poeta da paixão/ uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CASTRO, Moacir Werneck de. Vinicius e o samba do Leblon. *Argumento*, Rio de Janeiro: Editora Argumento, 2003.

GOMES, Ângela de Castro. A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.); SCHARCZ, Lília Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil*: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Tomo 4.

CAVALCANTI, Lauro. Brasília: a construção de um exemplo. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Anos JK*: margens da modernidade. São Paulo: Imprensa Oficial; Rio de Janeiro: Casa de Lúcio Costa, 2002.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: artes de fazer. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil*: mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

COHEN, Marleine. *Juscelino Kubitschek*: o presidente bossa-nova. São Paulo: Ed. Globo, 2005.

COHN, Sérgio; CAMPOS, Simone (Orgs.). *Vinicius de Moraes*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008. (Coleção Encontros).

CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa*: literatura e cultura latino-americanas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

- COSTA, Ana Luiza Martins. Veredas de viator. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; COSTA, Ana Luiza Martins (Cons.). *Cadernos de literatura brasileira*: João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, números 20 e 21, p. 10-58, dez. 2006.
- COSTA, Ana Luiza Martins. Rosa, leitor de relatos de viagem. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa*. Seminário Internacional Guimarães Rosa – 1998-2000. Belo Horizonte: PUC Minas, 2000.
- COSTA, Haroldo. Carta a Vinicius de Moraes. Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1955. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. VMcp 178.
- COSTA, Lúcio. *Brasília, cidade que inventei*: relatório do Plano Piloto de Brasília, Brasília: Governo do Distrito Federal, 2001.
- COSTA, Lúcio. Projeto do Plano Piloto. Espaço Lúcio Costa. Praça dos Três Poderes. Asa Sul/ Norte, Brasília, DF.
- COSTA, Rogério da (Org.). *Limiares do contemporâneo*. São Paulo: Editora Escuta, 1993.
- COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). *Guimarães Rosa*: fortuna crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; INL; Fundação Pró-Memória, 1983.
- CUNHA, Eneida Leal. Margens e valor cultural. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (Orgs.). *Valores*: arte, mercado, política. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- CUNHA, Euclides da. A nossa vendéia. In: _____. *Obra completa*. Org. por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. v. 2. p. 605-612.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. In: SANTIAGO, Silviano (Coord.). *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2002.
- DANIEL, Mary L. *João Guimarães Rosa*: travessia literária. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1968.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Ed. Escuta, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: para uma literatura menor. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Edition Minuit, Assírio & Alvim, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 1997. v. 1.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 2004. v. 3.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997. v. 5.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Post-scriptum* sobre as sociedades de controle. In: _____. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2006.

- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã: diálogo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- DERRIDA, Jacques. Jacques Derrida: entrevista concedida a Rogério da Costa. In: COSTA, Rogério da (Org.). *Limiares do contemporâneo*. São Paulo: Editora Escuta, 1993.
- DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou* (A seguir). São Paulo: Ed. Unesp, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *Politiques de l'amitié*. Paris: E. Galilée, 1994.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de babel*. Trad. Júnia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- DOMINGUES, Ivan (Org.). *Conhecimento e transdisciplinaridade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; IEAT, 2004.
- DOMINGUES, Ivan (Org.). *Conhecimento e transdisciplinaridade II: aspectos metodológicos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- DOMINGUES, Ivan. Desafios da filosofia no século XXI: ciência e sabedoria. Aula inaugural da FAFICH/UFMG, março de 2006. Disponível em: <www.fafich.ufmg.br/~scientia/ativ_even.htm> Acesso em: 29 nov. 2007.
- DRUMMOND, Carlos. Adeus a sete quedas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 set. 1982. Caderno B.
- DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa: Seminário Internacional Guimarães Rosa – 1998-2000*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2000.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SCOREL, Lauro. *A pedra e o rio: uma interpretação de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001.
- FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. 5. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1979. v. 2.
- FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. São Paulo: SENAC; Ateliê Editorial, 2004.
- FEATHERSTONE, Mike (Org.). *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. 3. ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 1999.
- FORTUNA, Felipe. Guimarães Rosa, viajante. In: SILVA, Alberto da Costa e (Org.). *O Itamaraty na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Rio Branco, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Coleção Ditos e Escritos, v. 3).

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 15. ed. São Paulo: Edições Graal, 2003.

FOUCAULT, Michel. O pensamento do exterior. In.: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Coleção Ditos e Escritos, v. 3).

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In.: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Coleção Ditos e Escritos, v. 3).

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 21. ed. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2005.

FOUCAULT, Michel. Sobre a arqueologia da ciência. Resposta ao Círculo de Epistemologia. In.: _____. *Arqueologia da ciência e história dos sistemas de pensamento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. (Coleção Ditos e Escritos, v. 2).

FOUCAULT, Michel; BERNAUER, James William; DAVID M., Rasmussen. *The final Foucault*. London: The MIT Press, Cambridge, Massachussetes.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. 28. ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 2004.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na luta escravocrata*. 3. ed. São Paulo: Kairós Livraria Editora, 1974.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002.

FROTA, Lélia Coelho (Org.). *Coleção arquivinhos de escritores brasileiros*: Vinicius de Moraes. Rio de Janeiro: Bem-te-vi produções literárias, 2002. v. 1.

FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. 34. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

GALVÃO, Walnice Nogueira; COSTA, Ana Luiza Martins (Cons.). *Cadernos de literatura brasileira*: João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, números 20 e 21, dez. 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira; VENTURA, Roberto (Cons.). *Cadernos de literatura brasileira*: Euclides da Cunha. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, números 13 e 14, dez. 2002.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Mínima mímica. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1º out. 2000. Caderno Mais.

GAVA, José Estevam. *Momento bossa nova*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2006.

- GORELICK, Adrián. O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- GRAMSCI, Antônio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini. Os Mundos de Rosa. Dossiê 30 Anos sem Guimarães Rosa. Revista USP, n. 36, p. 78-87, dez.1997-fev.1998.
- GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. 12. ed. São Paulo: Papirus Ed., 2001.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- GUIMARAENS, Alphonsus de. *Mendigos: páginas de Alphonsus de Guimaraens, da Academia Mineira, da Academia Pihauyense*. Ouro Preto: Typ. da Casa Mendes, 1920.
- GUIMARÃES, Jussara Moura. *Quem foi Chico Moreira?* Sete Lagoas: Geralgraph Gráfica e Editora, 2004.
- GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho: a infância de João Guimarães Rosa*. 2. ed. São Paulo: Panda Books, 2006.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.
- HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à “multiterritorialidade”*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antônio. *Império*. Trad. Berilo Vargas. 7. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2005.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2005.
- HISSA, Carlos Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- HOISEL, Evelina. *Grande sertão: veredas - uma escritura biográfica*. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia; Academia de Letras da Bahia, 2006.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2. ed., revista e ampliada. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.
- HOLANDA, Frederico de. *Brasília: da carta de Atenas à cidade de muros*. UNB. Disponível em: < <http://www.unb.br/fau/dimpu/portugues/cidmuros.pdf> > Acesso em: 30 dez. 2006.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HOLSTON, James. *Cidade modernista: uma crítica de Brasília*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de literatura brasileira: João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, nº 1, 2ª. reimpressão, mar. 1997.

JABUR, Pedro de Andrade Kalil. *Brasília: o avesso da utopia?* Disponível em: <http://www.unb.br/ics/sol/itinerancias/bsb/urbanistico/avesso_da_utopia.pdf> Acesso em: 12 fev. 2007.

JAMESON, Fredric. A função mais importante da arte continua sendo a de desmitificar ideologias (entrevista). *Revista Margens/Márgenes*, Revista de Cultura, Belo Horizonte/ Buenos Aires/ Mar del Plata/ Salvador, nº 6/7, p. 64-67, jan.-dez. 2005.

JAMENSON, Fredric. *Pós-modernismo*. A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2004.

JAMENSON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.

JAMENSON, Fredric. Third world literature in the era of multinational capitalism. *Social Text*, New York, nº 15, Fall 1986.

JUNQUEIRA, Ivan. João Cabral, um mestre sem herdeiros. In.: SILVA, Alberto da Costa e (Org.). *O Itamaraty na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Rio Branco, 2001.

LAGO, André Correa do. *Oscar Niemeyer: uma arquitetura da sedução*. São Paulo: Bei Comunicação, 2007. (Coleção Educação do olhar: arquitetura).

LEITE RIBEIRO, Guilherme Luiz. *Os bastidores da diplomacia: o bife de zinco e outras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

LOBATO, Monteiro. *Cidades mortas*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1995.

KUBITSCHKEK, Juscelino. *A marcha do amanhecer*. São Paulo: Bestseller Importadora de Livros, s/d.

KUBITSCHKEK, Juscelino. *Por que construí Brasília*. 3. ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2006.

KUBITSCHKEK, Juscelino. Discurso sobre a operação pan-americana. Arquivos do CPDOC – Centro de Pesquisa e documentação da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro. Discurso de 8 páginas datado de 20 de junho de 1958.

KUBITSCHKEK, Juscelino. Trecho de discurso de Juscelino afixado em placa no memorial JK. Brasília.

LAFER, Celso. Os anos JK: seu impacto e significado. *Saudades do Brasil: a era JK*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1992, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 1992, p. 11-15.

LACLAU, Ernesto. A política e os limites da modernidade. In.: HOLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

LACLAU, Ernesto. *La razón populista*. El Salvador; Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica de Argentina S.A., 2005.

LACLAU, Ernesto. Populismo: o que existe num substantivo? *Margens/ Márgenes*, Revista de Cultura, Belo Horizonte/ Buenos Aires/ Mar del Plata/ Salvador, nº 3, p. 4-15, jul. 2003.

LAFER, Celso. O Itamaraty na cultura brasileira. In: SILVA, Alberto da Costa e (Org.). *O Itamaraty na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Rio Branco, 2001.

LARA RESENDE, Otto. Carta a Vinicius de Moraes. Lisboa, 8 de setembro de 1968. Fundação Casa de Rui Barbosa: VM cp 548.

LARANJEIRA, Delzi Alves. *Reflexos de Walter Benjamin na estética pós-moderna*. Disponível em: <www.usina.deletras.com.br> Acesso em: 10 jan. 2007.

LATOUR, Bruno. *Políticas da natureza: como fazer ciência na democracia*. São Paulo: EDUSC, 1999.

LEONEL, Maria Célia. Guimarães Rosa: sertão, memória e arquivo. *O eixo e a roda*, Revista de literatura brasileira, Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, v. 12, p. 253-264, jan.-/jun. 2006.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* Rio de Janeiro; São Paulo: Editora 34, 1996.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault, Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LIMA, Jorge de. *A invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2005.

LIMA, Luiz Costa. *Lira & antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LIMA, Luiz Costa. *Terra ignota: a construção de Os sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Revan; IUPERJ; UCAM, 1999.

LORENZ, Günter W. Literatura e vida: um diálogo de Günter W. Lorenz com João Guimarães Rosa. In: ARANTES, Otília Beatriz *et al.* (Coord.). *Arte em revista*. Ano I, número 2, mar. 1983.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

MACIEL, Maria Esther. Caminhos da arte total: entrevista ao caderno "Pensar". *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 7 ago. 2004, p. 6.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

MAGALHÃES, Aluísio de. Ofício do Consulado Geral dos Estados Unidos do Brasil, Marselha, 27 de fevereiro de 1958. Arquivo do Itamaraty. Rio de Janeiro. 66.3.2/ Marselha/ Ofícios/ 1957-1959.

MARCUSE, Herbert. *Cultura e sociedade*. São Paulo. Paz e Terra, 1998. v. 2.

MARQUES, Reinaldo Martiniano. Grafias de coisas, grafias de vidas. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo Martiniano; OTTE, Georg (Orgs). *Diário de guerra*. Editora UFMG, 2008. No prelo.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Globalización y multiculturalidad. In.: MORAÑA, Mabel (Ed.). *Nuevas perspectivas desde/ sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Santiago: Cuarto propio, 2002.

LACERDA, Aline Lopes de; KARNIS, Mônica Almeida (Coord.). *Saudades do Brasil: a era JK – Fotografia, cinema, vídeo, arqueologia contemporânea*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1992.

MARX, Karl; Friedrich Engels. *A ideologia alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MELLO, Adriana Ferreira de; HISSA, Cássio Eduardo Viana. Grafias do sertão: travessias transdisciplinares. In: DUARTE, Lélia Parreira. *Veredas de Rosa III*. Seminário Internacional Guimarães Rosa (2004). Belo Horizonte: PUC Minas, Cespuc, 2007.

MELLO, Paulo Thiago de. Casos e causos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 mar. 2006. Prosa e verso.

MELO NETO, João Cabral de. Carta a Murilo Rubião. Marselha, 1. XII.958. Arquivo Murilo Rubião. Acervo de escritores mineiros da UFMG.

MELO NETO, João Cabral de. Carta a Murilo Rubião. Marselha, 6. XII.958. Arquivo Murilo Rubião. Acervo de escritores mineiros da UFMG.

MELO NETO, João Cabral de. Carta a Vinicius de Moraes. Barcelona, 16 de setembro de 1947. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. VM cp 417.

MELO NETO, João Cabral de. Carta a Clarice Lispector. In: LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. MONTEIRO, Tereza (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MELO NETO, João Cabral de. Entrevista: considerações sobre o poeta em vigília. In.: SILVA, Alberto da Costa e (Org.). *O Itamaraty na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Rio Branco, 2001.

MELO NETO, João Cabral de. Informação de serviço apresentada ao Cônsul Geral, Londres, 28 de janeiro de 1952. Arquivo do Itamaraty. Rio de Janeiro. Livro nº 65.3.5, Londres, Ofícios, jan.- jul. 1952.

MELO NETO, João Cabral de. *O arquivo das Índias e o Brasil: documentos para a História do Brasil existentes no Arquivo das Índias de Sevilha*. Ministério das Relações Exteriores/ Departamento de Imprensa Nacional, 1966.

MELO NETO, João Cabral de. *O artista inconfessável*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1999.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2003.

MENDES, Nancy Maria. Sete cemitérios sob perspectiva irônica: leitura de poemas de João Cabral. *O eixo e a roda: revista de literatura brasileira*, Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, nº 2, p. 159-165, 1984.

MEYER-CLASON, Curt. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

MENEZES, Roniere Silva. *Notas de um turista canibal: Mário de Andrade e a estética do inacabado*. 323f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

FERNANDES, Mércia. *A questão urbana na poesia de João Cabral de Melo Neto*. 123f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo; Rio de Janeiro: DIFEL, 1979.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter D. Os esplendores e as misérias da “ciência”: colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluri-versalidade epistêmica. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências revisitado*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2006.

MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Anos JK: margens da modernidade*. São Paulo; Rio de Janeiro: Imprensa Oficial; Casa Lúcio Costa, 2002.

MIRANDA, Wander Melo. Cenas urbanas: a violência como forma. In.: BIGNOTTO, Newton (Org.). *Pensar a república*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992.

MIRANDA, Wander Melo. Linhas de um projeto. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Modernidades tardias*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

MIRANDA, Wander Melo. Memória futura. *Suplemento literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, p. 1-3, jun. 2007. Edição Especial Acervo de Escritores Mineiros.

MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

MIRANDA, Wander Melo. Notas à margem de “América Latina en la encrucijada de la modernidad”. In: *Descoberta ou Invenção: 4º colóquio América*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.

MIRANDA, Wander Melo. Pós-modernidade e tradição cultural. In: CARVALHAL, Tânia Franco. *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: IEL; Ed da Unisinos, 1996.

MORAES, Vinicius de. “A hora azul”. Jornal *Última hora*, 13 de dezembro de 1952. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. VMpi 161.

MORAES, Vinicius de. A hora e a vez de Guimarães Rosa. Texto rascunhado, incompleto. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. VM pi 058.

MORAES, Vinicius de. Berlim – Passeio entre os escombros do Nazismo. Jornal *Última hora*. Texto datilografado. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. Agosto de 1952. VMpi 161. Cópia original.

MORAES, Vinicius de. Berlim: 2ª. reportagem de uma série de duas. Passeio entre os escombros do Nazismo. Jornal *Última hora*. Texto datilografado. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. 8 de agosto de 1952. VMpi 161.

MORAES, Vinicius de. Brasília: o nascimento de uma cidade ou de como se faz um poema sinfônico. Texto datilografado. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, jan. 1961. 6 fls. VMpi 014.

MORAES, Vinicius de. *Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu*: songbook I – Músicas de Antonio Carlos Jobim & Vinicius de Moraes. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003.

MORAES, Vinicius de. Carta ao subúrbio. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. Texto datilografado, datado de 25 de junho de 1944, 2 fls. VMpi 151.

MORAES, Vinicius de. “Carta contra os mineiros: por muito amar”. Revista do Jornal. Suplemento Literário de *O Jornal*. Rio de Janeiro: novembro de 1944. Arquivo Murilo Rubião. Acervo de Escritores Mineiros. Faculdade de Letras da UFMG.

MORAES, Vinicius de. Correspondência entre Manuel Bandeira e Vinicius de Moraes. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, VMcp 063.

MORAES, Vinicius de. Frank no Brasil. Relatório. [1942]. 27 fls. Obs: incompleto. Texto com partes datilografadas e outras manuscritas. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro. VMpi 190.

MORAES, Vinicius de. Ganga-Zumba. s.d. 1 fl. Obs: incompleto. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. VMpi 304.

MORAES, Vinicius de. “Lavadeiras de subúrbio”. Texto datilografado, s.d., aparece escrito, logo após o título: “Texto de Vinicius de Moraes, fotografias de Nestor Santos”. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro. VMpi 275, 2 fls.

MORAES, Vinicius de. *Literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1980.

MORAES, Vinicius de; CASTELLO, José (texto). *Livro de letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

MORAES, Vinicius de. Luzes da cidade (I). *Última hora*, 4 de dezembro de 1951. Texto datilografado. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. VMpi 161.

MORAES, Vinicius de. Luzes da cidade (II): o perfeito cavalheiro. *Última hora*, 5 de dezembro de 1951. Texto datilografado. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. VMpi 161.

MORAES, Vinicius de. Meninas sozinhas perdidas no mundo e dentro de si. Texto datilografado. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. Pasta VMpi 151, referente a originais enviados para “O jornal”, revista.

MORAES, Vinicius de. Meu parceiro Baden Powell. Texto datilografado. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro. s.d., 4 fls. Incompleto. VMpi 077.

MORAES, Vinicius de. Narinha, Narinha. *Fatos e fotos*: revista. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro. VMpi 147, s/d.

MORAES, Vinicius de. Ópera do Nordeste. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro. VMpi 308, s/d.

MORAES, Vinicius de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2004.

MORAES, Vinicius de. Por que amo a Inglaterra. *Roteiro lírico e sentimental da cidade do Rio de Janeiro* e outros lugares por onde passou e se encantou o poeta. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

MORAES, Vinicius de. Preconceito racial. Texto inacabado. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro. VMpi 108, s/d.

CASTRO, Ruy (Org.). *Querido poeta: correspondência de Vinicius de Moraes*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.

MORAES, Vinicius de. *Roteiro lírico e sentimental da cidade do Rio de Janeiro e outros lugares por onde passou e se encantou o poeta*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: política dos estudos culturais latino-americanos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MORIN, Edgar; LE MOIGNE, Jean-Louis. *A inteligência da complexidade*. 2. ed. São Paulo: Peirópolis, 2000.

MORIN, Edgar. *Educação e complexidade: os sete saberes e outros ensaios*. ALMEIDA, Maria da Conceição; CARVALHO, Edgard de Assis (Orgs.). São Paulo: Ed. Cortez, 2002.

MORIN, Edgar. *Ciência com consciência*. 4. ed. revista e modificada pelo autor. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

MORIN, Edgar; LE MOIGNE, Jean-Louis. *A inteligência da complexidade*. 2. ed. São Paulo: Peirópolis, 2000.

MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. 11. ed. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2006.

MURICY, Kátia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

NABUCO, Joaquim. *Campanha abolicionista no Recife*. In: ALENCAR, José Almino; PESSOA, Ana (Orgs.). *Joaquim Nabuco: o dever da política*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2002.

NABUCO, Joaquim. *O abolicionismo*. In: SANTIAGO, Silviano (Coord.). *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2002.

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NANCY, Jean-Luc. *The inoperative community*. Translated by Peter Connor, Lisa Garbus, Michael Holland, and Simona Sawhney. Foreword by Christopher Fynsk. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

NASCIMENTO, Evandro. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos de desconstrução*. Rio de Janeiro: Ed. Univ. Federal Fluminense, 1999.

NASCIMENTO, Evandro. A equação da diferença. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 out. 2006. Caderno Mais, p. 6.

NIEMEYER, Oscar. *As curvas do tempo: memórias*. 7. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

NIEMEYER, Oscar. Um anjo comunista. Entrevista à revista *Caros Amigos*. São Paulo: Editora Casa Amarela, ano X, nº 112, julho de 2006.

NOUZEILLES, Gabriela (Comp.). *La naturaleza en disputa: retóricas del cuerpo y el paisaje en América latina*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

NOUZEILLES. Heterotopías en el desierto: Caillois y Sant-Exúpery en Patagônia. *Margens/Márgenes Revista de Cultura*, Belo Horizonte/ Buenos Aires/ Mar del Plata/ Salvador, nº 5, p. 84-91, jul.- dez. 2004.

NOVAES, Adauto (Org.). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NOVAIS, Fernando A. (coord.), SCHARCZ; Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Tomo 4.

NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Organização e prefácio: Adalberto Muller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto: nota biográfica, introdução crítica, antologia, bibliografia*. 2. ed. Petrópoles: Vozes, 1974.

NUNES, Benedito. João Cabral: filosofia e poesia. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (Orgs.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/ABRALIC, 2002.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1999.

ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

OTTE, Georg. O 'diário alemão' de João Guimarães Rosa. In.: DUARTE, Lélia Parreira Duarte. *Veredas de Rosa II*. Seminário Internacional Guimarães Rosa. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003. p. 285-290.

OTTE, Georg. O diário de guerra de João Guimarães Rosa. In: FERREIRA, Camila Diniz (Coord.). *Seminário Guimarães Rosa – 50º Grande sertão: veredas*. Anais 2006. Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2006.

PALMÉRIO, Mário. Evocação de Guimarães Rosa. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 nov. 1968. Suplemento Literário, p. 4-5.

PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PEDROSA, Mário. *Textos escolhidos – acadêmicos e modernos*. São Paulo: Edusp, 1997. v.3 (Org. e Prefácio de Otília Arantes)

PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

PORTELA, Eduardo. Do verso solitário ao canto coletivo. In: MORAES, Vinicius de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2004.

PUCHEU, Alberto. *Vinicius: cronologia*. In: FROTA, Lélia Coelho (Org.). *Coleção arquivinhos de escritores brasileiros: Vinicius de Moraes*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi Produções Literárias, 2002. v. 1.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina apud VASCONCELOS, Sandra Guardini*. Os Mundos de Rosa. Dossiê 30 Anos sem Guimarães Rosa. Revista USP, n. 36, p. 78-87, dez.1997-fev.1998.

RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Fundación Angel Rama/ Arca Editorial, 1989.

RAMA, Ángel. *Literatura e cultura na América Latina: panoramas 1920-1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

- RAMOS, Julio. Ficções do sujeito moderno: um diálogo improvável entre Walter Benjamin e Fernando Pessoa. In: MARQUES, Reinaldo; MIRANDA, Wander Melo; SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Editora UFMG. No prelo.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*. São Paulo: Edusp, 1998.
- RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó: o arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- RESENDE, Otto Lara. Carta a Vinicius, em 22 de fevereiro de 1973. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro. VMcp 548.
- RESENDE, Otto Lara. O caminho para o soneto. In: MORAES, Vinicius de. *Livro de sonetos*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1967.
- REVEL, Judith. *Foucault: conceitos essenciais*. São Carlos: Ed. Claraluz, 2005.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- RIBEIRO, João R. de Souza. Ofício de repatriação de José Oswaldo. Hamburgo, 12 de maio de 1939. Arquivo do Itamaraty. Rio de Janeiro,
- RICUPERO, Rubens. Confluências: às margens de Rosa. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; COSTA, Ana Luiza Martins (Cons.). *Cadernos de literatura brasileira: João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, números 20 e 21, p. 66-75, dez. 2006.
- RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- ROCHA, Glauber. Depoimento sobre Vinicius de Moraes. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, domingo, 13 jul. 1980.
- ROCHA, Glauber. Vinicius, poeta do povo. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa, s.d. 2 fls. Texto datilografado, correções feitas com caneta azul. VMpit 136.
- ROCHA, João César de Castro. Dialética da marginalidade. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 fev. 2004. Caderno Mais.
- RÓNAI, Paulo. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Edição comemorativa 50 anos (1956-2006). Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2006.
- RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder/*. Luiz roncari.-São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- ROSA, João Guimarães. A senhora dos segredos. Arquivo IEB/USP. Fundo Guimarães Rosa. Cx. 11, 34(4), env. 1/1 (4).
- ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- ROSA, João Guimarães. Carta para Aracy de Carvalho. Berlim, 25 de agosto de 1946 *apud* MINÉ, Elza; CAVALCANTI, Neuma. Cartas inéditas de João Guimarães Rosa para Aracy de Carvalho Guimarães Rosa. In: FERREIRA, Camila Diniz (Coord.). *Seminário Guimarães Rosa – 50º Grande sertão: veredas*. Anais 2006. Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2006.

ROSA, João Guimarães. Carta a Cabral. Paris, 25 de fevereiro de 1951. Fundo João Cabral de Melo Neto. Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro.

ROSA, João Guimarães. Carta Cabral. Rio de Janeiro, 4 de fevereiro de 1964. Arquivo João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro.

ROSA, João Guimarães. Carta a Chico Moreira. Rio de Janeiro, 6 de outubro de 1952. Acervo da família.

ROSA, João Guimarães. Carta aos pais. Hamburgo, 16 de maio de 1938. Apud: ROSA, Vilma Guimarães. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. 2ª ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1999.

ROSA, João Guimarães. Carta a Pedro Barbosa. Hamburgo, 20 de maio de 1939. Memorial Guimarães Rosa. PUC Minas. Belo Horizonte.

ROSA, João Guimarães. Carta a Pedro Barbosa. Rio de Janeiro, 2 de abril de 1952. Memorial Guimarães Rosa. PUC Minas. Belo Horizonte.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Ed. comemorativa 50 anos (1956-2006). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. 2 v.

ROSA, Guimarães. *Da caderneta de Zito*. Arquivo IEB/USP. Fundo Guimarães Rosa. Cx 10, doc 2. (55 pg.), 14 envelopes.

ROSA, João Guimarães. Diário alemão. Fundo Henriqueta Lisboa. Acervo de Escritores Mineiros da UFMG.

ROSA, João Guimarães. Diário de viagem realizada pela Itália em 1950. Caderneta nº 4. Título: caderneta: Itália, 1950 – I.

ROSA, João Guimarães. Discurso de posse de J.G.R. na ABL. Rascunho. Arquivo IEB-USP. Fundo Guimarães Rosa, caixa 22. doc. 2, 40 páginas, 10 envelopes.

ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

ROSA, João Guimarães. Entremeio: com o vaqueiro mariano. *Estas estórias*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1985.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 21. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 35. impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

ROSA, João Guimarães. *Noites do sertão*. 8. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

ROSA, João Guimarães. *No Urubuquãquã, no Pinhém*. 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1965.

ROSA, João Guimarães. Ofício ao Ministro Oswaldo Aranha, 20 de julho de 1939. Arquivo do Itamaraty. Rio de Janeiro. C.B. 61/5/15. Hamburgo. Ofícios. jul. 1938-jul. 1939.

ROSA, João Guimarães. Ofício ao Ministro Oswaldo Aranha, 26 de julho de 1939. Arquivo do Itamaraty. Rio de Janeiro. C.B. 61/5/15. Hamburgo. Ofícios, jul. 1938-jul. 1939.

ROSA, João Guimarães. Ofício ao Ministro Oswaldo Aranha, 27 de julho de 1939. Arquivo do Itamaraty. Rio de Janeiro. C.B. 61/5/15. Hamburgo. Ofícios. jul. 1938-jul. 1939.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 32. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1988.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 31. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

ROSA, Guimarães. Transcrições manuscritas de trechos de cartas de Floduardo Pinto Rosa, feitas por João Guimarães Rosa. Fundo Guimarães Rosa. Arquivo IEB/ USP. Série: correspondência – sub-série: correspondência pessoal (com Floduardo Pinto Rosa). Caixa 06, código: CP 34 A.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1967.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. 2. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1999.

ROSENFELD, Kathrin Holtermayr. *Desenveredando Rosa: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

RUBIÃO, Murilo. Entrevista a Elizabeth Lowe. Arquivo 2, Gaveta 3, pasta 14. Acervo de Escritores Mineiros da UFMG.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maria Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SAID, Edward. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANCHES NETO, Miguel. Vinícius de Moraes: o poeta da proximidade. In.: SILVA, Alberto da Costa e (Org.). *O Itamaraty na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Rio Branco, 2001.

SÁNCHEZ, Yvette. *Coleccionismo y literatura*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil – 1979-1981 (Cultura versus arte). In: ANTELO, Raul et al. *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras contemporâneas; ABRALIC, 1998.

SANTIAGO, Silviano (Coord.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1975.

SANTIAGO, Silviano. *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2002.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Rocco, 2002.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. p. 11-28.

SANTIAGO, Silviano. *Ora (direis) puxar conversa!/: ensaios literários*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

- SANTIAGO, Silviano. Permanência do discurso da tradição no moderno. In: *Cultura brasileira: tradição/contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Funart, 1987.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências revisitado*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2006.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática*. v. 1. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2005.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática*. v. 4. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2006.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 11. ed. São Paulo: Cortez, 2006.
- SANTOS, Laymert Garcia dos. *Politizar as novas tecnologias: o impacto sócio-técnico da informação digital e genética*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo. Razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2004.
- SANTOS, Milton. *Da totalidade ao lugar*. São Paulo: Edusp, 2005.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Modos de saber, modos de adoecer: o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- SARLO, Beatriz. *Siete ensaios sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A, 2000.
- SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.
- SARTRE, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. São Paulo: Ática, 1994.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e o processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1983.
- SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 1999.
- SCHNAPP, Jeffrey. O panorama de massa. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (Org.). *A historiografia literária e as técnicas da escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa; Vieira e Lent, 2004.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAIS, Fernando A. (Dir.); SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil*. República: da Belle Époque à Era do Rádio. Tomo 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Alberto da Costa e. Diplomacia e cultura. In.: SILVA, Alberto da Costa e (Org.). *O Itamaraty na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Rio Branco, 2001.

SILVA, Rogério Barbosa. *O signo da invenção na poética concreta e noutras poéticas experimentais*: uma análise da poesia brasileira e portuguesa dos anos 1950 e 2000. 304 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

SILVEIRA, Ariosto. *O baixo-sertão de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Edição do Autor, 2002.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*: música. São Paulo: Brasiliense, 1982.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. Imagens da modernidade. In: SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Modernidades tardias*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p. 29-30.

SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Modernidades tardias*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

SOUZA, Eneida Maria de. Olhares do cidadão. In: MUSEU HISTÓRICO ABÍLIO BARRETO. *Juscelino Prefeito: 1940-1945*. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, p. 47-61, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. Rosa entre duas margens. *Margens/Márgenes*, Revista de cultura, Belo Horizonte/ Buenos Aires/ Mar del Plata/ Salvador, nº 1, p. 12-19, jul. 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. *Tempo de pós-crítica*: ensaios. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2007. (Coleção Obras em Dobras).

SOUZA, Eneida Maria de. *Traço crítico*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: Ed UFRJ, 1993.

SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo Martiniano; OTTE, Georg. *Diário de guerra*. Editora UFMG, 2008. No prelo.

SOUZA, Eneida Maria de. Babel multiculturalista. Não publicado.

SOUZA, Eneida Maria de. Paisagens de areia. Não publicado.

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário de mitologia greco-latina*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1965.

STARLING, Heloísa. Margens do Brasil na ficção de Guimarães Rosa. In: ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DE MINAS GERAIS. *Ficções do Brasil*: conferências sobre literatura e identidade nacional. Belo Horizonte: Assembléia Legislativa de Minas Gerais, 2006.

STARLING, Heloísa. Outras conversas sobre os jeitos do Brasil. In: SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Modernidades tardias*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

STARLING, Heloísa. Juscelino Prefeito. In: MUSEU HISTÓRICO ABÍLIO BARRETO. *Juscelino Prefeito: 1940-1945*. Revista. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, p. 31-44, 2002.

STARLING, Heloísa. *Lembranças do Brasil: teoria, política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Renavan; UCAN; IUPERJ, 1999.

SÜSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

SÜSSEKIND, Flora (Org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

THIELEN, Helmut. *Ecologia crítica*. São Leopoldo/RS: Ed. UNISINOS, 2001.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A dupla face de Jano: romantismo e populismo. In: CASTRO GOMES, Ângela de (Org.). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2002.

VENTURA, Roberto. Visões do deserto: selva e sertão em Euclides da Cunha. Brasil sertão canudos. *História Ciências Saúde, Manguinhos*, vol. 5. Suplemento, p. 133-48.

VENTURA, Roberto. Texto introdutório a *Os sertões*. In.: SANTIAGO, Silviano (Coord.). *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2002.

VIRNO, Paulo. *A grammar of the multitude: for an analysis of contemporary forms of life*. Foreword by Sylvère Lotringer. Translated from the Italian: Isabella Bertolotti, James Cascaito, Andréa Casson. Los Angeles: Columbia University, 2004.

WEBER, Max. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WELLS, James W. *Explorando e viajando três mil milhas através do Brasil: do Rio de Janeiro ao Maranhão*. Trad. Myriam Ávila. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro; Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995. 2 v.: 83 ilustrações.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISNIK, José Miguel. Recado da viagem. *Scripta*, Belo Horizonte: PUC Minas, v. 2, nº 3, p. 160-170, 2º sem. 1998. Edição especial do Seminário Internacional Guimarães Rosa.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

YÚDICE, George. Pós-modernidade e valores. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

YUKA, Marcelo, Seu Jorge, CAPPELLETI, Ulisses. A carne. In: SOARES, Elza. *Do cócix até o pescoço*. Maianga discos, s/d.

ZILLY, Berthold. Uma construção simbólica da nacionalidade num mundo transnacional. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; VENTURA, Roberto (Cons.). *Cadernos de literatura brasileira: Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, números 13 e 14, p. 340-359, dez. 2002.

ZIZEK, Slavoj; DALY, Glyn. *Arriscar o impossível*. Conversas com Zizek. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins, 2006.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real!* São Paulo: Boitempo Editorial, 2005. (Coleção estado de sítio).

ZIZEK, Slavoj. A paixão pelo real. Entrevista a Vladimir Safatle. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Caderno Mais, 30 nov. 2003.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.