



REVISTA BRASILEIRA

Diretora/Editora

Rosiska Darcy de Oliveira

Conselho Editorial

Carlos Diegues

Zuenir Ventura

Joaquim Falcão

Antonio Cicero

Produção Editorial

Monique Cordeiro Figueiredo Mendes

Revisão

Aline Aparecida Canejo Coelho

Direção de Arte

Felipe Taborda

Projeto Gráfico

Felipe Taborda

Augusto Erthal

Editoração Eletrônica

Estúdio Castellani

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS 2023

Diretoria

Presidente

Merval Pereira

Secretário-Geral

Antonio Carlos Secchin

Primeiro-Secretário

Geraldo Carneiro

Segundo-Secretário

Antônio Torres

Tesoureiro

Paulo Niemeyer Filho

Membros Efetivos

Alberto da Costa e Silva, Alberto Venancio Filho, Ana Maria Machado, Antonio Carlos Secchin, Antonio Cicero, Antônio Torres, Arnaldo Niskier, Arno Wehling, Carlos Diegues, Carlos Nejar, Celso Lafer, Cicero Sandroni, Cleonice Serôa da Motta Berardinelli, Domício Proença Filho, Eduardo Giannetti, Edmar Lisboa Bacha, Evaldo Cabral de Mello, Evanildo Cavalcante Bechara, Fernanda Montenegro, Fernando Henrique Cardoso, Geraldo Carneiro, Geraldo Holanda Cavalcanti, Gilberto Gil, Godofredo de Oliveira Neto, Ignácio de Loyola Brandão, João Almino, Joaquim Falcão, Jorge Caldeira, José Murilo de Carvalho, José Paulo Cavalcanti Filho, José Sarney, Marco Lucchesi, Marcos Vinícios Vilaça, Merval Pereira, Nélida Piñon, Paulo Coelho, Paulo Niemeyer Filho, Rosiska Darcy de Oliveira, Ruy Castro, Zuenir Ventura.

REVISTA **BRASILEIRA**

Esta a glória que fica, eleva, honra e consola.

Machado de Assis



Avenida Presidente Wilson 203 / 4º andar
Centro
20030-021 Rio de Janeiro RJ

Telefones
Geral +(55-21) 3974 2500
Setor de Publicações +(55-21) 3974 2525
publicacoes@academia.org.br
www.academia.org.br

Esta *Revista* está disponível
em formato digital no *site*
www.academia.org.br/revistabrasileira

ISSN 0103707-2

Sumário

JANEIRO FEVEREIRO MARÇO 2023
FASE X • ANO II • N.º 114

EDITORIAL

Rosiska Darcy de Oliveira

DEMOCRACIA

Eugênio Bucci

Desinformação e pane política 8

Sérgio Abranches

As emoções contra a democracia 14

Joel Birman

Apocalipse da brasilidade encenada 18

Renato Janine Ribeiro

Os afetos e a educação para construir a democracia 24

Cristovam Buarque

A Terra não cabe na Ágora 29

Edmar Lisboa Bacha

Democracia e economia 37

SONS, PALAVRAS E IMAGENS

Caetano Veloso: Entrevista a Rosiska Darcy de Oliveira e Antonio Cicero 45

Antonio Cicero

Brasil feito brasa 62

Carlos Diegues: Entrevista a Rosiska Darcy de Oliveira 66

ESCRITAS

Ana Maria Machado

Escrever para vencer o tempo 79

Ruy Castro

O que é uma biografia? 86

Itamar Vieira Junior

Escrever é estar vivo 96

Eliana Alves Cruz

Escrever é conjurar 100

CIÊNCIA

Luiz Alberto Oliveira

Tecnodiretrizes: formas, impactos, horizontes 103

Roberto Lent

Neuroética: a ousadia de Prometeu de volta à cena 112

PALCO

Fernanda Montenegro

O ator e seu ofício 123

Cláudia Abreu

Trechos de *Virginia* 128

LÍNGUA PORTUGUESA, LÍNGUA BRASILEIRA

Jom Tob Azulay

Minha pátria é minha língua 137

Sérgio Rodrigues

Em busca da língua brasileira 143

ACHADOS

Francisco de Assis Joffily

Stravinsky – Um gênio disponível a todos (reminiscências quase fellinianas) 149

Carmen Oliveira

Baianas e filatelia 157

Rui Vieira Nery

“O fadinho nacional legítimo, genuíno e de pura cana”: um olhar sobre o fado brasileiro no século XIX 160

Leslie Bethell

Ópera nos trópicos: Luiz Vicente De Simoni e a ópera no Rio de Janeiro no século XIX 182

CELEBRAÇÕES

Eduardo Giannetti

Discurso de posse na ABL: Cadeira 2 191

LIVROS

Geraldo Holanda Cavalcanti

Livro das origens: uma leitura descomprometida do Gênesis 200

Antônio Torres

Trilogia Brasil 202

Geraldo Carneiro

Folias de aprendiz 204

Ruy Castro

Os perigos do imperador 206



Editorial

Rosiska Darcy de Oliveira

Ocupante da Cadeira 10 na Academia Brasileira de Letras.

A *Revista Brasileira* volta à cena e acende as gambiarras sobre a cultura brasileira em suas múltiplas expressões.

Escritores que contam suas escritas, a vida nos palcos e o ofício do ator, os sons, palavras e imagens do Brasil, tantas linguagens brotadas do mesmo chão, confirmando quão imenso e complexo é esse país, eivado de imperfeições e desigualdades, assim como de talentos e ideais. E que resta amado por seu povo, como afirmam seus artistas maiores, os fazedores de uma cultura viva e original, capaz de inspirar um mundo incompreensível, opaco e sombrio, onde se digladiam potências, modelos cuja validade expirou.

Com sobressaltos, ameaças e emoções desencontradas, o ano de 2023 no Brasil começou tempestuoso, deixando a sensação de muitas vidas vividas em três meses.

Um governo democraticamente eleito, uma semana depois de empossado, sofre e resiste a uma tentativa de golpe canhestra, mas sinistra. A intolerância quer destruir tudo em sua fúria fanática. Devastadora, deixou cicatrizes, analisadas neste número por alguns dos melhores intérpretes do país contemporâneo.

A democracia, como redefinir essa aspiração de tantos, exposta ao assédio de tecnologias que permitem sua corrosão e vertebram comportamentos criminosos? Na era virtual, que forma tomará?

O campo da ciência, também crivado de interrogações, habita um universo de inovações, que mais parecem futuro, mas já convivem conosco, infiltradas no cotidiano.

A biotecnologia acena com o fantasma da Criatura nascida da imaginação de Mary Shelley numa noite de tempestade do século XIX sob raios e trovões que iluminavam as águas do lago Lemman, assombrando os convidados de Lorde Byron. A Criatura

Tão arriscada quanto
a biotecnologia é a
inteligência artificial,
nossa rival incorpórea
que transforma a
memória quase infinita
em raciocínio e promete
criar como qualquer
artista. Escreverá livros
como nós escrevemos,
apropriando-se
do mistério da
criação? Poemas?

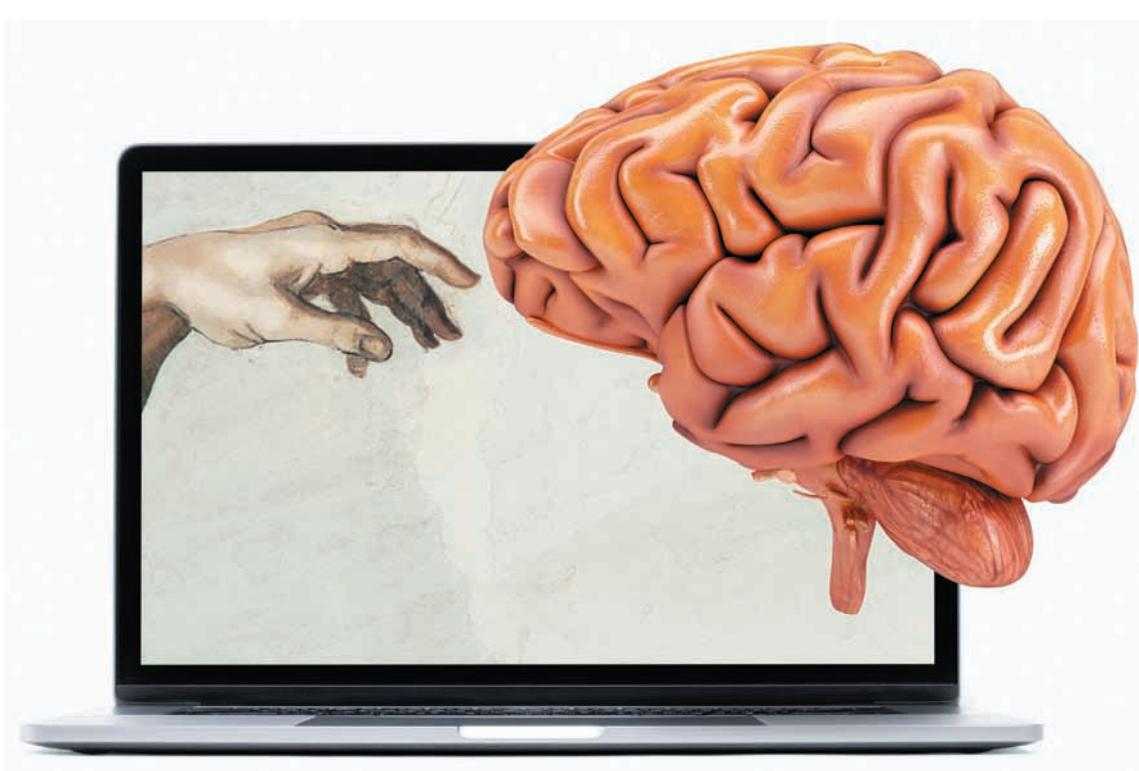
de Frankenstein, então um delírio literário, ronda o mundo em nossos dias, quando a audácia com que a ciência transforma a natureza se exerce agora sobre a natureza humana. Um *chip* no cérebro muda uma personalidade, suscitando questões éticas, e a ética é a mais nobre evolução da selvagem natureza humana. Tão arriscada quanto a biotecnologia é a inteligência artificial, nossa rival incorpórea que transforma a memória quase infinita em raciocínio e promete criar como qualquer artista. Escreverá livros como nós escrevemos, apropriando-se do mistério da criação? Poemas? Debaterá questões éticas, como fazemos aqui a propósito dela mesma?

O tempo é de perguntas em forma de imaginação, de pensamento, de conhecimento, de sensibilidades. Tudo com que se faz uma cultura. E é dessa multifacetada cultura que se trata aqui.

O passado guarda segredos, e há felizmente quem o preserve. São achados que contam o Brasil com o mesmo talento dos que falam de hoje e de amanhã. Um melômano audaz que segue e grava Stravinsky, clandestinamente, nos anos 1960, durante um ensaio na Igreja da Candelária; a ópera no Rio de Janeiro do século XIX; as heroínas que mereceram a homenagem dos selos; o fado, quem diria, que nasceu no Brasil com destino transgressor. Tudo isso é a história não contada do país que visita as páginas da *Revista Brasileira*.

Escrevemos em português, nossa língua. Língua portuguesa, ou língua brasileira, é em português que debatemos, qualquer que seja a posição do autor. Os diferentes pontos de vista ampliam o raio de visão e injetam mais vida nessa que, por si, já é matéria viva.

Passado, presente e futuro se encontram na *Revista Brasileira*. À imagem mesma da Academia Brasileira de Letras.



Colagem: Augusto Erthal.

Desinformação e pane política

Eugênio Bucci

Jornalista. É professor titular da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e autor, entre outros livros, de *A superindústria do imaginário* (editora Autêntica, 2021).

Um preâmbulo factual

Era domingo em Brasília, dia 8 de janeiro de 2023. A princípio, calmo. Uma semana antes, quando Luiz Inácio Lula da Silva tomara posse da presidência da República para suceder a Jair Bolsonaro, a Esplanada dos Ministérios ficou cheia de gente, com show de música e vibração de festa popular, mas não naquele segundo domingo do ano, naquele 8 de janeiro, que amanheceu com os gramados vazios, os prédios fechados, o asfalto em descanso.

Então, algo atípico foi tomando forma. O sol ia alto. Milhares de bolsonaristas caminhavam a passos lentos em uma fileira disciplinada, ocupando uma ou duas faixas do Eixo Monumental. A quase totalidade trajava as indefectíveis camisetas amarelas da seleção brasileira de futebol. Uns tantos usavam como acessório a bandeira nacional, que lhes fazia as vezes de echarpe, lenço, véu para os cabelos, cachecol ou capa de super-herói. Não havia sinais de alvoroço. Vista de longe, a coluna poderia ser tomada como um cortejo religioso. Os peregrinos iam em paz e a Polícia Militar os acompanhava, em clima de coleguismo. Alguns tiravam *selfies* com os oficiais sorridentes, que bebiam água de coco. Sim, era uma cena inusual para um domingo no Planalto, mas nada prenunciava caos e demência.

Até que, quando a procissão auriverde chegou ao Congresso Nacional, a coisa destrambelhou. Em transe, a turba invadiu a sede do Legislativo e começou a quebrar tudo lá dentro. O Supremo Tribunal Federal também foi invadido, assim como o Palácio do Planalto. Cada uma das sedes dos três poderes virou alvo de uma depredação que jamais fora vista na História do Brasil. Os agressores vandalizaram obras de arte, trituraram relíquias, espatifaram vidraças e espalharam imundície.

O estouro de boiada ganhou destaque imediato nos maiores jornais do mundo. Signo de vergonha. Líderes de todos os continentes, dos Estados Unidos à Índia, da Rússia à China, repudiaram a violência e prestaram solidariedade ao governo em seus primeiros dias de mandato. Do lado de cá, atônitas e desnorteadas, as autoridades tentavam explicar o ocorrido, mas não havia explicação. Como é que pode um bando ensandecido profanar de uma vez só os três símbolos maiores da soberania do país?

As investigações começaram ao final daquele mesmo dia. Registros do ocorrido não faltavam. Os próprios criminosos, munidos de telefones celulares, tinham gravado a si mesmos enquanto punham abaixo as instalações dos palácios. Seriam imprudentes? Ingênuos? Estúpidos? Eles produziram e distribuíram pelas redes sociais

provas abundantes que os incriminavam inapelavelmente. Difundiram também testemunhos das fantasias mais inacreditáveis que traziam na alma. Nos vídeos, em tom de euforia, falavam sem pejo sobre a quebradeira, carregando nos autoelogios à sua própria violência. Pela postura, pelo gestual, pelas expressões de vitória e de júbilo esportivo, pareciam convencidos de que seriam condecorados em seguida.

Muitos acusavam fraudes nas urnas eletrônicas – algo jamais provado, nem remotamente. Outros prometiam tomar o poder. Havia ainda os que exultavam, dizendo estar ali para livrar o Brasil do comunismo e da corrupção. Quase todos pediam o retorno de Bolsonaro. As imagens deixaram patente que os agressores exibicionistas não tinham a mais longínqua noção da indignidade de suas ações. Quanto narcisismo adolescente concentrado! Quanta alucinação! Aquelas pessoas sem juízo pareciam ter sido transplantadas do mundo da vida para o mundo da lua – ou, mais propriamente, para o *dark side* da superfície lunar. Habitantes de um universo paralelo, sem laços com o que poderíamos conceituar como realidade, deliravam em verde e amarelo. Diziam-se “patriotas”.

Em raros momentos da história brasileira, recente ou pretérita, pudemos ver a alienação destrutiva em contornos tão nítidos. Dessa vez, no entanto, a alienação se revelou em moldes bem contemporâneos, que já podemos chamar de um dos grandes males do século XXI: a desinformação mesclada de fanatismo. Os voluntários fora de si, mas paradoxalmente cheios de si, não sabiam sequer que tinham sido feitos de bobos, de bois de piranha, de bucha de canhão e de massa de manobra por chefes irresponsáveis.

Nos dias seguintes, enquanto cerca de 1.500 suspeitos já tinham ido bater ponto na cadeia, as fraudes informativas que os cegava não cederam. O desvario resistia. *Fake news* reportando mortes de senhoras idosas nas dependências da polícia circularam massivamente. A imprensa se empenhou em desmenti-las, mas em vão. Boatos plantados davam conta de que os responsáveis pelo vandalismo seriam infiltrados de esquerda – outro absurdo amplamente desmascarado, também inutilmente. O fervor místico seguiu incólume – e está no meio de nós.

Por isso, e apenas por isso, o dia fatídico de 8 de janeiro de 2023 não poderia passar sem estar inscrito nas páginas desta revista.

Como a política pode lidar com essa coisa?

Dissonância cognitiva? Autoengano em massa? De que modo é possível interpretar o que está diante dos nossos olhos e ouvidos a nos desafiar como uma esfinge?

A democracia vem apresentando uma disfunção que não era conhecida. No Brexit, em 2016, no Reino Unido, foi mais ou menos isso que se passou. Contra todas as evidências factuais e contra toda razoabilidade, a maioria dos eleitores se deixou embriagar por um leque de crenças infundadas, fincadas na xenofobia mais primitiva, e tomou a pior decisão para o país. Foi uma espécie de suicídio festivo. Ao se desligar da União Europeia, o Reino Unido comprou para si consequências desastrosas, sobejamente conhecidas. Aliás, as consequências já eram conhecidas de antemão. Já se sabia antes que seria ruim: como foi.

O Brexit não foi um erro de opinião, uma escolha movida por um juízo de valor poluído de preconceitos. Não: foi uma falha profunda do próprio juízo de fato.

Os eleitores, além de se deixarem capturar por um obscurantismo irracional, não souberam divisar os fatos e abraçaram teorias malucas, da mesma família das narrativas que negam o aquecimento global, que abominam as vacinas ou rejeitam a esfericidade do planeta em que pisamos. O Brexit é produto de uma paixão anti-factual coletiva – e fabricada. Isto mesmo: fabricada, manufaturada pelas novas modalidades de propaganda digital, como incontáveis reportagens e uma profusão de estudos empíricos já comprovaram.

Também a eleição de Donald Trump para a presidência dos Estados Unidos, no mesmo ano de 2016, vem sendo apontada como outro exemplo do mesmo mal. Os votos angariados por ele contaram com o impulso decisivo da “pós-verdade”. Mesmo gente com algum nível de simpatia pelo Partido Republicano percebia a extensão e a magnitude do engano que estava em marcha. A revista britânica *The Economist*, em sua edição de 10 de setembro, tentou alertar o público em uma extensa reportagem de capa: “A arte da mentira: a política da pós-verdade na era das redes sociais”. Não foi só a *Economist*; muitos tentaram, mas a advertência, já sabemos, foi em vão. Com a ajuda da famigerada Cambridge Analytica – a mesma que foi contratada pelos apoiadores do Brexit –, Trump se beneficiou da Inteligência Artificial, do envio de mensagens individualizadas (um tipo de *marketing* direcionado a cada pessoa, não a cada recorte de público), e ganhou a disputa.

Deu no que deu. A invasão do Capitólio em 6 de janeiro de 2020, turbinada por mentiras bem empacotadas – como os “*alternative facts*” e as alegações de fraudes nos votos enviados pelos correios –, foi o corolário da gestão de Donald Trump na Casa Branca. Foi também o modelo para o quebra-quebra que se repetiu no Brasil no 8 de janeiro de 2023, o *gran finale* para a presidência de Jair Bolsonaro. A doença é uma só – embora, no Sul, sempre apareça como pastiche, com dose suplementares de incompetência e de breguice.

Voltemos à pergunta inicial: como a política pode lidar com isso? O que acontece se as falsidades digitalmente construídas triunfam nessa escala? As sociedades livres sucumbirão? O espírito republicano perecerá? Os processos pelos quais a coletividade toma suas decisões entrará em colapso? Se a fraude informativa – ou a notícia fraudulenta – infecta como um vírus os canais comunicacionais da esfera pública, como evitar a implosão do organismo?

Pelo que temos visto em várias partes do mundo, o engajamento de mais participantes no processo político vai deixando de ser um incremento da melhor decisão. A cada vez com mais frequência, as majorias têm sido levadas a atuar como vetor que mina a razão.

Bem sabemos que não se trata de uma novidade estrita. No curso da modernidade (nem precisamos recuar tanto), as majorias já deram suporte a poderes tirânicos, retrógrados e desumanos, à revelia das liberdades e dos direitos. Foi assim no bonapartismo, durante o século XIX, ou no nazismo e no fascismo, no século XX. A gente até pode alegar que os abusos do Tratado de Versailles favoreceram a ascensão de Hitler, assim como pode argumentar que os sistemas de proteção do aparato democrático não estavam maduros na primeira metade do século XX – tudo isso para dizer que não corremos o perigo de submergir outra vez em pactos autoritários ou totalitários. A gente pode recorrer ao que quiser, mas o fato é que, hoje, a mobilização das majorias para fortalecer a barbárie contra a civilização ainda vem acontecendo – e em evoluções mais aceleradas, como se fossem eventos climáticos extremos. Não estamos livres de desastres que julgávamos superados. Eles não são idênticos, é verdade; eles passaram por mutações, mas

definitivamente não foram superados. Estamos diante de uma novidade relativa (que não é tão nova assim), mas terrivelmente ameaçadora.

O mal que nos espreita – não custa repetir – é da ordem do que temos definido como *desinformação*. Os institutos que medem os indicadores da democracia e da liberdade de imprensa pelo mundo (como o V-Dem, a Freedom House, o Repórteres sem Fronteiras ou o Democracy Index, do *The Economist*) apontam sólidos sinais de declínio e, em todos esses sinais, a desinformação joga um papel crucial. Em boa parte das democracias do nosso tempo, a ação comunicativa – se quisermos adotar aqui uma terminologia cara a Jürgen Habermas – entra em parafuso e se converte em inação rebarbativa, aprisionante. Onde existia informação o que passa a existir é um tipo de redundância que nada informa (nada conta de novo). A loucura irrompe. Estamos presenciando uma pane política. Só o que não sabemos é se seremos capazes de vencê-la.

Não adianta buscar refúgio intelectual na crítica ao Iluminismo, como aprendemos a fazê-la há, mais ou menos, cem anos. A nossa questão passa antes por resguardar os pontos em que o Iluminismo acertou, e apenas subsidiariamente depende dos ajustes de curso. Se fôssemos abrir mão das revoluções do Século das Luzes, teríamos de descartar também o projeto democrático – e, definitivamente, não é o caso.

O que está em xeque é a democracia – ela mesma, a velha, cheia de falhas, que pede aprimoramentos o tempo todo. Não dá para não ver. Quando se solidarizam com o presidente brasileiro, recém-empossado, e condenam o atentado contra as sedes dos três poderes em Brasília, os líderes mundiais sabem que estão expostos ao mesmo perigo. Ninguém está a salvo, e todos têm consciência. Todos, até os usurpadores como Viktor Orbán, da Hungria, e Recep Tayyip Erdoğan, da Turquia, que tiram proveito disso para fortalecer suas autocracias. A desinformação é sua arma. Nas mãos deles, vai se provando factível o intento de fazer com que a liberdade gere o seu contrário e que a democracia se desdobre em sua negação.

Pelo menos desde a obra de Platão, já temos sereno conhecimento de que o artifício racional de induzir o outro a engano faz parte regular do jogo político. Platão abominava o mentiroso, abominava-o com fúria, mas compreendia a “mentira piedosa” do rei para proteger a cidade. Mais presentemente, com as plataformas sociais conferindo mais velocidade, mais abrangência e mais potência para o velho artifício, o patamar da mentira mudou – e ninguém mais tem o direito de dizer que não sabia.

Distopia ou o quê?

Nem mesmo a máquina de propaganda conduzida por Joseph Goebbels nos anos 1930 e 1940 alcançou a sofisticação manipulatória que nos atinge agora. Nem mesmo a distopia de George Orwell. Na sua obra-prima *1984*, o jornalista e ficcionista britânico fala de uma arquitetura menos complexa da mentira, aparente, mais monstruosa, porém menos pervasiva. No livro, a propaganda que distorce os fatos vem de uma agência centralizada e centralizadora: uma entidade, uma personalidade, um centro administrativo ou um órgão de Estado. Em *1984*, o Grande Irmão ou o Ministério da Verdade regem soberanamente os expedientes de controle, como acontecia nos regimes totalitários de Hitler e de Stalin. Agora não se trata mais disso. A manipulação não é mais conduzida por um centro nervoso governamental; ela é difusa, embora ainda seja manipulação.

Em lugar de um ente estatal que ordena o fluxo de mensagens – o que ainda se vê na China e, com variações, na Rússia de Vladimir Putin –, entra em ação uma

rede menos verticalizada. A vigilância realizada por agentes profissionais submetidos a um comando único pesa menos; o exibicionismo dos anônimos carentes afetivos importa mais. A invasão de privacidade, que é estrutural na obra de George Orwell, perde espaço para a evasão das privacidades sequiosas de olhar, tão características das redes sociais. A pulsão de se mostrar torna desnecessários os instrumentos da espionagem. É por desejo que as pessoas aderem às bolhas e se confinam dentro delas, não mais por medo.

Ao diferenciar autoritarismo e totalitarismo, Hannah Arendt detectou uma transição que nos interessa: nos Estados totalitários, cada cidadão se via convocado a agir como um integrante da polícia política, a tal ponto que todos – totalitariamente – monitoravam todos.¹ Nos nossos dias, a transição é parecida, mas tem novos contornos. Laços inconscientes criam teias por onde flui um combinado de olhar e desejo sem dono, sem morada, sem parada. Hoje, diferentemente do que se passou no nazismo, até mesmo a figura do líder supremo é fungível. Tudo o mais são elos inconscientes e irracionais. A manipulação não obedece tanto a um escritório central, mas ao imperativo, em cada sujeito solitário, de se entregar à tribo, à bolha, ao reconhecimento afetivo dos demais, sem o que não pode suportar a vida.

Num texto de 1921, “Psicologia de massas e análise do Eu”, Sigmund Freud afirma que os laços que unem os indivíduos para transformá-los em massa não são racionais, mas “libidinais”.² Valores morais ou argumentos racionais não têm vez, só o que conta é a ilusão de amarras amorosas inquebrantáveis com o líder ou com os demais adeptos. Para Freud, trata-se de uma compensação afetiva: a modernidade teria enfraquecido o Eu (ou o Ego), e este, acometido de um sentimento de desamparo, buscaria no líder e na massa a reposição do amor perdido.

O diagnóstico nunca perdeu validade, mas, na pane atual, vai se mostrando mais acertado do que nunca. O comportamento das massas em nada mais se referencia em fatos (ou nos métodos racionais de conhecimento dos fatos). O que conta são os laços puramente libidinais, sem nexos com o princípio de realidade.

Desde os meios de comunicação de massa, em meados do século XX, com o deslocamento da instância da palavra impressa (os jornais em papel) para a instância da imagem ao vivo (televisão) como âncora comunicacional da esfera pública, as emoções vêm sobrepujando o pensamento, assim como o desejo se divorcia mais acen-tuadamente da razão. Na era digital, porém, a tendência se extremou. As sensações (o sensorial, o sensual, o sensível e, por fim, o sensacional) predominam ainda mais.

Nesse quadro, a formação das majorias políticas e a das narrativas dominantes podem muito bem se conformar segundo lógicas próprias do entretenimento, sem ter que passar pelos protocolos da política. A estética atropela a ética, mesmo nos assuntos ditos de interesse público, e tudo isso por itinerários dispersivos, em *memes* de cinco segundos. Não nos esqueçamos do manifestante que, enquanto corria solta a quebradeira no Palácio do Planalto, gravou um vídeo expressando sua delícia: “Isto aqui é melhor que um show de rock”.³ É só por divertimento, só por

1 ARENDT, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. London: Penguin Books Modern Classics. English Edition. 2017. Edição Kindle. Ver os capítulos 8 (“Continental Imperialism: the Pan-movements”), III (“Party and Movement”); e 12 (“Totalitarianism in Power”), II (“The Secret Police”).

2 FREUD, Sigmund. *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos*. Tradução de Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

3 As imagens desse depoimento indiscreto foram ao ar na edição do *Jornal Nacional* (noticiário televisivo da Rede Globo) de 13 de janeiro de 2023. Ver mais em “Empresário do interior de SP tira foto deitado em poltrona durante invasão à Praça dos Três Poderes: ‘Melhor que show de rock’”, reportagem publicada no G1, em 10 de janeiro de 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-jose-do-rio-preto-aracatuba/>

prazer e só por frêmitos catárticos que as maiorias se mobilizam. Sem considerar essas dimensões da massa libidinal, não entenderemos a invasão do Capitólio, o suicídio festivo do Brexit e o empastelamento de 8 de janeiro em Brasília.

Não que os humores das multidões agora sejam espontâneos, autênticos, não manietados por ninguém. Não é isso. Os profissionais dedicados à manipulação intencional existem, insistem, persistem e não desistem. Às vezes, até se alojam clandestinamente nos bastidores do Estado corrompido. Às vezes, até emplacam golpes bem-sucedidos. O Cambridge Analytica é apenas um exemplo. O conhecido “gabinete do ódio” é outro. Mas, nas democracias em disfunção, eles não mais se organizam como expedientes oficiais do Estado, a não ser excepcionalmente (o escândalo da NSA, nos Estados Unidos, denunciado por Edward Snowden, em 2013, é a exceção que confirma a regra).

Os centros de controle são privados ou paraestatais. E são aparelhos performáticos, não exatamente estratégicos. A formação da opinião e da vontade lhes escapa. O desejo, não. Eles são menos propensos a liderar a implantação de projetos de fôlego e muito mais vocacionados para destruir apaixonadamente os símbolos de projetos já implantados – como as instituições da República. Eles se movem por ondas líquidas, voláteis, instáveis e entrópicas, que levam de arrasto o coração das massas. Assim, a pane política dos nossos tempos expressa a volúpia indiscriminada de destruição da política.

Nesse ponto, fica no ar uma pergunta técnica: por que será que essa ordem desinformativa, de potencial fanatizante e destrutivo, acabou favorecendo as causas da extrema-direita? Por que o reacionarismo acaba levando a melhor? Já em 2016, com o Brexit e a eleição de Donald Trump, podíamos pressentir que as *fake news* tinham mais eficácia quando empregadas por agrupamentos de viés fascista. A escalada da histeria em apoio à destituição ilegítima de Dilma Rousseff, no Brasil, também em 2016, apontava na mesma direção. Dois anos mais tarde, em 2018, especialmente após o processo eleitoral brasileiro, a hipótese ganhou mais força e mais sustentação: o ato de desinformar é mais amigo da direita do que da esquerda.⁴

É claro que a esquerda também se vale de notícias fraudulentas, mas, curiosamente, jamais alcança o mesmo sucesso. O discurso ultraconservador e violento tem mais identidade com o que repele o conhecimento dos fatos e o primado da razão. A esquerda, de seu lado, guarda em sua matriz epistêmica a exigência lógica de verificações factuais mínimas. Para a sua retórica, é mais oneroso adulterar os fatos. O mundo digital que desvaloriza a razão é, necessariamente, um mundo de direita.

Não há simetria bilateral. Não há polos opostos equivalentes. A disfunção da democracia nos chega das pregações neonazistas, neofascistas, do supremacismo branco (velado ou escancarado) e de misoginias diversas. As ditaduras que se reivindicam de alguma tradição socialista perduram como anacronismos meio fora de esquadro; devem ser abolidas, por certo, mas não vem delas a pane estrutural que nos assombra.

Vivemos um curto-circuito da linguagem política e de seus insumos factuais. Raul Seixas cantava que um “sonho que se sonha junto é realidade”. O que dizer de um pesadelo tanático – e não por isso menos gozoso – que traga as multidões? Distopia é pouco.

[noticia/2023/01/10/empresario-do-interior-de-sp-tira-foto-deitado-em-poltrona-durante-invasao-a-praca-dos-tres-poderes-melhor-que-show-de-rock.ghtml](https://www.1000publicacoes.com.br/noticia/2023/01/10/empresario-do-interior-de-sp-tira-foto-deitado-em-poltrona-durante-invasao-a-praca-dos-tres-poderes-melhor-que-show-de-rock.ghtml). Acesso em: 30 jan. 2023.

⁴ BUCCI, E. Seriam as fake news mais eficazes para campanhas de direita? – uma hipótese a partir das eleições de 2018 no Brasil. *Novos Olhares*. v. 8, n. 2, p. 21-29, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2019.162062>. Acesso em: 26 jan. 2023.

As emoções contra a democracia

Sérgio Abranches

Sociólogo e escritor. Autor de *O tempo dos governantes incidentais*.

Todas as democracias se veem ameaçadas pelo desencanto dos cidadãos. Em cada país, a crise da democracia se manifesta a seu próprio modo. As instituições mostram diferentes graus de resistência e adaptabilidade. Onde há democracia no mundo, o desencanto dos cidadãos tem provocado ataques às instituições fundamentais do regime. Na física, resiliência se refere à propriedade de recuperar a forma original após sofrer choque ou deformação. Na sociedade política, nunca é possível recuperar a forma original, após um choque que deforma o regime. Neste caso, trata-se muito mais da capacidade do regime de se adaptar para sobreviver, mudar sem perder suas propriedades fundacionais, as liberdades civis, os direitos cívicos e a representatividade do povo. Uma democracia sem povo, por exemplo, minimizando a participação popular e maximizando a garantia do usufruto dos direitos civis trazidos pela revolução liberal, perde a natureza democrática para se tornar uma tecnocracia ou uma autocracia.

A democracia nasce de um pacto constituinte que define seus princípios e direitos e, fundamentalmente, quem é o povo institucional. O povo institucional é composto por aquela parcela da população, do povo civil, definida pela constituição como a que terá todos os direitos, inclusive de votar e ser votado. Os excluídos do jogo democrático ficam por conta própria. Podem até ter alguns direitos, mas serão sempre precários, porque são concedidos e não conquistados pela representatividade e pela participação ativa na política. Quanto maior a coincidência entre povo civil e povo institucional, mais inclusiva e representativa a democracia será.

Todo acordo constituinte contém, além desses fundamentos, promessas que dão sustentação substantiva ao regime e o justificam. São dimensões de bem-estar e felicidade assegurados em princípio e que devem ser objeto de políticas públicas para se concretizar. Hoje, já está claro que não existe um estado final de democracia, uma espécie de plenitude que se eternizará. Democracia é processo, um alvo móvel. É sempre possível a uma sociedade ser mais democrática. Seria melhor falar-se em democratização. Se olharmos a história de qualquer país democrático, identificaremos uma dinâmica de mudanças, principalmente em dois campos. No campo dos fundamentos, na definição do povo institucional, para ampliá-la, aumentando o alcance da participação e da representação. E nas promessas, redefinidas para substantivar novos direitos sociais, necessários para assegurar a continuidade do bem-estar e da felicidade a cada ciclo histórico da vida social.

Há um terceiro elemento constitutivo do contrato constitucional, relativo às defesas da democracia e aos freios e contrapesos de equilíbrio dos poderes republicanos.

A democracia é vulnerável a ataques externos e internos que pretendem transformá-la no seu contrário, a autocracia. Sua defesa precisa obedecer aos fundamentos irrevogáveis que a definem como democracia. Se ultrapassam os limites dados pela constituição, destroem os atributos que fazem dela um regime aberto, de liberdades e representativo. Se as defesas ultrapassam os limites constitucionais, o devido processo legal, a democracia se transforma em algum tipo de autoritarismo.

Há algumas décadas, o grau de desgosto com as falhas da democracia na concretização de suas promessas tem provocado desencanto crescente na sociedade. A perda de confiança no regime democrático como aquele mais apto a resolver os problemas do povo quebra sua legitimidade. Há um consenso que vai dos pensadores liberais aos da esquerda de que a legitimidade da democracia depende de sua capacidade de dar soluções eficazes aos problemas da sociedade. O sociólogo liberal Seymour Martin Lipset via a legitimidade política como produto da convicção nos valores intrínsecos do sistema democrático e da satisfação com sua eficácia na obtenção de desenvolvimento socioeconômico que beneficie a maior parcela possível da população. Ele reconhecia que a estabilidade da crença nos valores democráticos dependeria em larga medida do grau de satisfação material que o processo decisório fosse capaz de gerar. Portanto, a eficácia precede a persistência da adesão à democracia. O pensador marxista Antonio Gramsci sustentava que a aceitação dos novos governantes dependia da conquista da hegemonia moral na sociedade, a qual tinha como requisito necessário a capacidade de oferecer soluções aos problemas estruturais do povo. Ou seja, a solução estrutural precede a hegemonia moral. Se retiramos dessas afirmações os termos próprios aos contextos teórico-ideológicos de cada um, veremos que ambos dizem a mesma coisa. A adesão à democracia depende de sua capacidade de dar respostas eficazes às aflições do povo.

Os dois tinham aguda percepção do potencial de contágio da maioria pela insatisfação de minorias politicamente ativas. O contexto social que estudaram era histórica e estruturalmente diferente. O ambiente de hoje se caracteriza por crises associadas a mudanças e desequilíbrios muito mais profundos, que alcançam todas as dimensões da vida social. Estamos em uma metamorfose social de amplitude global que resultará na radical transformação de todas as sociedades. Nos momentos iniciais, ela se manifesta como crise. A mortalidade de tecnologias, artefatos, ideias e soluções vai fazendo o transitório predominar sobre o que foi padrão por várias décadas. Os velhos modelos desmoronam, sem que os novos já estejam maduros para uma transição sem traumas. A emergência de novas estruturas é mais lenta do que o colapso das velhas.

O intervalo entre a decadência e o amadurecimento do novo é longo o suficiente para produzir um vazio de respostas que gera frustração e insatisfação em todos os setores da sociedade. Um desgosto que atinge parcelas cada vez maiores de todas as classes sociais. Nenhuma democracia está inteiramente apta a apresentar soluções eficazes para a insegurança, as perdas e o mal-estar produzidos por esse processo.

Nos momentos em que crises conjunturais se superpõem aos abalos da mudança estrutural, as aflições aumentam exponencialmente. Há agentes econômicos que emergem desse processo, ainda no casulo escuro da metamorfose global, e desenvolvem soluções no novo padrão tecnológico e digital. Esses agentes substituem negócios em crise, levando à sua falência final, e empregam mais robôs e inteligência artificial do que pessoas. Uma parte significativa dos que perderam ocupações na crise não encontra mais empregos após a crise. Esse quadro provoca frustração, ressentimento, medo e raiva e leva as pessoas a perderem a confiança na democracia.

Líderes oportunistas e incidentais exploram com demagogia as emoções dos que perderam com a mudança e dos que se sentem ameaçados por ela. Aproveitam a porta necessariamente aberta da democracia e, uma vez eleitos, a atacam de dentro. Esses ataques podem vir da esquerda autoritária ou da extrema-direita. Hugo Chávez e Nicolás Maduro, na Venezuela, usaram os mesmos métodos de sabotagem da democracia, pelo voto e com maiorias parlamentares dóceis fabricadas. A mesma tática a que recorreram Vladimir Putin, na Rússia, Viktor Orbán, na Hungria, e Recep Tayyip Erdoğan, na Turquia. A alteração das regras eleitorais é o prelúdio do roteiro que pode levar à autocracia. É preciso deixar claro que, hoje, a ameaça principal vem da extrema-direita. A esquerda tem colecionado derrotas porque não entendeu ainda a natureza da mudança e não conseguiu oferecer soluções funcionais para os problemas do povo.

Esses governantes incidentais são incapazes de cumprir as promessas que fazem aos eleitores de levá-los a um passado idealizado, onde suas perdas seriam revertidas e seus inimigos, derrotados. Uma vez no poder, só lhes resta virar a democracia pelo avesso, transformando-a no seu contrário. Em geral, os mandatos seguintes, quando reeleitos, são os mais perigosos para a democracia. Foi assim, por exemplo, na Venezuela, na Rússia, na Hungria e na Turquia. Donald Trump, nos Estados Unidos, e Jair Bolsonaro, no Brasil, não conseguiram alterar e desacreditar a democracia para se reelegerem.

As promessas dos políticos de extrema-direita se enquadram no que o sociólogo Zygmunt Bauman chamou de “retrotopia”. Incapazes de construir uma utopia, um sonho de futuro, com os olhos no horizonte mais distante, concebem um projeto reacionário de atualização de um passado imaginário, portanto irrealizável. Criam a

As promessas dos políticos de extrema-direita se enquadram no que o sociólogo Zygmunt Bauman chamou de “retrotopia”. Incapazes de construir uma utopia, um sonho de futuro, com os olhos no horizonte mais distante, concebem um projeto reacionário de atualização de um passado imaginário, portanto irrealizável. Criam a expectativa de que sabem a solução dos problemas do povo e lhes oferecem inimigos que seriam responsáveis por todas as suas mazelas. As mensagens que usam são programadas para transformar o ressentimento em ódio e o desencanto em fé na nova promessa.

expectativa de que sabem a solução dos problemas do povo e lhes oferecem inimigos que seriam responsáveis por todas as suas mazelas. As mensagens que usam são programadas para transformar o ressentimento em ódio e o desencanto em fé na nova promessa. Seus elementos são o uso da mentira como método; a construção de canais de comunicação excludentes para transmitir apenas a versão mentirosa do presente; o primado da emoção sobre a razão; a repetição da promessa de satisfação geral após a restauração da “boa ordem”.

Mas a realidade, inexorável, é mais forte do que a ilusão construída e o ódio por ela alimentado. Incapazes de cumprir suas promessas e dar soluções concretas às aflições materiais da maioria, perdem sua base social, que fica reduzida aos fanatizados. Por isso, precisam distorcer as regras eleitorais para manter a maioria do seu lado, aumentar a repressão e criar inimigos internos ou externos, aos quais atribuem a sabotagem de suas ações. Todo governante incidental dessa espécie tem o golpe como projeto. Trump e Bolsonaro não conseguiram convencer a maioria de que foram sabotados, nem alterar as regras a seu favor. Apenas os seguidores já doutrinados acreditam que suas promessas vãs não se realizaram por sabotagem inimiga. A verdade é que não foram reeleitos por fracassarem em todas as áreas.

Um dos mecanismos usados para debilitar a democracia é o estreitamento da definição institucional do povo. Tentam retirar do povo institucional os setores imunes à sua pregação demagógica. A versão justificadora é que eles constituiriam um perigo para a integridade da pátria que é necessário conter, ainda que com sacrifício de seus direitos.

Trump se elegeu usando com eficiência as características singulares do sistema concebido pelos constituintes, os *founding fathers*, para ser imune ao que chamavam de “populistas”. O voto indireto, por delegados distritais distribuídos pelo método majoritário, foi desenhado para ser rigorosamente seletivo. Trump conseguiu dominar o sistema e se eleger. A partir daí, tentou, sem sucesso, mudar regras para barrar os eleitores que o rejeitam mais, os imigrantes e os negros.

No Brasil, a parcela menos sensível à demagogia da extrema-direita foi a dos negros e dos pobres, principalmente no Nordeste. Bolsonaro tentou criar obstáculos ao voto no Nordeste sem sucesso. O Tribunal Superior Eleitoral e o Supremo Tribunal Federal defenderam nosso sistema proporcional e o voto eletrônico. O Senado barrou a tentativa de mudar o voto. Bolsonaro também fracassou no esforço para desacreditar o sistema eleitoral.

A porta da democracia continuará aberta. Novos candidatos a autocratas tentarão iludir os descontentes e, a cada falha de um governo democrático em dar respostas concretas para as inquietações do povo, haverá o perigo de um novo demagogo tomar o poder. O fortalecimento dos mecanismos de defesa institucional da democracia não é suficiente para dissipar o perigo autoritário. A esquerda e a direita democráticas precisam ter melhor compreensão das limitações impostas aos governos pela realidade. É essencial que entendam a volatilidade do momento e as necessidades básicas do povo, para aperfeiçoar as políticas de resposta nesta transição estrutural em curso. Terão que atender às demandas sociais, oferecendo soluções eficazes, ainda que temporárias, às necessidades do povo e evitar desequilíbrios macroeconômicos. Promover a satisfação da maioria sem produzir crises fiscais ou inflacionárias é uma forma de defesa da democracia. O risco de desencanto democrático persistirá por boa parte da metamorfose social, até que as novas possibilidades amadureçam.

A democracia terá que se abrir mais, se digitalizar e mudar sua forma original para não perder suas propriedades fundamentais. O desafio é mudar preservando as liberdades cívicas e os direitos civis e ampliar a representação incorporando ao povo institucional os setores emergentes.

Apocalipse da brasilidade encenada

Joel Birman

Psicanalista, professor titular do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

I. Ser e parecer

A intenção deste ensaio é a de circunscrever algumas das marcas eloquentes do negacionismo no Brasil, na atualidade, que se constituiu nos últimos quatro anos de nossa história com o governo de Bolsonaro. Contudo, o negacionismo em questão não se restringiu ao tempo da pandemia do coronavírus, quando os perigos vitais desta foi minimizada de maneira criminoso pelo poder presidencial, condenando-nos à segunda maior taxa de mortalidade do mundo, com 700 mil mortes, mas perpassou nos seus menores detalhes todos os tempos do dito governo.

O negacionismo em pauta foi a *condição concreta de possibilidade* para a inscrição de parcela significativa da população brasileira numa *realidade paralela*, que estabelecia uma *ruptura* decisiva com o mundo do real. Tal ruptura foi nordeada pelo mecanismo psíquico da *recusa*, como Freud pôde problematizar esda experiência *imaginária* no ensaio intitulado “O fetichismo”.¹ Com efeito, segundo Freud, o sujeito registra algo inicialmente no campo da *percepção*, mas num segundo tempo não confere ao que foi percebido o devido *reconhecimento* simbólico, de forma a realizar a *suspensão* daquilo que foi notado inicialmente, como se não tivesse efetivamente ocorrido.² Evidentemente, o efeito maior disso é a divisão da subjetividade, que se traduz pela fragmentação psíquica de maneira complexa e multifacetada.

No comentário que realizou, sobre essa problemática freudiana, Mannoni procurou interpretar a questão da recusa como algo da ordem da crença, de maneira que, pela divisão subjetiva em pauta, o sujeito se inscreveria decididamente no registro da religiosidade e da superstição. Em consequência, no imaginário social contemporâneo, disseminou-se a dita realidade paralela, cindida com a outra realidade, como rastilho de pólvora com efeitos explosivos e preocupantes.³

Nos últimos anos, no Brasil, tivemos a possibilidade de constatar, para espanto de muitos, o retorno de uma modalidade primária de religiosidade, sustentado no discurso *neopentecostal*, que alimentou a crença na realidade paralela. Essa modalidade de religiosidade colocava em questão os pressupostos do discurso da ciência

1 FREUD, S. Le fetichisme. In: *La vie sexuelle*. Paris : PUF, 1973 [1927].

2 Ibidem.

3 MANNONI, O. *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*. Paris: Seuil, 1969.

e o retorno civilizatório para as coordenadas do mundo pré-científico. Toda a política de costumes do governo Bolsonaro foi norteadada decisivamente por essas linhas de força. Em decorrência disso, foi possível enunciar que a “Terra é plana”, e não redonda, como formulou o discurso da crença em oposição ao da ciência, além de outras barbaridades que saíram da boca de Bolsonaro durante a pandemia.

Evidenciou-se, assim, a imposição no imaginário brasileiro do mundo da *pós-verdade*, marca *insofismável do discurso pós-moderno*, de forma a banalizar o enunciado de Pirandello “assim é, se lhe parece”, de maneira ampla, geral e irrestrita. Em conjugação com esta transformação paradigmática radical, o registro do *parecer* se impõe ao registro do *ser*. Enfim, neste contexto histórico e social os meios virtuais de comunicação foram instrumentalizados para delinear decisivamente o mundo da realidade paralela, como será ainda visto adiante neste ensaio, de maneira que a mídia tradicional passou a ser desconsiderada e as *fake news* passaram a incentivar o ódio nas redes sociais.

Além disso, o discurso da política foi conjugado com o discurso da religião, de forma a ser transformado num discurso de ordem *teológica*, de maneira que a dita realidade paralela seria, então, de ordem *teológico-política*. Em consequência, Bolsonaro pôde então formular e repetir incansavelmente a fórmula que norteou seu governo: “Brasil acima de tudo e Deus acima de todos”. Em conjugação estrita com essa cena teológica, a política e as eleições foram transformadas numa escatologia, na luta sempre recomeçada do *bem* contra o *mal*, como formulou Bolsonaro num templo evangélico durante a campanha presidencial recente.

Nesse contexto, foram reativadas perigosamente no Brasil contemporâneo as marcas do discurso fascista, de impossibilidade de convívio dos indivíduos e das comunidades com as diversidades e as diferenças, de forma que tudo aquilo que seria estranho, estrangeiro e diferente ao sujeito deveria ser por este prontamente eliminado pelas violências física e simbólica, para promover a morte real e a morte social do rival e inimigo.

Quando Freud enunciou o conceito de narcisismo das pequenas diferenças, no ensaio “Psicologia das massas e análise do eu”,⁴ procurou problematizar a emergência histórica dessa intolerância visceral face ao outro, após o fim da Primeira Guerra Mundial, na qual a diversidade e a diferença do Outro seriam atacadas pelos sujeitos e comunidades, pois seriam perigosas para o mundo do Mesmo e da Identidade, como ocorreu tragicamente, em seguida, com o fascismo italiano e o nazismo alemão, nos anos 1930 e 40.

Foi ainda nesse contexto histórico e social que Schimdt formulou a definição de política como o campo que traça a linha divisória entre os registros do amigo e do inimigo, de maneira o discurso da política estar imantado pelo discurso da guerra,⁵ na produção infinita do narcisismo das pequenas diferenças.

Em decorrência disso, a política de Bolsonaro promoveu a divisão trágica do Brasil entre nós e eles, divisão essa marcada pelo ódio visceral dos adversários transformados em inimigos a serem eliminados pela brutalidade da barbárie. Não foi por acaso que o governo Bolsonaro, enfim, foi assessorado pelo Gabinete do Ódio, que se instalava no interior do Palácio do Planalto.

Ao longo deste ensaio, vou costurar a interpretação que esbocei anteriormente, valendo-me dos acontecimentos recentes da história do país e das eleições presidenciais, em três tempos que estarão devidamente articulados.

4 FREUD, S. *Psychologie des foules et analyse du moi*. In: *Essais de psychanalyse*. Paris: Payot, 1981.

5 SCHIMDT, C. *Soberania e a teoria do Partisan*. Belo Horizonte: UFMG, 1978.

II. Cena final

Em 8 de janeiro de 2023, ocorreu algo no Brasil até então *impensável*, mas de forma paradoxal, *previsível*. A Praça dos Três Poderes, onde se localizam os Poderes Legislativo, Executivo e Judiciário da ordem republicana brasileira, foi invadida de maneira inédita no Brasil pelas massas furiosas. Para estas, não bastaram a ocupação ostensiva dos lugares simbólicos e institucionais do poder político no Brasil. As massas destruíram o patrimônio público com a depredação ampla, geral e irrestrita, representada não apenas pelas construções arquitetônicas e seus mobiliários respectivos, mas também pelo acervo artístico que decoravam o Supremo Tribunal Federal, o Congresso Nacional e Palácio do Planalto. Portanto, foi a barbárie terrorista que caracterizou tais atos antirrepublicanos e a demolição do Estado Democrático de Direito.

Nessa orgia fanática e tanática, não sobrou pedra sobre pedra. As câmeras de televisão registraram tudo o que ocorria em tempo quase real, de forma que todos nós, brasileiros, como espectadores, assistimos de nossas casas ao espetáculo tenebroso que se desenrolava. Todos estávamos incrédulos diante das cenas que nos invadiam, produzindo sensações de impotência e de medo em todos nós, atônitos que estávamos com o que ocorria.

Entretanto, aos poucos foi ficando claro o que se passava nos seus contornos. Assim, ocorreu convivência política das autoridades de Brasília em tudo o que ocorria, seja de forma direta, seja indireta. Com efeito, do governador do Distrito Federal à Polícia Militar, passando pela Polícia do Exército que deixou abertos os portões do Palácio do Planalto, assim como os militares do Exército, a colaboração das autoridades públicas foi fundamental para que a barbárie se expandisse no domingo maldito. O que se pretendia era a realização de um *golpe de Estado* no Brasil, orquestrado pela extrema-direita, para derrubar os legítimos poderes da República, para considerar como fraudulentos os resultados das eleições de outubro de 2022, que deu vitória a Lula e destituiu Bolsonaro de suas pretensões ditatoriais.

O jornal norte-americano *Washington Post* afirmou, de forma peremptória, que o que ocorreu no Brasil foi uma *repetição literal* do que tinha acontecido com a invasão do Capitólio norte-americano, quando as massas em revolta se rebelaram contra o resultado eleitoral que deu vitória a Biden, e não a Trump. Contudo, a devastação de Brasília foi bem mais violenta do que a que ocorreu em Washington, pois nos Estados Unidos se limitou ao Congresso, enquanto no Brasil os três poderes foram ostensivamente atacados.

Não se pode esquecer de que há dois anos Bolsonaro afirmava que, se as urnas eletrônicas não fossem substituídas pelas urnas de votos em papel, iriam acontecer no Brasil atos subversivos e terroristas muito perto do que ocorreu nos Estados Unidos. Portanto, Bolsonaro antecipou o que iria ocorrer, o que lhe transforma em responsável pelo que aconteceu, pois pelo *silêncio* estimulou o furor das massas nas ações de barbárie. Com efeito, desde a sua derrota nas urnas, que nunca reconheceu publicamente, Bolsonaro nunca desarticulou as ações terroristas nas estradas e em torno dos quartéis do Exército.

A imprensa europeia, principalmente a francesa, como os jornais *Le Monde* e *Liberation*, deu manchetes de primeira página com o que ocorria no Brasil, referindo-se à fragilidade da democracia brasileira. Ao lado disso, as imprensas britânica e italiana denunciaram fartamente o golpe de Estado no Brasil.

Em 11 de janeiro de 2023, a Organização dos Estados Americanos (OEA) denunciou a tentativa de golpe de Estado no Brasil, assim como a Organização das Nações Unidas (ONU). Ao lado disso, diferentes dirigentes estrangeiros da Europa, dos Estados Unidos e da América Latina denunciaram a tentativa de golpe de Estado no Brasil.

Na avaliação dos estragos provocados pelas massas funestas, as dependências do Supremo Tribunal Federal foram muito mais destruídas do que as do Congresso Nacional e do Palácio do Planalto. Evidencia-se, assim, que a fúria das massas foi dirigida principalmente ao Poder Judiciário, pois o Supremo Tribunal Federal e o Supremo Tribunal Eleitoral foram os obstáculos maiores aos ataques de Bolsonaro à República brasileira durante o seu governo. Foram, pois, as suas maiores vítimas com as depredações terroristas.

As massas que afluíram para Brasília vieram de diversos estados do país, totalizando cerca de trezentos ônibus nos últimos dias. Ao lado disso, participaram igualmente da invasão da Praça dos Três Poderes as massas aglutinadas em torno dos quartéis de Brasília, desde 1.º de novembro de 2022.

Nada disso foi espontâneo, mas planejado nos seus mínimos detalhes por mandantes e financiadores da extrema-direita brasileira, sem os quais a massa em questão não se organizaria e agiria enquanto tal, norteadas pela palavra de ordem de destruir a democracia brasileira, para recolocar Bolsonaro como presidente da República, pois as eleições foram fraudadas.

Em 11 de janeiro de 2023, Bolsonaro postou nas redes sociais que Lula não teria vencido as eleições pelo voto do povo, mas empossado pelo Supremo Tribunal Federal e pelo Supremo Tribunal da Justiça, evidenciando assim a sua participação direta no golpe de Estado e agindo como Trump em relação às eleições norte-americanas.

Contudo, com as ações das autoridades legais que prenderam os revoltosos e iniciaram o processo de indiciamento legal desses (assim como buscaram indiciar os financiadores e os mandantes), os bolsonaristas começaram a dizer que não foram eles que fizeram o quebra-quebra, mas os *black blocs* que se infiltraram nas massas (bolsonaristas) pacíficas e danificaram as instituições republicanas.

No entanto, dias antes do ocorrido, as redes sociais bolsonaristas basicamente diziam que a posse de Lula não teria ocorrido, de forma que as fotos e imagens da posse não passavam de *fake news*. Além disso, formulavam que o general Heleno, braço direito de Bolsonaro, era quem estava no comando do país. As massas bolsonaristas fanatizadas acreditaram e aplaudiram essas falsas mensagens no mundo paralelo em que viviam. Simultaneamente, os invasores de Brasília vestiam camisas verde-amarelas da seleção de futebol e portavam a bandeira do país como se fossem os únicos cidadãos e patriotas a serem legítimos e reconhecidos, como lhes fez crer Bolsonaro, que se apropriou dos signos simbólicos da brasilidade.

Durante a semana, iniciada em 8 de janeiro, sete centrais elétricas tinham sido atacadas no Brasil, em São Paulo, Paraná e Roraima, como atos terroristas que visavam realizar o golpe de Estado pela suspensão da eletricidade no Brasil. Do mesmo modo, tentaram invadir a Refinaria de Manguinhos, no Rio de Janeiro, para provocar um incidente de larga proporção, ao mesmo tempo real e publicitária. Enfim, o fanatismo bolsonarista não deixou pedra sobre pedra na sua orgia fanática, para querer recriar um outro mundo real a partir de ações perpetrada a partir da realidade paralela, demandando a eleição ilegítima de Bolsonaro, que foi fraudada no pleito eleitoral.

III. Ensaio geral

Porém, o que aconteceu em 8 de janeiro de 2023 foi precedido pelas cenas de terrorismo que ocorreram em 12 de dezembro de 2022, no dia da diplomação de Lula como presidente da República pelo Supremo Tribunal Eleitoral. Assim, as massas enlouquecidas foram para as ruas, quebrando e queimando ônibus e carros, e ameaçaram invadir as dependências da Polícia Federal em Brasília, alegando igualmente a fraude eleitoral. As tropas da Polícia Militar assistiram às cenas que se passaram sem fazer nada, como espectadores que eram em total convivência com os acontecimentos terroristas. Ninguém foi preso, pois a Polícia Militar do Brasil fazia parte diretamente do golpe de Estado que realizava o seu ensaio geral e que foi posteriormente concretizado em 8 de janeiro com a invasão da Praça dos Três Poderes.

O futuro ministro da Justiça, Flávio Dino, foi o único que interveio, buscando neutralizar a colaboração da Polícia Federal e do governador de Brasília com os acontecimentos terroristas. No entanto, como o seu poder era então simbólico e não real, não podia prender nem indiciar os terroristas, que foram vergonhosamente acobertados pelas autoridades locais de Brasília.

Foi por isso que enunciei inicialmente que o que ocorreu em 8 de janeiro de 2023 foi da ordem do impensável, mas previsível, pois foi meticulosamente preparado com a colaboração da Polícia Militar e do Governador do Distrito Federal. E Bolsonaro e o seu ex-ministro da Justiça foram os mentores intelectuais dos atos terroristas.

Não por acaso, na invasão que a Polícia Federal realizou legalmente na casa de Anderson Terra, nos últimos dias, encontrou-se um documento organizado pelo então ministro para invalidar a eleição, com a figura constitucional do Estado de Defesa. Isso evidenciou o tiro de misericórdia golpista na legalidade do processo eleitoral.

Contudo, o ensaio geral foi o ponto de chegada de um conjunto de ações perpetradas para derrubar a ordem democrática e a república brasileira, iniciadas em 1º de novembro de 2022, no dia seguinte às eleições vencidas por Lula, com a ocupação de quartéis e das estradas brasileiras pelas massas bolsonaristas odientas e enfurecidas.

É o que veremos agora.

IV. Ensaios iniciais

No dia seguinte à eleição presidencial, os bolsonaristas derrotados deram início inesperado ao “Capitólio brasileiro,” parando as estradas do país com a colaboração ativa da Polícia Rodoviária Federal. Em seguida, as massas se aglutinaram em frente aos quartéis, demandando a intervenção militar para manutenção de Bolsonaro no poder, apesar de esse ter perdido as eleições.

A característica e o estilo uniforme das ocupações ilegais do espaço público, nos dois cenários, evidenciam de forma eloquente que são ações programadas e financiadas por empresários da extrema-direita, pois a massa reunida não pode parar de trabalhar e tem sido alimentada pelos organizadores dos atos. Além disso, o fervor religioso e o ódio permeiam os discursos registrados em ambos os cenários,

marca saliente da extrema-direita do país que não se encontra em nenhum outro lugar do mundo, pois a eleição brasileira foi transformada, como vimos, numa luta do bem contra o mal. Destacam-se, desse modo, certas cenas de *Apocalypse*, com pneus transformados em altares para o exorcismo do “diabólico” Luiz Inácio Lula da Silva, assim como imagens evocando o Muro das Lamentações como santuário e mulheres em roda cobertas com a bandeira brasileira orando como um corifeu grego que o STF não vai calá-las. A coreografia delas evoca ainda cenas e passes de umbanda. A retórica religiosa se espalha, portanto, como litania dos fiéis com a defesa grotesca da liberdade de expressão, apesar das palavras de ordem serem evidentemente antidemocráticas. Enfim, entra definitivamente em cena a atmosfera lúgubre do delírio (místico), marcado pelo transe e pela possessão entre os arruaceiros operísticos.

A questão que se impõe de forma inequívoca, contudo, é como chegamos a esse ponto teológico-político após quatro anos de Bolsonaro no poder. O que ocorreu conosco nesse tempo nefasto foi a tortura diária de todos nós por meio das falas do presidente nas redes sociais e na televisão, numa pregação antidemocrática contra o Poder Judiciário, com a cumplicidade remunerada do Congresso Nacional (orçamento secreto), do Ministério Público e da Polícia Federal. Buscava-se tornar viável o mito do presidente imbrochável, além das práticas sistemáticas da necropolítica (Mbembe) nos menores detalhes, indo da destruição da Amazônia à política armamentícia da população, sem esquecer o genocídio perpetrado na pandemia da covid-19.

É claro que os laços sociais fundantes da política passaram a se inscrever decididamente nas redes sociais, num país campeão de consumo de *smartphones*. A realidade virtual e paralela impôs-se de forma clandestina, incidindo sobre corações e mentes de maneira maligna, alimentando o ódio e a guerra de nós contra eles.

Com isso, as informações apuradas pela grande imprensa não foram mais ouvidas. A massa bolsonarista passou a alimentar as suas convicções e crenças num sistema perverso de informação que bloqueava e não queria saber de nada que colocasse em questão as versões propaladas pelos seus redutos, disseminando a céu aberto a *dissonância cognitiva* (Festinger), que promoveu estragos consideráveis no espírito dos brasileiros.

Além disso, dois outros mecanismos psíquicos nos nortearam também de forma devastadora, como a dupla mensagem (Bateson), quando alguém fala algo e tem ao mesmo tempo uma atitude oposta, conforme ocorre com as mãos esquizofrenogênicas, bem como o desmentido (Ferenczi) quando alguém é abusado por um Outro que não reconhece e não admite o que faz.

Pela conjunção de todas essas operações manipulatórias, as populações brasileiras foram levadas à divisão psíquica e à fragmentação mental de forma radical, num estado confusional generalizado e de ordem mística, afastando-nos do reconhecimento da palavra do Outro e dos laços sociais. Com isso, a confiança em que se baseia a democracia foi desconstruída, incidindo destrutivamente sobre as nossas convicções fundamentais como cidadãos. Foi por esse viés que o ódio se disseminou, de forma ampla e desenfreada, impondo o princípio nazista de Carl Schmitt de que a política é a linha estabelecida entre os amigos e os inimigos, numa forma de dissolução de cordialidade fundamental para o espaço social democrático.



Os afetos e a educação para construir a democracia

Renato Janine Ribeiro

Professor de Ética e Filosofia Política na Universidade de São Paulo, foi ministro da Educação (2015) e é presidente da Sociedade Brasileira para o Progreso da Ciência (SBPC). Entre suas obras, além das citadas nas notas de rodapé, estão *A sociedade contra o social* (2000, Prêmio Jabuti 2001), *A boa política* (2017) e seu primeiro romance, *A neve quente dos trópicos – o Brasil sem a Família Real* (2022).

Publiquei um livro que, deflagrado pela discussão sobre a televisão, chamei de *O afeto autoritário* (subtítulo: *Televisão, ética, democracia*).¹ Meu ponto de partida era algo que devo, entre outros, a Montesquieu: em que afetos se fundamenta uma organização social e política. (Também o devo a Hobbes). O autor do *Espírito das leis* diz que a monarquia se funda na honra; a república, na abnegação (assim traduzo seu termo *vertu*); e o despotismo, no temor. Talvez tenha sido o primeiro pensador a relacionar as formas de poder e o suporte emocional que têm na sociedade. A monarquia, diz, se baseia num sentimento do próprio valor, que, mesmo que seja preconceituoso e filosoficamente errado, produz um importante contraponto ao poder do rei, que sem a honra dos nobres geraria o despotismo ou absolutismo. Gosto do momento, em *Os três mosqueteiros*, de Alexandre Dumas, em que D'Artagnan, ofendido por Luís XIV, ameaça se matar, dizendo que uma espada desonrada só pode ter por bainha o coração dele ou o do rei. No despotismo, é o temor ao sultão e ao vizir que faz a sociedade tremer de medo – e obedecer. Já na república, a paixão fundamental será a *vertu*, a disposição a pôr o bem comum, a *res publica*, à frente dos interesses e desejos particulares. Por isso, a tradução como *abnegação* é mais clara e certa do que pelo mais genérico e impreciso *virtude*.

Sustentei em outros lugares que a democracia e a república são os dois principais ingredientes, mesmo conflitantes entre si, do que chamei de *boa política*. (A má política estaria no preconceito e no leque de regimes que vão do autoritarismo ao totalitarismo.) A democracia é ateniense: seus detratores costumavam condenar o apelo que fazia às paixões da plebe, do vulgo, dos *polloi*, a multidão. O risco da democracia (lembrando que, para Aristóteles, *demokratia* não é o que chamamos de democracia, mas uma degeneração: o regime em que o desejo da multidão prevalece sobre as leis, o excesso sobre a moderação) é que os *polloi*, os muitos, confiscam os bens dos ricos. A democracia é, portanto, afirmo, um regime *do desejo*. Já a república, invenção romana, passa pela abnegação: o mais importante, para os cidadãos, é colocarem o bem comum à frente do privado. Sua história exemplar

¹ Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

é a de Múcio Cévola, que, ameaçado de tormentos pelo inimigo, queima a mão num braseiro, punindo-a, diz ele, por ter errado o alvo que mirava. Obviamente, os inimigos debandam, apavorados com gente assim radical, assim indiferente à dor, como esses romanos (“*Ils sont fous...*”, diria Asterix). Assim, a boa política do último século, desde a vitória sobre o Eixo, constitui um misto de atendimento aos “de baixo”, os pobres, os *polloi*, que desejam melhorar de vida, e aos requisitos da vida em comum, que passam pela governabilidade e pelo equilíbrio dos interesses privados e dos públicos, estes últimos prevalecendo.²

Daí que, nos tempos atuais, o ideal de um bom regime de governo político e de convívio social passe pelo fator democrático – a igualdade das pessoas, expressando que é legítimo os pobres desejarem ter mais, para *serem* mais – e pelo republicano, o qual exhibe uma dimensão coletiva, pública, superior à particular. É preciso saber lidar com os registros dos afetos, talvez em duas famílias: *afetos democráticos*, que reconhecem a igualdade dos humanos entre si; *afetos republicanos*, que valorizam o caráter coletivo e público da ação humana.

Não haverá democracia se não soubermos lidar com os afetos, sentimentos, emoções. Minha tese no *Afeto autoritário* era que nosso país está acostumado a um registro afetivo em que o autoritarismo é visto como uma forma, espantosamente, de carinho. Lembrei alguma novela em que um ator geralmente associado a papéis progressistas, como Antônio Fagundes, numa conversa animada na sala, de repente se virava para a empregada e lhe dizia algo assim: “Fulana, seu lugar é na cozinha, volta para lá!”, e essa grosseria passava como uma brincadeira, algo aceitável, até mesmo normal. Enquanto as novelas da Globo procuravam dissipar preconceitos de cor, de gênero e até mesmo relativamente a quem tivesse síndrome de Down, elas mantinham intacta uma relação prepotente, no emprego doméstico (e só nele), que possivelmente se origina nos costumes da escravatura. Não estamos longe da “democracia racial” ou da tese de que a escravidão, no Brasil, foi temperada pelo afeto.

Esse autoritarismo no espaço doméstico se expande para o mundo político. Vimos igual movimento em publicidades eleitorais, como as de Paulo Maluf em São Paulo e do grupo de Antônio Carlos Magalhães na Bahia, ambos utilizando o símbolo (hoje diríamos *emoji*) do coração – num caso para dizer “Eu ❤ São Paulo”; no outro, para colocar o amor no centro do nome da capital baiana (“Salvad ❤ r”). Um afeto geralmente associado ao mundo privado era posto para designar o espaço geográfico em que um desses herdeiros da ditadura disputava a hegemonia. Uma despolitização do que é propriamente político gerava o efeito de transpor os afetos privados – domésticos, não se esqueça – para a vida pública. Um afeto *autoritário* porque fortalecia o capital eleitoral de políticos conservadores, próximos da extrema-direita (embora menos extremista do que a de Eduardo Cunha e Bolsonaro, que viriam a protagonizar o período 2015-2022 no Brasil).

* * *

A democracia moderna desperta resistência enorme desde que desponta, com as revoluções clássicas, inglesa, americana e francesa. Um pânico grassa nas elites: o de que a maioria do povo vote a igualdade de bens. Renasce o medo dos

² Ver meus *A república e A democracia*, ambos editados em São Paulo: Publifolha, 2000; e “Democracy versus Republic: Inclusion and Desire in Social Struggles”, in *Diogenes* (English ed.), v. 55, p. 45-53, 2008.

conservadores gregos, que não queriam que os *polloi* decretassem a distribuição do que pertencia aos ricos. Mas o conservadorismo moderno cria soluções para isso.

A primeira está nas *instituições*: montar travas para a vontade popular. A primeira assim chamada democracia moderna, a dos Estados Unidos, é na verdade um regime misto, com um elemento democrático, sim, a Câmara de Representantes; um aristocrático, o Senado; e um monárquico, o presidente, sendo que os dois últimos não eram eleitos pelo voto direto (apenas no século XX os senadores passarão a sê-lo, e o presidente ainda não o é). As Câmaras Altas serão um modo de conter a avalanche do sufrágio, especialmente quando se torna universal, impedindo que produza o temido confisco dos bens dos ricos e sua distribuição entre os pobres.

Já a segunda se chama *ideologia*. Trata-se de evitar que os pobres votem conforme seus interesses. A religião, “ópio do povo”, é o mais eficaz desses recursos. Injeta-se nas camadas mais pobres o medo de que o “comunismo” ou seus avatares levem à danação da alma. No Brasil, em particular, a ideologia assume duas formas. Uma é a concentração de todos os males públicos na *corrupção*, pela qual somente a esquerda seria responsável. (Não haveria corrupção de direita, embora seja nesta que se concentrem as riquezas e, quando as apurações são honestas, nela esteja a maior parte dos corruptos). A outra é a atribuição, à esquerda, de um sinistro plano de destruição da *família*. Esta segunda é a reciclagem mais recente da religião. As crenças religiosas ficam associadas à família.

Esses dois instrumentos ideológicos, mais a instituição conservadora por excelência que é uma Câmara Alta que não representa o povo, mas os Estados ou províncias, ou os corpos organizados (na França), ou até mesmo a nobreza (no Reino Unido), bloqueiam o temível *tsunami* de votos que poderiam alterar a hierarquia das riquezas. Garantem que o que as pessoas *são* continue estratificado conforme o que *tenham*, que o *status* de cada qual dependa de suas propriedades. Dessa forma, assegura-se que o poder não seja democratizado.

* * *

Vários desses recursos, em especial os ideológicos, têm a ver com o imaginário das pessoas, ou melhor, das classes sociais. Visam a evitar que a maioria da população, formada em muitos países (como o nosso) de pobres, vote ou aja segundo seus próprios interesses. O voto e a ação dos ricos seguem, sim, seus interesses. Na verdade, seu voto, por serem eles em menor número, é menos importante do que sua ação. Os dois turnos eleitorais valem para quem tem apenas o voto. Para os mais ricos, há um terceiro turno, que vale durante todo o mandato de quem foi eleito. É o que lhes permite destituir quem foi eleito pelo sufrágio popular. Mas isso não basta: é preciso evitar que o voto universal mexa na estrutura da propriedade privada. Para isso, vale a ideologia. E, quando ela não é suficiente, soma-se a desqualificação do eleitor pobre.

No Brasil, esse desmerecimento do cidadão de pouca renda toma várias formas. Ele é exposto como fácil de corromper. Programas de apoio aos pobres, quando se difundiram pelo país – não apenas na esfera federal mas na estadual e municipal –, foram chamados de bolsa-esmola. Afirmou-se que o voto dos pobres estaria sendo comprado, ou seja, que eles não seriam capazes de decidir por si próprios e/ou viveriam “da mão para a boca”, sem o intervalo no tempo e a disponibilidade de recursos que permitem pensar. O pobre seria um animal *não* racional, movido por seus desejos, presa fácil da demagogia. Assim foi que, especialmente na reeleição de Dilma Rousseff em 2014 e na terceira eleição de Lula, em 2022, seus detratores

acusaram seu eleitorado de ter sido comprado. A tese é tão forte que vai contra a prova mesma dos fatos, uma vez que em 2022 quem tentou comprar votos foi o governo Bolsonaro, com uma série de programas caros e mal concebidos, como o “Auxílio Brasil”.

Esse preconceito contra os pobres é tão forte que invade os meios progressistas. Acompanhei discussões entre pessoas de esquerda, intelectualizadas, que procuravam entender a penetração do discurso de extrema-direita nos meios mais pobres da sociedade. Perguntavam a especialistas como “eles” pensavam. Senti um enorme desconforto, porque parecia estarmos ouvindo etnógrafos em expedição a sociedades ditas primitivas. O resultado das eleições de 2022, em que a vitória do candidato democrático se deveu às camadas com renda inferior a dois salários mínimos, ou seja, aos pobres, não bastou para desfazer esse preconceito – tão amplo que contagia até muitos favoráveis às políticas de inclusão social.

Evidentemente, houve entre os pobres quem votasse contra seus próprios interesses, e isso se deveu, argumento eu, ao peso da ideologia – em parte evangélica, colhendo os segmentos majoritários dessas igrejas que denunciavam uma suposta conspiração esquerdista contra a família, em parte usando a tese da corrupção esquerdista, que é forte no Brasil mas não apenas aqui (na Louisiana, o governador Huey Long, que foi quem mais fez pelos pobres do Estado, ficou com a longa fama de corrupto). Tudo isso repousa numa manipulação bem-feita do imaginário ou, se quiserem, dos afetos.

* * *

Thomas Hobbes definia o processo de deliberação como “uma sucessão em que se alternam apetites, aversões, esperanças e medos”, tanto entre os animais quanto nos humanos. O ponto importante desta definição é que ela exclui a racionalidade. Animais (*beasts*) também deliberam. A escolha *não* é racional. São apetites e aversões, isto é, aproximações e afastamentos, polo positivo e polo negativo como num ímã, que se sucedem (ou somam) até se chegar a uma decisão. Hobbes é, provavelmente, o filósofo que primeiro destacou o papel do irracional, das paixões, das afeições nas escolhas que o ser humano faz. Se o teólogo inglês Richard Hooker definiu “a vontade como o fiscal do apetite”, isto é, do desejo, foi porque para ele a vontade estava do lado da razão, e seria capaz de fiscalizar o desejo,

Acompanhei
discussões entre
pessoas de esquerda,
intelectualizadas, que
procuravam entender a
penetração do discurso
de extrema-direita nos
meios mais pobres da
sociedade. Perguntavam
a especialistas como
“eles” pensavam. Senti
um enorme desconforto,
porque parecia estarmos
ouvindo etnógrafos em
expedição a sociedades
ditas primitivas.

de sobrepor ao passional o controle racional. Ora, o que Hobbes faz é justamente negar essa primazia da razão.³

Assim, o grande pensador do Estado moderno deixa claro que não se faz política com a razão. O que conquista a adesão da sociedade são afeições, a rigor, *afecções*, uma palavra que, como *pathos* ou paixão, traduz a passividade do ser humano ante algo que toma conta dele, que o possui, que o torna possessor: o amor a que chamamos paixão é justamente aquele que faz o apaixonado perder completamente o controle, ser dominado por um sentimento ou sensação. Ora, não é exatamente isso o que fazem os inimigos da democracia? Dominar as pessoas de modo que percam a condição de cidadão, de quem decide soberanamente os rumos da vida social e mesmo privada, para serem manipuladas a ponto de acreditarem nas piores mentiras, e até destruírem as sedes dos poderes constitucionais, como sucedeu em Brasília uma semana após a posse do presidente eleito por uma frente única democrática?

Daí que a defesa da democracia não possa se resumir no esclarecimento racional das pessoas enganadas, no desmentido científico das falsidades. *Fake news* é mentira, mas em escala industrial e com o intuito de gerar resultados políticos valiosos. Vimos, vemos, estes anos, que as agências de checagem e a divulgação científica têm sido incapazes de convencer parte substancial da população da verdade dos fatos e da ciência. Essa resistência é de uma natureza emocional tão forte que a razão se mostra impotente para triunfar da mentira.

Qual a saída, então, para a democracia? Está na educação. Educar não é o mesmo que instruir. A instrução se resume em treinar uma pessoa para fazer certas ações, para conhecer certas coisas, que – porém – não afetam a pessoa em si mesma. A diferença entre educar e instruir, entre formar e informar, é que a instrução e a informação *não* alteram o sujeito que está aprendendo: apenas lhe dão conhecimento sobre o *objeto* que ele estuda. Já a educação, ou formação, modifica o *sujeito* mesmo. Essa modificação consiste no que nos explica já a etimologia de *educar*: *ex + ducere*, levar ou conduzir de dentro para fora. Educar é abrir para o mundo. É mostrar que, além da particularidade em que cada um nasce (sua família, religião, classe social, bairro, etnia, língua, país), há inúmeras outras, que é preciso conhecer, até mesmo para descobrir sua vocação, aquilo que o realizará, melhor ainda, poderá fazer você feliz.⁴

Mudar o sujeito significa alterar seu modo de viver, o que inclui suas paixões. A educação deve estar voltada para a democracia. Isso significa que, desde a infância mais tenra, é necessário orientar a criança para o respeito ao outro. Devemos ter brincadeiras que fortaleçam o espírito coletivo, que sejam cooperativas, mais que competitivas. A competição tem seu lugar, mas deve estar enquadrada numa moldura de cooperação. A competição, tanto na educação infantil como, depois, na vida pessoal e profissional, é um meio para aumentar o que poderíamos chamar vagamente de eficiência produtiva, mas não é um fim. Não é a competição que definirá o sentido da vida para cada um, nem mesmo os vínculos que as pessoas tecerão, com cônjuge, filhos, familiares e amigos. Aqui se trata da cooperação. Um tecido social forte é a condição para que se possa até mesmo produzir mais. Não teremos uma boa política, uma sociedade feliz, se não desenvolvermos, desde o broto que são as crianças, essas qualidades que são a tolerância, a escuta, o respeito, a compreensão do outro. Não teremos sociedade se não soubermos lidar com o outro. A democracia é o regime do respeito à alteridade, e é o único regime em que a felicidade se torna um possível bem comum. Isso depende de educarmos os afetos.

³ Sobre Hobbes e Hooker, ver meu *Ao leitor sem medo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

⁴ Desenvolvi estes pontos em meu *A pátria educadora em colapso*. São Paulo: Três Estrelas, 2018.

A Terra não cabe na Ágora

Cristovam Buarque

Professor Emérito da UnB.

Nota

Desde que inventada, a democracia evoluiu e se espalhou. Saiu da praça grega para os parlamentos dos países, sempre com duas bases: o voto individual dos eleitores e a aceitação de que a opinião da maioria representa a vontade da totalidade. Apesar de momentos críticos, este sistema demonstrou ser o mais eficiente a longo prazo para permitir liberdade à criatividade e aos desejos individuais e para dar coesão à coletividade. A própria democracia se autorregulava incorporando grupos que antes não votavam: escravos, mulheres, negros, estrangeiros, pobres, analfabetos.

Ao longo de séculos, a democracia construiu uma civilização planetária rica, potente, mas desigual e insustentável para a humanidade; mas não sabe como incorporar estrangeiros e os ainda não nascidos na tomada de decisões para reorientar o futuro da humanidade. O que foi feito nos Estados Unidos, ao abolir a escravidão e dar voto aos negros; e na África do Sul ao abolir o *apartheid*, mesmo sem distribuir os benefícios da economia para todos, agora parece impossível de fazer. A democracia sendo restrita ao voto dos eleitores nacionais e com interesses imediatos não capta a necessidade de incorporar a vontade de toda humanidade e das gerações futuras, afetadas pelas decisões tomadas pela maioria dos eleitores de cada país.

A marcha da globalização provoca descontentamento dentro das nações: os ricos contra invasões de imigrantes, os desempregados contra importações, e todos do presente contra os sacrifícios necessários para dar sustentabilidade e beneficiar futuras gerações. Nestas circunstâncias, surgem autocratas nacionalistas com discursos que atendem aos interesses dos eleitores nacionais de hoje, acenando com os *slogans* “meu país primeiro” e “a longo prazo todos estaremos mortos”. Embora seus discursos os elejam, a manutenção deles no poder sacrifica os instrumentos democráticos nacionais e barra o entendimento da crise e a evolução da democracia para os novos tempos.

A humanidade requer reflexões filosóficas para elaborar a crítica à democracia em cada país e buscar um novo estágio de democracia à serviço da humanidade, não apenas da população de cada país, olhando para o longo prazo, não apenas o horizonte de tempo até a próxima eleição. É necessário, porém, entender que essas reflexões filosóficas relacionadas ao futuro precisam de uma prática política imediata para evitar o autoritarismo. A evolução da democracia exige manter a democracia.

Este texto faz parte das reflexões que criticam a democracia desadaptada ao futuro civilizatório, mas se insere também na luta política pela manutenção da democracia para evitar males imediatos do autoritarismo e permitir o debate filosófico sobre as fragilidades da democracia nacional e sobre como construir alternativas políticas e morais para a *humanocracia*.

1. Da Grécia ao mundo: os limites da democracia nacional

Ao lado da invenção da roda, do controle do fogo, da agricultura sedentária, a ideia de tomar decisões políticas em reuniões públicas na praça foi uma das maiores criações da humanidade; talvez a mais decisiva para orientar a evolução e a construção da civilização contemporânea. Sem a magia, criada pelos gregos, de que a maioria representa a totalidade, os seres humanos seriam tutelados por algum autocrata que barraria a criatividade de cada indivíduo, ou cada um destes agiria como desejava, impedindo a combinação da liberdade individual com a vontade coletiva. A partir daí, foi possível libertar a criatividade e os desejos individuais, sem o caos anárquico de cada um lutando contra os outros. A democracia, roda e fogo do funcionamento ordeiro sem impedimento da liberdade individual, tem sido a ferramenta que permite organizar o funcionamento de grupos respeitando a liberdade de indivíduos. Sem a democracia política e a liberdade intelectual, a humanidade não teria evoluído ao nível da civilização atual: com sua imensa população de seres humanos, o desenvolvimento da ciência e da tecnologia, a diversidade das artes, a liberdade nos costumes, o bem-estar conquistado.

A ideia de reunir as pessoas na Ágora para escolher o destino que elas queriam teve impacto definitivo no rumo de toda humanidade. Sem este gesto, com o nome de governo do povo, as pessoas de um grupo tomariam decisões discordantes que promoveriam sociedades caóticas (ou se submeteriam às ordens da pessoa mais forte, mais bem armada, com mais propriedade, mais eloquente, intérpretes das mensagens sagradas), a democracia foi a invenção que permitiu dar liberdade a cada indivíduo sem provocar dispersão e caos anárquico.

O sucesso foi tão grande que o resultado ameaça a eficiência da democracia.

Em consequência de seus êxitos sociais, ao chegar ao século XXI, a democracia aparenta limites estruturais que lhe impedem de servir como ferramenta para guiar a humanidade ao futuro na *era antropoceno*. A ciência e as técnicas já têm o poder de transformar e destruir a natureza e a humanidade, a médio e longo prazos, mas o eleitor individual, base da democracia, se mantém *geneticamente preso* a seus interesses e ao imediato.¹ A lógica do *Homo sapiens* evoluiu ao ponto de inventar e construir a bomba atômica, mas continua moralmente com a disposição de jogá-la no vizinho, como se fosse um osso ou uma pedra. A caverna se transformou em megacidades; a pedra, em bomba, mas o *Homo sapiens* não fez a necessária mutação moral nem política para os novos tempos.

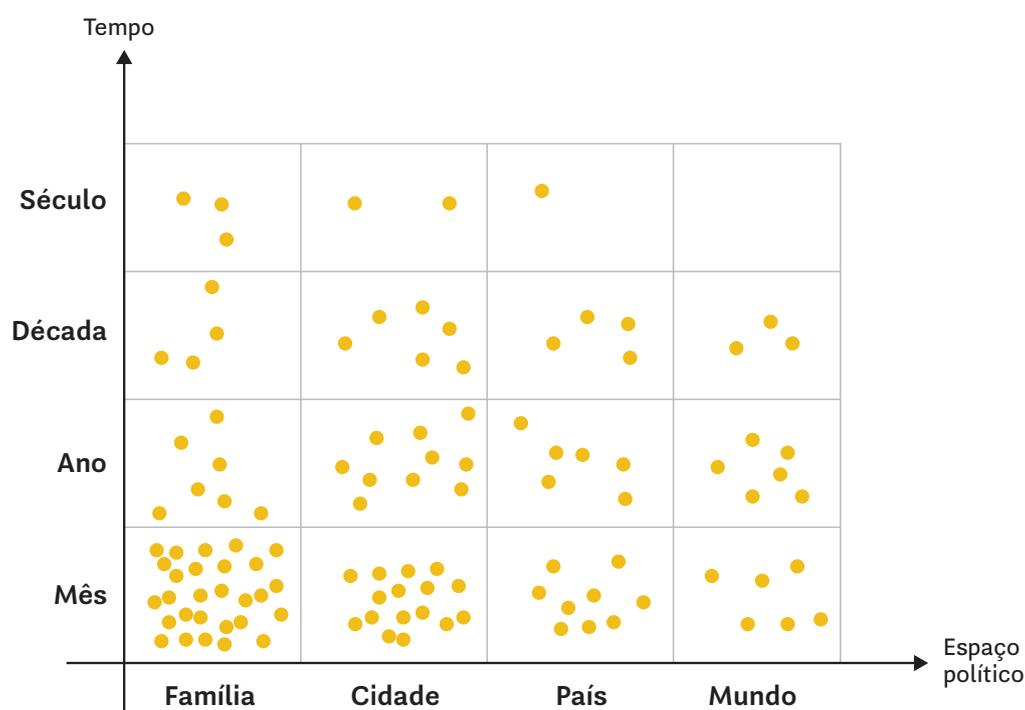
A democracia – que foi capaz de adaptar-se conforme crescia o tamanho das comunidades – da Ágora, em cada cidade, ao Parlamento, em cada país, e até

¹ Ver do autor o livro *O erro do sucesso*. Brasília: Garamond, 2014.

mesmo continente, com o Parlamento Europeu – não inventou um método político para definir a vontade coletiva rompendo os sentimentos nacionais, nem o individualismo e consequente imediatismo de cada eleitor. A democracia que fez o sucesso da humanidade ainda não inventou o método político para conduzir seu destino; integrou os seres humanos, mas não inventou como estes seres humanos formulariam uma vontade política comum.

Devido ao interesse de cada eleitor estar limitado no espaço ao seu redor e no curto horizonte de tempo de sua vida, a democracia, onde a *vontade coletiva da sociedade* é definida pelos *interesses da maioria dos seus indivíduos*, parece não servir à definição de rumo para o conjunto da humanidade. Conforme o gráfico a seguir, cada eleitor se interessa por seu futuro e do seu clã nos próximos anos, mas o interesse vai escasseando à medida que se ampliam o espaço e o tempo, até desaparecer ao incluir todo o mundo e os séculos adiante.²

Interesse e preocupação do eleitor no tempo e no espaço



A civilização criada pela democracia adquiriu poder para formar a *era antropoceno*, provocando problemas e riscos planetários cujas soluções não cabem dentro do *arcabouço democrático nacional*: mudanças climáticas e extinção da diversidade, migração em massa, desemprego estrutural, crimes e ilícitos, notícias verdadeiras ou falsas distribuídas internacionalmente, pobreza generalizada e desigualdade disruptiva da semelhança entre os filhos do *Homo sapiens*.³ Chegamos ao século XXI com os grandes problemas planetários da migração em massa, mas não derrubamos as fronteiras nacionais. Levamos a desigualdade social ao ponto de fabricarmos uma humanidade rompida entre *quase neo-Homo sapiens* e *quase neo-Neanderthais*,

² Fonte: trabalhos vinculados ao Clube de Roma.

³ Ver do autor o livro *A cortina de ouro: os sustos do final do século e um sonho para o seguinte*. São Paulo: Paz e Terra, 1994.

mas não criamos uma mente solidária entre os povos. Somos capazes de destruir florestas, mudar o rumo de rios, aquecer a temperatura do mar e da Terra, fazer armas de destruição em massa e contaminar o solo por centenas de milhares de anos, mas não sabemos como controlar o poder da técnica que fabrica e usa bombas atômicas, câmaras de gás, mutação biológica. Somos capazes de elevar a produção, a riqueza a níveis inimagináveis, mas não sabemos como distribuí-la de um povo a outro.

O mundo que era a soma dos países transformou cada país em um pedaço do mundo, mas não sabemos como unir estes pedaços; fez-se uma comunidade mundial, que continua como quebra-cabeça de classes, pessoas e nações que não se sentem partes do todo. Fizemos os problemas planetários e mantivemos a política nacional. A democracia conduziu os seres humanos e a natureza à *era antropoceno*, porém não criou um sistema político para esta nova era.

Segundo Arthur Koestler, esta característica está em um defeito na evolução biológica, milhões de anos atrás. O *Homo sapiens* é um animal suicida, porque seu cérebro adquiriu ilimitado poder lógico para fazer as ferramentas que constroem a *era antropoceno*, mas não evoluiu para dominar o poder de suas técnicas com valores éticos. Nestas condições, genéticas-neurológicas, a democracia que tenta unir as vontades individuais não servirá para os anos adiante, porque o egoísmo de cada eleitor, consciente da sua morte a curto prazo e ansioso para saciar-se do máximo de bens industriais, age contrariamente aos interesses da comunidade humana. Por falta de instrumentos políticos apropriados, o *Homo sapiens* passa a ser o inimigo da humanidade.

Evoluímos a um ser humano com *vontade e poder antropocênicos*, mas cada um vota como indivíduo, com instintos de sobrevivência parecidos aos ancestrais, substituindo cada caverna por país e a busca de comida por consumo industrial desenfreado. Mudamos a necessidade de matar a fome por demandas industriais, porém continuamos famintos e até aumentamos a fome, inclusive por alimentos para bilhões de descendentes. O *Homo sapiens* foi capaz de mudar a Terra, mas não mudou suas intenções políticas baseadas no egoísmo e na voracidade de cada um, independentemente do destino da humanidade. Terra e humanidade não são mais conceitos apenas da astronomia e da filosofia, mas o *Homo sapiens* continua sendo um conceito abstrato da biologia ou da antropologia, não um ator da política. Inventamos o conceito, mas não criamos o *Homo sapiens* político, não lhe demos direito ao voto. Cada um de nós se diz *brasileiro Homo sapiens*, não se diz, nem pensa, ser um *Homo sapiens brasileiro*. Prisioneiro da democracia tradicional do voto individual e da maioria nacional, sem instrumentos políticos que orientem suas decisões, o *Homo sapiens* está sendo o destruidor da humanidade.

Humanidade e Terra deixaram de ser conceitos abstratos dos filósofos e astrônomos, passaram a ser temas da economia e da sociologia, mas ainda não são conceitos políticos da democracia, porque não foram criados instrumentos democráticos para definir os rumos de longo prazo da humanidade no planeta. A civilização se fez mundial antes de inventar presidente do mundo, congresso do mundo, identidade e vontade mundiais. A democracia não evoluiu a uma *humanocracia*.

A democracia foi se adaptando ao tamanho da população e do espaço geográfico. Saiu da praça para o parlamento, criou poderes complementares e formulou novas estruturas e novas organizações para a tomada de decisão, mas sem romper com a visão de estado nacional, nem considerar o longo prazo. Salvo a ainda incipiente, instável e dividida experiência do Parlamento europeu.

O resultado é a marcha ao desastre, como previsto em obras literárias do tipo “*O aprendiz de feiticeiro* ou *A caixa de pandora* ou textos neomalthusianos desde a obra *Os limites ao crescimento*,⁴ elaborada pelo Clube de Roma. Porque ainda não temos os propósitos planetários, nem a percepção do longo prazo como horizonte espacial e temporal da política de cada eleitor. Fizemos um mundo antropoceno, mas mantivemos a democracia baseada no poder individual do eleitor e dentro de fronteiras de cada nação, nos limites do conceito aritmético que identifica a vontade coletiva como a soma das vontades da maioria de indivíduos limitados *ao redor imediato* com suas idiossincrasias, suas crenças, seus costumes. Nossas ciências e técnicas fizeram a era antropoceno, porém não fizeram a democracia evoluir para a *humanocracia*.

2. Da democracia a *humanocracia*

A realidade dos problemas transformando-se em catástrofes visíveis nas últimas décadas, no lugar de despertar o eleitor para o esgotamento da democracia nacional e para buscar rumo à civilização, tem provocado cada grupo nacional para apropriar-se dos recursos dos vizinhos ou das gerações futuras, da mesma forma como faziam seres humanos primitivos disputando alimentos com outros seres humanos, sem perceberem que, agora, depredam o *habitat* humano, em uma espécie de *auto antropofagia global* do ser humano moderno sobre a Terra e toda a vida, inclusive humana. A democracia nacional não parece dar sustentação à reorientação do rumo evolutivo da humanidade: o autoritarismo ainda menos. Serve, assim, como instrumento de depredação e destruição planetária, exigindo uma *humanocracia* que sirva à Terra-Pátria, na expressão de Edgar Morin.

Diante desta constatação, alguns caem no pessimismo de Koestler prevendo o suicídio da espécie; outros se insurgem contra a democracia e defendem autoritarismo; outros buscam uma alternativa ao individualismo nacionalista que caracteriza a democracia pelo voto. Ao eleger autócratas que respondem melhor aos desejos imediatos da maioria dos eleitores, sacrificando os excluídos de hoje e desprezando a sustentabilidade futura, a democracia tem sido inimiga da democracia.

A passagem de *clãcracia* à democracia permitiu incorporar milhões de pessoas na tomada de decisões, mas não parece permitir tomar decisões em escala mundial. Não se trata mais de mau funcionamento por causa de brechas na democracia que leva à tentação autoritária, mas do esgotamento do tipo de democracia praticado. O eleitor dentro de fronteiras nacionais, com sua racionalidade prisioneira do seu ao redor e seu curto prazo de vida, não foi capaz de dar condução política ao conjunto da humanidade a longo prazo. A democracia nacional não atende às necessidades do *Homo sapiens* na *era antropoceno*. No início do século XXI, a Terra não cabe mais na Ágora. A democracia não basta para o futuro se não houver uma *democracia futura* à serviço do futuro: para uma evolução solidária, eficiente, sustentável, uma *humanocracia*, capaz de gerir o futuro da Terra-Pátria, no conceito de Edgar Morin.

⁴ MEADOWS, Donella H; MEADOWS, Dennis L.; RANDERS, Jorgen; BEHRENS III, William W. *Limites do crescimento*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

Apesar do individualismo característico a cada ser humano, ao ponto de ameaçar a sobrevivência da espécie, a racionalidade do *Homo sapiens* permite imaginar – ou sonhar – com a possibilidade de uma evolução do conceito e da prática da democracia para atender e conduzir a evolução do *Homo sapiens* e sua humanidade, casando política e moral, maioria e povo, lógica e sonho, transformando democracia em *humanocracia*, em algum século futuro.

3. Utopia humanista para o antropoceno

Nos últimos duzentos anos, a democracia tem sido palco de debates entre defensores do capitalismo ou do socialismo, para promover sociedades nacionais mais eficientes e justas, mesmo que insustentáveis ecologicamente. Daqui em diante, a escolha já não será entre algum destes sistemas da civilização industrial, mas na definição de um rumo *pós-civilização industrial*, em que, além da eficiência e justiça, prevaleçam a liberdade e a sustentabilidade: uma *utopia humanista naturalista para o antropoceno*. A figura a seguir representa a possibilidade de uma sociedade desse tipo, independentemente do sistema econômico.



Por esta ideia, a humanidade se uniria no uso dos recursos naturais e tecnológicos com o propósito de não deixar qualquer ser humano vivendo abaixo de um *piso social* definido pelas necessidades básicas; e ninguém consumindo acima de um *teto ecológico* que impeça o processo industrial – produção e consumo – de depredar a natureza de forma definitiva; entre o *piso social* e o *teto ecológico*, graças à oferta de educação e saúde de qualidade a cada pessoa, uma *escada de ascensão social* permitiria que todos tenham a mesma chance para elevar seu padrão de bem-estar, conforme sua vocação, seu talento, seu esforço e seu desejo.

Para tanto, será necessário construir:

a) Solidariedade internacional mutuamente benéfica

A racionalidade democrática já não basta para dar eficiência dentro de cada país, o bem-estar de cada um depende do bem-estar dos outros; e o voto, mesmo com egoísmo nacional, deve levar em conta a população estrangeira e as gerações futuras. As decisões políticas nacionais na *era antropoceno* provocam consequências que ultrapassam a fronteira nacional do país onde a democracia é praticada. Por isso, a política democrática nacional exige solidariedade e responsabilidade com as populações estrangeiras. Embora apenas os nacionais votem, os eleitores precisam levar em conta os estrangeiros, seja por solidariedade ou pela defesa de seus próprios interesses, para evitar o *efeito bumerangue planetário*: as consequências negativas que um país sofre devido a problemas que ele cria no exterior, por decisões tomadas internamente, como epidemias, imigração, mudanças climáticas, poluição, degradação ambiental e guerras.

b) Liberdade individual, de crença, de empreendimento, de ideias

A utopia libertária da era antropoceno deve respeitar a liberdade individual para pensar, empreender, rezar, criar, não importa o país.

c) Respeito à diversidade

A *humanocracia* precisa tolerar as especificidades culturais, inclusive religiosas, de cada povo que compõe a humanidade, até mesmo o conceito de democracia europeia levar em conta as características culturais de cada nação e tribo.

d) Desarmamento

A busca de desarmamentos, nacional e individual, deve ser um propósito da utopia democrática do futuro. Para tanto, a produção de armas não deve ser vista como parte da riqueza criada em cada país naquele ano: arma não é riqueza.

e) Um novo medidor do progresso

Um novo medidor de riqueza deve substituir o PIB que valoriza toda produção, independentemente de seu papel ampliador ou depredador de bem-estar e de patrimônio, natural, econômico e cultural.

f) Educacionismo

Até a era antropoceno, a democracia podia ser vista como o resultado de disputas políticas e suas legislações; nos novos tempos, a democracia deve ser o

resultado da adoção de valores morais, comportamentais e geopolíticos. Por isso, a construção da utopia para o antropoceno será o resultado de mudanças mentais e do processo educacional em todo o mundo. A democracia futura deverá tratar as crianças, e a educação delas, com o mesmo cuidado, independentemente da renda e do endereço de seus pais, e promover a universalização da *alfabetização para a contemporaneidade*.

g) Governanças mundiais setoriais

Os problemas políticos ficaram mundiais antes de a política ficar mundial. A história vai precisar de décadas ou mesmo séculos para ter uma governança mundial, ou talvez nunca consiga. Provavelmente, a ideia de uma *governança plena mundial* não se tornará realidade antes que os problemas planetários provoquem grandes catástrofes – migratórias, ecológicas, militares, sociais –, cumprindo-se as visões pessimistas. Uma forma de buscar soluções para os problemas planetários antes de uma governança planetária seria promover governanças internacionais por setores. Mantêm-se as decisões políticas nacionais pelo voto soberano da maioria em cada nação, mas se constroem *escudos morais humanistas* que limitam os poderes nacionais dentro de regras internacionais. Com base em *escudos morais*, adotam-se governanças planetárias para assuntos como manejo de florestas, cuidados com a água, fluxos migratórios, defesa da biodiversidade, acesso aos benefícios da ciência e da tecnologia, educação das crianças e respeito aos direitos das minorias.

h) A democracia cibernética para gerir o mundo na era antropoceno

A humanidade que inventou a inteligência artificial não deve cair na tentação de deixar-se dominar politicamente pelas máquinas, mas não deve abrir mão de usar o potencial delas. A *humanocracia* poderá tirar proveito da combinação da prática da *Ágora*, com a possibilidade de algoritmos cibernéticos que permitam aos eleitores terem conhecimento das consequências de seus votos e até se submeterem a limites impostos pela inteligência artificial, quando ela for instrumento para zelar pelo cumprimento dos *escudos morais*. Ainda é cedo para saber como transformar especulações de ficção científica em filosofia política e prática democrática, mas a realidade na *era antropoceno* exige não desprezar ideias, nem possibilidades para definir quais meios políticos que a humanidade precisa para barrar a atual marcha ao desastre e dar continuidade à marcha evolutiva.

Bibliografia

- BUARQUE, CRISTOVAM. *O erro do sucesso*. Brasília: Garamond, 2014.
- BUARQUE, CRISTOVAM. *A cortina de ouro: os sustos do final do século e um sonho para o seguinte*. São Paulo: Paz e Terra, 1994.
- MEADOWS, Donella H; MEADOWS, Dennis L.; RANDERS, Jorgen; BEHRENS III, William W. *Limites do crescimento*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

Democracia e economia

*Edmar Lisboa Bacha**

Ocupante da Cadeira 40 na Academia Brasileira de Letras.

“**A**h, se eu fosse ditador por um dia...”. É um pensamento que pode ocorrer ao nos depararmos com a distância entre o que o país poderia ser e o que é na atualidade. Tanta coisa para consertar e tantos vaivéns em Brasília que parecem levar o país para lugar nenhum!

Economistas, com frequência, sucumbem a essa tentação autoritária. Formulam um modelo matemático, definem teoricamente uma alocação de recursos que maximizaria o bem-estar do país. Imaginam um ditador benevolente que colocaria em prática essa solução ótima e a contrastam com a realidade para concluir que com democracia o país não tem jeito.

Caso brasileiro

Alguns fazem esse exercício não só em teoria, mas na prática também. Em 1974, no auge do chamado milagre econômico da ditadura militar, um ministro da Fazenda exaltava a fórmula matemática que reajustava os salários, asseverando: “Uma fórmula desse tipo tem a vantagem de substituir um infundável jogo de greves e pressões por um simples cálculo aritmético” (SIMONSEN, 1974b, p. 112). E arrematava: “O suposto milagre, na realidade, é o corolário da aplicação de um modelo econômico teoricamente bem estruturado” (SIMONSEN, 1974a, p. 1).

Mas não foi bem assim. Não dá para julgar o desempenho da ditadura militar só na fase ascendente do ciclo econômico. Entre 1968 e 1973, a capacidade ociosa preexistente e uma grande melhoria das relações de troca (preços das exportações em relação aos preços das importações) ajudaram o país a crescer. É preciso ver a obra completa. A insistência em querer crescer a qualquer custo, mesmo face às condições externas adversas que se manifestaram nos anos 1970, levou ao acúmulo de uma dívida externa impagável, à dupla recessão econômica de 1981 e 1983, à aceleração da inflação para 200% em 1984. Tristes legados dos quais o Brasil só se livrou com o Plano Real em 1994.

* Sem implicá-los nos resultados, agradeço os comentários de Arminio Fraga, Maria Laura Cavalcanti, Nauro Ferreira Campos, Paulo Vieira da Cunha, Pedro Malan, Rodolfo Hoffmann e Simon Schwartzman. Agradeço também a assistência de pesquisa e sugestões de Pietro Loureiro Lucchesi.

Além disso, houve na ditadura manipulação das estatísticas econômicas. A subestimação da inflação, particularmente em 1973, é bem conhecida.¹ Menos conhecida é a superestimação do crescimento econômico que resultou da exclusão do cálculo do PIB a partir de 1968 dos serviços de baixo crescimento (governo, aluguéis e outros serviços). A alegação então oferecida para essa exclusão foram “problemas conceituais e indisponibilidade de fontes estatísticas” (FGV, 1972, p. 68). Presumiu-se a partir daí, até o fim da ditadura, que esses serviços estariam crescendo ao mesmo ritmo das atividades de alto crescimento incluídas no cálculo do PIB (agricultura, indústria, comércio, transporte e comunicações). Mas esta presunção não correspondia à realidade, já que, tanto antes de sua exclusão como após sua reincorporação (quando as contas nacionais passaram a ser calculadas pelo IBGE em 1986), o crescimento dos serviços excluídos apenas acompanhou o da população, bem menor do que o do PIB.

Recentemente, em artigo que coautorei com Guilherme Tombolo e Flavio Versiani (BACHA, TOMBOLO E VERSIANI, 2023), reestimamos o crescimento do PIB com a reinclusão desses serviços. Nossos métodos infelizmente não permitem estimar o crescimento do PIB ano a ano, mas, a título de ilustração, de 1966 a 1980, segundo nossos cálculos, o PIB cresceu 7,1% ao ano, bem menos do que os 8,6% que constam das estatísticas oficiais.

Independentemente dessa correção, usando os dados oficiais o crescimento médio anual do PIB na ditadura, de 1964 a 1984, foi menor do que no período democrático que o antecedeu, de 1946 a 1963: 6,3% na ditadura, 7,1% na democracia. E a taxa média anual de inflação na ditadura foi duas vezes e meia maior do que no período democrático anterior: 58% em comparação com 22%.

Desde 1994, o país tem mantido a inflação sob controle, mas o crescimento econômico tem decepcionado – particularmente no período mais recente, de 2013 a 2022, em que o PIB por habitante (doravante, PIB *per capita* ou renda *per capita*) se manteve estagnado. Como outros países na América Latina, Ásia e Europa Oriental, o Brasil aparenta estar preso na chamada armadilha da renda média – a dificuldade de continuar a crescer ultrapassada a fase em que, dispondo o país de alguma governabilidade, a mera transferência da população do campo para a cidade garante o aumento da produtividade necessário para sair da pobreza na direção da renda média.

Problemas de múltipla natureza explicam a armadilha da renda média. Não é nosso objetivo analisá-los, mas uma exploração da relação da democracia com o nível de renda dos países ilustra como a saída dessa armadilha pode se associar a distintos regimes políticos.

Regimes políticos e PIB *per capita*

Apresentamos a natureza dos regimes políticos de acordo com a classificação adotada pela *Democracy Matrix* (2019), da Universidade de Würzburg. Essa matriz identifica cinco regimes políticos no mundo: democracias funcionais, democracias deficientes, regimes híbridos, autocracias moderadas e autocracias plenas.

¹ Cf. declarações de Julian Chacel em *Jornal do Brasil* (1978, p. 13). Chacel era o responsável na Fundação Getúlio Vargas pelo cálculo dos índices oficiais da inflação.

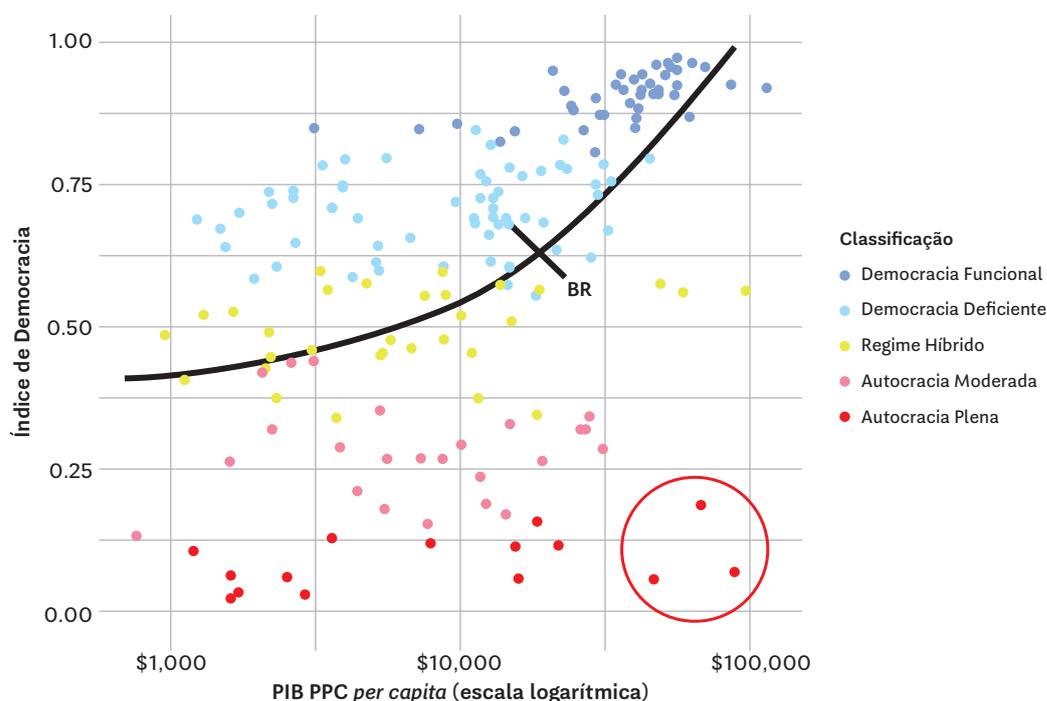
Em 2019, com base nesse esquema de classificação, de 179 países 83 tinham o status de democracias, sendo 37 democracias funcionais e 46 democracias deficientes (estas incluindo o Brasil). No extremo oposto, encontravam-se 55 autocracias, sendo 34 autocracias moderadas e 21 autocracias plenas. No meio, havia 41 regimes híbridos que combinam elementos democráticos e autocráticos.

Se considerarmos não o número de países, mas a proporção da população mundial que vive em tipos específicos de regimes, surge uma perspectiva menos animadora sobre o estado global da democracia. Quase metade dos países no mundo tem regimes democráticos, mas apenas pouco mais de um quarto da população mundial vive em democracias. Os pesos da autocracia da China e do regime híbrido da Índia na população mundial explicam esse desbalanceamento.²

Como se relaciona a democracia com o nível de renda *per capita* dos países no mundo hoje em dia?

O Gráfico 1 ilustra a relação do regime político com o PIB *per capita* numa amostra de 173 países em 2019. A qualidade do regime político é medida no eixo vertical, intitulado “Índice de democracia”. Trata-se de uma fração variando entre zero e um, em que os valores mais baixos indicam autocracias plenas, seguidas por autocracias moderadas, sistemas híbridos, democracias deficientes e, nos níveis mais altos, democracias funcionais.

No eixo horizontal, em escala logarítmica, mede-se o PIB *per capita* de 2019 em dólares (convertendo-se a moeda local em dólares com uso da paridade do poder de compra – PPC). Os valores são extraídos do *World Development Indicators* do Banco Mundial (2019).



Elaboração própria a partir de: Democracy Matrix e World Development Indicators.

Gráfico 1: Índice de Democracia e PIB *per capita*, 2019.

² Afora por breve período em 1975-77 sob Indira Ghandi, desde sua independência em 1950 a Índia manteve o *status* de democracia, que perdeu em 2019. A partir da vitória eleitoral do Partido Nacionalista Hindu (BJP) em 2014, as tensões entre grupos religiosos e étnicos se intensificaram e cada vez mais irromperam em violência, alimentadas pela formação de milícias. O risco é o governo de Narendra Modi querer transformar o país em um estado hindu teocrático.

Cada ponto no Gráfico 1 representa um país. Os pontos azuis-escuros são democracias funcionais; os azuis-claros, democracias deficientes; os amarelos, regimes híbridos; os rosas, autocracias moderadas; e os vermelhos, autocracias plenas.

Observa-se no gráfico que praticamente todas as democracias funcionais têm níveis de renda *per capita* muito altos. Os demais tipos de regimes políticos estão espalhados em praticamente todos os níveis de renda. Em particular, existem três autocracias plenas com PIBs *per capita* muito elevados, todas produtoras de petróleo no Oriente Médio. São Arábia Saudita, Qatar e Emirados Árabes Unidos – assinaladas por um círculo no quadrante sudeste do Gráfico 1.

A linha azul-marinho exibe a relação estatística entre índice de democracia e PIB *per capita*. Trata-se de uma relação fraca, como indica a ampla dispersão dos pontos no gráfico, mas ela é sugestiva.³ Essa linha tem um trecho inicial com uma leve inclinação positiva, até perto de uma renda *per capita* de US\$ 10 mil. Até tais níveis de renda, há pouca variação no índice de democracia, cujo valor se situa, no eixo vertical, no entorno de 0,5 ponto de encontro de democracias deficientes, regimes híbridos e autocracias moderadas. Entretanto, a partir de cerca de US\$ 10 mil, a linha azul marinho mostra uma relação bastante positiva entre renda *per capita* e democracia.⁴

Indica-se no gráfico a posição do Brasil (BR), com PIB *per capita* de US\$ 14,7 mil e índice de democracia de 0,68, valores próximos aos da linha azul-marinho, o que sugere certa normalidade na relação da qualidade da democracia do país com seu PIB *per capita*.

Ou seja, embora seja tênue a relação da democracia com o PIB *per capita* para níveis baixos de renda, a partir de cerca de US\$ 10 mil *per capita* há uma associação bastante positiva da democracia à renda *per capita*. Em particular, fica a sugestão de que a superação da armadilha da renda média está associada ao aperfeiçoamento democrático dos países.

O Gráfico 2 ilustra a relação entre democracia e renda *per capita* num formato mais simples e talvez mais sugestivo. Nele, os 173 países, ordenados por nível de renda, são divididos em três grupos de aproximadamente 58 países. O Grupo 1 compreende países com PIB *per capita* de até US\$ 6,7 mil; o Grupo 2, países com PIB *per capita* de mais de US\$ 6,7 mil até US\$ 21,5 mil; e o Grupo 3, países com PIB *per capita* de mais de US\$ 21,5 mil. Para simplificar, vamos chamar o Grupo 1 de renda baixa; o Grupo 2, de renda média; e o Grupo 3, de renda alta.

3 A linha resulta de uma regressão não paramétrica, com uso do método Loess. Regressão é uma técnica estatística que quantifica a relação entre duas variáveis, no caso, do índice de democracia com o PIB *per capita*. Por nos parecerem anômalos, excluímos da estimativa da regressão os três países no círculo no quadrante sudeste do gráfico. Por tratar-se de uma regressão não paramétrica, não é possível calcular o valor de R^2 , mas uma regressão polinomial de grau 2 com resultados similares apresenta um R^2 de 0,31, confirmando a impressão visual de ser fraca a correlação entre o índice de democracia e o PIB *per capita*. R^2 , conhecido como coeficiente de determinação, e cujo valor se situa entre zero e um, é uma medida de quanto as variações de uma variável conseguem explicar as variações de outra.

4 O Gráfico 1 mostra a qualidade da democracia (no eixo vertical) como função do PIB *per capita* (no eixo horizontal). Alternativamente, poderíamos relacionar graficamente o PIB *per capita* (no eixo vertical) à qualidade de democracia (no eixo horizontal). Nesse caso, utilizando uma regressão polinomial de grau 2 em vez de uma regressão não paramétrica, obteríamos uma relação em forma de “U” entre qualidade de democracia e PIB *per capita*. Ou seja, tanto autocracias plenas como democracias funcionais apareceriam com rendas mais altas, enquanto regimes intermediários apareceriam com rendas mais baixas. Uma discussão desse formato alternativo da relação entre democracia e PIB *per capita* encontra-se em Campos, Coricelli e Frigerio (2022).

Indicam-se nas colunas de cada grupo as parcelas dos distintos regimes políticos, nas mesmas cores do Gráfico 1. A democracia funcional é o regime amplamente dominante no Grupo 1, de renda alta, e aparece com pequenas parcelas nos outros dois grupos. No Grupo 2, de renda média, a democracia deficiente é o modo prevalecente, seguida do regime híbrido e da autocracia moderada. Os polos opostos, democracia funcional e autocracia plena, têm pouca presença nesse grupo. Já no Grupo 3 de renda baixa, praticamente não há democracias funcionais e quatro regimes aparecem como importantes, em ordem decrescente: democracia deficiente, regime híbrido, autocracia moderada e autocracia plena. É nesse grupo que há mais autocracias plenas.

Novamente, denota-se a multiplicidade de regimes políticos em níveis baixos de renda. Também, reitera-se a sugestão de que a passagem da renda média para a renda alta está associada ao aperfeiçoamento democrático.

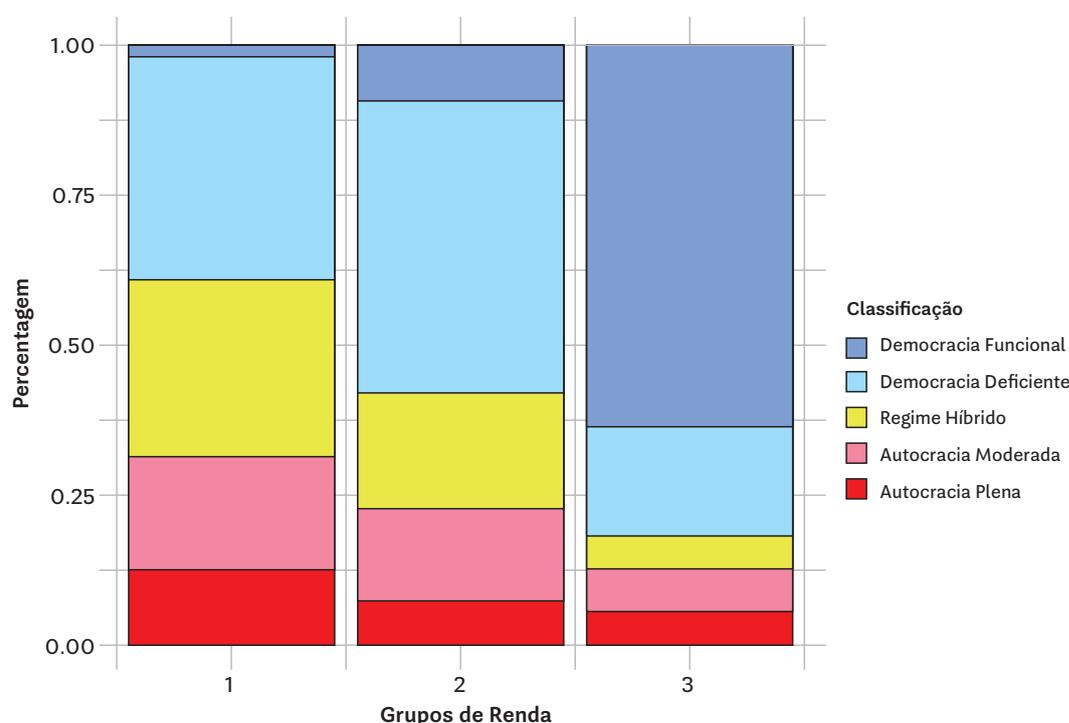


Gráfico 2: Grupos de países por PIB *per capita* e regimes políticos.

Casos de sucesso no pós-guerra

Indo além do relacionamento da democracia com o nível de renda nos países na atualidade, consideramos quais são as características dos países que foram bem-sucedidos no crescimento econômico desde a Segunda Guerra. E como a democracia se enquadra nas experiências de desenvolvimento desses países.

Há alguns anos, participei de comissão patrocinada pelo Banco Mundial que elaborou o Relatório de Crescimento, com o subtítulo “estratégias para crescimento sustentado e desenvolvimento inclusivo” (BANCO MUNDIAL, 2008). O relatório lista 12 países cujos PIBs no pós-guerra cresceram 7% ou mais ao ano por, pelo menos, 25 anos. Características comuns desses países identificadas no relatório foram as seguintes: (i) relacionaram-se plenamente com a economia mundial,

(ii) mantiveram estabilidade macroeconômica, (iii) geraram altas taxas de poupança e investimento, (iv) permitiram que os mercados alocassem os recursos, e (v) tiveram governos comprometidos, críveis e capazes.

Governos comprometidos, críveis e capazes mas não necessariamente democráticos. Na classificação da Matriz da Democracia da Universidade de Würzburg, sete desses países são hoje democráticos: Botsuana, Coreia do Sul, Indonésia, Japão, Malásia, Malta e Taiwan; três têm regimes híbridos: Singapura, Hong Kong e Tailândia; e dois são autocracias: China e Omã.

Uma relação mais clara entre democracia e desenvolvimento econômico aparece em texto meu recente (BACHA, 2022), em que identifiquei 12 outros países que no pós-guerra fizeram a transição da renda média para se incorporarem aos países ricos.⁵ Esses países são os chamados “tigres asiáticos”: Singapura, Coreia do Sul, Hong Kong, Israel e Taiwan; membros da União Europeia: Espanha, Grécia, Irlanda e Portugal; e exportadores de produtos primários: Austrália, Noruega e Nova Zelândia. Uma característica comum a eles é seu alto grau de abertura ao comércio exterior. Outras duas características são populações médias ou pequenas (5 a 50 milhões de habitantes) e baixa desigualdade da distribuição de renda. Não há entre eles autocracias e, afora os regimes híbridos de Singapura e Hong Kong, são todos países democráticos.

Conclusões

Este breve apanhado sugere que nem a experiência brasileira nem as comparações internacionais sustentam a ideia por muitos entretida de que a autocracia tenha superioridade sobre a democracia para promover o crescimento econômico. As comparações internacionais sugerem que a democracia se associa à passagem de um país da renda média para a renda alta.

Usamos o verbo sugerir propositalmente, pois a literatura econômica tende a ser agnóstica a respeito da existência de uma relação causal da democracia sobre o crescimento econômico no pós-guerra. Em seu livro texto sobre crescimento econômico moderno, Acemoglu (2009, p. 833) conclui: “a massa da evidência disponível sugere que, em média, democracias não crescem mais rápido do que não democracias”.

Este autor também assinala que análises de experiências do pós-guerra podem ser muito limitadas, pois num horizonte histórico mais longo democracias exibem melhores desempenhos econômicos do que não democracias. A maioria dos países que se industrializaram rapidamente no século XIX era mais democrática do que os que não conseguiram fazê-lo. Isso porque desenvolveram um conjunto de instituições que sustentaram políticas econômicas promotoras do investimento e da inovação.⁶

5 Definem-se países ricos como aqueles com PIB PPC *per capita* de ao menos US\$27 mil.

6 Instituições relacionadas a: segurança dos direitos de propriedade de firmas e indivíduos; facilidade de firmas e indivíduos entrarem em contratos para facilitar transações econômicas; redução de barreiras de entrada para novas firmas; redução de custos e barreiras socialmente impostas para indivíduos investirem em capital humano; e incentivos para os políticos proverem bens públicos. Cf. Acemoglu (2009, p. 782).

Em texto recente, Acemoglu et al. (2019) examinam em detalhe 184 países que, de 1960 a 2010, transitaram entre regimes políticos, envolvendo 122 casos de democratização e 71 de reversões a autoritarismo. Eles constatam que os países que se moveram para regimes democráticos experimentaram ganhos de 20% no PIB em 25 anos, em comparação com o que aconteceria caso se tivessem mantidos autocráticos.⁷ Concluem que, sim, a democracia causa o crescimento, como diz o título de seu artigo. O principal mecanismo subjacente, segundo eles, é o maior investimento de democracias em reformas econômicas, saúde e educação.

Não vale a pena, assim, entreter ilusões autoritárias do tipo de “se eu fosse ditador por um dia”. Vale mais a pena nos dedicarmos a aprimorar a qualidade das políticas públicas para que nossa democracia possa mais efetivamente responder ao anseio dos brasileiros por melhores condições de vida.

Referências

- Acemoglu, D. (2009). *Introduction to modern economic growth*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Acemoglu, D., Naidu, S., Restrepo, P. e Robinson, J. (2019). “Democracy does cause growth”. *Journal of Political Economy*, vol. 127, n. 1, pp. 47-100.
- Bacha, E. (2022). “Fechamento ao comércio e estagnação: por que o Brasil insiste?”. Em: M. Mendes (org.), *Para não esquecer: políticas públicas que empobrecem o Brasil*. Rio de Janeiro: Autografia, 2022, pp. 831-853.
- Bacha, E., Tombolo, G. e Versiani, F. (2023). “Reestimating Brazil’s GDP growth from 1900 to 1980”. *Texto para Discussão n. 72*. Rio de Janeiro: Instituto de Estudos de Política Econômica/Casa das Garças. Versão 8 jan. Disponível em: <https://iepecdg.com.br/wp-content/uploads/2022/08/20230108SUPERPIB.pdf>
- Banco Mundial (2008). *The growth report: strategies for sustained growth and inclusive development*. Washington, DC: Banco Mundial.
- Banco Mundial (2019). *World Development Indicators*. Disponível em: <https://databank.worldbank.org/source/world-development-indicators>.
- Campos, N. F., Coricelli, F. e Frigerio, M. (2022). “The Political U: New Evidence on Democracy and Income”. *IZA Discussion Papers 15598*. Institute of Labor Economics (IZA). Disponível em: <https://www.iza.org/publications/dp/15598/the-political-u-new-evidence-on-democracy-and-income>
- Democracy Matrix (2019). Universidade de Würzburg. Disponível em: <https://www.democracymatrix.com/>
- FGV – Fundação Getúlio Vargas (1972). *Contas nacionais do Brasil: conceitos e metodologia*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.
- Jornal do Brasil (1978). “Chacel diz que em 73 governo alterou índice econômico”. *Jornal do Brasil*, 18 de setembro, p. 15. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=131539
- Simonsen, M. H. (1974a). “O modelo brasileiro de desenvolvimento”. Em: Simonsen, M. H. e Campos, R., *A Nova Economia Brasileira*. Rio de Janeiro: J. Olympio, pp. 1-22.
- Simonsen, M. H. (1974b). “A política anti-inflacionária”. Em: Simonsen, M.H. e Campos, R., *A Nova Economia Brasileira*. Rio de Janeiro: J. Olympio, pp. 79-118.

7 Os autores salientam não haver informação suficiente em sua amostra de países para identificar o impacto de reversões autocráticas sobre o crescimento econômico.



Caetano Veloso

Poeta, compositor e cantor.

Entrevista a Rosiska Darcy de Oliveira e Antonio Cicero

ROSISKA DARCY DE OLIVEIRA – Caetano, neste momento de tantas transformações no mundo e aqui no Brasil, por onde anda o seu pensamento?

Eu tenho sempre muita vontade de pensar. Tenho esse hábito desde menino. Eu gostaria de poder organizar meus pensamentos, a ponto de chegar a poder propor alguma coisa. Mas você sabe que, sendo autor e cantor de canções, eu posso fazer isso até exageradamente em letras de canções, em gestos de palco e entonações de voz, entendeu? E eu termino sendo definido pela confusão que eu crio nessa área do canto e da composição de canções. Mas eu atribuo isso a uma força do próprio Brasil, que me arrebatou, que é a força da canção popular aqui. Eu tinha uma vocação pra me expressar, pra estudar, escrever, pensar, e tinha vontade de unir tudo numa forma que pudesse retratar a complexidade do que se passava na minha cabeça. Então, pensei que eu queria fazer cinema.

R – Você fez o Cinema falado...

Ah, muitos anos depois, mas eu pensei em começar fazendo cinema mesmo, me dedicar a isso, mas a música me tomou com muita força. Pra mim, era uma coisa meio de lado. Eu julgava que os meus companheiros tinham um papel importante a desempenhar na música popular e que eu os ajudaria até eles se firmarem, mas eu iria para outro caminho. Mas nunca consegui. A música popular é mais forte do que esses devaneios.

R – E a sua música é mais forte que você?

Hoje em dia acho que é, porque eu tô mais fraco, tô muito mais velho. Por exemplo, eu fui fazer show em Porto Alegre, e eu tinha tido covid, estava muito debilitado. Estou ainda. Ainda me sinto cansado, quando falo, ou quando faço muitos movimentos, esforço, tomo avião, vou pro aeroporto e subo no palco, canto aquilo tudo e tal. Mas eu terminei chegando a Porto Alegre e fazendo os shows como eu faço, com todo aquele negócio... E eu disse: “Poxa, mas onde eu arranjei essa energia?”. Porque a energia já está espontaneamente direcionada pra aquilo. Então, hoje eu acho que a canção me tomou mesmo. Quando eu estou com quase nada de energia, a que tem vai pra isso. E eu preciso que vá, é uma coisa vital para mim. Eu me lembro de Proust dizendo que, no que escrevia, já não tinha nem prazer, nem interesse, mas tinha que escrever, já no fim do *Em busca do tempo perdido*.

R – Mas você ainda tem prazer em compor?

Eu tenho, tenho sim. E procuro não compor muito, porque a gente, numa determinada idade, não deve ficar fazendo muita coisa, depois de já ter feito tantas, não é? Porque eu também gostaria de ter sido mais exigente quanto à qualidade, talvez até diminuísse a quantidade de coisas que fiz, mas eu fiz tudo o que me pediam. Gal me pedia uma música, e eu fazia; Bethânia me pedia uma música, eu fazia.

ANTONIO CICERO – Mas têm muita qualidade. As suas músicas, na verdade, são extraordinárias.

Cicero, eu até posso, hoje em dia, concordar com você um tanto. Mas, à medida que fui fazendo, eu não sentia assim. Sentia que estava deixando passar uma coisa que não me era criticamente satisfatória. Tudo, todas as canções que eu fiz, eu ficava excitado para fazer, existe um prazer em criar, a gente sabe. Mas eu terminava entregando antes de aprovar definitivamente.

R – Que bom! Que bom que ele entregou, não é, Cicero?

Mas eu tava dizendo a Cicero que eu posso concordar um pouco com o que ele disse, porque hoje, com a distância do tempo, eu me esqueço de muitas coisas que fiz. Não me lembro de cor, não estava lembrado de que tinha feito, e, de repente, por alguma razão, eu me vejo diante de uma canção minha de não sei quando e digo “pô, mas é bonita”. Hoje, eu aprovo mais do que eu podia aprovar anos atrás, décadas atrás.

R – E há algum tema que esteja indo lhe buscar para uma composição?

Neste momento, não. Que eu saiba. Pode ser que esteja e eu não saiba. Mas, que eu saiba, não. Eu não estou pensando muito em compor agora. Às vezes, eu estou deitado na cama e demoro para dormir, fico pensando; às vezes, vêm umas ideias. Como o corpo está ali só descansando, as ideias podem vir, mas depois eu esqueço. Não precisa fazer mais canção...

“O Brasil pode salvar o mundo”

R – Caetano, você sempre defendeu e continua defendendo – expressão sua – que o Brasil poderia salvar o mundo. Por quê?

Eu tive necessidade de achar isso desde a adolescência. E encontrei, depois que cheguei a Salvador, esse pessoal ligado ao professor Agostinho da Silva e ligado ao Fernando Pessoa de *Mensagem*. Na faculdade, o pessoal cultuava muito o Fernando Pessoa, principalmente Álvaro de Campos e coisas assim, versos livres. Mas, desde que li *Mensagem*, até hoje acho o livro mais denso do Fernando Pessoa. Li aquilo, achei lindíssimo e pouco depois fiz amizade com um rapaz da Bahia, chamado Roberto Pinho, que era um discípulo, mais que discípulo, quase um devoto do professor Agostinho, que defendia essa visão pessoana do sebastianismo português. E isso entrou na minha vida como uma perspectiva que eu posso usar. Minha mente acolheu isso como uma das coisas a que eu posso me referir quando quero ter um pensamento mais abrangente ou programático.

AC – Eu tenho impressão de que é muito mais a Bahia que condensa esse tipo de atitude diante do mundo. A gente vê isso na Bahia, mesmo sem que as

peessoas se manifestem verbalmente. Quando eu ia passar o Carnaval na Bahia, tinha essa sensação de que ali havia uma atitude diante do mundo de absorver as mais diferentes coisas, religiões africanas, o catolicismo, e agora, mais recentemente, é que veio o pentecostalismo.

O pentecostalismo e o neopentecostalismo.

AC – No Carnaval, a gente sentia tudo isso misturado.

R – E o Carnaval fala muito sobre o Brasil...

E o Cicero está falando do Carnaval da Bahia, que tem um desenvolvimento muito peculiar, muito forte nesse sentido. Ele é muito antropofágico.

AC – Pensei naquela sua entrevista sobre os evangélicos. Que é muito boa. Esse assunto de religião é uma conversa interessante. Eu mandei pra você um texto do Fernando Pessoa sobre isso.

Maravilhoso aquele texto do Fernando Pessoa.

AC – Sobre como Portugal deve, na verdade, absorver, incorporar todas as religiões. Achei interessante, achei que tem alguma relação com essa entrevista. Não que ele tenha influenciado você.

Mas já tinha ali um resumo do negócio do Fernando Pessoa. Eu não saberia dizer tão bem.

AC – Eu também pensei muito no artigo, até que eu o entreguei pra você. Aí a gente pensa sobre o Brasil que é mais radicalmente aquilo que ele diz de Portugal. O Brasil é muito aquilo.

O professor Agostinho da Silva, que morou no Brasil muitos anos, chegou a ter essa visão do Brasil, como a realização desse Portugal que está naquele parágrafo do Pessoa. Indiretamente, me influenciou muito. Porque, em Salvador, eu ouvi conversas a respeito das coisas que o professor Agostinho falava. Isso me deu uma perspectiva que eu passei a usar também, mas acontece que eu precisava dessa perspectiva, entendeu? Mas é um certo narcisismo também, não é?

Quem, que seja português, pode viver a estreiteza de uma só personalidade, de uma só nação, de uma só fé? Que português verdadeiro pode, por exemplo, viver a estreiteza estéril do catolicismo, quando fora dele há que viver todos os protestantismos, todos os credos orientais, todos os paganismos mortos e vivos, fundindo-os portuguesmente no Paganismo Superior? Não queiramos que fora de nós fique um único deus! Absorvamos os deuses todos! Conquistamos já o Mar: resta que conquistemos o Céu, ficando a terra para os Outros, os eternamente Outros, os Outros de nascença, os europeus que não são europeus porque não são portugueses. Ser tudo, de todas as maneiras, porque a verdade não pode estar em faltar ainda alguma coisa!

Resposta de Fernando Pessoa, à pergunta "O que calcula que seja o futuro da raça portuguesa?".

(Entrevista à *Revista Portuguesa* em 1923)

AC – Do Pessoa?

Meu. Dele também, mas eu estou falando do meu. Que é você olhar para a cultura na qual você se formou e ver nela alguma coisa de importância global.

AC – Que nem é reconhecido, em geral, pela maior parte das pessoas que vivem neste país.

Não, o Brasil está num momento de tensão extrema em relação justamente a isso, não é? Nós valem alguma coisa ou não valem nada?

R – Pois é, mas acreditar que o Brasil pode salvar o mundo, mais do que ser uma necessidade psicológica que você possa ter tido, acho que tem um fundo de realidade. Não é uma fantasia.

Não, não é uma fantasia vazia.

R – Não é, porque o Brasil tem peculiaridades que poderiam, se fossem vistas como valores, responder a essa pergunta, se nós valem alguma coisa ou não valem nada.

Deus cuida de mim

AC – Caetano, você já teve uma fase mais atea quando adolescente?

Sim. Olha, mais precisamente, da pré-adolescência até o Tropicalismo eu era mais ateu. Foi no Tropicalismo que eu entrei gritando: “Deus está solto”, “É proibido proibir”. Eu gritei: “Deus está solto”, como se fosse alguma coisa que eu tivesse reprimido, que eu tivesse recalcado até ali.

R – O diabo está solto?

Era uma piada com o diabo. O diabo está solto. Claro. Então é um Deus assim. Mas não creio que eu tenha me tornado um crente. Naquela conversa, acho que eu citei um verso meu que diz muito a esse respeito, verso de tempos atrás, dos anos 1970, que diz assim: “Logo eu que cri que não crer era o vero crer, hoje oro sobre patins”.

AC – Muito bom. Muito bom, doutor.

Esse verso me voltou à mente por causa desse tema e reapareceu, é engraçado, quando o moço da TV Globo veio me entrevistar, a mim e ao Kleber Lucas, o pastor e autor de canções de louvor. Ele fez primeiro uma pergunta a mim: “Como foi que você se uniu ao Kleber e vocês gravaram? Como você aprendeu?”. E eu falei: “Olha, acho que foi Deus”. A primeira resposta que eu dei foi essa, parece uma superironia e uma anti-ironia ao mesmo tempo, não é? É uma coisa curiosa, porque eu não tinha o menor plano de fazer nada parecido com aquilo naquela altura. Nós estávamos empenhados em ajudar a campanha de Lula, e Paulinha tinha tido uma ideia de usar uma canção do Tim Maia, um negócio de chamar as pessoas para votar. Tinha um pouquinho de Lula ali, mas o mero ir votar era o que interessava. Então foi esse Chico da TV Globo que disse: “Olha, tem um pastor evangélico que canta esse tipo de coisa. Ele poderia cantar com você, ele cantaria isso muito bem”. Era o Kleber Lucas; então, ele veio pra cantar a música de propaganda eleitoral. Aí apareceu

esse rapaz da TV Globo, que sabia que tinha esse grupo de evangélicos, pentecostais ou batistas renovados, enfim, toda essa coisa nova do protestantismo atual brasileiro.

AC – Que é completamente diferente. Kleber parece o oposto do que eu imaginava que fosse o pensamento dos evangélicos.

É isso que eu quero dizer.

AC – Diferente do protestantismo tradicional, do que primeiro se difundiu no Brasil, que era uma coisa, na verdade, muito reacionária mesmo.

E é ainda muito. É, basicamente. Agora, isso que eu estava contando é que eu descobri através dessa sugestão do Chico, da Globo, que o pastor Kleber Lucas era parte de um grupo minoritário que se opõe a esse reacionarismo. Para eles, esse reacionarismo é inaceitável no que o neopentecostalismo, o pentecostalismo e o protestantismo modernos vieram representar no Brasil. Um reacionarismo que eles não aceitavam, que acham que é basicamente incoerente com o Cristo. E também por uma reação contra o tipo de envolvimento direto na política profissional por parte dos evangélicos tradicionais. Eles são minoritários, mas é uma coisa muito importante que existam dentro do mundo evangélico. Muito, muito, muito importante. Eu descobri isso num segundo, porque eu não sabia de nada. O moço veio pra gravar, eu ia fazer só coro na gravação, só fiz coro. Ele trouxe umas pessoas que fazem coro maravilhosamente bem, mas a gente também cantava junto com o coro. Aí ele, o próprio Kleber Lucas, quando acabamos de gravar, pegou o violão e disse: “Caetano, eu queria que você aprendesse isso”. E começou a me ensinar “Deus cuida de mim”. Foram alguns minutos e eu aprendi, porque ele estava me ensinando e, finalmente, gravamos rapidamente. Então é por isso que eu disse: “Foi Deus”.

R – Caetano, a que você atribui esse crescimento exponencial do protestantismo no Brasil?

Não sei, eu me faço muitas perguntas. Ele não está acontecendo só no Brasil, ele acontece na América Latina, em muitos lugares da África e na Ásia. Eu fiquei surpreso quando fui cantar na Coreia do Sul, com a presença enorme do evangelismo. Na Coreia do Sul. Eu não sabia. Fui lá cantar. E comecei a ver que a coisa é muito presente lá. Então, tem duas coisas, porque o protestantismo é um dos aspectos do começo da era moderna. Você não ter que obedecer ao papa, nem a uma hierarquia, e ler a Bíblia diretamente. Também a imprensa veio junto. E nós, que fomos formados na América Latina, fomos formados no catolicismo.

R – Exatamente.

Mas a realidade do povo, que é majoritariamente negro, pobre e imigrante nordestino para as grandes cidades do Brasil, fez com que ele não se sentisse mais representado pela Igreja Católica. Sem o seu lugar nesse mundo que tem na sua formação a hierarquia católica. E é como se fosse uma chegada retardada de um dos aspectos da modernidade. Mas isso é uma leitura muito esquemática, que aparece na minha cabeça, e é evidente ela não responde à sua pergunta. Há muito mais nuances e questões. A presença da cultura americana, do *soft power* norte-americano, não é? Ou estadunidense, como se diz hoje em dia aqui na América Latina. É inegável que isso também conta.

Agora, mais próximo dessas pessoas, eu, em poucas conversas com o Kleber e depois com o Leonardo, aprendi quanta coisa aconteceu para a entrada do protestantismo no Brasil, desde os primórdios. Mas também a coisa maior, e que é a maior até hoje, e que se deu em Belém do Pará, através de imigrantes suecos.

AC – Ah, é? Eu não sabia.

Nasceu a Assembleia de Deus, que é a maior igreja evangélica do Brasil, numericamente, mas não é centralizada como a Igreja Universal. Ela é uma igreja de igrejas. O que é, no meu entender, mais coerente com o protestantismo. Cada um pode abrir a sua igreja, e há essa coisa de a pessoa ler a Bíblia diretamente, porque nós, na formação católica, nós não lemos a Bíblia. Nem tínhamos Bíblia em casa. A gente lia o catecismo. E o que o padre mandava dizer, e a tradução que eles tinham feito do que eles tinham lido na Bíblia.

Ser filho

R – Você teve formação religiosa, quando era pequeno?

Ah, sim, claro, não é? Fui batizado, fiz primeira comunhão. Você conheceu a minha mãe, Cicero.

AC – Religiosa.

Já muito ligada à Igreja, porque não era assim; antes de meu pai morrer, não. Nós íamos à igreja todo domingo porque fazia parte da educação.

AC – Houve uma época em que até papai se sentia na obrigação de nos levar à igreja aos domingos, aqui no Brasil, antes de a gente morar nos Estados Unidos.

R – Eu também durante toda a infância ia à igreja, comungava.

Mas o meu pai, não; nem minha mãe. Meu pai e minha mãe não iam.

R – Não iam à missa?

Era porque a casa era cheia de irmãs de meu pai, sobrinhas de meu pai. As sobrinhas eram mais ou menos da idade da minha mãe. Então, a casa era cheia de mulher da família de meu pai. E muitas eram solteironas, tudo católica, carola, minha mãe, meu pai, não. Minha mãe e meu pai aproveitavam o domingo e, quando todo mundo ia pra igreja, ficavam os dois sozinhos, namorando. Eles eram assim, muito amorosos.

Agora, depois que meu pai morreu, minha mãe voltou pra Santo Amaro e começou a ficar muito ligada à Igreja. Ela tinha uma personalidade muito bonita, todo mundo gostava dela. É. Ela sempre foi católica normal, não era igrejeira nem carola. Antes de meu pai morrer.

R – Das coisas mais bonitas que eu ouvi você cantar, foi com sua mãe, cantando “E a fonte a cantar, chuá, chuá, e a água a correr, chuê, chuê...”.

Minha mãe cantava bonito.

R – Eu vi em um documentário

É, foi um documentário.

R – Um documentário na casa dela. E Bethânia também estava. E vocês cantavam essa música. Ela cantando, que coisa linda...

Minha mãe cantava muito bonito. Ela cantava cedo, cantava em casa, assoviava, também assoviava bem, tudo afinado.

R – E ficava namorando em casa e não era carola.

Ficava namorando aos domingos com meu pai.

R – Que maravilha!

Bacana.

“Não sou crente”

R – Eu perguntei isso porque você disse: “Eu não sou crente”. Eu diria a mesma coisa. Mas nós somos minoritários. A maioria do povo brasileiro é religiosa, tem necessidade de se agarrar a alguma coisa, pedir proteção, e isso não é por acaso. As pessoas são muito desprotegidas mesmo. Então, elas precisam de proteção. Nossa Senhora de Aparecida é padroeira do Brasil. Eu, que não sou crente, no dia em que vi um pastor dar um pontapé na imagem de Nossa Senhora de Aparecida, eu fiquei indignada.

Eu também.

R – Indignada, porque eu fui batizada em Aparecida do Norte, sempre foi minha padroeira. Então, como é que se dá um chute em Nossa Senhora Aparecida? Aquilo para mim foi uma ofensa pessoal. Eu já não era católica há muito tempo, mas aquilo me feriu profundamente, numa espécie de raiz, ofendeu a minha infância. Acho que é porque a Igreja representa proteção e uma forma de comunidade.

E isso é importantíssimo. No caso dos evangélicos, então, é notável. É acolhimento.

AC – Exatamente: eles se sentem acolhidos.

Muito importante. Eu não gosto – para isso, não precisei encontrar o Kleber Lucas – do desprezo total que, em geral, as pessoas bem formadas ou atuantes socialmente dedicam ao fenômeno evangélico.

R – Não se pode tratar essa questão com menosprezo.

Pois é, eu já não tratava. Mesmo antes de encontrar o Kleber Lucas, eu tinha lido um livro que era uma biografia, escrita por um casal, do bispo Edir Macedo. Depois li dois livros dele, de autobiografia. E ele tem umas coisas curiosas. Uma delas é relacionada ao chute na santa. Ele se detém nesse assunto, acha que foi a coisa mais errada que um evangélico já fez no Brasil. E a outra, que é uma coisa curiosa e que tem a ver com a modernidade do protestantismo, é que ele esboçou defender – está no livro e nas publicações, *Folha Universal*, que estão na igreja, que eu também lia às vezes – a legalização do aborto. Uma coisa que os católicos são totalmente contra...

AC – Ele defendia, é?

É, chegou a defender.

AC – Não sabia, não.

Ele recuou por causa da bancada evangélica, pra não ficar mal, mas ele chegou não a esboçar vagamente, chegou a dizer mesmo.

AC – Eu acho tão importante que o aborto seja legalizado... São certas coisas assim que eu não sei como é que o Kleber vê. Por exemplo, esse assunto e certas coisas, como a legalização do casamento entre pessoas do mesmo sexo. A legalização do aborto, eu acho importantíssima. Ambas são partes dos direitos humanos. Na verdade, é na medida que a religião colabora com a defesa dos direitos humanos que ela pode ser importante.

R – Você sabe, Cicero, na Conferência Mundial sobre Direitos Humanos, eu assisti, ninguém me contou, no momento em que, após noites e noites de negociação, decidiu-se, enfim, que os direitos das mulheres eram direitos humanos. Nós estávamos em 1993.

AC – Olha que loucura! Como é que pode?

Não é incrível?

AC – Agora, isso já mudou completamente

R – Eu garanto a vocês que até hoje isso não é uma convicção generalizada.

AC – Os direitos humanos?

R – Das mulheres e dos gays, não.

AC – Os direitos humanos são universais...

R – Sim, mas no caso das mulheres e dos gays quem mais se opôs foram os países muçulmanos e o Vaticano.

AC – É verdade. Esse foi um lado terrível da religião.

R – A perseguição às mulheres continua até hoje. Nós vivemos num país em que o feminicídio corre solto.

AC – Nesse sentido, se a gente julga a religião a partir disso, na verdade isso significa que os direitos humanos, os seres humanos, têm que ser colocados em primeiríssimo plano em todas as coisas. Deus é uma coisa em que é possível você acreditar ou não acreditar. Isso é um dos direitos humanos: você acreditar ou não acreditar em Deus. Mas você não pode colocar Deus como o fundamento...

Dos direitos que os seres humanos têm...

AC – Na sua maneira de pensar, o fundamento tem que ser o próprio ser humano.

R – Um dos pilares dessa onda arquiconservadora que nós estamos vivendo são os chamados costumes. Costumes, para eles, têm uma conotação impositiva,

imutável. Já, para nós, são as escolhas que eu faço, que você faz, diferentes para cada um, na sua vida.

AC – Cada um tem o seu. Já os direitos são universais. Você pode ter costumes diferentes de outra pessoa. Não podem questionar, não podem quebrar o direito de escolha. Isso é um absurdo.

Quem é contra os direitos dos gays é que está sendo contra os direitos humanos. Porque eles estão restringindo um direito que racionalmente é um direito.

Sem dúvida. E isso me traz de volta aos evangélicos. Entre os evangélicos, há igrejas que defendem o casamento de pessoas do mesmo sexo. No catolicismo, não pode.

A liberdade não volta para trás

AC – Esse papa até tem uma posição diferente.

O papa Francisco é muito simpático. Ele fica segurando assim...

AC – Mas ele tem sido criticado por causa disso. Ele não declara...

Mas ele não mantém aquela posição moralista.

AC – Dá pra gente sacar, quem é inteligente saca, que ele acredita no direito de as pessoas exercerem sua sexualidade como quiserem.

R – O fato é que, em todas as conferências mundiais de que eu participei, e eu participei de toda a agenda social da ONU, conseguia-se negociar tudo, exceto o que dizia respeito às mulheres.

AC – Que loucura! Mas isto está acabando, está mudando, completamente.

Esse foi o tema da vida de Rosiska, não é? É a luta da vida dela.

AC – É verdade.

R – Quanto mais muda, mais somos atacadas. O que mudou para as mulheres não volta pra trás. Como não volta atrás o que foi conquistado como direitos dos gays.

Isso é uma das razões desse hiper-reacionarismo que está acontecendo no mundo todo e no Brasil em particular. É uma resposta, eu acho que é um grito por causa do avanço.

R – Do avanço da liberdade.

Da sensação de que não tem jeito, que não vai voltar. Não vai voltar.

AC – Em relação à liberdade, uma coisa absoluta é que você não tem o direito de fazer mal a outra pessoa. Ninguém tem o direito de impedir a liberdade de outra pessoa ou de maltratá-la, de qualquer jeito. Isso é um absoluto, é bem racional que cada um tenha o direito de ser como é. Acreditar em Deus ou não não é absoluto como isso. Isso é absoluto mesmo.

R – Deus aí é pretexto para o mal-estar que muitas pessoas sentem diante da liberdade alheia. Qualquer forma que ela assuma. Eu acredito firmemente que foi o avanço das liberdades que produziu essa reação violenta, demencial.

Contra a razão.

AC – É um contragolpe. Irracional.

“Não vamos deixar”

R – Na canção “Não vou deixar”, você declara que não vai aceitar a destruição da nossa história como país, como povo, como cultura, e da nossa vida como pessoas. “E não vou deixar porque eu sei cantar”. Há mais de quarenta anos você respondeu à pergunta se o Brasil ia dar certo com uma afirmação: “Vai dar certo porque eu quero”. É essa mesma força estranha que lhe movia então e que lhe move ainda hoje?

Você sabe que é? Pra mim, é. No fundo, você foi no ponto exato, porque as duas coisas têm a mesma raiz, saem da mesma dimensão da minha personalidade. Eu me lembro quando disse: “O Brasil vai dar certo porque eu quero”. Foi na revista *Veja*. Muitas pessoas disseram: “Ah ele é muito autocentrado, narcisista”. Não sei o quê. Para mim, não era isso, era um convite à responsabilidade. Era como se eu dissesse assim: “Vai dar certo porque eu quero. Cada um deve poder dizer isso, entendeu?”.

É convidar as subjetividades a se decidirem quanto a isso. É um convite à responsabilidade. Atualmente, eu canto “Não vou deixar” e as plateias reagem, aplaudem uns trechos, cantam uns pedaços junto comigo, e eu, em geral, no fim, digo: “Não vamos deixar”. E aí a plateia se anima mais ainda.

R – Uma convocatória?

É, uma convocatória.

R – Você faz isso muito bem. Assume sua responsabilidade em face do Brasil. Dá suas opiniões, por mais polêmicas que sejam, enfrenta o debate público, não é? Eu acho que essa autoconfiança de que nós falamos há pouco, de se ver como uma possibilidade para o mundo, isso tem fundamento nesse “eu não vou deixar, e vai dar certo porque eu quero”. É isso?

Tem sim. Eu acho que tem.

R – E é muito bom que seja assim, porque nós precisamos ter convicção de alguma coisa sobre nós mesmos, senão ficamos à deriva do que vai nos acontecendo. O país está cada vez mais estranho, não é? Às vezes, parece irreconhecível.

É. Chegou a um ponto em que eu fiquei um tanto angustiado. Chegou a me parecer que não tem Brasil nenhum, nada disso. Mas, na verdade, esse meu impulso é mais forte e volta. Por isso, eu fiz a canção, fiz a canção num momento mais escuro do que agora.

R – Nós temos uma triste vantagem sobre as novas gerações, é que nós já vimos coisas tenebrosas.

Piores. Passamos por coisas piores.

R – Passamos. Essa foto que mostrei a você foi tirada no exílio. Estávamos todos no exílio nessa época.

Me lembro.

A gente consegue ser otimista porque a gente diz: “Como assim?”. Tem momentos em que a gente fica pessimista, puxa!, caímos no buraco, não tem mais jeito. No entanto, a gente já viu coisa até pior do que isso. E, no entanto, a gente está aqui, a gente reergueu a cabeça. Está aqui falando. Mantendo a promessa.

R – Mantendo “sempre teso o arco da promessa”.

É, mantendo “sempre teso o arco da promessa”.

R – Eu adoro esse seu verso, guardei na memória a minha vida inteira, “manter teso o arco da promessa” é maravilhoso.

É, a imagem é boa...

R – E a interpretação da Bethânia é deslumbrante. Não tem intérprete igual.

Não tem, não. Ela é única. Única e irrepetível.

R – Ela é um fenômeno. Olha, Caetano, sua mãe e seu pai namoraram direitinho, capricharam.

Namoraram. Eles eram namoradores. Eles se sentavam ao lado, um do outro, na mesma cabeceira da mesa, não um em uma e o outro na outra. Porque a família era grande, a mesa grande, e eles dois ali na cabeceira da mesa. Eles pegavam a mão, ficavam se alisando, se pegavam.

R – Isso é lindo.

Isso é lindo. Muito bacana, isso realmente era bom.



Em pé: Gilberto Gil, Rosiska Darcy de Oliveira, Sérgio Paulo Rouanet e Dedé Veloso. Embaixo: Jovelina Cecon e Caetano Veloso. Foto: Carlos Morel.

R – E é por isso é que vocês saíram tão bonitos?

O que tem de bonito em nós vem daí. Tem um poema de minha irmã Mabel que eu acho muito lindo. Chama-se “DNA”. Mas eu não sei de cor. Todas as vezes que eu li ou ouvi, eu chorei. Até me lembrando vagamente, fico com vontade de chorar.

R – É mesmo?

É, porque é uma coisa sobre meus pais. Sobre nossos pais, não é? E ela dizendo como se a gente não pudesse, na nossa vida, chegar àquilo. É bonito, um poema curto.

R – Você quer publicar nessa sua entrevista?

Olha, se eu achar, sim. Sabe o que eu sou mais do que tudo? Desorganizado. Leitura, onde está o livro? É uma coisa louca, porque, se eu fosse organizado, e conversando com você, eu diria: espera aí, e aí eu pegava o poema de Mabel. Eu não tenho a menor ideia de onde está, não sei nem em que casa está, porque, quando eu me separei de Dedé, os livros ficaram na casa dela. Com a Paulinha, eu organizei livros, e às vezes ia pegar na casa de Dedé um livro que eu sabia que estava lá, ficava procurando, pegava um, trazia, misturei um pouco, entendeu? Então, é tudo muito, muito desorganizado. A leitura, um método de estudo, pra mim, é um caos. Eu leio muito, eu gosto de ler, sempre. Adoro, fico lendo coisas, mas é uma variedade muito grande...

R – Acho que isso é dos artistas...

É, acho que é porque eu sou artista.

O filósofo e o reggae

R – O que está ocupando seus pensamentos agora?

Olha, eu falo tanto, eu gosto de conversar, e também gosto de falar publicamente, mas não sei o que eu escolheria como tema favorito desse período. Olha só, é tudo nas minhas canções. Eu leio coisas de que eu não entendo também. Eu sempre fui assim... Quando a gente era novo, você escolhia se ia pro clássico ou pro científico, não é? No segundo ciclo do secundário, pelo menos na Bahia, era assim. E eu escolhi o clássico, sempre fui de Humanas, nunca fui das chamadas Exatas. E então eu sempre li mais coisas de filosofia. Eu entrei na Faculdade de Filosofia, fiz vestibular, passei e fiz o primeiro ano e uma parte do segundo, mas o segundo ano foi 1964. Um professor foi preso, três colegas sumiram, e eu terminei deixando, e Bethânia foi chamada pra cantar no Rio. Meu pai disse que só deixava se eu viesse com ela. Aí então eu vim pro Rio e nunca mais voltei pra universidade. Eu nem fechei matrícula, não fiz nada. Deixei. Estava muito ruim no momento, não é? Em 1964, o professor que era o mais brilhante de todos foi preso, levaram, e estavam errados. Ele era kantiano. Mas os milicos não entendiam nada.

R – Aí levaram porque era kantiano?

É, levaram porque ouviram falar que ele era...

R – Filósofo?

O diretor era a figura principal do curso de Filosofia da Universidade da Bahia – ele era um padre, e bom, ele era tomista. Depois, eu fui preso; depois, fiquei confinado

em Salvador; depois, fui pro exílio, fiquei dois anos e meio em Londres. Quando eu voltei, voltei com um show ensaiado do *Transa*, porque eu tinha gravado o *Transa*, e eu tinha feito o show em Paris uma vez, e uma vez num lugar, foi em Londres mesmo. Foi no Queen Elizabeth Hall. Foi legal. Foi muito bom. O show com Macalé, Tutty Moreno, Áureo de Souza, Moacyr Albuquerque. E aí eu vim pro Brasil com esse show já pronto. E para estrear direto. Fiz no Rio, fiz em São Paulo, fiz em Recife, fui para Salvador, para fazer lá e ficar. Quando cheguei a Salvador, fui chamado pela censura porque tinha uma música que eles não tinham permitido. Eu tinha que ir lá ao lugar falar com o cara da censura, com o chefe da censura. Quando cheguei lá, o chefe da censura era o padre que era o diretor da faculdade.

R – Da Faculdade de Filosofia?

Eu estou lhe dizendo. Ele tinha deixado de ser padre, porque tinha se casado, tinha encontrado uma mulher, não sei o quê. Alguma coisa assim.

R – Mas daí a ser chefe da censura...

Era chefe da censura. E o problema dele sabe qual era? A palavra “reggae”. Ele foi meu professor, entende? Eu só faltava desmaiar vendo aquele homem fazendo o papel de censor mesmo, não é? Era o padre Pinheiro. Essa história é verdadeira, é uma história incrível, não é? Aquele homem na minha frente dizendo: “Essa palavra reggae, nós não encontramos em nenhum dicionário e há o risco de ser subversiva. E, olha, eu fui avisado antes, não o chame de padre Pinheiro, chame de professor Pinheiro, porque ele não é mais padre. E eu então disse: “Professor Pinheiro, essa palavra não pode estar em dicionário, porque essa palavra é o nome de um ritmo jamaicano novo, que ainda não é conhecido no mundo, mas eu conheço, porque eu morava em Notting Hill Gate. O negócio de reggae era tudo ali na Portobello Road; então, a música fala “Portobello Road to the sound of reggae”. E ele demorou muito e, depois, terminou fechando assim: “Você me dá a sua palavra de que é isso? Se depois nós descobirmos que você está mentindo, você será punido”. “Disso, eu dou minha palavra”. E ele disse, então: “Eu vou deixar, experimentalmente, que você cante a canção no show”, pra depois descobrir se eu tava fazendo uma coisa subversiva. Agora, o reggae é subversivo.

Não é uma história incrível?

[*Entra Benjamin, neto de Caetano*]

R – Esse é o Benjamin?

É Benjamin. Vem cá Benjamin. Você se lembra de que eu lhe ensinei o nome dela, se lembra como era? Rosiska.

R – É difícil, não é, Benjamin? Ele achou engraçado, ninguém se chama assim, não é? Mas acertou, aprendeu direitinho. O olhar dele é inteligente.

Ele é muito inteligente. Ele é. Muito, e canta. Imagina! Canta afinado com 2 anos de idade. É incrível! Mas acho que essa daqui é muito mais afinada do que nós. É a mãe dele, Jasmine.

[*Entra a nora de Caetano*]

Essa é a Rosiska. Vocês mulheres têm que agradecer muito a essa mulher... O que se conseguiu para as mulheres no Brasil se deve principalmente a ela.

R – Arranjei muita encrenca para vocês.

Encrenca boa.

Ser pai

R – Caetano, como é ser avô?

Olha, eu acho maravilhoso, mas a coisa mais surpreendente e impressionante na minha vida foi ser pai. Você sabe que eu tinha certeza de que não ia ter filho? Eu e Dedé, nós namoramos e nos casamos decididos a nunca ter filhos. Aí a gente estava em Londres, no exílio e já no último ano, que eu nem sabia que era o último ano do exílio, mas terminou sendo, e eu comecei a sentir vontade de ter filho. Uma coisa estranha, parece relógio biológico. Acho que sou uma mulher, não é?

R – Que chega um momento e tem vontade de ter filho?

Mas que coisa! Eu não gostava de criança. Achava criança um negócio chatíssimo e não gostava de ver anúncio na televisão que tinha bebê, aquele negócio nojento, tinha pena dos meus amigos que tinham filho. Que chato! Que negócio chato esse: ter neném em casa, depois menininho! Era tudo horrível. De repente, eu comecei a gostar até de anúncio da Johnson. Não sei, aí eu comecei a dizer a Dedé. Dedé disse: “O quê? Não, nem pensar”. E cheguei até a fazer uma piada, porque Gal foi nos visitar em Londres, e eu disse: “Gal, eu estou pensando em querer ter filho. Dedé não quer, você não quer ter o filho comigo? Tem um filho comigo”. Aí rimos, e tal, mas Dedé não queria de jeito nenhum. Mas aí se configurou de uma maneira até um pouco mágica, porque teve João Gilberto no meio, e nós terminamos voltando, porque esse negócio de voltar pro Brasil ficou bem complicado.

Meus pais fizeram quarenta anos de casados, e nós, eu e Bethânia, somos muito ligados, e admiradores dos meus pais. Todos os irmãos, todos, todo mundo, era uma coisa muito forte, e era um sofrimento grande pra eles que eu não estivesse na festa dos quarenta anos de casamento deles. Bethânia então se movimentou aqui pra conseguir uma permissão específica pra eu vir pra missa. Eu podia chegar ao Rio, encontrá-la, ir pra Salvador, ir à missa dos quarenta anos de casado de meu pai e minha mãe. E depois voltar pra Londres. Aí, quando cheguei aqui, eu e Dedé descemos do avião – a gente descia por uma escadinha, ainda andava, mesmo o voo internacional ainda era assim. Aí tinha um Fusca parado perto da escada, com os caras dentro, e eles logo saíram, me puxaram e Dedé foi andando na fila, e eles: “Pode seguir, pode seguir”. Era um sequestro, não é? Mas era oficial, eles estavam ali, e todo mundo estava avisado, o pessoal do avião... E eles me pegaram e me levaram pra um lugar na avenida Presidente Vargas. Num apartamento. E ficaram seis horas comigo me interrogando e me ameaçando.

Bethânia, que tinha conseguido tudo, tinha julgado que eles tinham prometido: “Não, está tudo certo, vem, chegará, será recebido”. E aí Dedé foi pra casa de Bethânia, ficou lá me esperando. Glauber e Luiz Carlos Maciel estavam na casa de Bethânia, quando Dedé chegou dizendo: “Olha, Caetano foi preso”, e ficaram lá esperando. Foi um interrogatório meio torturante, porque eles queriam que eu fizesse uma canção sobre a Transamazônica, louvando a construção da Transamazônica. Se eu não me comprometesse a fazer isso, eles não me soltariam. E eu fiquei seis horas mantendo essa posição, eu não ia fazer uma música pra louvar a construção da Transamazônica, e foi uma coisa dilacerante, horrível...

R – Puro Kafka!

É, parece um conto de Kafka. Depois eu vi que eles gravaram tudo, num gravador de rolo, não existia cassete ainda, eu acho. Eu não sei o que eles fizeram daquilo, não sei. E aí, depois de seis horas, eles me pegaram e me levaram pra casa de Bethânia. Num camburão, aí não foi mais o Fusca. E eu cheguei na casa de Bethânia apavorado.

R – Claro.

E angustiado; não conseguia nem falar. E Glauber me olhava assim com um olho, doido pra entender, e Maciel, muito razoável, equilibrado, fazendo perguntas mais objetivas. Fui falando, fui melhorando, e depois terminei indo pra Bahia, mas eles disseram: “Não pode sair de Salvador”. Não poderia ir a Santo Amaro, que fica a setenta quilômetros de Salvador.

R – Mas assistiu à missa?

Assisti, a missa foi em Salvador, não foi em Santo Amaro. Porque meus pais estavam morando em Salvador.

R – E depois soltaram você, mandaram você de volta?

Fizeram uma porção de coisas estranhas, me obrigaram a fazer duas aparições na TV Globo. Eu fiz, mas me obrigaram, disseram que eu tinha que fazer. Depois, voltei pra Londres. Voltei arrasado. Eu disse: “Dedé, eu não sei, acho que nunca mais a gente vai poder voltar ao Brasil”.

A festa de casamento de meus pais foi no início do ano, e, quando foi perto do fim daquele mesmo ano, o João Gilberto me telefonou, me chamando pra vir pro Brasil, pra gravar um programa de televisão com ele e Gal. João, que nunca tinha falado comigo, telefonou pra minha casa em Londres. João, pra mim, era uma coisa mais do que sobrenatural. E ele me disse assim: “Caeta, venha, você não sabe, você só vai ver sorrisos no avião, você vai saltar e você vai estar de novo no Brasil”. Tudo assim, ele tinha um jeito muito poético de falar, e meio louco, mas iluminado, não é? E eu acreditava nele quase como num santo, uma deidade.

Primeiro eu disse: “Não, não, não”; depois, “Dedé, vamos ver isso?”. E Dedé falou: “Vamos perguntar a Violeta Arraes”, que morava em Paris.

R – Foi muito minha amiga. Eu gostava muito dela.

Eu também. Foi uma mulher importantíssima na minha vida.

R – Ah, na minha também. Foi ela quem me ajudou quando eu fiquei exilada.

Ela chefiava a comunidade brasileira exilada na Europa. Era muito boa, muito generosa.

R – Inteligente, engraçada.

A gente tem que homenageá-la, falando dela.

Conversei com Violeta e aí eu vim, aconteceu tudo que o João Gilberto falou. Desde dentro do avião.

Quando eu vim para o aniversário de casamento dos meus pais, o comportamento das aeromoças era todo muito fechado. Você via na cara que a pessoa sabia, não queria. Já nessa vez, quando o João disse que as pessoas iam estar sorrindo para mim desde o avião, de fato aconteceu.

E aí eu cheguei e fiz a gravação da televisão com João e Gal em São Paulo. Ninguém me parou em lugar nenhum. Mais nada. Tudo normal desde a chegada. Aí fui pra Salvador e disse: “Dedé, vamos pra Londres pegar tudo e voltar pra cá”. Aí fui pra Londres, peguei tudo. O produtor que tinha feito o *Transa* ficou muito sentido, porque ele disse: “Agora você pode ser bom profissionalmente e você vai embora”. “Mas euvou pro Brasil, eu quero, eu vou”. E vim. Aí ficamos na Bahia; depois de uns dias na Bahia, umas semanas, Dedé disse: “Caetano, agora eu acho que eu topo esse filho que você quer”. Aí Dedé ficou grávida, e aí foi o que eu digo, que foi o acontecimento mais importante da minha vida adulta, o surgimento de Moreno.

R – O nascimento de Moreno.

O nascimento dele. E é até hoje.

Ser Caetano

R – Como é ser Caetano?

Eu gosto. Tem uma frase que Zé Almino Arraes me disse, que o Mangabeira Unger disse a ele, uma vez, em Nova York, que de vez em quando volta à minha cabeça: “Ser é melhor do que não ser”.

Oração ao tempo

És um senhor tão bonito
Quanto a cara do meu filho
Tempo, tempo, tempo, tempo
Vou te fazer um pedido
Tempo, tempo, tempo, tempo

Compositor de destinos
Tambor de todos os ritmos
Tempo, tempo, tempo, tempo
Entro em um acordo contigo
Tempo, tempo, tempo, tempo

Por seres tão inventivo
E pareceres contínuo
Tempo, tempo, tempo, tempo
És um dos deuses mais lindos
Tempo, tempo, tempo, tempo

Que sejas ainda mais vivo
No som do meu estribilho
Tempo, tempo, tempo, tempo
Ouve bem o que te digo
Tempo, tempo, tempo, tempo

Peço-te o prazer legítimo
E o movimento preciso
Tempo, tempo, tempo, tempo
Quando o tempo for propício
Tempo, tempo, tempo, tempo

De modo que o meu espírito
Ganhe um brilho definido
Tempo, tempo, tempo, tempo
E eu espalhe benefícios
Tempo, tempo, tempo, tempo

O que usaremos pra isso
Fique guardado em sigilo
Tempo, tempo, tempo, tempo
Apenas conte comigo
Tempo, tempo, tempo, tempo

E quando eu tiver saído
Para fora do teu círculo
Tempo, tempo, tempo, tempo
Não serei nem terás sido
Tempo, tempo, tempo, tempo

Ainda assim acredito
Ser possível reunirmo-nos
Tempo, tempo, tempo, tempo
Num outro nível de vínculo
Tempo, tempo, tempo, tempo

Portanto, peço-te aquilo
E te ofereço elogios
Tempo, tempo, tempo, tempo
Nas rimas do meu estilo
Tempo, tempo, tempo, tempo

“Existirmos, a que será que se destina?”

R – Caetano, existirmos, a que será que se destina?

Você faz essa pergunta a quem tem dentro de si essa pergunta sempre, não é?

R – Você já encontrou a resposta?

Não. Mas há algo de resposta na mesma canção que começa com essa pergunta, e que, de certa forma, responde. Porque foi no encontro com o pai do meu amigo que tinha se matado, o Torquato Neto. Em Teresina, o pai dele veio falar comigo, e foi tão bonito, todo o jeito dele, e ficamos sós, eu e ele, na casa, a mulher dele, a mãe do Torquato, estava hospitalizada. Ficamos sós, os dois na mesa da sala. Uma pessoa tão incrível, eu tava chorando muito, e ele respeitava, ficava calado, mas às vezes dava uma palavra de consolo.

Ele me consolava. Aí ele se levantou, foi lá fora, e eu continuei chorando, sentado na mesa da sala, e ele voltou com uma rosa menina que ele tirou do jardim, e me deu a rosa menina... Estou contando a história da canção... Aí eu chorava, porque eu estava emocionado, chorava mais, e ele me tratava assim, com carinho, como quem...

R – ...Consola um menino.

E, finalmente, ele abriu a geladeira e botou dois copos de cajuína pra gente tomar.

R– Cristalina.

Cajuína é muito cristalina, não é? E ele também, e a rosa menina que ele trouxe. Então, de certa forma, responde, não é? Isso responde.

R – Existimos pra esses momentos.

É, pra coisas assim.



Caetano Veloso, julho de 1970, Centre Europe, Tiers Monde, Genebra. Foto: Carlos Morel.

Cajuína

Existirmos: A que será que se destina?
 Pois quando tu me deste a rosa pequenina
 Vi que és um homem lindo e que se acaso a sina
 Do menino infeliz não se nos ilumina
 Tampouco turva-se a lágrima nordestina
 Apenas a matéria vida era tão fina
 E éramos olharmo-nos intacta retina
 A cajuína cristalina em Teresina

Brasil feito brasa

Antonio Cicero*

Ocupante da Cadeira 27 na Academia Brasileira de Letras.

A imagem imediata da América do Sul sempre se destacou por exuberância e sensualidade tropicais. “A luz brilhante do dia, a força das cores das plantas, as formas dos vegetais, a plumagem colorida dos pássaros, tudo traz a estampa da natureza tropical”,¹ exclama Humboldt, ao aqui desembarcar. “Que país fabuloso e extravagante! Plantas fantásticas, enguias elétricas, tatus, macacos, papagaios... Que árvores! *Poinciana pulcherrima* com um grande buquê de maravilhosas flores rubras; árvores com folhas enormes e flores perfumadas do tamanho de uma mão... Quanto às cores dos pássaros e peixes, até os caranguejos são azuis celestes e amarelos!”²

Mas o Brasil não é extravagante apenas no que toca à natureza não humana. Também as formas da nossa natureza humana (formas ou cores de corpos, peles, cabelos, olhos etc.), resultantes dos cruzamentos mais improváveis, têm uma diversidade estonteante. Assim, ao contrário do que se dá nos Estados Unidos, a exceção aqui é o negro, o branco ou o índio “puro”. Pode dizer-se que, no Brasil, cada ser humano parece resultar de uma combinação singular de características de cada uma dessas e de outras raças. Longe de significar homogeneização racial, isso sugere que, no limite, cada brasileiro tende a ser a expressão de uma raça individual. Esse oxímoro exprime o fato de que, através não da redução, mas da multiplicação das diferenças, entrevê-se no Brasil, a longo prazo, a pulverização – ou melhor, a *dissolução* – racial.

Da mesma maneira, é impossível ignorar que nem as formas da cultura erudita nem as criações mais importantes da cultura *popular* brasileira se dão como arquétipos imemoriais ou heranças de um passado miticamente remoto. Elas constituem, ao contrário, resultados memoráveis da intermediação recíproca das mais diferentes culturas. Uma grande invenção feita o samba, por exemplo, pode entender-se como uma forma admirável de se conceber criativamente o concubinato de, por um lado, ritmos, ritos, danças, instrumentos, paradigmas musicais etc. de diferentes proveniências africanas com, por outro lado, melodias, harmonias, versos, danças, instrumentos, paradigmas musicais etc. de diferentes proveniências europeias. A realidade do samba aponta para a possibilidade de infinitas outras combinações de elementos de diversas origens. A *biodiversidade*, se tomada também em sentido antropológico (e não apenas no que toca à antropologia física, mas à cultural), é, de fato, a característica mais marcante do Brasil. Ora, como diz a letra de um rock

* Texto pronunciado na *Literaturhaus* de Frankfurt, por ocasião da Feira Internacional do Livro, em outubro de 1994.

1 HUMBOLDT, A. *Vom Orinoko zum Amazonas*. Wiesbaden: Brockhaus, 1958. p. 68.

2 Cit. por BOTTING, D.; HUMBOLDT, A. New York: Harper & Row, 1973. p. 76.

brasileiro, “riquezas são diferenças”. Que o converso disso também é verdadeiro, isto é, que *diferenças são riquezas*, já era considerado evidente por Aristóteles no princípio da *Metafísica*, ao explicar que a razão pela qual preferimos a vista a todos os outros sentidos é que ela nos faz conhecer mais “e mostra muitas diferenças”.³

Contudo, nem todo homem se deslumbra e deleita, feito Humboldt, com a pleitora do ser tropical. Há entre os moralistas, como Nietzsche observa, um ódio à floresta virgem e aos trópicos e uma necessidade de desacreditar a todo custo o “homem tropical”, seja como doença e degeneração do homem, seja como inferno e automartírio próprio. Para tais moralistas, um país feito o Brasil – em que não apenas a natureza não humana, mas também a natureza humana e a cultura são superabundantemente polimórficas – não pode deixar de ser um escândalo. Também para eles, o brasileiro é o mais desacreditado dos homens. Mas podemos nos perguntar, com o autor de *Além do bem e do mal*, por que razão se há de pensar dessa maneira. “A favor das ‘zonas temperadas’? A favor dos homens temperados? Dos homens ‘morais’? Dos medíocres?”⁴ A favor de nossa uniformização física ou moral, isto é, de nosso empobrecimento?

Devemos também rejeitar o clichê que faz do homem tropical um escravo da natureza, das circunstâncias ou das paixões que sofre. Da epopeia glauberiana do cinema novo à decantação joão-gilbertiana da bossa nova, do plano piloto dos arquitetos da visão e loucura de Brasília ao plano piloto dos “poetas de campos e espaços” de São Paulo, tudo parece confirmar que Hélio Oiticica se achava próximo da verdade quando sentia no âmago da alma brasileira uma revolucionária “vontade construtiva geral”.

Semelhante país não quer ser descrito pelas metáforas orgânicas e, sobretudo, vegetais, cujo protótipo é o famoso cedro de Herder, de raízes fincadas no solo ancestral.⁵ Originalmente uma elipse, a expressão “Brasil” funcionava como metonímia do país que continha pau-brasil. Mas de maneira nenhuma deve o pau-brasil ser tomado como metáfora do Brasil. Quando comparamos uma nação a uma árvore, estamos enfatizando os aspectos concluídos e herdados da sua vida cultural. É nesse sentido que Maurice Barrès, por exemplo, dizia: “Preciso que guardem em minha árvore a cultura que lhe permita me sustentar tão alto a mim, fraca folhinha”.⁶ A folha brota do galho, que sai do tronco, que se sustenta pela raiz, que se agarra no passado de que se alimenta.

Antes de tudo, “Brasil” remete a “brasa”. É evidente que não devemos nem podemos prescindir da linguagem figurada, já que o seu emprego faz parte da *ars inveniendi*, e trata-se, aqui, da descoberta do Brasil, isto é, da *inventio Brasilis*. Preferimos, contudo, um célebre tropo americano (americano *ma non troppo*, feito tudo americano, pois foi Tocqueville, se não me engano, quem primeiro o empregou) e dizemos que o Brasil é o verdadeiro *melting pot*, o crisol, que os Estados Unidos não chegaram a ser, em que se dão tanto a promiscuidade quanto a miscigenação das mais diversas culturas e raças – americanas, europeias, africanas, asiáticas – que modificam, relativizam, instrumentalizam e fecundam umas as outras. O crisol, ao contrário da árvore, consiste no âmbito da mudança, no lugar de fusão e separação, expansão e

3 ARISTÓTELES. *Metaphysica*, A980a28.

4 NIETZSCHE, F. *Jenseits von Gut und Böse*. Frankfurt am Main. Fischer Bücherei GmbH, 1968, § 197, p.96.

5 HERDER, J. G. Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit. In: *Schriften*. München: Wilhelm Goldmann Verlag, 1960. p. 36.

6 Cit. por FINKELKRAUT, A. *A derrota do pensamento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 59.

contração, composição e decomposição, condensação e rarefação, onde nada jamais permanece o mesmo. Obviamente, mesmo a metáfora do crisol não é inteiramente adequada, pois, neste, diferentes metais se fundem em uma única liga, enquanto, no Brasil, o intercurso das diversas raças e culturas resulta na multiplicação combinatória de códigos genéticos e culturais. Talvez devêssemos, por isso, ter preferido a imagem de um laboratório. O crisol, porém, tem a vantagem de poder funcionar como a representação contemporânea de um caos hesiodicamente originário que consiste, por um lado, em uma garganta vorazmente antropofágica, ou melhor, onívora, e, por outro, em um útero eidopoético e cosmogônico, isto é, gerador de formas e mundos. Quando chamamos o Brasil de “crisol”, estamos, portanto, pondo o acento na produção criativa de raça e cultura. É com um olhar retrospectivo que uma etnia se compara a uma árvore e com um olhar prospectivo que se compara a um crisol.

Na verdade, a própria Europa nem sempre se encontrou tão longe deste último quanto, à primeira vista, atualmente parece estar. Se lançarmos o olhar para o momento da formação da cultura europeia, veremos que “a história da Grécia”, como observava, com razão, Hegel, mostra em seu começo a migração e a mistura de tribos, em parte domésticas e em parte estrangeiras; e precisamente a Ática, cujo povo alcançaria o auge da floração grega, era o refúgio das mais diferentes tribos e famílias... Tanto os gregos quanto os romanos desenvolveram-se, a partir de um *colluvies*, uma confluência das mais variadas nações. Das diversas populações que encontramos na Grécia, não se pode dizer quais eram propriamente as gregas originais e quais haviam imigrado de países e plagas estrangeiras...⁷ Que é o berço da Europa, que são a Grécia, o Mediterrâneo, a própria Europa senão a grande encruzilhada de três continentes? Não será nessa experiência cultural sem precedentes de integração superadora de particularidades que devemos ver o encadeamento de circunstâncias que conduziu a que, precisamente no solo do Ocidente, surgissem fenômenos culturais que se encontram em um caminho de desenvolvimento de significado e validade universais?⁸ Dos próprios alemães, Nietzsche diz que, como “povo da mais extraordinária mistura e amálgama de raças, talvez com predomínio do elemento pré-ariano, como ‘povo do meio’ em todo sentido”,⁹ eles escapam à definição. Mas é claro que aquilo que para os europeus ou mesmo para os norte-americanos é capaz de parecer tão remoto que pode ser esquecido ou recalcado, para nós, brasileiros, é um processo vivo.

A ouvidos multiculturalistas, toda essa conversa sobre crisóis parecerá extravagantemente suspeita. Perguntar-se-á, por exemplo, como podemos ainda hoje continuar a empregar uma metáfora tão antiga quanto a do *melting pot*, como se ignorássemos que ela saiu de uso em virtude do reconhecimento de que, na prática, o sincretismo cultural se dá através de relações de domínio, em que determinadas culturas integram subordinativamente elementos de outras. Responderemos que uma cultura é o resultado – provisório – de um processo histórico, e os processos históricos, como os processos vitais, nada têm de equitativos. A própria mistura de raças que compõem o Brasil tornou-se possível, como se sabe, através da monstruosidade histórica da escravidão. Parte dos problemas brasileiros se deve, sem dúvida, às consequências nefastas desse fato terrível. Contudo, a metáfora do crisol nos parece ainda apta a exprimir o fato de que a fusão de raças e culturas brasileiras tenha progredido a tal

⁷ HEGEL, F. *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

⁸ WEBER, M. *Die protestantische Ethik I*. “Vorbemerkung”. Hamburg: Siebenstern Taschenbuch Verlag, 1973, § 9.

⁹ NIETZSCHE, F. Op. cit., § 244, p.140-142.

ponto que não é mais sequer concebível – exceto para grupos insignificantes ou com uma dose ridícula de artificialidade – pretender restaurar efetivamente a putativa pureza racial ou cultural de qualquer um de seus componentes.

O mestiço não deve ter a ilusão de que sua cultura autêntica seja diferente daquela em que foi criado. O caráter acidental e contingente de sua configuração racial não pode deixar de revelar-lhe o caráter igualmente acidental e contingente de toda relação entre raça e cultura. Para ele, está na cara, de fato, algo que, de direito, ninguém atualmente pode deixar de saber: que os racismos, nacionalismos e fundamentalismos que hoje por todos os continentes tendem a se reafirmar com virulência não passam, em última análise, de tentativas cínicas ou desesperadas de renegar a consciência social – generalizada e aguçada em consequência das recentes revoluções na informática, nas comunicações e nos transportes – do caráter acidental, contingente e relativo de fronteiras, horizontes, crenças, religiões, totens, tabus, costumes, tradições, valores, culturas, etnias, nações, mundos etc.

Assim, o brasileiro não pode ignorar que o crisol-Brasil existe somente enquanto bojo de contatos, atritos e fusões culturais e raciais. Para ele, a afirmação da acidentalidade, da contingência e da relatividade das identidades positivas e particulares que entram em sua composição se dá como fundamento essencial, necessário e absoluto de sua nacionalidade. Com isso, a cultura brasileira não pode ser senão uma espécie de metacultura; a raça brasileira, metarraça; e a nação brasileira, metanação. Nesse sentido, a originalidade desse país – um pouco feita a singularidade do Ocidente, para Max Weber¹⁰ não deve ser buscada na particularidade dele, mas no seu modo de ser universal.

Isso, porém, significa que o Brasil não se realiza – e menos ainda se apresenta como exemplar – senão enquanto *radicaliza* a afirmação americana da oportunidade universal e da liberdade individual, isto é, da democracia. Nada pode ser mais antitético ao mito propulsor do Brasil do que uma unidade baseada em opressão ou exclusão de raças, castas, culturas, grupos ou indivíduos. Não liberaremos plenamente a diversidade, o sincretismo e a criatividade que nos distinguem senão na medida em que a lei e o Estado deixem de servir a grupos particulares e passem a pertencer a todos, isto é, a ninguém em particular. O quanto nos encontramos longe desse ponto é indicado, por exemplo, pelas estatísticas assombrosas¹¹ de baixa escolaridade no primeiro e no segundo grau. Não é a toa que “*Brazilification*” consiste num neologismo norte-americano que, inspirado na observação da crescente concentração de renda no Brasil, significa a tendência, em uma sociedade qualquer, a crescer o abismo entre os ricos e os pobres e, concomitantemente, a desaparecer a classe média.¹² O paradoxo do Brasil está em, sendo capaz de oferecer a prefiguração da solução de alguns problemas que poucos países conseguem efetivamente enfrentar, não ter conseguido efetivamente enfrentar alguns problemas que muitos outros países já resolveram total ou parcialmente.

Contudo, se eu estiver certo em ver sinais de que a iniquidade social estabelecida no Brasil não poderá subsistir muito tempo, pois cada vez mais amplos setores da sociedade brasileira manifestam considerá-la intolerável, então em breve talvez a palavra *Brazilification* seja capaz de passar a exprimir, em oposição à via (em última análise separatista) do multiculturalismo, o que penso ser o traço realmente admirável desse país: a opção pelo caminho da fusão e da fecundação recíproca de diferentes culturas.

¹⁰ WEBER, M. Op. cit.

¹¹ BUARQUE, C. *O colapso da modernidade brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

¹² COUPLAND, D. *Generation X*, St. Ma.

Carlos Diegues

Ocupante da Cadeira 7 na Academia Brasileira de Letras.

Entrevista a Rosiska Darcy de Oliveira

Cacá, Deus ainda é brasileiro?

Você sabe que eu estava na maior agonia, porque, com a situação real do Brasil, você não sabe se Deus é brasileiro, não é? “Deus é brasileiro” é uma coisa engraçada. Eu vejo “Deus é brasileiro” como uma expressão tipicamente brasileira, que revela o nosso otimismo, nossa vontade de que as coisas deem certo. Quando eu digo “Deus ainda é brasileiro”, eu estou dizendo que a dúvida está encerrada, porque Deus ainda é brasileiro. E, de repente, essa ideia estava sendo negada pela realidade. Eu não sei se você reparou, ninguém reparou, porque também não é uma coisa pra ninguém reparar, mas eu não fiz muita propaganda desse título antes da eleição. Agora é que eu estou falando. Antes, eu não falei muito do título, porque eu fiquei com medo. Já pensou se o Bolsonaro ganha a eleição, e eu saio com o filme Deus ainda é brasileiro? Ia ser uma coisa danada, não é? Eu, que nunca fui bolsonarista, que sempre detestei e detesto esse sujeito... Seria muito difícil para mim, eu ia ter que mudar o título do filme. Então eu mantive Deus ainda é brasileiro porque ele perdeu. Não sei exatamente por que, mas há no ar um sentimento muito otimista de que Deus ainda é brasileiro. O Brasil pode ainda dar certo. E isso é uma coisa que eu defendo. Há uma coisa que me interessa muito: quando você inventa essa frase, “Deus ainda é brasileiro”, ou mesmo a frase anterior, “Deus é brasileiro”, você está dizendo que o Brasil pode dar certo. Essa é uma constante da cultura brasileira, desde Dom Pedro II. Dom Pedro I não falava, mas Dom Pedro II, que era metido a intelectual, tinha essa ideia de que o Brasil era um país que ia dar certo de qualquer maneira. Depois, com a vinda da República, a ideia continua, embora não tenha dado certo ainda, mas sempre houve essa ideia de que o Brasil ia dar certo. Com a vitória do Bolsonaro, voltou essa ideia pessimista de que o Brasil não ia dar certo de jeito nenhum, que o que estava dando certo acabou. Votaram no Bolsonaro e elegeram o Bolsonaro. Que temos em relação a isso? Temos a ideia de que, no Brasil, não vai dar certo mesmo. Não tem jeito ser brasileiro. Acho isso errado. Sempre achei isso errado. Tanto que eu nunca expus isso com clareza, mas eu sempre falei isso, mesmo que sub-repticiamente. Mesmo perdendo a eleição, mesmo tendo contrariedade política, a gente tem a ideia de que o Brasil pode dar certo.

Isso o país não pode perder, porque isso é uma característica muito rara no mundo hoje. É a espécie de contribuição que o Brasil pode dar ao pensamento universal, planetário. Você não sabe como, mas a gente vai batalhar para isso dar certo.

Às vezes, eu me pergunto o que é dar certo. Porque o Brasil não é um uma potência econômica, o Brasil não é uma potência militar, mas o Brasil é indiscutivelmente uma potência cultural. Acho que isso é uma coisa que nós descobrimos há pouco tempo. E é uma potência cultural justamente porque tem uma cultura muito original, fruto de uma mistura de influências muito diferentes umas das outras. Herdeiros de três civilizações, de três continentes, Europa, África e os povos originários da América. Acho que há em todo brasileiro uma alegria pelo fato de estar vivo. Os brasileiros gostam do Brasil, não é?

Acho que eles gostam do jeito que o Brasil é. Tanto que eu acho que o pior mal que o bolsonarismo fez ao Brasil não foi propriamente mudar a política do país, foi mudar este sentimento de que ele podia dar certo, não sei se de direita ou de esquerda, isso aí não me interessa, mas o país podia dar certo.

Eu queria ouvir mais de você — justamente porque é um tema seu, um tema que atravessa, de alguma maneira, todos os seus filmes — a respeito do que é o Brasil. Esta originalidade, esta cultura própria. Do que é feita?

Olha, eu não cheguei a uma conclusão exata sobre isso, porque eu também não tenho uma ideia precisa do que é o Brasil. A gente sempre trabalha o tema da cultura como uma coisa que a gente quer que seja. Quando, na verdade, o primeiro passo pra você descobrir uma cultura é perceber o que ela é. Pra depois você saber o que ela pode vir a ser. Mas, inicialmente, o importante é o que ela é. O que me comove no Brasil é uma espécie de malemolência que há no povo, a ideia de que as coisas podem dar certo, mesmo que ninguém faça nada. Uma vocação pra dar certo, uma vocação pras coisas boas do Brasil. Eu não sei por que é assim. Eu, por exemplo, sou nordestino, minha ligação com o Nordeste é muito grande. Aquele pessoal todo da pá-virada, todo mundo espevitado, alegre, contando histórias engraçadas. Aquilo ali é uma imagem de um país que ficou lá atrás, ficou muito lá atrás. E, no entanto, tem um clima de felicidade, um clima de alegria, um clima de esperança, um clima de emoção, sobretudo isso: um clima de emoção muito grande. Eu não sei por que isso, eu não sei dizer, não sei explicar por que, mas eu sinto isso também. Eu me comporto como um brasileiro que foi atingido por essas ideias, foi atingido por essas tendências sentimentais. Eu acho que o Brasil vai dar certo, mas eu não sei por que é que eu acho. Antigamente, a gente achava que ia dar certo porque ia ser socialista. Hoje, a gente sabe que não vai ser. Então vai dar certo por quê? Não sei. Por algum motivo vai dar certo. Existe uma espécie de fatalidade no dar certo brasileiro, fatalidade que não tem muita explicação, você não tem como chegar a isso de uma maneira de científica. Por que o Brasil vai dar certo? Porque ele vai ser socialista um dia, mais justo? Não sei. É muito difícil dizer isto, mas vou dizer: a verdade é que o Brasil é, hoje, um país de merda. É muito injusto, completamente destituído daquelas coisas de que a gente gosta.

Quando acabou a guerra, o que aconteceu? O mundo se dividiu em dois, o capitalismo e o socialismo. Outros países fizeram o seu futuro no capitalismo, como os Estados Unidos, e outros o fizeram no socialismo, como a China. Deu certo; não dá para dizer que os Estados Unidos não deram certo. Não vamos dizer que a China também não deu certo. Mas isso não significa muita coisa pra nós, porque não se pode comparar.

Quando o mundo se dividiu em dois na Guerra Fria, eu dizia sempre: o Brasil será o país que vai contribuir pra essa situação, dando a chave do que não é nem socialismo, nem capitalismo. Eu até brincava: o que a Revolução Francesa deixou como ideia mais importante? O capitalismo liberal ficou com a liberdade, o

socialismo ficou com a igualdade e o Brasil vai contribuir com a fraternidade. Isso não aconteceu, nem vai acontecer mais. Então, o que é que é agora? Não sei, eu não sei dizer o que é agora, mas continuo achando que vai dar certo. Essas ideias todas, de capitalismo, socialismo, que dividiram a gente no pós-Guerra, não existem mais.

Talvez se gaste muito tempo pensando justamente no que é dar certo. Na verdade, o que mais importa não é o que nós vamos ser no futuro, mas o que nós estamos sendo e o que nós somos.

O Brasil é escandalosamente desigual. Ele é racista. O Brasil é cruel com as mulheres. Eu reconheço todos os defeitos da sociedade brasileira, não nego nenhum. Mas acho que nós poderíamos fazer uma leitura um pouco mais amiga do país, também pelas suas qualidades.

Eu vou lhe dizer uma coisa breve que pode até lhe surpreender, mas a morte do Pelé foi um evento impressionante. Eu nunca pensei que a morte do Pelé fosse resultar no que resultou. Não foi a consagração de um craque, foi a consagração de um modo de viver, de estar no mundo. O Pelé foi consagrado pelo seu estar no mundo. Esse cara é um jogador de futebol. Eu adoro futebol, então posso lhe dizer que ele é um grande jogador de futebol, porque eu o acompanhei, eu o vi jogar. Mas a verdade é que a grande qualidade dele, o que fez da morte dele essa coisa enorme, não foi a capacidade dele de jogar futebol, foi o que ele representava. Uma coisa que eu não esperava que ele representasse.

Talvez o Brasil esteja dando certo quando uma parte expressiva da população não se conforma com a desigualdade, luta contra o racismo e o machismo, procura defender causas libertárias. São aspectos em que o Brasil está dando certo.

Eu sempre me pergunto, Rosiska, o seguinte: você falou das causas libertárias... A gente sempre se orgulha quando o Brasil se manifesta dessa maneira, o lado libertário, o lado até um pouco desorganizado da cabeça do Brasil. Pois a verdade não é isso, a verdade é outra. Se você for somar dois mais dois, se pegar essas coisas e transformar em fórmulas precisas, vai ver que não é nada disso. Mas não faz mal... Uma coisa que eu sempre aprendi na minha vida: o que é melhor, por exemplo? Um racismo que tem vergonha de ser racista ou um racismo que se orgulha de ser racismo? É a diferença do racismo brasileiro para o racismo americano. Lá o branco tem horror a preto e não tem que dar satisfação a ninguém. No Brasil, se você é um branco, sente vergonha de ser contra preto. Você pode até ter essas tendências, mas as esconde, porque precisa mostrar ao outro que não é racista. Então, é melhor um racismo envergonhado do que o racismo exposto, não é verdade? O racista envergonhado, ele pelo menos sabe que o racismo não é uma coisa boa. O Brasil não é a perfeição, não é uma coisa perfeita como a gente gostaria de que fosse. Acho importante levar em consideração que é muito mais fácil você acabar com o racismo de uma pessoa que está envergonhada de ser racista, do que de uma pessoa que está pouco se lixando, tem orgulho de ser racista. Esse é o lado do Brasil que me interessa, é o lado do Brasil que acho muito positivo. Esse é o Brasil que a gente precisa consolidar, solidificar, transformar numa coisa que possa ter o valor de uma moeda, de uma coisa que você pode trocar.

Eu acho que o Brasil deu certo em muita coisa. A severidade com que nós julgamos o país, nós não temos para julgar os outros. Nós temos uma condescendência com os outros países que não temos com o nosso.

É isso aí. É isso mesmo, é isso mesmo que eu estava querendo dizer.

Eu não consigo olhar pro Brasil como um fracasso. O Brasil é também o das fotos do Sebastião Salgado. Quem tem um fotógrafo como o Sebastião Salgado tem que orgulhar da sua cultura. O olhar que ele poussa sobre essas populações esquecidas na densidade das florestas... Bom, eu estou falando demais...

Não, tudo o que você está dizendo é maravilhoso.

Sabe essa coisa que você está falando aí do Sebastião Salgado? No fundo, é o seguinte: na verdade, nós temos vergonha. Nós temos medo de que o Brasil preste. No fundo, a gente tem medo de que o Brasil preste. Então, a gente nega tudo o que a gente acha bom no Brasil. Nega o Sebastião Salgado, nega a fotografia, nega a música, nega tudo. Então, quando você nega, percebe que está perdendo o seu tempo, porque não adianta negar aquilo,



Carlos Diegues na adolescência. Foto: Acervo pessoal.

porque o mundo todo está de joelhos diante daquilo. Eu sempre tive essa esperança, que se renova constantemente. Ela já passou por um certo período muito pessimista, mas neste momento eu estou recuperando isso, que é esse desejo misturado com essa esperança de que o Brasil sirva como uma espécie de exemplo. O presidente francês já percebeu isso. Agora, com o Lula presidente, ele voltou a elogiar o Brasil, porque os franceses acreditam nisso, que o Brasil pode contribuir com coisas novas para a humanidade. Essa coisa nova vai ser muito positiva. Não é somente o Carnaval, o futebol, é uma coisa positiva mesmo de que o futuro do mundo vai estar aí. Eu não acho que o futuro do mundo seja o operário, eu não acho que seja o trabalhador. O futuro do mundo é isso, é o prazer de viver, é o prazer de você estar vivo, de você contribuir com a sua personalidade, com o seu sentimento, com a sua imaginação para o futuro do mundo. Então, essa é a contribuição que todo mundo espera do Brasil, mesmo que não saiba, espera. E alguns até já manifestaram isso. Quando, de repente, você vê no mundo todo esse apoio ao presidente do Brasil, e também das forças políticas brasileiras, diante dessa maluquice da ocupação de Brasília pela extrema-direita... É o mundo que está dizendo: "Não entrem nessa maluquice não, pois vocês têm o que dar. Tenham cuidado, a extrema-direita é o passado". Não é verdade?

A extrema-direita não é ruim só por representar uma injustiça social, a desqualificação das pessoas, ela é ruim também por representar a volta ao passado. E a

cabeça do brasileiro começar a ter dúvidas do seu futuro, da sua capacidade de contribuir com humanidade. Então, isso não pode acontecer mais, não tem mais sentido acontecer, entendeu? Acho que a gente tem que ter essa liberdade de dizer assim: “Olha, o Brasil é uma bosta, é uma porcaria, é um país de merda. A Amazônia está sendo destruída. No Nordeste, está morrendo gente de fome”. Mas, porém, todavia, contudo... nós estamos contribuindo com um pensamento, uma ideia de viver, de como é que você vive, que vai transformar o mundo. Vai transformar o comportamento da humanidade. Pra melhor, evidentemente.

E nada impede de que a gente faça da Amazônia uma salvação pro mundo, não é? E ainda faça um esforço imenso com 200, 210 milhões de pessoas, para criar uma sociedade decente, sem racismo, sem machismo. Tudo isso nós podemos ser, não acha?

O Brasil já deu certo em muita coisa.

O novo no cinema

Um trabalho cultural muito importante foi, por exemplo, o que você fez ao longo da sua vida. Você filmou aspectos do país que nos aproximavam dele. O seu cinema, o Cinema Novo, do qual você foi um dos principais representantes, o Cinema Novo impactou, saiu daqui, foi acolhido, teve sucesso fora do Brasil, não é? Eu acho que, sobretudo nas artes, mais do que nas artes, nas diferentes formas de sensibilidade, o Brasil sempre teve uma excelência. Pode não ter tido na ciência, não teve na economia, mas eu não quero um mundo em que nós sejamos julgados pelo fracasso da economia.

Há muito tempo que abandonamos isso.

Nós não estamos discutindo isso nesta conversa. Estamos olhando para outras dimensões. É olhar a vida, olhar o mundo através de outras dimensões, e a dimensão artística desponta como obrigatória, ela se impõe. O Brasil é um país que tem uma arte admirável.

É um país que tem uma sensibilidade admirável. Não é só um país que tem uma arte admirável: tem uma sensibilidade admirável.

Comecei a ver os seus primeiros filmes ainda muito jovem e depois acompanhei, ao longo da vida, a sua trajetória como cineasta. Eu sempre gostei muito de cinema. E sempre me pareceu que você olhava, captava, esses aspectos do país.

Eu sabia que Deus ainda era brasileiro.

Um dos seus filmes de que eu mais gosto é Orfeu. Eu acho Orfeu um filme belíssimo.

É um filme que me deu muito trabalho por causa disso, pela questão de fazer um grande filme. Não são todos... Tieta é um filme de que eu gosto muito, mas não é um filme meu, também é um filme do Jorge Amado, da Sônia Braga e do Caetano. Também tem muito Caetano no meio da coisa. Então, é um filme que eu orquestrei de uma maneira muito árdua. Mas o que é meu mesmo é Orfeu, ou o filme baseado num poema do Jorge Lima. Eu me sentei e comecei a pensar no que eu precisava dizer para o público naquele momento. Eu não faço

filmes sem pensar no público. Estou sempre pensando no público. Pensando no público, mas nem no passado, nem no futuro, naquele momento. Não sei se no presente, porque o presente não existe, porque o presente é uma ilusão, quando você está começando a fazer as coisas já virou o futuro, não é? Mas não faz mal: vamos falar do presente.

Eu não quero fazer nem filmes pro passado, filmes que são elogios do passado, nem pro futuro, espera um pouquinho, você está sofrendo, mas vai parar de sofrer... Eu quero fazer um filme do meu momento, do momento que eu estou vivendo, daquilo que eu estou vivendo. E, pra eu fazer isso, eu tenho que ter uma certa divisão entre o prazer e o sofrimento, porque é a vida é isso. O prazer e o sofrimento, isso acontece sempre com você, em qualquer coisa, a mulher de que você gosta, o que você está fazendo naquele momento. É sempre isso: sofrimento e prazer. Os filmes meus de que eu gosto são esses, aqueles que têm a total consciência do sofrimento e do prazer naquele momento. Como Chuvas de verão.

Chuvas de verão. Uma beleza. É o segundo na minha lista.

Esse filme é isso: é sofrimento e prazer. Você tem uma ideia do que é o prazer, do que é o sofrimento naquele momento, e você prepara o futuro a partir dali. Não quero saber de passado, mesmo quando eu falo do passado, em certos filmes como Ganga Zumba, por exemplo, um filme todo do passado, do século XVII. Mas é o meu passado que corresponde ao presente. Porque eu não estou falando do passado. Eu estou falando do presente por meio do passado.

E por falar em passado...

E a Bazinha?

A Bazinha é maravilhosa, é uma pessoa maravilhosa. A Bazinha é o seguinte: eu era pequeno, saí de Maceió com 6 anos de idade, meu pai se mudou pro Rio, veio trabalhar aqui, ele, a mulher e os quatro filhos, eu vim com ele. Mas eu voltava sempre a Maceió nas férias de fim de ano. Minha mãe odiava o Rio de Janeiro, uma cidade violenta, muito cheia de gente. Então, a minha mãe, quando chegava o fim do ano, a gente passava o Natal aqui e, depois, ia embora para passar o Anonovo em Maceió e ficava lá.

Ia embora pra Pasárgada...

É. E só voltava depois do Carnaval. Mas aí o que aconteceu? Eu ainda estava em Maceió, onde havia a Bazinha, uma espécie de empregada lá de casa, que gostava muito de mim, e também fazia um papel de babá comigo. Minha mãe sempre me deixava nos braços dela quando saía de casa, e a Bazinha acabou virando uma espécie de minha preceptora. Com o mundo, não era com a família, não, com o mundo mesmo. Ela era de União dos Palmares, aquela cidade lá em cima. Depois, eu fiz até um filme lá. União dos Palmares, no caminho da Serra da Barriga. Ela me contava muitas histórias quando precisava me fazer dormir, a história de Zumbi. O Zumbi estava vivo ainda, o Zumbi não tinha morrido, o Zumbi sabia voar. Então, cada vez que os militares portugueses iam lá pegar o Zumbi, ele voa e ninguém pega ele.

Quando você conta uma história dessas para um garoto de 4, 5 anos, o que acontece? Esse cara vira um herói pra você, não é? É o Batman, o Super-Homem. Tanto

que eu fiz o Ganga Zumba por causa do Zumbi. A Bazinha me deu um herói, um herói infantil que não foi substituído. Nunca fiz um filme com nostalgia de Batman, de super-heróis americanos.

Cacá, de quem é a música do Ganga Zumba? É uma música que ficou na minha cabeça.

Moacir Santos. Quando eu fui fazer Ganga Zumba, eu não tinha ideia de quem eu ia chamar pra fazer a música, porque não conhecia nenhum compositor brasileiro daquele momento que correspondesse àquilo que eu queria. Eu sempre fui fã da bossa nova, conheci todo mundo da bossa nova, mas não era o que eu precisava para aquele filme. Aí o Ruy Guerra me sugeriu o Moacir Santos. Ele realmente era um gênio musical. Infelizmente, ficou pouco no Brasil, foi para os Estados Unidos e morreu lá. Então, eu pensei: vou fazer com ele. Moacir fez umas três ou quatro músicas pra mim. E eu fiquei felicíssimo com aquilo, era exatamente o que eu queria. Essa coisa da música brasileira... Tem grandes músicos, pessoas incríveis fazendo música. Tom Jobim... Eu acho que a música brasileira é das melhores do mundo. Mas o que falta é quem ponha todo mundo junto. É aquela discussão sobre o Brasil que a gente teve. O Moacir sabia o que estava fazendo, e ele fez essa música do Ganga Zumba, que foi maravilhosa.

Ganga Zumba foi, na época, um filme fundador. Fundador de um olhar que não havia então no Brasil.

Mas a grande virtude do Cinema Novo foi essa. A liberdade, sabe? Se você comparar Ganga Zumba com qualquer filme estrangeiro da época, é totalmente diferente. O Nelson, o Joaquim, totalmente diferentes, não têm nada a ver... Cada um tinha o seu jeito de fazer, mas era sempre muito diferente.

E essa liberdade, você sente até hoje?

Essa, eu conquistei. Às vezes, eu fico sem fazer filme por outro motivo, nunca o da liberdade. Por exemplo, quando eu fui fazer o Tieta, eu estava com o Jorge, que era meu amigo. Ele me ligou, com a Sônia do lado, e ele queria fazer o filme com uma atriz italiana, mas perdeu os direitos... E aí o Jorge me disse: "Os direitos do Tieta estão livres, você não quer fazer com a Sônia, a Sônia está aqui do meu lado, quer fazer também".

Então, é um filme meu, mas eu tive que obedecer muito ao roteiro do Ubaldo, o Caetano me ajudou muito, com a canção que ele fez...

A canção dele é linda.

Muito bonita. E há filmes em que não há nada disso. Chuvas de verão não tem nada disso. É todo meu, não tem música, não tem nada. Tem música, mas é uma música que eu ouvia muito na minha infância...

Eu perguntei se você tem a mesma liberdade hoje.

Ah, eu me sinto livre. Não faço filme se não for aquilo que eu quero fazer. Essa história que eu contei, eu faço uns, outros me encomendam, ou melhor, me sugerem, mas a minha liberdade, eu não abro mão dela de jeito nenhum. A única coisa que eu tenho é ela.

Mas o passado, mesmo se a gente não pensa nele, ele convive com a gente o tempo todo, não é?

O tempo todo, o tempo todo.

Sobretudo, eu diria, a infância. Eu costumo dizer que a infância não tem cura.

É verdade. Essa história da Bazinha é a história da minha infância. Minha formação foi essa.

A vocação para a imagem

Eu queria fazer alguma coisa do Jorge de Lima.

Fez “O grande circo místico”.

O Jorge de Lima sempre foi a minha grande admiração, mas eu sabia que era difícil fazer um filme com Jorge de Lima. Então eu peguei esse poema, já tinha uma dramaturgia dentro dele, e eu fiz o filme. É um filme meu, mas ao mesmo tempo é uma dramaturgia que tirei do poema do Jorge de Lima. Eu adoro esse filme.

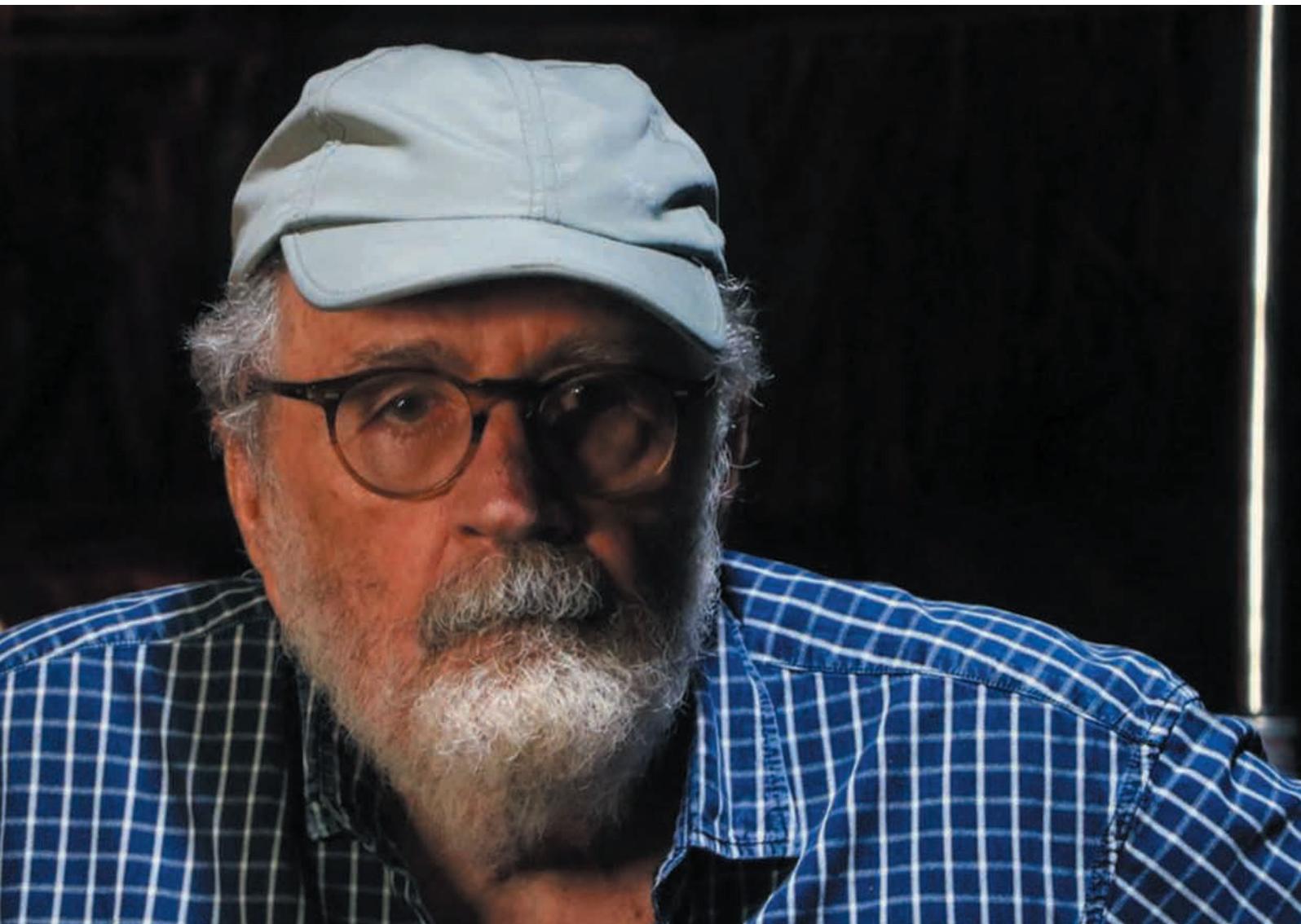
Eu gostei muito.

E tem essa coisa da liberdade. Porque é um filme muito independente, muito livre.

Cacá, sem essa liberdade não se faz nada.

Não, não vale a pena.

Foto: Paula Fernandes.



É a mesma questão do gênero literário. Qual é o gênero literário. E eu costumo citar a Clarice que escreveu em *Água viva*: “Gênero não me pega mais”.

Clarice Lispector?

Sim, Clarice. Ela, que era extraordinária. Na literatura, foi ela o maior exemplo da liberdade literária. Você sempre escreveu, não é? A literatura foi uma tentativa ou nunca? Ou só serviu ao cinema?

Eu só percebi que ia fazer cinema, que o cinema era viável, quando eu tinha uns 17, 18 anos. A minha formação intelectual foi toda no cinema, porque eu cheguei ao Rio de Janeiro e fui morar em Botafogo. Minha mãe não deixava a gente sair de Botafogo...

Eu fui conhecer Ipanema quando já tinha 16, 17 anos, por aí. Então, o que eu fazia em Botafogo era ir quase todo dia ao cinema. Tinha três cinemas em Botafogo, o Nacional, o Star e o Guanabara. O Star depois virou o Estação. O Nacional não existe mais; se não me engano, é uma padaria. E o Guanabara, que era no antigo Mourisco, não existe mais também. Eu passava todos os dias vendo filmes, minha formação foi toda de cinema, mas eu não sabia que era possível fazer cinema no Brasil. Eu fui descobrir que dava pra fazer cinema mais tarde, graças a esses meus amigos que depois faziam o Cinema Novo. Então, eu via filmes sem parar. Como eu não podia fazer cinema, eu escrevia poemas e contos. A minha estreia intelectual foi com um conto. Meu tio, nessa época, era diretor da Gazeta de Alagoas e publicou esse conto.

Você ainda tem esse conto?

Tenho. Eu tinha 15, 16 anos. Aí o que eu fazia? Escrevia poemas e peças de teatro, muitas. Até que um dia eu disse: “Não, o que eu gosto é de cinema”. E comecei a encontrar essas pessoas. David Neves foi uma das pessoas muito importantes na minha vida, porque ele foi o primeiro cara que me disse: “Dá pra fazer cinema, tem uma porção de gente fazendo, então vamos fazer também”. Ele me trouxe uma câmera que ele ganhou do pai dele. Fiz três filmes com essa câmera que ele me emprestou. Fiz um filme chamado Fuga, que era com ele, com o David. Depois um documentário sobre a construção de Brasília, porque eu fui pra Brasília com meu pai. Ele ganhou uma viagem de presente pra conhecer Brasília, minha mãe não quis ir, e eu fui no lugar dela, então fiz o filme lá. E o terceiro filme, mais destacado, foi Domingo, que era um filme falado em preto e branco, mas era um musical também, tinha uma coisa muito interessante, que é a história de um de um menino que morava na favela e que saía de lá num domingo e ia até a Zona Sul. Então, aconteciam várias coisas, ele se apaixonava... Filme de meia hora. Esse filme, eu mandei para um festival de cinema em Gênova, e eles perderam a única cópia que eu tinha... Perdi, esse não tenho mais.

O David morava na Tijuca, depois se mudou pra Botafogo quando eu tinha 15, 16 anos. Foi a primeira pessoa que encontrei que tinha uma cultura cinematográfica, o que me interessava, e que ao mesmo tempo tinha a minha idade e queria também fazer cinema. Aí ele começou a me botar em contato com essas pessoas, com o Paulo César Saraceni, que foi o primeiro que eu conheci, depois Glauber, Nelson, Leon Hirszman...

Arnaldo Jabor era muito ligado a você, não?

Arnaldo também, claro. Aí o David começou a me levar nos cineclubes. Os cineclubes tinham uma coisa interessante. A gente ia ver os filmes, mas eu perguntava se ia ter um debate depois. Se não tivesse, eu não ia. Quando você é jovem e conhece uma pessoa que pensa em fazer a mesma coisa que você, você fica muito poderoso,

fica muito forte. Então eu comecei a ficar forte, até que, com 22 anos, fiz o meu primeiro filme produzido pelo CPC da UNE, Cinco vezes favela. E aí eu fui em frente...

Você estudou em que colégio?

Santo Ignácio. Lá teve uma história muito bacana com o Arnaldo. Eu era muito amigo dele. Ele tinha uma formação teatral muito boa, uma cultura teatral muito boa. Os padres deram para ele a ideia de construir o teatro do colégio, e o Arnaldo começou a fazer as peças de teatro lá. Então, ele começou a chamar todo mundo para fazer teste, e eu fui fazer esse teste, e não passei, não. Ele me cortou e fez muito bem. Mas eu fiquei danado da vida com ele.

Depois fui ver a estreia da peça, era uma peça histórica sobre bandeirantes, não me lembro direito... Sei que em determinado momento estava acontecendo alguma coisa em primeiro plano, e no fundo os bandeirantes se arrastavam gritando “água, água, água!”. Eu ia fazer esse papel...

O Arnaldo, quando era pequeno, tinha um teatrinho. Um teatrinho de fantoches que ele fazia. A mãe dele era amiga de minha mãe, então minha mãe dizia “Você tem que ir!”. Eu queria ficar brincando de outras coisas, mas eu ia assistir ao teatrinho...

Ele entrou na PUC junto comigo e fez um teatrinho lá também.

Eu me lembro de vocês na PUC, eu fui contemporânea de vocês. Vocês fizeram Direito. E eu também. Mas vocês já estavam no quinto ano quando eu entrei. Eu me formei em Direito, imagine. Eu sou advogada. Isso foi uma maluquice.

Eu também. Eu não aprendi nada...

Nem eu. Eu fazia teatro. Por que você foi estudar Direito?

Você sabe por que eu fui fazer Direito? É uma história muito bonita. Eu não queria fazer nada. Eu estava acabando o Santo Inácio, e naquela época nenhuma coisa me interessava, fora o cinema. “Então, eu não vou fazer nada”. Aí eu pensei assim: “Não, eu vou dar um presente pro meu pai”. Eu vou fazer Direito e dar o diploma pra ele. Cinco anos. No primeiro ano, eu fui reprovado, por um professor estrangeiro que reprovava todo mundo.

Console-se comigo, eu levei bomba em Direito Romano, porque a prova foi no dia em que mataram o Kennedy, e eu cheguei lá, o professor me fez uma pergunta, e eu respondi com a máxima empáfia: “O senhor vem me fazer uma pergunta dessas no dia em que acontece uma tragédia que abalou o mundo?”. Zero, me mandou embora e me deu bomba mesmo. Enfim, isso não é assunto para nossa entrevista.

A entrevista com você é uma conversa que é ótima, ótima. Prefiro conversar.

O streaming salvou o cinema

Quantos anos você tem de carreira?

Sessenta e dois anos.

Sessenta e dois anos!!!

Isso, daquele primeiro filme para cá. Eu fiz esse filme em 1960, com 20 anos, e estou com 82 em 2023. São 62 anos. Agora tenho 62 anos de cinema, mas não se

esqueça de que você leva, no mínimo, três anos pra fazer um filme. Um ano para escrever, um para fazer, um para terminar. São 62 anos, e não são 62 filmes...

E como, depois de 62 anos de cinema, como você vê esse fenômeno do *streaming*?

Não sou contra, não. Acho que é preciso dar tempo. O cinema é uma coisa que muda muito rapidamente. O cinema era pra ter acabado umas duas ou três vezes ao longo da sua história. Quando o cinema virou sonoro, com a Warner, que era a dona do sonoro, com o lançamento do *The jazz singer*, um musical, num daqueles cinemões de Nova York, todo mundo que era ligado ao cinema ficou contra, porque achava que aquilo não era cinema. Cinema tinha que ser mudo, preto e branco e mudo. Todas as pessoas ligadas ao cinema, diretores, atores, críticos, todas ficaram contra, então iam pra porta do cinema durante a semana fazer campanha contra o filme, porque aquilo não era cinema. E isso repercutiu no Brasil, com um grupo de críticos de cinema que também ficou contra. O líder era o Vinicius de Moraes.

O Vinicius era contra?

Era contra... Bom, depois acabou isso, aí chegaram os anos 1930 e começaram a gravar em filme colorido, e foi uma briga danada, pois acharam que colorido também não era cinema. Cada vez que o cinema muda, com o som estereofônico, o CinemaScope, todas essas novidades, todas elas foram negadas. Aí fica difícil, ainda mais quando o cinema é a arte moderna que mais se modifica ao longo do tempo. E por aí vamos até chegar ao *streaming*. O que é o *streaming*? É uma forma de você não deixar o cinema morrer, porque ele estava morrendo. O *streaming* deu uma outra injeção de vida no cinema. O cinema voltou a ter uma certa importância, uma velocidade muito grande de lançamento de filmes. Então, em vez de você ir ao cinema ver o filme, você vê na sua casa. Ainda mais para a população pobre, que não tem dinheiro pra ir ao cinema, que está cada vez mais caro, e pode ver em casa. Então, é uma coisa que acho muito positiva. O cinema todo é contra o *streaming*. Se você for perguntar a uns dez cineastas, sete vão dizer que é uma porcaria, que não vale nada. Que isso não é cinema e tal. Eu acho que não só é cinema, como é a salvação. Salvou o cinema. E vai salvar o cinema brasileiro. O *streaming* não é uma coisa que destrói o filme. Constrói, pelo contrário; uma outra forma de ver o filme. E essa outra forma de você ver o filme tem muita coisa boa.

No meu trabalho, a literatura, costumo dizer que tenho uma família secreta. Ou seja, são aqueles autores que eu escolhi pra conviverem comigo a vida toda. Os autores preferidos. No cinema, você tem uma linhagem de preferidos?

Sim, eu tenho meus preferidos, mas são sempre filmes que não têm nada a ver um com o outro. Por exemplo, eu adoro todos os filmes do John Ford. Maravilhoso, mas não posso ficar só em John Ford, porque aí fica medíocre, então eu gosto também desse maluco que se matou agora, o Godard, quantos filmes interessantes...

Sim, a morte do Godard foi uma última liberdade exercida com a ajuda de uma organização suíça, a Exit, que acompanha pessoas que pedem ajuda para morrer.

Então, é o seguinte: o cinema permite a você ter vários gostos. Você não precisa se orientar só por um filme, por uma forma de cinema. Eu gosto muito dos filmes brasileiros da minha geração, acho ótimos. O Glauber é sensacional, Joaquim é sensacional, mas eu não sei se tenho uma preferência. Cada vez que vejo Terra em transe, eu choro. Acho Terra em transe um filme de uma beleza... Libertou a gente, além de ser um grande filme em si mesmo, libertou a gente. Gostar de John



Carlos Diegues durante a filmagem de "Deus é brasileiro". Dezembro, 2022. Foto: Paula Fernandes.

Ford e Terra em transe parece estranho, mas eu gosto. No cinema, você não pode ter uma preferência única, não tem sentido. Você está perdendo muito prazer em outras coisas que não está vendo por preconceito, não é?

Visconti diz alguma coisa a você?

Visconti, sim, não é dos meus preferidos, mas diz, sim. Acho bacana.

Na nova geração do cinema brasileiro, quem você destaca?

Allan Deberton (Pacarrete), Eryk Rocha (Breve miragem do Sol), Gabriel Martins (Marte um)...

“Escrevendo é que tenho ideias”

E, depois do Deus ainda é brasileiro, você já tem um novo projeto?

Tenho, mas eu ainda não sei se vou fazer, não... Eu vou lhe contar uma coisa que realmente não contei nunca pra ninguém. Estou contando pra você. Quando estou terminando um filme, eu já sei qual é o filme que eu vou fazer depois. Então, praticamente eu engato uma coisa na outra. É por isso que eu fiquei com a fama de ser o cineasta do Cinema Novo que mais fez filmes. Eu não tinha esse problema de ficar pensando no que eu iria fazer, pois eu emendava uma coisa na outra. Agora aconteceu o seguinte: em 2018, eu filmei o Circo místico, e minha filha, Flora, fez um papel no filme, e eu descobri que ela tinha muito talento, que ela podia ser uma grande atriz. Aí eu escrevi um roteiro pra ela. Era um encontro entre duas personalidades, era um filme sobre como fazer política. Então você tinha duas gerações, tinha a geração dela, minha filha, de 30 anos na época, e Betty Faria, 70 e tantos, duas gerações em confronto. Eu comecei a escrever esse roteiro, mostrei pra ela, ela gostou, comecei a conversar com ela sobre o roteiro e o filme. Aí ela ficou muito doente. Minha filha foi muito infeliz. Com 30 e poucos anos, apareceu um câncer, e ela morreu. Com 32 anos de idade. Aí fiquei um tempão sem saber o que ia fazer. Até joguei o roteiro fora, não tinha mais como fazer, não ia conseguir... Perdi a vontade de fazer qualquer coisa, a morte dela me abalou muito, fiquei meio perdido. Aí apareceu a ideia de fazer o Deus ainda é brasileiro. Então, fui fazer o filme. Gostei de fazer. Já pensei em outras coisas, mas a minha cabeça ficou um pouco perturbada com a morte da minha filha, e o filme ainda tem muita relação com ela. Minha filha era uma pessoa que me fazia muita companhia. Nunca fiquei tanto tempo sem filmar. Então, agora eu estou com a ideia de fazer outro filme, já estou desenvolvendo essa ideia. Não é, evidentemente, Aquela dama, que eu não vou fazer nunca mais.

Chamava-se Aquela dama?

Sim, com a Flora, minha filha, e a Betty Faria. Eu não vou fazer mais. Agora comecei a desenvolver outra ideia, uma coisa totalmente diferente, não tem nada a ver nem com Aquela dama, nem com o Circo, nem com o Deus ainda é brasileiro, que é uma comédia. É um filme político, uma comédia cívica, um gênero que eu inventei, e de que me orgulho. Agora, quanto a esse filme novo, eu não sei... Mas vou começar a escrever. É escrevendo que eu tenho as ideias.

Cacá, muito obrigada.

Escrever para vencer o tempo

Ana Maria Machado

Ocupante da Cadeira 1 na Academia Brasileira de Letras.

Uma afirmação do humano, talvez. E um ato de rebeldia contra a finitude, os limites do espaço e do tempo.

De saída, parece-me que o ato de escrever pode ter a ver com esses aspectos. Uma forma de marcar a própria existência, assinalar a passagem pela Terra, tentar driblar o esquecimento.

Muitos animais delimitam seus territórios visceralmente, de modo instintivo, servindo-se da própria urina ou de excrementos. Outros arranham troncos de árvores ou amassam a vegetação rasteira, buscando evitar invasores, na tentativa de avisar aos outros que ali é seu domínio. Talvez possam existir resquícios de atitudes desse tipo no impulso que leva as pessoas a deixar seu nome inscrito em construções alheias, a sinalizar sua ocupação como se estivessem tomando posse temporária. Pode ser que esses *grafitti* sejam a busca ingênua de deixar vestígios da passagem humana pelo planeta, grosseiros substitutos das anônimas mãos espalmadas encontradas em paredes de cavernas onde moraram nossos ancestrais pre-históricos. É também viável admitir que algo dessa atitude se mantenha latente, no impulso de escrever e deixar marcas na história. Um ímpeto primitivo.

Mas a humanidade caminhou muito a partir dessa manifestação quase instintiva, e a cultura aprimorou a espécie, indo além da biologia. Descobrimos as vantagens que uma forma de escrita poderia trazer à comunicação com alguém distante. Ou ao registro de mercadorias, cobranças, encomendas, compromissos de pagamento nos contatos comerciais entre mercadores – ao que tudo indica, a função utilitária mais provável para seu aparecimento.

Em contínua expansão, aos poucos os restos de carvão, os cálamos, os pincéis e as varetas de ponta afiada foram servindo também para fazer risquinhos e deixar sinais com a finalidade de ostentar poder, celebrando os feitos dos poderosos em papiros, casca de árvore ou tablitras de argila. Ou para tentar se dirigir ao desconhecido, de modo a propiciar a boa vontade dos deuses, pedir proteção ou agradecer por algo bom. Ou para registrar proibições e castigos, em códigos ainda incipientes, mas que já permitissem tentar alguma forma um pouco previsível de controle da população, de um modo que não ficasse apenas limitado aos humores do soberano.

Esses sistemas de escrita que foram surgindo envolviam códigos complexos. Demandavam a aquisição e o desenvolvimento de habilidades específicas, a cargo

de profissionais especializados. Em que ponto misterioso alguns desses escribas foram tentados a ir além e escapar de suas atribuições burocráticas? Por que misterioso mecanismo sentiram a irrefreável necessidade de celebrar uma noite estrelada ou uma lua nascente? De a elas comparar o olhar da amada? De aumentar seus próprios feitos numa caçada? De inventar proezas de heróis que já não se limitavam apenas ao soberano real, de carne e osso, que os mantinha na corte com essa obrigação? De se deixar levar pelo sonho, ou pesadelo, que assombrou a escuridão da noite anterior?

Talvez seja esse o enigma indecifrável: qual o clique que transformou aos poucos uma escrita meramente comunicadora em uma irrefreável necessidade de expressão, pressionando sonhos e emoções a tentar um caminho de dentro para fora, a exigir compartilhamento? Provavelmente, no início com auxílio da música. De preferência, em termos bem escolhidos e avivados por comparações capazes de emocionar, metáforas que pudessem surpreender, rimas e ritmos marcantes que ajudassem na memorização, jogos verbais cuja fruição inventasse um prazer até então inexistente...

Assim foi surgindo um novo uso para a escrita até então utilitária. Passou a explorar de modo diverso a linguagem articulada que caracteriza a espécie, transcendendo a mera comunicação e aproveitando aquilo que constitui uma possibilidade simbólica e certamente já deveria existir em abundância na oralidade dos grupos humanos.

Quando se examinam as tablitas de argila contando a história de Gilgamesh e se imagina o trabalho minucioso e exaustivo que representou, há mais de 4 mil anos, fixar os feitos míticos do herói naquela longa e complexa série de caracteres que narram a audácia de um príncipe sumério ao enfrentar os deuses em busca da imortalidade, é espantoso imaginar a força do impulso intenso que empurrou alguém a vencer tantas dificuldades para escrever aquilo, a fim de que aquela história não se perdesse. E, assim, o príncipe mesopotâmio pudesse, enfim, atingir o objetivo maior. Ou seja, vencer a morte e chegar até uma comunidade humana imensa e nem mesmo suspeitada – inclusive nós, que falamos idiomas então inexistentes e vivemos num tempo e num lugar ignorados e inimaginados pelos criadores daquela epopeia anônima e coletiva.

Também os versos homéricos nos deixam estarecidos, se pensamos no que significou vestir de belas palavras – únicas e perfeitamente adequadas – aquele universo coletivamente imaginado, apoiado apenas nos sons da voz humana e em instrumentos musicais rústicos. Mas graças ao ato de escrever, posterior à sua criação, esse universo passou a viver mais do que cada um dos deuses e heróis cujos feitos se cantavam. Hoje está em toda parte e todas as línguas, após fixado em pergaminho e papel, materiais que então não existiam. E foi muito além: ganhou movimento, rostos, efeitos especiais e sobrevive ao alcance de toda a população do planeta, em telas de todo tipo, com as quais um aedo não poderia sonhar. Nesse ato de escrever com a voz, antes da escrita visual, condensa-se o mistério que vem fermentando a humanidade para crescer: a teimosa resistência que enfrenta a perigosa ameaça do esquecimento. Ou seja, o desafio à morte e ao tempo, por meio da determinação de ultrapassar limites e de chegar sempre mais longe. Vencendo o olvido, reafirmando a memória, buscando a sobrevida, em rebeldia contra a finitude.

Como o ser humano logo percebeu, para ser bem-sucedido nesse sentido, o ato de escrever precisa ir além do mero registro de uma ideia ou de um significado. Precisa tentar encontrar alguma forma de expressão que não seja camisa de

força limitadora de movimentos. Abandonar o feitiço de simples listagem ou rol de significado único. Precisa permitir que o leitor também se incumba da tarefa de manter vivo aquele texto, chamando a si esse compartilhamento, criando em sua imaginação algo que dialogue com o que a escrita lhe oferece à guisa de semente ou pretexto. Só assim passa a ser um texto. Um têxtil linguístico. Tecido, fio a fio, para lá e para cá, a se entrecruzar entre autor e leitor, em trama que se desenrola do repertório comum do idioma.

A essa altura, já vamos deixando para trás a simples comunicação. Estamos falando do ato de escrever como arte.

Ferreira Gullar, poeta maior, conversando sobre esse processo de criação que envolve o ato de escrever (ou de pintar, desenhar, compor, dançar...), mencionou algo que nunca esqueci. Disse que, curiosas sobre a criação poética e o ato de escrever, as pessoas com frequência falam no desafio da página em branco. Mas, na opinião do Gullar, isso quase não existe. É só um primeiro instante. Fugidio, logo desaparece. Pois basta escrever ao acaso uma palavra (ou traçar um risco, jogar uma cor, emitir um acorde, fazer um movimento coreográfico) e já se torna imprescindível para o artista que a segunda palavra a chegar (ou o segundo traço, a segunda cor etc.) seja exatamente aquela exigida pelo desafio fundador que já está no papel (na tela, no palco) naquele momento. E, a cada gesto ou decisão criativa, o novo elemento que chega e se incorpora vai deixando de ser aleatório ou regido pelo acaso: tem de ser o que a obra está pedindo. Naquele momento. Mesmo que seja depois eliminado numa revisão. A questão toda, para quem escreve, está em se dispor a ser receptivo e trabalhar muito com aquele material, prestando atenção às sugestões do inconsciente, devidamente alimentado por uma permanente consciência do estar no mundo e numa cultura.

Essas sugestões são múltiplas. O ato de escrever se faz em cima de um trabalho constante de seleção e combinação entre essa profusão de ofertas semânticas e formais para o que se quer dizer. E elas despontam, proliferam e se multiplicam. São sedutoras, num riquíssimo universo de sinônimos, reverberações, ecos, contiguidades, aliteraões, contrastes, gradações.

Cada autor, em cada momento, faz suas escolhas. Alguns são impulsivos, vão logo cedendo às primeiras, mas sabem que podem substituí-las depois num sofrido trabalho de desbaste e poda. Outros, caprichosos, vão rigorosamente rejeitando e cortando desde o início as que não lhe parecem perfeitas. Outros ainda alternam esses movimentos segundo o instante e o estado de espírito. Não importa. Cada um que siga sua cabeça.

Há escritores cuja primeira versão de um texto é bem mais curta do que a definitiva. Vão aos poucos acrescentando, detalhando, aumentando. Conta-se que Guimarães Rosa era assim. Outros autores (caso de Graciliano Ramos, ao que tudo indica) cortam os originais sem dó, diminuindo sensivelmente o número de páginas nas revisões. Não importa: não há regra. Ambos os movimentos fazem parte do ato de escrever. Muitas vezes, alternam-se em momentos distintos do mesmo escritor e até da mesma obra. As variações individuais são infinitas.

Há quem faça planejamento detalhado de toda a obra antes de se lançar à escrita. Há quem atravesse todo o processo em voo cego, ao sabor do que lhe dá na telha naquele momento, sem saber aonde vai chegar.

Além disso, os textos são diversos entre si. Um ensaio, artigo ou reportagem certamente admite e talvez até exija uma ordenação previa do raciocínio, de feitiço muito diferente daquilo que é intrínseco a um poema ou texto de ficção. Generalizações são sempre perigosas. Inclusive esta.

E, já que me pediram para discorrer sobre este tema, pode ser chegado o momento adequado para que eu pare de generalizar e passe a comentar como é, para mim, o ato de escrever. Com base em minha experiência acumulada ao longo de décadas de uma vida de escritora em que fui também leitora voraz, professora de língua e literatura, tradutora e jornalista.

Antes de mais nada, devo observar que cada texto é diferente e, de certa forma, cria seu próprio processo. Mas posso dizer que, de um modo geral, quando começo a escrever algo, não sei qual será o fim ou como a história acaba. Raríssimas vezes sabia exatamente para onde ia.

Às vezes, parto de um tema ou ideia vaga. Outras vezes, de um personagem e sua voz. Mas sempre, sem exceção, só consigo dar início a um texto quando intuo qual sua estrutura oculta, o esqueleto escondido que o sustenta. No entanto, essa noção é quase impossível de descrever para os outros, ainda que seja claríssima em meu processo pessoal. Quando essa estrutura íntima se revela para mim, sei que posso passar ao ato de escrever propriamente dito. Em determinado romance, foi um movimento pendular entre dois polos. Em outro, o desenrolar de uma grande hélice em torno de um eixo invisível, em círculos concêntricos cada vez maiores. Alguns romances me exigiram uma linha do tempo. Outros, um quadro genealógico dos personagens.

Só a partir dessa clareza interior sobre a estrutura oculta é que consigo começar. Posso então encontrar a voz dos personagens – que vou conhecendo na imaginação, a ponto de saber quais são seus tiques e manias, distinguir seus traços e modo de andar, seus medos e anseios, mesmo que ainda não escreva uma única palavra sobre nada disso. Mas, quando lhes dou espaço para que se ponham em ação, muitas vezes eles me surpreendem e agem de uma forma que eu não previra, ainda que logo reconheça que está de acordo com o que são e só então estou descobrindo...

Por isso, ao longo do tempo, aprendi a confiar no próprio processo da escrita. No mergulho diário no texto que estou escrevendo, cada vez vou distinguindo melhor o que sua voz oculta me sugere. *Mais que isso, me dita* – como afirmou certa vez a ficcionista Maria Adelaide Amaral ao poeta Geraldo Carneiro, em observação que de imediato reconheci como verdade funda. Resta-me ter a humildade de me deixar levar, nesse momento. A força desse movimento é intensa. Sei que posso contar com ela. Começam então a aparecer as coincidências e as sincronidades, como se tudo fizesse parte de uma grande criação maior e o mundo estivesse me oferecendo justamente as informações oportunas e detalhes exatos que necessito. Já escrevi longamente sobre isso, dando exemplos precisos e concretos. Misteriosos e emocionantes. A quem estiver interessado, remeto a meu livro *Ponto de fuga*.¹

A hora de corrigir, cortar, editar, burilar virá mais tarde, no trabalho braçal das revisões. Outra face da mesma moeda e igualmente importante. Hora de lembrar que concordo com Ruy Castro quando diz que ninguém escreve bem, mas alguns reescrevem bem.

Vale a pena dar ênfase a esse aspecto do trabalho consciente sobre o texto, como parte da escrita. O ato de escrever pode estar ao alcance de qualquer alfabetizado. Mas escrever bem requer trabalho, constância, exercício. O texto não cai do céu subitamente pronto por inspiração divina. Como sabe qualquer artista – do bailarino que todo dia fica horas na barra ao músico que repete escalas a ponto de

¹ *Ponto de fuga: conversas sobre livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.



quase enlouquecer os vizinhos. É preciso ser capaz de dominar o material de que a escrita é feita, mostrar à página quem manda nela. A ponto de conseguir chegar aos outros. Como observou Picasso, um artista de quem aparentemente os traços e formas brotavam com a espontaneidade de uma criança rabiscando, mas reconhecia o que isso lhe custara:

Todos sabemos que a arte não é a verdade. É uma mentira que nos faz chegar à verdade – ao menos àquela verdade que somos capazes de compreender. É por isso que o artista precisa saber a maneira de convencer os outros que suas mentiras são verdade.

O ato de escrever tem várias faces. É uma destilação de muitos elementos acumulados, que vão se transmutando em palavras e frases. O amor às palavras é essencial. Um amor atento, capaz de perceber seus matizes. Afinal, como lembrava Roland Barthes, o escritor padece de uma estranha doença: é capaz de enxergar a linguagem. E é nesse território que precisamos nos movimentar. No reino das palavras. Onde (já nos ensinava Drummond) há que penetrar surdamente, ao encontro do que está à espera de ser escrito, só e mudo, em estado de dicionário, enquanto não se realiza com seu poder de palavra e seu poder de silêncio. A desafiar que alguém traga a chave para que se revele.

Esses elementos acumulados que a escrita destila talvez possam ser agrupados em três fenômenos distintos.

O primeiro é a observação. Ver, ouvir, fruir sensorialmente o que nos cerca. Creio que, para escrever, é preciso ter curiosidade sobre o mundo, prestar atenção à vida, reparar nas miudezas que acontecem, perceber os grandes fenômenos, olhar as pessoas com empatia, conseguindo se colocar no lugar delas. De certo modo, o escritor é um observador profissional – na feliz expressão de Susan Sontag. Mencionar essa característica me faz lembrar um comentário ferino, porém arguto, do crítico Eduardo Portella, ao observar que determinado autor sabia escrever direitinho, mas não conseguia ser um grande escritor, pois tinha um impulso irrefreável de protagonismo. Com isso, sempre buscava o primeiro plano e deixava de observar com atenção. E, evidentemente, essa capacidade de observação atenta implica também alguma forma de seleção, inconscientemente desbastando o que merece ser guardado, hierarquizando o que importa mais, reduzindo a totalidade da impressão e a simultaneidade do todo a traços individuais que compõem os possíveis caminhos singulares da atenção. Sem jamais desprezar o que está às margens. Mas, pelo contrário mantendo a percepção e a capacidade de aceitação e valorização daquilo que é miúdo e parece insignificante. Algo que autores como Machado de Assis, João Ubaldo Ribeiro e Rubem Fonseca foram mestres em trazer para suas páginas.

A segunda fonte fundamental para alimentar o ato de escrever é a memória. Se a observação acentua o papel do presente, ou seja, a realidade que circunda quem escreve, a memória traz as marcas do passado observado ou vivido, visto, ouvido, lido. Convoca o que aparentemente foi esquecido e, de repente, retorna sem ser chamado. Com nitidez ou em meio a contornos fluidos. Muitas vezes disfarçado ou se fazendo passar por algo totalmente diverso e que irrompe, como se trazido por súbita mão de algum fantasma oculto (como no verso de Fernando Pessoa). Mas que simplesmente aflora de forma inesperada em pequenos detalhes significativos e poderosos a surpreender o ato de escrever.

Se me referi à observação (ligada ao presente) e à memória (sobrevivência do passado) como amplos campos do material a ser destilado em palavras no momento da escrita, vale lembrar que esses são elementos que têm a ver com o tempo, cujo domínio é tão importante para amarrar a ação. Falta um aspecto, o do futuro. Não apenas para completar o quadro temporal. Mas porque ele é indispensável ao ato de escrever, ainda que possa ser mencionado de formas diferentes. Lygia Fagundes Telles falava em invenção ao se referir ao que ainda não tem existência, mas potencialmente poderia ter, e o texto transforma em real. Trata-se de um elemento absolutamente essencial para a tessitura da narrativa, um dos aspectos fundamentais do ato de escrever ficção. Anuncia o que não existe. Completa o quadro temporal do ato de escrever.

Saber encadear um elemento a outro, uma história a outra, decidir sobre o momento exato de interromper, resolver o que sugerir, que detalhe deixar como indício tênue para ser retomado adiante – eis o desafio de lidar com as possibilidades futuras que podem estar escondidas nas páginas vindouras e que devem manter acesa a adesão do leitor àquele mundo inexistente, mas, a essa altura, real em sua mente. Podemos chamar de imaginação esse terceiro campo de elementos a serem destilados pelo ato de escrever. Nela é que se guardam os possíveis narrativos ainda não enfrentados e que precisam ser inoculados no leitor. Ela é que alimenta a curiosidade, estimula a fome de leitura, ávida pelas linhas seguintes. Permite manipular o jogo entre continuidade e descontinuidade. Aí reside a arte que permite a Sherazade salvar sua vida.

Esse território é dominado com mais intensidade pelo campo do futuro. É esse o espaço generoso que o ato de escrever deixa para o ato de ler, o difícil passe feito por quem escreve para quem lê, a fim de que o leitor possa fazer seu gol. Ou, para recorrer a uma metáfora de outro esporte, aí está a bola levantada para a cortada fulminante ou a colocação cuidadosa – a critério de quem a recebe e observa a quadra de seu próprio ângulo. A rigor, uma complementação ao texto, que se passa em um ponto de vista e um momento que não são mais os de quem escreve. Tem a ver com a criação e o compartilhamento da cultura. Sem isso, o escrito corre o risco de ficar estéril.

O ato de escrever literatura se realiza na trança dos fios provenientes desses três campos – observação, memória e imaginação.

No amor pelas palavras e no convívio com ela é que se forja a escrita. E a partir de um garimpo das experiências vividas, das vidas e situações reais observadas na sociedade, das sensações experimentadas, da cultura absorvida, quem escreve vai acrescentando suas marcas. Na esperança de, quem sabe?, ser capaz de enriquecer esse registro com algum vestígio pessoal, capaz de se somar ao conjunto da grande aventura humana sobre a face do planeta.

O resultado vale pela força e pela verdade de tudo aquilo que embebe e alimenta o escrito, mas fica de fora. Confirma a imagem do tal *iceberg* a que Hemingway se referia, ao frisar que permanece sempre submersa a maior parte daquilo que se mostra num texto e o mantém de pé e equilibrado.

Em outras palavras, no dizer de Guimarães Rosa, um livro vale pelo muito que nele não entrou. Ou, em mais uma forte imagem roseana: “Por cativa em seu destinozinho de chão é que árvore abre tantos braços”.



O que é uma biografia?

Ruy Castro

Ocupante da Cadeira 13 da Academia Brasileira de Letras.

Desde o primeiro borrão na parede da caverna, o homem faz biografia. Ponha aí entre 10 mil ou 35 mil anos, e talvez na África – os estudiosos ainda não decidiram. Os rabiscos desse biógrafo pioneiro reproduziam as figuras de seus colegas e de animais, sinal de que ele já dominava a função básica da biografia: a descrição do outro. E ele podia não saber, mas já tinha muito que contar. À medida que o mundo se sofisticava, suas imagens começaram a formar histórias e ele sentiu que precisava de algo mais para narrá-las – as palavras. Daí, em mais alguns milênios, a escrita. Ela lhe permitiu tanto tirar o indivíduo de seus subúrbios e situá-lo na História quanto penetrar no seu cotidiano e expor sua intimidade. No fundo, é o que os biógrafos fazem até hoje.

Há dúvidas sobre quais foram os primeiros biógrafos importantes, mas o grego Plutarco (c. 46 a.D.-119 a.D) e o romano Suetônio (c. 69 a.D.-122 a.D.) estão entre eles. Ambos escreveram sobre os poderosos de seu tempo, dos deuses e faraós aos guerreiros e imperadores, mas de pontos de vista diferentes. Plutarco, em suas *Vidas paralelas* (c. 80 a.D.), ignorou a História e se concentrou nas grandezas e pequenezas de seus personagens; Suetônio, em *Vidas dos doze Césares* (c. 121), beneficiou-se dos arquivos oficiais de Roma a que teve acesso sob Trajano e Adriano e pôs os ditos Césares em seu tempo e espaço. É a opção do biógrafo: partir do geral para o particular ou vice-versa. Não há outra.

A partir dali, a biografia nunca mais saiu das listas de *best-sellers*. Os biografados eram invariavelmente religiosos, governantes, soldados, sábios e heróis, categorias de que o mundo de então nunca estava em falta – o homem comum ainda não entrara na cogitação do biógrafo, exceto quando parte das multidões. Conforme as biografias deixaram de se basear nas lendas da tradição oral e se debruçaram mais sobre os registros escritos, passou-se a enxergá-lo um pouco melhor.

Mas foi na tão malvista Idade Média que a biografia revelou suas verdadeiras potencialidades. Em 397 ou 398, surgiu a primeira “autobiografia”: *As confissões*, de Santo Agostinho. Consistia em uma memória de seus pecados no mundo laico, do roubo de peras no quintal do vizinho e da mais ostensiva luxúria até sua conversão à piedade e à fé. O livro inspiraria uma moda editorial: a das “memórias”, adotada por incontáveis autores, como se, de repente, o expurgo de pecados em letra de forma fosse um passaporte para a vida eterna.

Mas ainda levou cerca de mil anos – um piscar de olhos na História – para que as biografias propriamente ditas comessem a contemplar os mortos recentes. Um clássico instantâneo foi a *Vida de Dante*, por Boccaccio, de 1361, apenas quarenta anos após a morte do poeta, e que pode ter sido também a primeira biografia

literária. O mesmo e fabuloso Boccaccio seria ainda autor, em 1374, da primeira biografia de uma mulher, *A respeito de mulheres famosas* – mais precisamente, 106 minibiografias de mulheres mitológicas ou reais, entre as quais Eva, Vênus, Penélope, a poeta Safo e Agripina e Popeia, estas últimas respectivamente mãe e mulher de Nero. Outro título decisivo para o desenvolvimento da biografia foi *Le morte d'Arthur* (1485), de Thomas Mallory, uma costura de peripécias da corte do rei Artur. Foi o livro que deu à biografia um sabor de romance de cavalaria e, para o bem ou para o mal, inaugurou o ciclo das biografias romanceadas. Com a invenção da imprensa por Gutenberg em 1440, abriram-se de vez as comportas e todas as formas de escrita saíram à luz.

Na biografia, novos recursos foram incorporados à investigação, como conversas extensas com o biografado, a busca dos depoimentos de contemporâneos e a leitura de seus papéis pessoais, como diários íntimos, originais inéditos e correspondência. O uso desses elementos chegou ao ápice em *A vida de Samuel Johnson*, pelo escocês James Boswell, em 1791 – em termos acadêmicos, considerada a maior biografia até hoje em língua inglesa. Johnson (1709-84) foi um pensador inglês, ensaísta, crítico, poeta, dramaturgo, editor, lexicógrafo e ele próprio biógrafo. Foi também autor de frases sobre tudo, embora sua reputação se resuma à muito citada “O patriotismo é o último refúgio de um canalha” (e não “dos canalhas”, como passou à posteridade; Johnson não tinha nada contra o patriotismo, mas, sim, contra alguém que o usasse como refúgio).

O fato de Boswell ter tido total acesso pessoal a Johnson durante 28 anos e mantido com ele incontáveis conversas não impediu que os defeitos do biografado também viessem à tona. Alguns podiam ser vagamente recrimináveis, como o orgulho e a vaidade. Outros eram hilariantes, como a aflitiva coleção de tiques de Johnson – piscar, tossir, pigarrear, fungar, sentir calafrios, fazer caretas e ter faniquitos, tudo ao mesmo tempo (não se sabia ainda que ele sofria uma doença neurológica) – e seus hábitos inusitados, como o de tomar 25 xícaras de chá de cada sentada. Com tudo isso, Johnson sai tão grande da biografia quanto era ao entrar: o maior homem de seu tempo em seu país.

Se for verdade que o melhor biógrafo é aquele que deveria, um dia, inspirar uma biografia – algo de que tratarei em algum momento deste livro –, ninguém mais candidato a uma do que James Boswell. Ele revolucionou um gênero literário ao mesmo tempo que levou uma vida aparentemente incompatível com o trabalho. Numa época em que as menores distâncias pareciam intransponíveis, Boswell viajou por toda a Europa, ida e volta. Numa taberna em Berlim, em 1763, impressionou de tal forma um jovem italiano que este passou a vê-lo como uma inspiração: Giacomo Casanova. Como advogado, Boswell defendeu causas que sabia perdidas; foi um abolicionista militante e gozou da amizade de Rousseau, com cuja mulher teve um caso, e de Voltaire. Sofria da compulsão do jogo, no qual perdeu fortunas, e assombrava pela capacidade para beber. Era também um priápico militante: pai de filhos com a mulher com quem foi casado por toda a vida, teve vários outros fora do casamento; internava-se por semanas em bordéis, praticando uma média de cinco relações por noite, e foi premiado com 17 doenças venéreas. Estas e mais o alcoolismo e a dissipação o levaram à morte aos 55 anos, em 1795, apenas quatro anos depois de publicar sua obra-prima.

Os amigos de Boswell não entendiam como alguém tão dispersivo podia ter produzido um monumento como *A vida de Samuel Johnson*. Mas Johnson, que o adorava e o tratava como a um filho, devia saber, embora não tenha vivido para ler o livro. No fim, Boswell venceu: seu nome, em língua inglesa, tornou-se sinônimo

de biógrafo. No conto “Um escândalo na Boêmia”, Sherlock Holmes refere-se ao Dr. Watson como “o meu Boswell”. E o que seriam as aventuras de Holmes narradas por Watson senão uma biografia em progresso?

* * *

Nos Estados Unidos e na Inglaterra, tudo isso e mais as técnicas da biografia fazem parte do programa das universidades. As matérias são complexas; os currículos, exigentes; e os catedráticos biógrafos profissionais, com meia dúzia de títulos no cinturão. O que eles ensinam é fruto da própria experiência, já que, no tempo em que começaram a trabalhar, provavelmente não tinham com quem aprender. Mas, hoje, o que eles sabem pode ser ensinado, o que faz da biografia uma ciência. Uma pequena ciência, sem dúvida – e talvez uma arte, num hipotético *postdoc* na especialidade.

No Brasil, essa ciência é ainda mais experimental, porque só agora alguns de nós estamos tentando desenvolvê-la. Não existem cursos de biografia nas nossas faculdades de Letras. E, mesmo que existissem, não garanto que fossem suficientes para dar conta do assunto. Talvez o aluno devesse ter aulas também numa faculdade de História, já que os personagens se movem em contextos de que é preciso conhecer pelo menos as linhas gerais, e numa faculdade de Jornalismo, onde se aprende – ou dever-se-ia aprender – a buscar informações, localizar pessoas, dominar técnicas de entrevista e saber organizar o que apurou.

Mas, antes de tudo, é preciso definir o termo. O que será, modernamente, uma biografia? Muita coisa aconteceu desde os tempos de Santo Agostinho, Mallory e Boswell. Suas inovações cristalizaram-se em gêneros próprios, como os livros de memórias, as biografias romanceadas, os diários “secretos” e as coletâneas de correspondência, quase sempre livros de grande venda. E foi ótimo que isso acontecesse – porque deixou a pista livre para a biografia propriamente dita, mais enxuta e mais exigente.

Decomposta, a palavra já diz. Uma biografia é o relato da vida de alguém. E o biógrafo é aquele que constrói esse relato. Mas esse é só o começo da definição. Uma biografia é uma obra baseada em informações colhidas pelo biógrafo em diversas fontes, escritas, orais e, agora, digitais. As fontes escritas constam de material de imprensa, registros em arquivos e toda espécie de documentos – de certidões de nascimento, carteiras profissionais e passaportes até folhas corridas, autos de processos e autópsias. As orais envolvem conversas com o maior número possível de pessoas que conviveram pessoal ou profissionalmente com o biografado – que o amaram ou odiaram ou só o conheceram de passagem, mas de passagem significativa. E as digitais são um mundo à parte – os registros mais remotos sobre o biografado podem estar num *site* ou num arquivo de que nem se suspeitava.

Donde uma “biografia” de alguém, seja de quem for, feita por um autor que se valeu apenas de sua memória sobre esse alguém, não será exatamente uma biografia. Não se faz uma biografia com base apenas na nossa memória. Por mais intensa ou íntima que tenha sido a convivência com o personagem, quem escreve uma biografia precisa também da memória dos outros – de muitos outros –, para ter uma visão completa. Não quer dizer que esse tipo de livro não deva ser feito. Deve, sim – apenas não pode ser chamado de biografia. Seria, mais precisamente, uma memória, a memória de uma pessoa sobre outra. E não há nenhum desdouro nisso, desde que chamada pelo nome certo.

Temos também a “autobiografia”. O que será? Para o leigo, é a biografia de alguém por esse próprio alguém. O problema é que, para fazer jus a esta classificação, o

dito autobiógrafo deveria usar as mesmas técnicas de um biógrafo, das quais a principal é ouvir o máximo possível de fontes. Mas isso nunca ocorrerá a quem escreve sobre si próprio. O autobiógrafo, quase sempre, ouvirá apenas a si mesmo, à sua memória – que será inevitavelmente sujeita a omissões, “esquecimentos” ou à sua visão particular de determinados fatos.

Nenhuma “autobiografia” é confiável. Nelson Rodrigues foi quem melhor a definiu: “Ao escrevê-la, o sujeito se olha ao espelho e se vê num vitral”. O problema da autobiografia não está em quem a escreve, mas nas suas próprias características. Toda autobiografia, por mais bem intencionada, é um exercício de autobusificação – o sujeito se põe de perfil e se esculpe em palavras, tendo em vista sua entronização na posteridade. Na melhor das hipóteses, tentará induzir seus leitores a vê-lo como ele se vê, e isso inclui até Santo Agostinho, que, por sinal, foi parar em inúmeros vitrais. Daí que, quando me perguntam se um dia escreverei minha autobiografia, respondo sem piscar: “Nunca. Não confio em mim”.

Mas não vamos confundir as coisas. Se alguém se julga interessante o suficiente para escrever sobre si mesmo, deve fazê-lo, e este também não será um trabalho desprezível. Por mais que apresente uma verdade maquiada, esse livro poderá ser útil no futuro como elemento para uma biografia de verdade – uma “memória” a ser juntada a outras e compor uma história completa e imparcial.

Se não faltam pessoas para pôr suas memórias no papel. Há muitos que, para lástima de seus amigos e admiradores, se recusam a fazer isso. Todos já privamos com pessoas que julgamos extraordinárias e, depois que elas se foram, nos perguntamos por que nunca escreveram sobre si próprias, sobre sua época e seus contemporâneos. Eu mesmo já me fiz essa pergunta sobre Otto Lara Resende, Millôr Fernandes e Rubem Braga. Eles tiveram vidas extraordinárias. Conviveram com famosos e anônimos, gênios e enganadores, poderosos e indefesos e, de seu privilegiado ponto de vista, teriam incríveis revelações a fazer. Mas Otto, Millôr e Rubem nunca se animaram a isso. Não por falta de propostas de editores, mas talvez porque soubessem que, se contassem tudo que sabiam, o Cemitério São João Batista, no Rio, seria pequeno para tantas reputações.

Pode acontecer também o contrário: o caso de homens e mulheres brilhantes que, tendo tanto a contar, sequer cogitam essa ideia porque acreditam que, se derem um balanço de sua vida, morrerão logo depois. Não adianta dizer-lhes que, ao contrário, este livro é que os tornará imortais, vide a quantidade de medíocres e vaidosos que se “autobiografaram” e chegaram aos 90 anos ou mais.

Muitos autores que escreveram sobre si mesmos e sua época produziram testemunhos excepcionais. Um deles foi Stefan Zweig, em *O mundo que eu conheci* (1943). Você dirá que Zweig não vale, porque o mundo que ele conheceu foi a Europa Central de 1900 a 1940, berço de vários gênios do século e epicentro do que aconteceu de grandioso e de horrível no período. Mas não foi o cenário que fez deste um grande livro. Foi o autor, porque Zweig encontrou o equilíbrio perfeito na descrição do indivíduo em um contexto de sonho e pesadelo. *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos (1953, póstumo), também é extraordinário, mas diferente. Embora se passe no sinistro Brasil de 1936, a narrativa raramente escapa do que se passa na cabeça do autor. Zweig escreveu para fora, Graciliano para dentro. Os dois livros partiram da mesma e exclusiva fonte, a memória, e como tal devem ser classificados. Não são autobiografias, são memória.

Zweig foi, paradoxalmente, um dos três famosos autores de um tipo de livro que atrasou a biografia por quase 100 anos: a biografia romanceada. É aquela em que o autor, usando seu talento narrativo exercitado na ficção, mistura fatos reais

Muitos autores que escreveram sobre si mesmos e sua época produziram testemunhos excepcionais.

Um deles foi Stefan Zweig, em *O mundo que eu conheci* (1943).

Você dirá que Zweig não vale, porque o mundo que ele conheceu foi a Europa Central de 1900 a 1940, berço de vários gênios do século e epicentro do que aconteceu de grandioso e de horrível no período.

Mas não foi o cenário que fez deste um grande livro. Foi o autor, porque Zweig encontrou o equilíbrio perfeito na descrição do indivíduo em um contexto de sonho e pesadelo.

com outros de sua imaginação e produz um relato que hipnotiza o leitor e o convence de que tudo que ele leu era verdade. Os outros dois foram o suíço-alemão Emil Ludwig (1881-1948) e o francês André Maurois (1885-1967).

Um pelo outro, publicaram dezenas de biografias, todas estrondosos sucessos de livraria e em catálogo até hoje. Ludwig, entre muitos outros, “biografou” Napoleão, Goethe, Bismarck, Lincoln, Cleópatra e, para mostrar que não estava de brincadeira, Jesus. Os heróis de Maurois estavam mais na área da literatura – Shelley, Byron, Victor Hugo, Proust –, embora ele não dispensasse o seu Napoleão. E Zweig cobria as duas áreas: escreveu sobre Erasmo de Rotterdam, Maria Antonieta, Maria Stuart, Montaigne, Balzac, Nietzsche, Casanova e muitos mais. E todos eles, se preciso, escreviam a pedidos: Ludwig fez um livro de encomenda sobre o rio Nilo; Zweig, sobre o Brasil; Maurois, sobre o Rio. A biografia romanceada é uma contradição em termos, e ainda estou para ver uma só delas que tenha passado à história da literatura.

Assim como não sei de nenhum produto do “New Journalism” ou “jornalismo literário”, como o praticado por Norman Mailer, Tom Wolfe e Gay Talese, que tenha despertado qualquer interesse literário. Você citará a reportagem de Gay Talese, “Frank Sinatra está resfriado”, publicada na revista *Esquire* em abril de 1966 e, desde então, fanaticamente reproduzida em antologias de jornalismo como a obra-prima do gênero. A história é conhecida: como Sinatra se recusou a recebê-lo, Talese entrevistou gente da *entourage* do cantor para produzir seu texto. Por algum motivo, isso é considerado formidável. Mas pergunto: que repórter já não fez isto desde a invenção da imprensa por Gutenberg? E quem sabe muitos já não o fizeram melhor? Posso citar,

de memória, um deles: “A milésima segunda noite da avenida Paulista”, de Joel Silveira, publicado no vespertino carioca *Diário da Noite* na década de 1940. Impossibilitado de ir ao monumental casamento da filha do conde Matarazzo, em São Paulo, por falta de convite, Joel ouviu os grã-finos paulistas, convidados ou não, combinou-os com a descrição de outro casamento no mesmo dia – o de um humilde casal de operários das Fábricas Matarazzo! – e produziu, esta, sim, uma obra-prima.

Uma obra-prima do jornalismo, claro.

* * *

Para o leigo, é tudo biografia. Inclusive três modernos e populares subgêneros: o perfil, o livro-reportagem e o ensaio biográfico. Mas serão?

Dos três, o que mais se aproxima da biografia é o perfil. É uma biografia de bolso, mais curta, o que não a obriga a ser superficial ou leviana. Quando bem executado, o perfil resume a vida de alguém ao essencial, geralmente em associação a algum fato, época ou ângulo específico. E o correto é que esse ângulo esteja explicitado na capa. Exemplos: a vida íntima de um campeão da Fórmula 1, a carreira profissional do famoso cantor ou a trajetória do político tal antes de chegar ao poder. Muitas editoras lançam coleções desse tipo, com livros em formato menor e assinados por nomes conhecidos.

Donde um perfil também não é tecnicamente uma biografia, nem deveria se propor a ser. O próprio nome *perfil* já indica que o personagem está sendo visto de um só lado – de perfil. A biografia é muito mais vasta. Exige que o autor dê várias voltas em torno do biografado, para capturá-lo não só de perfil, mas de frente, de costas, de cabeça para baixo e de dentro para fora, o que só se consegue quando se tem uma grande quantidade de fontes de informação.

* * *

O chamado livro-reportagem decididamente não é uma biografia, e menos ainda da maneira com que costuma ser praticado no Brasil. Ocorre com frequência na área política, quando um presidente é deposto, marcha para o exílio, sofre *impeachment*, vai preso ou morre no cargo. Em poucas semanas, um jornalista publicará um “livro-reportagem” sobre o fulano e a imprensa chamará esse livro de biografia. Mas, na prática, será apenas um apanhado de artigos e reportagens que o próprio autor vinha publicando em seu veículo e, depois de acrescentar-lhe uma introdução, levou a uma editora. Por ser de linguagem atraente e de fácil leitura, este livro pode se tornar um *best-seller*. Mas nunca passará de um registro sem novidade em relação ao que já se soubesse – apenas substituirá na estante os recortes que alguns leitores haviam colecionado e guardado numa pasta. Tal livro, lançado no calor do fato, pode ser empolgante, mas está condenado ao esquecimento assim que o assunto esfriar.

Ainda que esse trabalho comporte algum mérito, não se pode compará-lo a uma biografia em que o autor dedicou anos a entrevistar gente, ler toneladas de material, descobrir arquivos perdidos e vasculhar documentos originais, sem falar no tempo que levou para escrever. Outra vantagem da biografia em relação a tais livros feitos em cima da perna é a de que, por sua produção levar muito mais tempo, o autor adquire um distanciamento necessário à compreensão do personagem. Donde o “livro-reportagem” não será sequer um híbrido de jornalismo e literatura. Será só um rótulo comercial. Pela pressa para ser publicado – um dia de atraso pode fazer diferença nas vendas –, ele terá todos os defeitos de uma

reportagem sujeita a asfixiantes horários de fechamento: texto frouxo, impossibilidade de checar tudo, tendência a erros.

Atenção: nem todos os livros do gênero são apressados ou oportunistas. Alguns, de fato, partem da convivência do jornalista com o seu assunto – os bastidores de uma campanha eleitoral, a corrupção num organismo público, um inquérito-monstro sobre o governo –, mas, ao decidir ampliá-lo num livro, o jornalista precisará se aprofundar em disciplinas a que nunca foi solicitado como repórter. Dependendo do caso, terá de familiarizar-se com leis, economia, comércio. O método de trabalho se parecerá com o de uma reportagem, mas o resultado não deveria ser caracterizado como tal. O próprio tratamento do texto exigirá um refinamento e um cuidado que nunca lhe foram cobrados por seu chefe no jornal ou na revista. Donde a classificação de “livro-reportagem” não fará justiça ao seu trabalho.

Os sertões, de Euclides da Cunha, é considerado o “livro-reportagem” brasileiro por excelência, por Euclides tê-lo “publicado originalmente como reportagens” no *O Estado de S. Paulo*. Há várias imprecisões nessa história. Para começar, o fluminense (de Cantagalo) Euclides não era jornalista, mas engenheiro militar e apenas eventual colaborador do jornal, com artigos opinativos sobre questões da República. Depois, *Os sertões* não foi escrito em Canudos, enquanto as balas zuniam sobre o autor e cadáveres se empilhavam ao seu lado. Ao contrário, Euclides escreveu-o anos depois do fato, de robe, touca e chinelos, no conforto de sua casa, nas cidades paulistas de São José do Rio Pardo e São Carlos do Pinhal, onde estava morando a trabalho.

Duvida? Venha comigo. Em novembro de 1896, uma sublevação em Canudos, no sertão da Bahia, comandada por um homem chamado Antônio Conselheiro, atraiu a atenção do Governo Federal. Este a confundiu com uma revolta monarquista e mandou o Exército para combatê-la. Mas, com seu conhecimento da região e a fanática adesão ao líder, os adeptos de Conselheiro impuseram humilhantes derrotas às expedições enviadas pelo presidente Prudente de Moraes. Em meados de 1897, o Governo, finalmente consciente do poder dos rebeldes, despachou um contingente de perto de 10 mil homens. A ordem agora era esmagar a conflagração. Ignorada pelo país, só então Canudos ganhou interesse nacional.

Quatro jornais do Rio mandaram correspondentes para a frente de batalha: a *Gazeta de Notícias*, o *Jornal do Commercio*, *A Notícia* e *O Paiz*. Euclides, que em março e julho daquele ano publicara no *Estado de S. Paulo* dois artigos sobre a guerra sem conhecer a região, foi convidado por Júlio de Mesquita a ir a Canudos para ver os combates e escrever a respeito. Hesitou, mas acabou indo – não somente pelo *Estado*, mas também como adido à comitiva militar, com direito a arma, ração e ordenança.

Entre sua chegada a Monte Santo, no começo de setembro, e a rendição de Canudos, a 16 de outubro, Euclides passou pouco mais de um mês na região. Mandou cerca de 30 textos para o jornal, despachados por telégrafo nas vizinhas cidades de Queimadas – textos, assim como os dos repórteres dos outros jornais, censurados pelo Exército antes de seguir. Euclides fez o serviço direito: conversou com combatentes dos dois lados, copiou os diários deles, ouviu relatos das batalhas e viu feridos abandonados para morrer. Mas não chegou a conhecer Antônio Conselheiro e voltou para o Rio quatro dias antes da devastação final. Não viu, portanto, o incêndio dos arraiais pelas tropas, a dizimação de inocentes e a morte de Conselheiro e suas posteriores exumação e degola.

Meses depois, Euclides publicou no *Estado* o que hoje sabemos serem excertos do futuro livro. Mas sua realização em livro foi outra coisa. Pelos dois anos seguintes, Euclides deixou Canudos na gaveta e foi trabalhar na construção de uma ponte

em São José do Rio Pardo. Terminada a obra, em 1900, voltou finalmente ao assunto. Sentou-se para escrever e, num trabalho que lhe tomou outros dois anos, fez de *Os Sertões* o que ele é: uma colossal descrição da terra, do homem e da luta deste homem por esta terra. O livro saiu em 1902, e o Brasil se rendeu: classificou-o de saída como obra-prima.

Por que, com tantos repórteres no teatro das operações, só Euclides escreveu *Os sertões*? Porque eles não tinham seus conhecimentos de geografia, história, geologia, hidrografia, zoologia, botânica e etnografia, indispensáveis à compreensão de Canudos. Como então classificar *Os sertões*? Talvez de um genial ensaio histórico. Nunca de um “livro-reportagem”.

* * *

Temos também o “ensaio biográfico”. É um subgênero favorito dos meios acadêmicos, dedicado quase sempre a um escritor. É um híbrido. Tanto pode ser a narrativa da vida de um autor a partir de uma análise de sua obra quanto uma análise dessa obra à luz da vida do autor. Nos dois casos, essa conexão será sempre um exercício de conjectura, com 50% de chance de dar certo e outros tantos de dar errado. Lembra-me uma besta mitológica inventada por Woody Allen num dos contos de seu livro *Sem plumas* (1998) – um animal metade leão e a outra metade também, mas não do mesmo leão.

Biografar um escritor com base em sua obra de ficção, crônica ou poesia significa acreditar no que ele escreveu sobre si mesmo ou presumir que sua vida está camuflada em seus personagens. Mas não há fonte menos confiável sobre si mesmo do que um ficcionista – afinal, ele é um... ficcionista. Seu material é a mentira, a maravilhosa mentira de que se alimentam seus romances, contos e até crônicas, mas que é veneno para uma biografia.

E há as duplicidades involuntárias, em que, sem querer, o escritor é um e sua pessoa é outra. Pela leitura de sua obra, Lúcio Cardoso era um escritor atormentado, com personagens que se debatem nas sombras, cheios de culpa moral, religiosa e sexual – vide seu grande romance *Crônica da casa assassinada*, de 1959. Mas este era o escritor. Fora da página impressa, Lúcio era um homem iluminado, festeiro e gregário, um gay com poder de sedução sobre as mulheres – Clarice Lispector pediu-o em casamento – e personagem dos mais populares na Ipanema do meio-século. Já João Cabral de Melo Neto, cuja poesia era clara como um copo d’água, para usar uma de suas grandes imagens, tinha uma vida mais turva do que se pensava, segundo seu biógrafo Ivan Marques. E, nos anos 1950, a vida e a obra de Nelson Rodrigues sofreram linchamentos simbólicos e reais. Por causa de seu teatro, muitos o viam como um tarado, devasso, desbocado, e só faltaram “caçá-lo a pauladas, como uma ratazana prenhe”. Mas, no dia a dia, Nelson era um ser em permanente estado de paixão (todas as suas paixões eram eternas), que tratava sua úlcera “a pires de leite” e nunca dizia palavrão. Não por acaso, avisei o leitor logo nas primeiras páginas de *O anjo pornográfico*: “Esta é uma biografia de Nelson Rodrigues, não um ensaio biográfico”. Analisar se seu teatro refletia sua vida ou vice-versa era tarefa para ensaístas, não para o biógrafo. Este levantou os fatos; os ensaístas que os interpretassem.

Para complicar a tarefa de biografar escritores, vários deles trabalham de propósito contra seus futuros biógrafos, apagando pistas que poderiam levar a informações indesejadas. Nos séculos XIX e XX, Charles Dickens, Walt Whitman, Henry James, James Joyce e Sylvia Plath foram alguns que rasgaram ou queimaram suas cartas para que, com sua morte, elas não caíssem em mãos outras. Kafka também

queria fazer isto, mas morreu, e seu amigo Max Brod salvou tudo. Em compensação, há os parentes intrometidamente zelosos: inúmeras cartas de Jane Austen foram queimadas por sua irmã Cassandra, temerosa de que as inconfiáveis nelas contidas levassem à identificação dos personagens, quase todos baseados em familiares ou pessoas das relações dos Austens.

Outros escritores, ao contrário, plantam pistas para construir uma posteridade a seu modo. Em seus livros *Ponta de lança* (1944) e *Sob as ordens de mamãe* (1954), Oswald de Andrade (1890-1954) dedicou-se a converter seus flamejantes reacionarismo, carolice, racismo, homofobia, misoginia e íntima ligação pessoal, política e financeira com o poder oficial nos anos 1910 e 20 à lenda de rebeldia, contestação e modernidade com que queria passar à história. Conseguiu. E não só este. O Oswald real, com as histórias mal contadas sobre passagens pouco meritórias de sua vida, foi apagado. Ficou o da lenda.

Mas nenhum caso é tão exemplar quanto o do romancista e memorialista americano Philip Roth (1933-2018), que explodiu em 1969 com *O complexo de Portnoy*. Assim que se viu consolidado como o romancista americano mais importante de sua geração, Roth começou a se preparar para a posteridade. Partes de sua vida foram descritas em copiosas “memórias” que escreveu para publicações populares. Outras já pareciam incorporadas à sua ficção, que ele sempre insinuou ser autobiográfica. Mas o mais importante foi a sua busca pelo autor do que deveria ser sua biografia definitiva.

Roth se ofereceu para reputados biógrafos americanos, garantindo-lhes acesso a toda espécie de seus papéis – arquivos, originais, cartas, cadernos de telefones, agendas – e submeter-se a quantas entrevistas fossem necessárias. Como se esperava, todos o acolheram com entusiasmo – uma biografia de Philip Roth, mesmo de encomenda, seria disputada pelas editoras. O problema era saber se, depois de muitas conversas preliminares, o biógrafo seria aceito por ele e autorizado a começar a trabalhar.

Em certo momento dessa busca entre um e outro de seus potenciais biógrafos, Roth teve o desprazer de se ver protagonista das memórias de sua segunda ex-mulher, a atriz inglesa Claire Bloom, com quem ele viveu de 1990 a 1995. Claire, lançada por Charles Chaplin em 1952 em seu filme *Luzes da ribalta*, pintou Roth em seu livro *Leaving the Doll House* como um marido egoísta, infiel e grosseiro. Para piorar, narrou o assédio de Roth a uma amiga da filha de Claire, hospedada com eles. O assédio foi rechaçado pela jovem, e Roth lhe teria mandado um bilhete acusando-a de “histeria sexual”. Para ele, foram histórias como essa, interpretadas “erroneamente” por Claire, que o impediram de ganhar o Nobel de Literatura. Em troca, ele escreveu um livro, *Notes for My Biographer*, destinado a rebater cada acusação de Claire – que seus amigos o convenceram a não publicar. Mas já não adiantava: as obsessivas tentativas de Roth de lavar sua biografia faziam parte agora de sua biografia.

Por fim, em 2012, Roth pensou ter encontrado o biógrafo definitivo: Blake Bailey, autor de biografias como a do contista John Cheever e do quase esquecido Charles Jackson, cujo romance *The Lost Weekend* (1944) originou o filme *Farrapo humano* (1946), de Billy Wilder. Tanto Cheever quanto Jackson eram antologias ambulantes de dramas pessoais, principalmente alcoolismo. Roth gostou de ver como Bailey os tratou e, assim que começaram o trabalho, ele lhe abriu sua intimidade. Falou-lhe de suas aspirações, temores, ânsias, opiniões e do processo cerebral por trás de cada um de seus livros e personagens. Abriu-lhe também seus pecadilhos pessoais, com relatos sobre ex-namoradas e amantes. “Não quero que você

me redima”, disse a Bailey. “Apenas me faça interessante”. Roth podia pedir isso e, se quisesse, muito mais, porque, com toda essa modéstia pungente, tratava-se de uma biografia autorizada. Embora Bailey fosse assiná-la sozinho, os direitos autorais seriam divididos entre eles.

O livro custou a Bailey oito anos de trabalho. O resultado, *Philip Roth – a biografia* (não “uma”, mas “a” biografia), com 800 páginas, saiu em abril de 2021 sob aclamação geral da crítica americana. Roth, morto em 2018, não a esperou. E Bailey, aos 59 anos, já sonhava com o Prêmio Pulitzer. Só não contava com o que o destino lhe reservara.

Assim que seu nome começou a aparecer, pipocaram denúncias. Duas mulheres da comunidade editorial o acusaram de estupro e outras de assédio sexual. A consistência das acusações fez com que seu editor W. W. Norton congelasse a distribuição dos 50 mil exemplares impressos da biografia e suspendesse a reimpressão já programada de outros 10 mil. Edições contratadas em línguas estrangeiras foram canceladas. E o prejuízo de Roth não se limitou a ver sua biografia engavetada – sua vida também voltou à berlinda por causa de Bailey. Lendo melhor o livro, os críticos se perguntaram se, por uma suspeita identificação entre biógrafo e biografado, Bailey não teria protegido Roth de acusações semelhantes.

Como se vê, o direito de vida ou de morte do biógrafo sobre o biografado não se limita à página impressa. Neste momento, tanto Bailey quanto Roth e o livro de ambos estão numa espécie de limbo, empilhados em algum depósito, à espera da volta à luz ou ao fogo eterno.

* * *

Chegamos, por fim, à grande variante da biografia, que chamo de reconstituição histórica e eu próprio pratico com entusiasmo. De certa forma, ela é o contrário da biografia. Se, nesta, o personagem está em primeiro plano, tendo por trás o cenário e sua época, na reconstituição histórica a situação se inverte. O cenário e a época tomam a frente da narrativa e os personagens é que vão se imiscuindo nela à medida que chega a vez de cada um. Como já disse, *Chega de saudade*, *A noite do meu bem* e *Metrópole à beira-mar* estão nesta classificação.

Não quer dizer que o método de trabalho seja muito diferente. Em ambos, busca-se a informação e nas mesmas fontes: entrevistas pessoais, consulta a documentos e pesquisa em material impresso. Mas, enquanto a biografia tem como fio condutor um personagem que centraliza tudo, na reconstituição histórica a investigação parece não ter limites. Abrangerá sociedade, política, economia, ciência, comportamento, o que se imaginar, e as peculiaridades inerentes ao assunto do livro – a bossa nova em *Chega de saudade*, o samba-canção em *A noite do meu bem* e a modernidade do Rio dos anos 1920 em *Metrópole à beira-mar*. E há também o fato de que, entre os personagens desses contextos, haverá pessoas fascinantes que exigirão um mergulho equivalente ao de uma biografia.

A principal diferença estará na escrita. Enquanto a biografia é um relato basicamente linear, a reconstituição histórica é um caleidoscópio com os cristais se movendo o tempo todo. Nesta, há sempre muita coisa acontecendo ao mesmo tempo e coadjuvantes ou figurantes entrando e saindo – afinal, é um mundo ou, pelo menos, um país, que está sendo descrito. Tenha-se em mente, no entanto, que, se a apuração das informações será inevitavelmente caótica, a transposição delas para o papel não poderá sê-lo de jeito nenhum. Elas terão de ser costuradas numa sequência lógica e racional, cuja leitura não faça o leitor se perder em meio à multidão.

É então que arte e ciência se fundem para reconstituir uma vida, um cenário ou uma época – aquilo que chamamos de biografia.

Escrever é estar vivo

Itamar Vieira Junior

Escritor.

Quando eu escrevo, percebo-me imerso no mundo particular e autônomo, que atende por muitos nomes, mas eu o nomeio de universo da escrita. Tanto que não me imagino “construindo”, mas “aprendendo” com as personagens; ou “criando” lugares e conflitos, mas “descobrimo” a vida plena nas engrenagens da ficção. Toda vez que me deparo com esse universo, relembro-me da jornada humana que me trouxe até aqui.

Alguém riscou o interior da caverna com pigmentos vegetais, sangue de animais e terra para registrar a memória sobre o que conversava nas rodas ao redor do fogo. Desenhou humanos, bichos, instrumentos, astros, o que via no céu, mas não apenas o que via. Desenhou também sobre o que imaginava, externando todo seu mundo interior. Foi assim que, há cerca de 40 mil anos, passamos a escrever não apenas sobre a vida no mundo, mas também sobre o nosso fascinante mundo interior. Registramos o espaço e o tempo de quem fez dos seus dedos instrumento da escrita e, por extensão, também a pedra, o giz, a pena, a caneta e de novo os dedos ágeis sobre os artefatos construídos por humanos – máquinas, computadores, *smartphones* –, escrevendo no ritmo do pensamento, na pulsação da mente e olhando para tudo com a intenção de desvendar e de conhecer o que tem e o que não tem nome.

Milhares de anos depois das primeiras inscrições rupestres, as imagens foram se simplificando para dar lugar à escrita cuneiforme, sistematizada na Mesopotâmia, e aos hieróglifos na China e no Egito. Há também inúmeras evidências de que povos da América e de outros continentes cunharam formas de escrita, seguindo o mesmo princípio de criar uma linguagem que fosse compreensível por todos.

Esse pequeno preâmbulo é para contar que, ao aprendermos a ler e escrever, podemos reviver a epopeia ancestral de mulheres e homens descobrindo e cunhando novas formas de comunicação. Certamente, foi com o mesmo espanto que me vi lendo e descobrindo palavras, como se deu com o meu mais remoto ascendente, que se deslumbrou ao ver o fogo ou ao observar as histórias que registrávamos nas paredes das cavernas. Foi assim que segurei o primeiro livro – que não lembro qual era –, e é assim que sinto as emoções se repetirem a cada leitura e releitura.

Não recorro muito bem quando comecei a escrever; porém, no campo da memória, a resposta que prevalece é de que foi quase ao mesmo tempo que comecei a ler. A palavra viva passou a exercer sobre mim um fascínio quase místico, a mesma atração que conheci observando os astros ou a vida dos animais. Na tentativa de decodificá-la, percebi que se abriam janelas para outras dimensões além da que eu vivia. As palavras eram capazes de encurtar distâncias, nomear objetos e lugares

que nunca conhecerei pessoalmente, além de servir de fôlego vital às personagens que passariam a fazer parte de meu mundo.

A etimologia do termo palavra vem do latim *parabola*, que por sua vez vem do grego *parabolé* e significa comparação. Essa definição tem relação com uma de suas funções: revelar semelhanças de significados entre sentimentos, objetos e ações, além da sua capacidade de capturar a vida das coisas. Esse mistério de tentar resumir e decifrar a essência de tudo em palavras – maximizada pela descoberta da leitura e da escrita – teve em mim um efeito encantatório. A partir daí, não poderia viver desacompanhado delas. Não foi uma decisão consciente porque uma criança não dispõe de escopo moral formado para tomar decisões. Revelou-se, no entanto, como uma necessidade vital, orgânica, de não mais me separar de livros, de qualquer coisa que contivesse palavras. Poderiam ser as bulas de remédio ou as folhas de jornais úmidas que embrulhavam os ramos verdes de coentro – e mesmo as mensagens escritas nos muros do bairro.

E a palavra não deve ser apenas o que diz, mas o que enuncia em todos os fragmentos que a compõem. Ela captura em si um sentimento, uma história, a origem de tudo e de todos, a origem de um ser através do mundo. Nela, está contida a vida das coisas e dos seres. Não se trata apenas de adornos que a embelezam, como também se presta ao engano ou ao deslumbramento de quem a encontra. As palavras são elos entre a nossa consciência e o entorno, e é assim que codificam e decodificam o mundo à nossa volta, tornando possível vivê-lo na leitura e na escrita.

Hoje, para descrever qual foi o momento exato em que vivi com a descoberta da leitura, preciso recorrer à ficção. Recordo-me de meu pai e minha mãe apontando para as manchetes do jornal impresso para tentar conferir que, de fato, havia aprendido a ler, assim como faziam com o letreiro dos ônibus e com os papéis de embrulhos que envolviam as coisas que adentravam a casa. Foi dessa maneira que me tornei leitor. Anos depois, retirei do lixo na rua um exemplar de *Meu pé de laranja-lima*, que, recuperado – capa colada à lombada e sujeira devidamente limpa –, fez-me companhia por muitos anos e releituras.

Havia em casa também um exemplar de *Lúcia Já-vou-indo*, de Maria Heloísa Penteado. Não sei se tinha sido fornecido pela escola, mas estou certo de que pertencia a meu irmão. E, se não lembro como exatamente esse exemplar chegou em casa, não posso dizer o mesmo da história da graciosa lesma me transportando página a página com seu paciente vagar rumo à festa, algo que talvez pareça incompreensível para as crianças de nosso tempo cada vez mais frenético. Aconteceu algo semelhante com o exemplar de *O caso da borboleta Atíria* – talvez emprestado por um vizinho que tinha alguns livros. Essa pequena joia de Lúcia Machado de Almeida, de quem li outros tantos livros, costuma se firmar como a lembrança mais remota do meu desejo de escrever. Com ecos dos melhores romances policiais de Agatha Christie, as personagens Atíria, Jitirana e Príncipe Grilo me transportaram para o mundo ruidoso dos insetos, exercitando a máxima de que a literatura não tem fronteiras e, ao ler, podemos nos tornar qualquer outra entidade viva. Anos depois, quando li o conto “Felicidade clandestina”, de Clarice Lispector, pude me flagrar com a mesma veneração de sua personagem ao ter em mãos o *Reinações de Narizinho*.

Mas, na parca prateleira de livros que tínhamos, reinavam mesmo os dez magros volumes da *Enciclopédia do estudante*. Nasci numa casa simples, com uma família que lia pouco além dos jornais de domingo. Todos tinham coisas mais urgentes para se ocupar, como cuidar da sobrevivência. Portanto, durante a minha infância, esses foram os livros que estiveram com frequência ao alcance de minhas mãos.

Essa foi a primeira “biblioteca” com que tive contato e confesso que, desde aquele instante, o entusiasmo permanece o mesmo. Se os volumes não foram suficientes para satisfazer plenamente aquilo que eu buscava – e que ainda não encontrei –, ao menos apontaram caminhos para que eu continuasse tentando. Em meio aos verbetes antigos, descobri a vida de escritores, livros e bibliotecas. Foi aí que li pela primeira vez sobre Machado de Assis, Eça de Queirós e Clarice Lispector; talvez sobre *Dom Quixote*, *Fausto* e as Bibliotecas de Celso, de Constantinopla e Antioquia. Mas não permaneci encerrado na pequena prateleira de casa.

Encontrei na literatura algo poderoso, que gosto de pensar ser o portal para um espaço de liberdade. A cada leitura, faço um pacto com seu criador de que, durante o tempo em que estiver lendo aquela história, adentrando eventos e sentimentos humanos de cada texto, viverei aquelas vidas. É como se, como leitor, eu subisse ao palco de um teatro imaginário e, num solilóquio, interpretasse a vida do outro, experimentando suas venturas e desventuras, encontrando respostas para situações e sentimentos sobre os quais sequer havia pensado. Exercito a alteridade e a empatia, sou afetado pelo que há de mais profundo na experiência humana. Ao revisitar períodos da história que não vivi, culturas e espaços diversos, sou capaz de não apenas vivê-la, mas também de penetrar as subjetividades humanas dos implicados em sua trama. Não vivo apenas as subjetividades do outro; ao intentar alcançar tais sentimentos, consigo ler a mim mesmo.

Em *O tempo redescoberto*, sétimo volume de *Em busca do tempo perdido*,¹ Proust escreve que, “na realidade, todo leitor é, quando lê, o leitor de si mesmo. A obra não passa de uma espécie de instrumento óptico oferecido ao leitor a fim de lhe ser possível discernir o que, sem ela, não teria certamente visto em si mesmo. O reconhecimento, por seu foro íntimo, do que diz o livro, é a prova da verdade deste, e vice-versa, ao menos até certo ponto, a diferença entre os dois textos devendo ser frequentemente imputada não a quem escreveu, mas a quem leu”. Atravessando os séculos – de *Dom Quixote* ao romance contemporâneo –, a literatura fez da sua razão de existir o descortinar de nossa condição humana. Milan Kundera escreveu sobre o tema em ensaios que primam por uma abordagem estética e humanista da literatura. Em *A cortina*, ele nos apresenta o romance como a arte do conhecimento que existe e sobrevive por se debruçar sobre a experiência humana. Parte dessa existência e sobrevivência deve-se à fruição, uma característica que diferencia a arte literária de outros gêneros de escrita. O prazer da leitura abre um leque de possibilidades que permite interpretações e reinterpretações sobre um mesmo texto. Por ser afetado, o leitor é a chave dessa engrenagem, na experiência pessoal e intransferível da leitura, ainda que de maneira distinta. Por ser fruição, sem nenhum demérito, é que a literatura tem seu alcance expandido e se torna um instrumento de conhecimento do mundo-tempo em que vivemos.

Todo escritor escreve porque deseja comunicar algo e intenta provocar emoções em quem lê. A comunicação sistematizada parece ser um atributo caro à nossa espécie, desde a pré-história com a arte rupestre até a era da informação e da revolução digital. O que não cessou durante a história foi a nossa urgente necessidade de comunicação. Quem se debruça sobre a escrita, ou qualquer elaboração artística que tenha a possibilidade de resistir ao tempo, deseja no fundo comunicar e provocar reflexão, desde a mais íntima questão até os problemas mais complexos de nossa civilização. Toda leitura, toda escrita, toda literatura, no fundo, são formas de educação

¹ PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Trad. Lúcia Miguel Pereira. Rio de Janeiro: Globo, 2013. p. 257.

Todo escritor escreve porque deseja comunicar algo e intenta provocar emoções em quem lê. A comunicação sistematizada parece ser um atributo caro à nossa espécie, desde a pré-história com a arte rupestre até a era da informação e da revolução digital. O que não cessou durante a história foi a nossa urgente necessidade de comunicação. Quem se debruça sobre a escrita, ou qualquer elaboração artística que tenha a possibilidade de resistir ao tempo, deseja no fundo comunicar e provocar reflexão, desde a mais íntima questão até os problemas mais complexos de nossa civilização.

como princípio transformador, uma capacidade de apreensão única. A educação é um ato que independe dos sistemas de conhecimentos sistematizados, como parece ter se consolidado no senso comum. Educação vem do latim *educere* e significa “ir para fora”. Diz muito sobre nossa capacidade de aprendizagem, também observada em espécies não humanas. Refere-se não só à habilidade de aprender, mas também à de se abrir ao mundo, ao outro, de exercitar a alteridade.

E, se a educação é “ir para fora” para encontrar o mundo e as coisas, haverá o momento de voltar para casa, mesmo que, como devires humanos, não sejamos mais os mesmos. A ideia de devir, desde Heráclito a Tim Ingold, tem me acompanhado de forma permanente. Deleuze, sem dúvida, foi o que mais contribuiu para a minha compreensão de que, mais do que seres, somos devires humanos. Quem não se recorda da tese do rio de Heráclito? Que não é possível se banhar no mesmo rio duas vezes? Cada livro é um rio onde mergulhamos e do qual saímos diferentes, rejuvenescidos ou envelhecidos, limpos ou sujos. Estar em transformação soa sedutor, radical e inconciliável com as ideias estáticas do pensamento ocidental.

Mas não habitaremos o rio para sempre e, em algum momento, retornaremos a casa. Ao voltar, organizamos anotações, impressões, refletimos sobre cada ato, evento e sensação. Ler e escrever são atividades solitárias e indissociáveis. Somente ao retornar para casa, de forma literal ou metafórica, é que conseguimos dar sentidos às percepções desordenadas que acumulamos em nossa jornada. Nessa trilha da vida, dei-me conta de que a literatura pode ser um valioso instrumento, não o único, mas certamente o que nos envolve com a dose certa de afeto, além de ser capaz de comunicar nossa humanidade com grandes chances de êxito.

Escrever é conjurar

Eliana Alves Cruz

Jornalista, escritora e roteirista. Ganhadora do Prêmio Jabuti de Contos 2022.

Pensar sobre o ato de escrever é sempre desafiador. Nunca é fácil traduzir algo que faz parte do fluxo da vida e que acontece, ao menos para mim, sem muita teorização. Talvez possa começar falando do tempo em que as frases das linhas de um livro pareciam-me a estrada da destruição. Uma época em que caminhar pelos riscos encadeados e formados por letras significava não apenas sofrimento, mas a dissolução de tudo o que eu pudesse vir a ser. Para a criança que fui, tudo na escrita parecia conspirar contra o que eu era e minhas possibilidades.

Explicar esta dor com a tarefa de ler e escrever é necessário porque ela está no meu DNA de escritora e, conseqüentemente, também faz parte do projeto literário que tracei e que fala não apenas de mim, mas de um grupo de pessoas que corresponde a mais da metade do país-continente chamado Brasil.

Voltarei um pouco no tempo em que, contrariando estatísticas verdadeiras e estereótipos falsos, minha família amava a leitura. Nos anos 1970 e 80, estávamos fora dos números reais que indicavam no Brasil uma população negra mergulhada majoritariamente na pobreza e na falta de acesso a bens e equipamentos culturais; mas também estávamos fora dos estereótipos falsos e igualmente cruéis que davam a toda e qualquer pessoa negra um perfil único, precário intelectualmente, pautado no que se imaginava a partir das estatísticas verdadeiras.

Neste cenário, minha mãe, Lina Maria, professora do ensino fundamental e assistente social, e meu pai, Eloá, advogado, tinham livros como objetos sagrados e fundamentais para que eles tivessem alguma mobilidade social em comparação aos seus pais, avós etc. Obviamente, desejavam isto e muito mais para os filhos, mas eu, a filha mais velha do casal, não conseguia adquirir este hábito que avaliavam como algo tão essencial, como base da educação.

As palavras e as frases me apavoravam porque embaralhavam diante dos meus olhos. Elas dançavam e se misturavam de uma tal forma, que exigiam um esforço de concentração cansativo, fazendo-me desistir ainda nas primeiras páginas. Esta característica, somada a um modelo educacional que entendia como importante o consumo de clássicos extensos da literatura desde a mais tenra idade, fez da leitura e, conseqüentemente do ato de escrever, fonte de sofrimentos. Uma muralha aparentemente intransponível para a menina que fui.

Para quem se sentava nos bancos das escolas brasileiras na época e até muito pouco tempo, a regra era encontrar professores e professoras que, por melhores que fossem academicamente, dificilmente questionavam as relações entre os alunos e alunas, as suas próprias relações com essas crianças e jovens e, muito menos,

as relações étnico-raciais que pautavam todas essas vidas conectadas pela instituição chamada escola.

Somadas às dificuldades que naturalmente me assaltavam, ainda tinha que lidar com mestras e mestres que me usavam como exemplo de como não ser, ou seja, usavam a minha não adaptação àquele modo opressivo de ensinar e aprender como modelo do que deveria ser evitado. Não raro eu era chamada ao quadro-negro para provar o que a professora já sabia: eu não conseguiria.

No entanto, apesar da crueldade e da miopia institucional à serviço da exclusão estrutural, meu gosto pelas letras é fruto do amor. Ele é inseparável das palavras afeto e cuidado, pois, não fosse uma família atenta, sensível e pragmática quanto ao que me afastava da leitura e da escrita – a dislexia –; não fosse minha mãe uma professora que tomasse para a ela a minha alfabetização; pais que entendiam que a incompatibilidade com as letras seria um obstáculo tão pesado no futuro quanto a falta de uma alimentação saudável, talvez eu nunca tivesse tocado em uma caneta sem que isso fosse uma obrigação incontornável. Então, escrevo também para retribuir esse amor e essa “ferramenta” recebida para conseguir estar no mundo sem precisar ficar eternamente na defensiva.

Cito este pequeno histórico pessoal porque ele é essencial para o meu processo criativo e para as motivações que me levam a dissecar sentimentos e ações tendo a escrita como canal com o mundo. Um canal constituído dessas fraturas e dos curativos usados para tratá-las.

Foi a educação que deu aos meus pais os instrumentos necessários para que auxiliassem suas gerações futuras, mas também foram seus agentes institucionais, ou seja, professores e professoras, que por tanto tempo me disseram que eu não poderia ser o que hoje sou. Intuitivamente, entendia que a educação não cabia apenas dentro da sala de aula. A arte, especialmente a literatura, era importante instrumento para descobrir e erguer outros mundos.

Um gesto de amor e cuidado foi o que me impulsionou para o mundo da leitura e da escrita. Então, tento cercar destes elementos o ato de escrever, por mais duras que sejam as histórias ou as palavras que reúna em um texto.

Talvez porque amor e cuidado sejam as principais e mais pesadas negativas que recebi do meu país, do meu estado, da minha cidade, dos bairros onde morei e moro, dos locais e instituições que frequento e frequentei. Pessoas negras e, em especial mulheres negras, se não recebem amor e cuidado na esfera privada, não será na pública que receberão.

No início, a escrita funcionava como meio para entender e elaborar dentro de mim esse entorno quase sempre constantemente hostil, com o meu universo “*intra-muros*”. O choque era tão intenso, que era preciso algo mais para ajudar na compreensão da realidade e da minha verdade.

O pensamento precisava ser exteriorizado e firmado. Ele sozinho não dava conta. Entendi que era preciso escrever para que a musculatura da reflexão se fortalecesse, pois este é um exercício de intimidade. Quanto maior a convivência, menor a cerimônia e mais ampla a cumplicidade. Quanto maior a cumplicidade, mais nitidamente as palavras traduzem a essência que costura e une todas as vidas humanas.

Graciliano Ramos foi um dos autores que me ajudaram na infância a quebrar o bloqueio com a leitura. Os contos infantojuvenis do livro “*Alexandre e outros heróis*”, por algum motivo, me capturaram e me fizeram viajar em histórias fabuladas de um Brasil muito diverso ao mundo urbano e sudestino em que eu estava imersa.

Foi o alagoano Graciliano, o “Velho Graça”, comunista como meu avô materno, o Baiano Agenor, quem me fez olhar pela primeira vez a escrita em analogia com

o trabalho de lavadeiras, um ofício muito meu conhecido e do qual sou tão vivamente tributária, que foi título e mote do meu primeiro romance: *Água de barrela*.

Foi lavando roupas que minhas antepassadas garantiram o sustento dos meus pais e, conseqüentemente, me fizeram chegar até aqui, neste exato momento em que escrevo um artigo para a revista da Academia Brasileira de Letras.

Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes.

Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota.

Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer.

A definição de Graciliano Ramos ainda afirma que a “arma do escritor é o lápis”. Usando a palavra para dizer, a escrita me serve como arco, flecha, espelho, vassoura, espanador. Escrever, para mim, é quebra constante com os paradigmas arduamente construídos e com a rotina acalentada, mas, paradoxalmente, um louvor a ela visto que exige exercício, paciência, método, afinal, é preciso torcer a roupa até que não escorra água alguma.

No trabalho árduo de “torcer a roupa”, escorrem os excessos que encharcam a mensagem, mas também o pensamento. Um exercício libertador de abandonar elementos que não cabem no texto, mas talvez não caibam mais na vida. Escrever por vezes é cobrir-se e esconder-se, mas pode ser também um ato de coragem em despir-se de roupas que não nos servem, porém das quais não nos desapegamos.

Escolhi escrever num oceano que separa e une ao mesmo tempo. Um mar revoltado que trouxe e levou vidas. Sondar a escravidão e – como diz Saidiya Hartman, professora doutora da Universidade de Columbia – suas sobrevidas é vasculhar águas profundas, ondas gigantes, turbulentas, que escondem corpos.

Nem sempre a sondagem é tão óbvia, mas ela está em toda a minha motivação para a escrita que, assim como tantas coisas no fazer artístico, não é universal. Por isso, não ousa ditar nenhuma regra ou fazer afirmações abrangentes sobre o que significa escrever e o porquê de levar pensamentos e fabulações ao papel. Podem não contemplar muitas pessoas.

Busco com muita força superar ao escrever o vício da padronização. Uma drogadição que fez com que tenhamos que viver vigilantes contra a história única, como disse a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie. Escrevo não para responder aos que tornaram a Europa e o mundo ocidental no padrão a ser seguido, olhando todas as outras histórias como apêndices deste olhar particular, mas para imaginar e contar sobre espaços ainda pouco referenciados.

Fabulando vidas interrompidas e trajetórias repletas de lacunas, percebi as possibilidades quase infinitas que tais existências possuem de reconstrução das ruínas imagéticas, de reerguimento dos escombros feitos de sonhos deixados por um processo diaspórico premeditadamente sangrento e desumanizador.

No entanto, é mais. Escrever é como um feitiço que dá forma e concretiza à medida que vai sendo verbalizado. A escrita é chance de se rebelar contra o determinismo, erguendo com palavras o que se deseja.

Escrever é conjurar o futuro.

Tecnodiretrizes: formas, impactos, horizontes

Luiz Alberto Oliveira

Físico, doutor em Cosmologia, pesquisador, palestrante, curador e consultor em diversas instituições brasileiras e internacionais.

Fazer previsões, teria famosamente observado o físico e prêmio Nobel Niels Bohr, é um negócio complicado – especialmente sobre o futuro. Com esta recomendação em mente, podemos especular sobre quais aspectos da atualidade seriam destacados por conjecturais historiadores do futuro. Parece razoável supor que, tal como seus colegas atuais, procurarão embasar suas análises e argumentações em evidências bem verificadas. Ora, as evidências mais indiscutíveis de nossa época dizem respeito à recente entrada em cena de um novo agente de transformação global: as ações humanas, tomadas em conjunto. O conceito de antropoceno, uma nova época para o sistema complexo Terra, foi sugerido precisamente para procurar dar conta de dois fatos decisivos: as atividades produtivas da civilização humana tornaram-se, ao longo dos últimos séculos, uma força de transformação em escala planetária; e as consequências dessas atividades terão longa duração. Variações nos regimes do clima, alterações nos ciclos químicos na atmosfera e nos oceanos, decréscimo alarmante da biodiversidade terrestre e marinha e esgotamento de solos aráveis e de recursos hídricos em todos os continentes são todos vetores de mudanças que o conhecimento atual vincula diretamente à amplitude e à abrangência adquiridas pelas ações humanas, as quais implicam a ocorrência de efeitos ambientais e sociais duradouros. Um único exemplo deve bastar para ilustrar essa constatação: diversas espécies de radionuclídeos, partículas radioativas geradas pela detonação de centenas de artefatos nucleares na atmosfera durante mais de meio século, algumas com tempos de decaimento da ordem de dezenas de milhares de anos, estão hoje distribuídas por toda a superfície do globo, de um polo a outro. Não existe processo natural pelo qual essa disseminação de material radioativo pudesse ter sucedido, e o correspondente aumento dos níveis de radiação ambiental veio para ficar.

Podemos indagar quais foram os fatores determinantes para que a presença humana alcançasse essa dimensão planetária. Povos da antiguidade já dispunham da capacidade de manejar grandes massas e promover alterações profundas em seus territórios e ambientes, como demonstrado pelas vastas construções que deixaram. Uma das marcas diferenciais da presente era é justamente a condensação simultânea de diversos tipos de ação transformativa, o que conduz à escala autenticamente global em que passou a operar a civilização tecnocientífica moderna. Como apontou o filósofo Paul Virilio, em relação aos modos antigos, a característica distintiva

dessa condensação das potências do fazer, mais do que a movimentação de vastos volumes materiais, é sobretudo a *velocidade*. A crescente rapidez dos meios de conexão – transporte e comunicações – acabou por instaurar um regime de trocas tendendo à instantaneidade e, por consequência, à abolição das separações geográficas. A supressão das distâncias instala o planeta num presente comum, mundialmente compartilhado; a globalização decorre da imediação. Mas agora se trata de movimentar velozmente não apenas massas e pessoas, mas também grandes volumes de informação. Essa inovação radical foi proporcionada pela extraordinária revolução científica sucedida no começo do século XX.

De modo sumário, podemos representar a imagem contemporânea da natureza como correspondendo aos desdobramentos de uma única ideia essencial. Para Richard Feynman, também físico e prêmio Nobel, essa ideia, a mais importante para o conhecimento bem fundamentado sobre todo o mundo natural, é a de *átomo* – ou seja, que todas as matérias se estruturam por meio de combinações de unidades elementares. Haveria três espécies ou variedades de átomo: os de substância (o quadro de partículas – dois tipos de “tijolo” e quatro tipos de “argamassa”

– resumido pelo chamado Modelo Padrão), os de atividade (os *quanta* de ação descobertos por Max Planck) e os de organização (ou diferença, que chamaremos de *bits*). Em princípio, qualquer processo, ocorrendo em qualquer sistema – dos vírus às galáxias – poderia ser compreendido em termos de fluxos ou (re)combinações de *partículas*, *quanta* e *bits*, estas três espécies dando conta da composição, do funcionamento e da estruturação do sistema e de suas transformações.

Para o que nos interessa aqui, o aspecto mais significativo desta concepção é o deslizamento e mesmo a dissolução de diversos limites que tradicionalmente distinguiam domínios de saber e modalidades existenciais. Dito de outro modo: à medida que os avanços científicos acerca dos modos de organização em nível “atômico” dos sistemas materiais foram convertidos em capacidade de ação técnica em escala *microscópica*, desaparece, por exemplo, qualquer distinção fundamental entre *naturatos* (os entes naturais) e *artefatos* (os produtos da técnica). Uma molécula consiste em um arranjo de átomos de elementos químicos, dispostos numa sequência que assume uma forma definida, e a partir disso exibirá certas propriedades interativas – não importando que tenha sido elaborada pelo metabolismo de

A supressão das
distâncias instala o
planeta num presente
comum, mundialmente
compartilhado; a
globalização decorre da
imediação. Mas agora
se trata de movimentar
velozmente não apenas
massas e pessoas,
mas também grandes
volumes de informação.
Essa inovação radical
foi proporcionada pela
extraordinária revolução
científica sucedida no
começo do século XX.

uma célula viva ou fabricada em um laboratório. Recordemos por um momento o célebre arranjo de modalidades de existência que o filósofo e teólogo Teilhard de Chardin sugeriu: a hilosfera, ou domínio da matéria, é seguida pela biosfera, o campo da vida, e então pela noosfera, o plano do pensamento. Ora, observa o filósofo da técnica Kevin Kelly, o poder de explorar e manipular tecnicamente unidades elementares microscópicas faz com que os recursos tecnológicos contemporâneos atravessem e imbriquem mutuamente esses territórios: o domínio dos objetos técnicos de todos os tipos – vamos chamá-lo de *tecnosfera* –, que previamente estaria circunscrito ao campo das habilidades humanas (muitos outros animais fazem uso de “ferramentas”, de corvos a chimpanzés, mas bem poucas dessas espécies carecem de uma mediação técnica profunda e duradoura em suas relações vitais com os outros seres e o ambiente), expande-se, transforma-se, opera com novos insumos, adquire novos desígnios. Ou seja, ao longo da maior parte da história, a tecnosfera e a antroposfera, o mundo da cultura humana, praticamente se sobrepujaram, mas em nossos dias já é possível antever a dissociação da tecnosfera de seus tutores orgânicos, isto é, de nós. Kelly então se pergunta: o que quer a tecnologia?

Antes de explorarmos os desdobramentos dessa questão, convém recolocar-mos com clareza os termos do problema. Como é bem sabido, o vocábulo grego *techné* (do qual deriva *techniké*, “técnica”) traduz-se por “arte” e designa a capacidade de produzir formas de um artista ou artesão. *Tecnologia*, portanto, resulta da associação entre *techné* e *logos*, saber (e saber-dizer), e indica o conhecimento sobre o produzir. Ora, a pergunta de Kelly sobre o que quer a tecnologia implica uma *autonomia* do saber-produzir que usualmente atribuímos somente ao agente-autor – mas que no campo das técnicas embasadas nas ciências parece ter adquirido uma movimentação própria, imanente. A causa essencial desse dinamismo inédito seria a *precisão* cada vez maior adquirida pelo poder de investigar, intervir e redesenhar a composição, a estrutura e a atividade dos sistemas materiais – sejam físicos, biológicos ou artificiais.

De fato, nossa habilidade de operar nas dimensões microscópicas vigentes nos níveis constitutivos microscópicos de qualquer sistema – manipulando compostos, reações, formas, distribuições, topologias, agentes, elementos – avançou da precisão de milímetros, necessária para as peças de relógio nos tempos de Newton, para os micrômetros dos circuitos eletrônicos que hoje estão por toda a parte; e já adentramos a era dos artefatos construídos na escala do bilionésimo de metro, ou nanômetro (a espessura de um fio de cabelo dividido em 100 mil partes). Paralelamente, da precisão de décimos de segundo dos carrilhões mecânicos, passamos aos gigahertz (bilhão de ciclos por segundo) dos processadores eletrônicos, hoje tão comuns, e laboratórios de ponta já investigam processos com a duração de um attosegundo, isto é, 1 segundo dividido em 1.000.000.000.000.000.000 de partes. As potencialidades associadas ao controle de processos em tais escalas são imensas e sugerem ser inevitável a superação das distinções tradicionais entre corpo, vida e pensamento a que aludimos antes – ou seja, o ultrapassamento da dicotomia clássica entre natureza e cultura (ou entre humanos e não humanos). Compreendemos, assim, que o antropoceno envolve não apenas o recobrimento do planeta pela atividade humana, mas igualmente o rebatimento dessa atividade sobre nós mesmos.

Examinando as vicissitudes experimentadas pelos desenvolvimentos tecnológicos ao longo do século XX, Kelly atribui à tecnologia três tendências: tornar-se *menor*, tornar-se mais *rápida*, fazer o que *fazemos*. As duas primeiras implicam uma

disseminação cada vez mais ampla, rumo a uma quase onipresença, e em uma proximidade cada vez mais íntima, rumo a uma quase invisibilidade, da esfera técnica perante a humana; a terceira indica uma autonomização crescente dos objetos técnicos, que no limite convergirá para a emergência de entidades cognitivamente desenvolvidas, isto é, “inteligentes” (recordemos que a inteligência já surgiu, pelo menos uma vez, a partir de materiais simples engajados em processos complexos: o DNA não exhibe aparato cognitivo algum – no entanto, estamos aqui). Parece razoável, em suma, antever a eclosão de uma imensa atividade criativa nas próximas décadas como resultado do aperfeiçoamento e da difusão das tecnologias moleculares ou bilionésimas, abrangendo a produção de artefatos capazes de exhibir propriedades materiais, funcionalidades orgânicas ou capacidades cognitivas sem termo de comparação com as conhecidas até recentemente. Podemos organizar essas inovações disruptivas nos campos dos metamateriais, da vida artificial e da razão sintética.

A concepção mais tradicional acerca da elaboração de artefatos, adotada já por Aristóteles, tem por modelo a atividade do escultor – um artífice que toma de uma matéria-prima e, por meio de variedade de gestos técnicos, lhe infunde uma *forma* de modo a fazer surgir certas propriedades desejadas, convertendo-a assim em um utensílio. A cerâmica, a metalurgia, a tecelagem procederiam de maneira análoga – trata-se sempre de apropriação técnica de algum material para dotá-lo de um caráter essencialmente cultural: uma finalidade. Já a fabricação química requer a realização de uma sequência ordenada de combinações de reagentes que eventualmente venha a dar lugar (muitas vezes, de modo imprevisto) a um dado produto de interesse. Mas a possibilidade, ainda bastante recente, de manipular diretamente moléculas e mesmo átomos individuais aponta para um modo inteiramente novo de produção, que o pioneiro Eric Drexler descreve como “de baixo para cima”: a montagem de uma dada substância, componente a componente, de modo a *construir* uma forma com as funções requeridas. O objetivo último desta abordagem é a capacidade de *desenhar* completamente o próprio material, programando-lhe as características e funcionalidades – que podem não ser encontradas na natureza.

O termo “metamateriais” designa, assim, substâncias produzidas por pesquisas em mecânica, química e eletrônica ultrafinas, que abrem todo um panorama revolucionário na ciência dos materiais. Substâncias como o grafeno, por exemplo, exibem propriedades elásticas, térmicas, químicas, elétricas e estruturais que os engenheiros poderão usar para conseguir desde *chips* de processadores ultrarrápidos à construção de elevadores espaciais e, visionariamente, até mesmo a ancoragem de asteroides. A elaboração de materiais com propriedades refletivas especiais, bem como as *interfaces* optoeletrônicas – em que a luz é empregada como meio de conexão dos componentes –, é outro domínio de inovação radical, que pode resultar em “capas de invisibilidade” como nos livros de ficção juvenil ou em computadores finos como papel. Ainda mais revolucionário, enfim, seria o controle da supercondutividade (a transmissão sem perdas de energia elétrica) em temperaturas ambientes, o que poderia contribuir tanto quanto os reatores de fusão nuclear (que ainda estão onde sempre estiveram – “trinta anos à frente”) para enfrentar as demandas de energia e a crise climática nos próximos anos.

Por sua vez, os organismos vivos podem ser entendidos como sistemas materiais dotados de um plano de organização – chamado por alguns filósofos de *diagrama* – dedicado a reproduzir, a partir da assimilação de elementos do meio, o próprio organismo e, portanto, seu diagrama. A regra pela qual os organismos interagem

com seu ambiente é a evolução por seleção natural sugerida por Darwin e Wallace, e os mecanismos bioquímicos pelos quais se dá a transmissão hereditária de características foram elucidados a partir da genética de Mendel e Dobzhansky. Os seres vivos constituem, assim, arenas ou campos de prova onde as dimensões moleculares em que se acham inscritos seus respectivos repertórios genéticos são postos em contato com os vastos fatores e as largas durações envolvidos nas transformações ambientais – a fração de segundo da reação bioquímica engrenando-se, pela sucessão das gerações, com o milhão de anos da mudança geológica. É nesta encruzilhada de dimensões que os diagramas orgânicos operam: a errância inerente aos processos moleculares de replicação hereditária, filtrada pela causalidade aleatória das mudanças do contexto ambiental, combina-se para dotar a vida de um ritmo de geração de inovações formais e funcionais várias vezes mais acelerado que o de seu próprio substrato físico.

Se esse duplo jogo de casualidades, micro e macroscópica, pode ser entendido como o motor da seleção natural, então parece claro que, ao contrário da intencionalidade de um artífice, a evolução não teria finalidades. Todavia, à medida que as interações dos organismos entre si e com as múltiplas dimensões do ambiente foram sendo investigadas e conhecidas, foram se consolidando as bases para a intervenção objetiva sobre os compostos e funções envolvidos nos processos vitais, de modo a que eventualmente viesse a se concretizar um novo domínio técnico – o do *design* biológico. Talvez o marco fundamental dessa inovação audaciosa seja a fabricação (o termo é exato) de um conjunto de genes, ou genoma artificial, que, implantado em uma célula, passou a dirigir sua reprodução. A radicalidade da criação de um tal organismo artificial pela equipe de J. Craig Venter, o pioneiro da pesquisa genética, é sem dúvida realçada pela inclusão, durante a montagem do genoma, de uma “marca d’água” codificada em DNA contendo, entre outros elementos, um trecho de James Joyce versando sobre “recriar a vida a partir da vida”. É provável que nem mesmo a poderosa imaginação do grande autor irlandês pudesse conceber que uma linha sua, impressa em *desoxirribonuclês*, começasse a se reproduzir pelo universo afora, ao longo dos éons.

Novos tipos de vacinas, e novos tratamentos individualizados para diversas moléstias, começam a ser aplicados a partir da manipulação molecular de materiais biológicos, inclusive humanos. A complexidade das estruturas envolvidas é estonteante: uma única célula contém mais componentes que um Boeing 747; ondas de choque supersônicas percorrem incessantemente seu interior, acompanhadas por descargas elétricas proporcionalmente mais intensas que uma tempestade tropical; e um único indivíduo é composto por cerca de 40 trilhões destas unidades básicas, organizadas em níveis sucessivos de integração: tecidos, órgãos, sistemas, o corpo como um todo. Abordagens computadorizadas permitiram que se mapeasse e descrevesse todo o espectro de formas de proteínas, os ingredientes fundamentais das próprias células, e os horizontes para o desenvolvimento de novos medicamentos parecem ilimitados. Em círculos como os dos bilionários proprietários das grandes companhias de tecnologia – as chamadas *big techs* –, crescem os investimentos em rejuvenescimento biológico em nível celular, buscando a manutenção ótima da saúde e o prolongamento acentuado da longevidade pessoal e alimentando expectativas de se alcançar em breve, objetivamente, algum tipo de imortalidade. As questões práticas, políticas e éticas associadas a tais empreendimentos não cabem nesta sumária discussão.

Outro campo que promete inovações revolucionárias é o da criação de híbridos orgânico-artificiais, que reuniremos sob a denominação de *borgues*. Como Kelly

observou, parecem ser diretrizes da evolução tecnológica tanto a miniaturização dos objetos técnicos e seus componentes quanto a aproximação convergente com os organismos, sensorialidades e subjetividades dos seres humanos (bem como a infusão em nossos habitats e ambientes). Tomemos como exemplo a série da progressiva diminuição dos dispositivos eletrônicos de controle de corrente elétrica: das válvulas iônicas aos transistores, então aos circuitos integrados, e destes aos *microchips* – a redução de escala, dos centímetros aos micra (milésimos de milímetro), tornou possível condensar *milhões* de transistores em um único *chip*, resultando em um aumento exponencial da correspondente capacidade de processamento. Esta série de compactações/exponenciações deu lugar a novas propriedades dos artefatos eletrônicos: a miniaturização dos componentes permitiu a portabilidade dos aparelhos, que por sua vez possibilitou a individualização do uso, que requereu a massificação da produção. Os artefatos, mais numerosos e potentes, tornam-se também mais íntimos. A tendência dessa diretriz é, assim, a integração crescente entre usuário e dispositivo envolvendo atributos motrizes, sensoriais e cognitivos. O passo seguinte na série é o desenho de artefatos em escala nanométrica, ou seja, a manipulação de componentes com a dimensão de um vírus. Parece claro o horizonte que se define: o amanhã é *borgue*.

É comum, na história, que tecnologias pioneiras sejam patrocinadas ou apropriadas pelos setores militares e postas em uso com o objetivo de desestabilizar e reformular os cenários de conflito bélico. Diferentes tipos de amplificação das habilidades naturais dos combatentes estão atualmente sendo pesquisados – de estimulantes químicos da força e da resistência física dos soldados ao aumento e à modificação dos limites e modalidades dos sentidos, de *interfaces* de reação ultrarrápida para pilotos e artilheiros a implantes neurais para comunicação instantânea. Diversas dessas tecnologias estão também sendo testadas por empresas buscando operar sobre diferentes aspectos da pessoa – mente, corpo, *habitat*, comunidade. Um exemplo marcante são as *interfaces* integradoras entre aparatos eletrônicos e sistemas nervosos, conhecidas como *interfaces* cérebro-máquina, que contam entre seus campeões com o notório megaempresário Elon Musk. Trata-se de dispositivos voltados a captar, processar e responder a reações comportamentais do sujeito participante ou, diretamente, a estímulos neurais por ele gerados, através de sensores, processadores e atuadores. Um primeiro propósito é o de superar, e eventualmente abolir, a necessidade de se usar mediadores como *mouses*, teclados e comandos de voz para promover a conexão entre usuários humanos e sistemas eletrônicos digitais; uma etapa mais avançada, que pode requerer implantes cirúrgicos, seria o da expansão das capacidades cognitivas do indivíduo pelo compartilhamento direto de funções cerebrais com redes associadas de processadores. Neste rumo, pode-se até conceber a aparição de mentes compartilhadas, comunais, por meio da interconexão imediata entre sistemas nervosos – uma realização técnica da telepatia. Essa experiência autenticamente ciborgue ainda está em desenvolvimento, mas Musk, como outros, argumenta que este será o único caminho pelo qual os humanos poderemos competir com um novo jogador prestes a entrar em cena: os sistemas dotados de razão sintética, ou inteligências artificiais. Em paralelo a esses avanços, surge o horizonte de vir a se realizar a transferência da mente, ou ao menos de algumas operações neurais tomadas como essenciais, como a memória e o senso de identidade pessoal, de um dado indivíduo para um suporte biônico ou eletrônico – isto é, um processo de *metempsicose borgue* como via alternativa para alcançar uma existência, em princípio, imortal. O debate sobre os múltiplos aspectos eticopolíticos relativos ao surgimento

desses seres neo ou para-humanos, bem como a consequente distinção entre uns tantos sujeitos “permanentes” e uma legião de “efêmeros”, e também entre a grei dos “ampliados” e a multidão dos “rasos”, igualmente ultrapassa o escopo deste breve resumo.

Uma das imagens mais icônicas de toda a história da arte é, sem dúvida, o Homem Vitruviano de Leonardo da Vinci. O corpo humano é representado segundo proporções ideais, que expressariam a essência do que é ser humano. Hoje, as ciências nos oferecem uma figuração bastante mais abstrata – porque mais profundamente materialista – da natureza do humano que a do gênio renascentista. Somos compostos por 7 octilhões de átomos de 22 elementos químicos (os quatro principais sendo O, C, H e N), em maioria gerados em antigas explosões estelares, que se organizam em cerca de 37 trilhões de células com DNA humano (coexistindo com 38 trilhões de células de outros organismos, que formam o chamado microbioma humano – um ecossistema interno fundamental para nossas vidas). O genoma, ou conteúdo genético, que nos define como humanos consiste em 3 bilhões de “letras” (nucleotídeos de DNA) que formam pouco mais de 20 mil genes, responsáveis pela produção de 400 mil proteínas. Em particular, cerca de 190 bilhões de células formam nosso sistema nervoso, das quais 86 bilhões são neurônios (conforme estimativa da equipe do biofísico brasileiro Roberto Lent), capazes de trocar sinais eletroquímicos uns com os outros e proporcionar o suporte bioquímico para as atividades cognitivas do cérebro. Cada neurônio pode interagir com entre mil e 10 mil outros, através de redes de conexões chamadas sinapses, o que totaliza o astronômico número de, aproximadamente, 1 quatrilhão de potenciais conexões! Os 8 bilhões de *Homo sapiens* que habitam hoje o planeta correspondem, portanto, a um “potencial de poder de processamento” total de 8 septilhões de unidades informativas.

Esses dados quantitativos nos ajudarão a avaliar com segurança o quadro apresentado pelas tecnologias *artificiais* de processamento de informação na atualidade e prospectar seus desenvolvimentos nas próximas décadas. Kevin Kelly estima que o número de transístores (encarados como unidades informativas comparáveis às sinapses

Os artefatos, mais numerosos e potentes, tornam-se também mais íntimos.

A tendência dessa diretriz é, assim, a integração crescente entre usuário e dispositivo envolvendo atributos motrizes, sensoriais e cognitivos. O passo seguinte na série é o desenho de artefatos em escala nanométrica, ou seja, a manipulação de componentes com a dimensão de um vírus. Parece claro o horizonte que se define: o amanhã é *borgue*.

– o que é certamente bastante inadequado por variadas razões, mas, para os fins do presente argumento, vamos admitir que o sejam) em *todos* os artefatos eletrônicos já produzidos seja da ordem de 20 sextilhões – ou seja, já nos dias de hoje o “poder computacional” da humanidade e o do conjunto de seus artefatos *têm dimensão semelhante*. O aspecto decisivo aqui são as taxas de crescimento dos processadores orgânicos (limitados pela reprodução humana) em contraste com a dos artefatos (que se multiplicam segundo a Lei de Moore, ou seja, dobram de potência a cada 24 meses). Em um horizonte próximo, portanto, parece inevitável que a cognição de base biológica venha a ser superada, em números brutos, por formas artificiais. Pensadores como Ray Kurzweil antecipam o momento crucial – que chamam de singularidade – em que algum portador de cognição artificial alcance a autoconsciência, e a partir daí conviveremos com um outrem – uma mente alienígena da qual teremos sido tão somente os parceiros.

A maioria dos estudiosos do desenvolvimento da inteligência humana compartilha hoje da opinião de que há todo um espectro de inteligências no reino animal, e nesse sentido nossa cognição, embora dotada de características específicas, assemelha-se em muitos aspectos à de outras espécies (há quem hoje aposte que, em virtude das conexões entre as árvores de uma floresta proporcionada pela rede subterrânea de micélios de fungos, exista até mesmo uma inteligência *vegetal*). As variadas modalidades de cognição sintética exploradas nos últimos anos, porém, não guardam similitude marcante com as das formas biológicas (a evolução por seleção natural e o desenvolvimento por investimentos em pesquisa aplicada não têm decerto o mesmo caráter). Vejamos um exemplo: as trocas de sinais eletroquímicos numa rede de neurônios procedem em média à modesta velocidade de 150m/s (ou 540km/h – não são nem mesmo supersônicos); em comparação, num *microchip* os sinais elétricos movimentam-se quase à velocidade da luz (cerca de 300.000 km/s ou 1 bilhão e 80 milhões km/h). Por outro lado, nossos neurônios “disparam” umas poucas centenas de vezes por segundo (como acontece com os sensores ópticos de nossas retinas – o que garante a magia dos 24 quadros por segundo do cinema) Vamos admitir uma frequência de ativação sináptica de 200 ciclos por segundo, ou 200Hz. Em contraste, é costumeiro os processadores eletrônicos caseiros de hoje operarem a 2 GHz, ou 2 *bilhões* de ciclos por segundo. Diferenças quantitativas tão grandes se convertem, *ipso facto*, em distinções qualitativas. Cálculos que supercomputadores realizam em segundos levariam séculos para ser reproduzidos por um exército de escribas dedicados. Cada vez mais, e mais rapidamente, dispositivos dotados de razão sintética alcançam feitos impossíveis para a cognição humana desarmada – que o digam os ex-campeões de xadrez e de go.

Talvez a diferença mais nítida entre as duas variedades de razão derive precisamente do fato de que *uma deu lugar à outra*. O paleontólogo Steven Mithen sugere que a inteligência humana moderna se desenvolveu, em nossos ancestrais, a partir da operação conjunta de um leque de inteligências parciais – técnica, naturalista e simbólica, entre outras – que numa ocasião decisiva passaram a se subordinar à inteligência “generalista”, voltada a associar as capacidades das submentes específicas e assegurar uma maior flexibilidade – e poder de improvisação – na solução de problemas práticos. O neurocientista António Damásio, por sua vez, afirma que nossas decisões “racionalistas” são guiadas por impulsos advindo de um fundo inconsciente (e, logo, não racional) de memórias emocionais e afetos; privados dessa atividade pré-orientadora, nos extenuaríamos procurando estimar as possibilidades sem fim de conjunções futuras. O físico Robert Logan, enfim, assinala que a capacidade de um dado sistema de apreender e registrar eventos externos (ou estados internos

de seu próprio funcionamento) pressupõe uma condição estrutural de inacabamento, isto é, a existência de um cabedal de ligações incompletas em sua estrutura que, ao se conectarem, possam formar uma “memória”, uma imagem das características do evento vivenciado tal como seu aparato sensorial havia previamente transduzido. Para Logan, a grande “abertura” que o sistema nervoso humano adquiriu ao longo de sua evolução foi a condição fundamental para o surgimento das potências mutuamente potencializadoras da linguagem simbólica e da inovação técnica, traços distintivos da espécie, consubstanciados em habilidades tão sofisticadas quanto a composição de calendários e a representação pictórica.

Ora, as formas mais avançadas de cognição sintética que encontramos hoje carecem exatamente desses atributos essenciais que a evolução nos legou: há submentes ultraspecializadas poderosíssimas, mas que não são coordenadas por uma inteligência geral nem são orientadas por um repertório de experiências afetivas. De fato, a busca da “humanização” de robôs e andróides consiste em desenvolver simulações sofisticadas desses atributos, à espera de que um avanço disruptivo venha a tornar a inteligência sintética consciente justamente de sua falta de “inteligência”. Como costuma ocorrer com sistemas complexos, há em uma “mente” mais do que o simples somatório das submentes que a compõem. Mesmo neste estágio ainda embrionário, contudo, a disseminação a cada vez mais ampla e rápida de sistemas cognitivos sintéticos tem o impacto profundamente transformador em uma variedade de instâncias da vida na civilização contemporânea – da automação de veículos aos sistemas “espertos” de sinalização de tráfego, do desenvolvimento de fármacos inovadores às cirurgias robóticas a distância, do manejo de bancos massivos de dados ao planejamento estratégico do uso de recursos. Todo objeto técnico assimila, de algum modo e em algum grau, a exportação de uma forma cognitiva preexistente; a novidade é a aceleração embutida nos agentes de razão sintética e a amplitude do rebatimento de sua operação sobre nós mesmos.

Os robôs-máquina estão se tornando robôs-agentes, e seu desempenho em funções intelectuais “nobres” – como a elaboração de textos e a geração de imagens – demarca um novo deslizamento da fronteira cada vez mais fluida entre o humano e seus entornos. No presente, ainda são oráculos invertidos – oniscientes acerca do passado, do já conhecido, mas inscientes em relação ao incerto, ao imprevisto, ao errante, que são a substância do futuro. Servem, todavia, de indispensável espelho para nosso próprio desconhecimento radical com respeito à nossa própria senciência e, sobretudo, a nosso pertencimento absoluto ao mundo de que somos feitos. Inacabamento, incompletude, indeterminação: tomamos estas condições de nosso ser como falhas, e não como virtudes para a vida. A vigência do antropoceno não faz senão frisar a multiplicidade de derivas, ambientais, técnicas, cognitivas, em que se encontra a civilização humana hoje, em vias de se tornar plenamente planetária. O modo de produção que regeu as atividades humanas nos últimos séculos – vamos chamá-lo de sistema-capital – logrou imenso sucesso, rompendo as fronteiras nacionais, promovendo a conversão maciça de recursos em bens, subordinando princípios e valores tradicionais à proeminência do lucro e da acumulação, transformando cidadãos em consumidores, até alcançar seu estágio supremo atual – que o geógrafo Jared Diamond define como *colapso*. Como tantas outras civilizações na história, nosso mundo interligado e globalizado depara-se com o desafio de transmutar suas práticas, frente aos obstáculos invencíveis das crises ambientais, do esgotamento de recursos e da desigualdade social rampante. O físico Stephen Hawking sugeriu que inteligência é a capacidade de se adaptar a mudanças. Nosso desafio é, então, inteligir toda a humanidade, em favor de toda a Terra.

Neuroética: a ousadia de Prometeu de volta à cena*

Roberto Lent

Neurocientista, professor emérito da UFRJ, pesquisador do Instituto D'Or de Pesquisa e Ensino, membro titular da Academia Brasileira de Ciências.

Introdução: ética, bioética, neuroética

Talvez o primeiro evento registrado na história da cultura moderna envolvendo uma discussão sobre bioética tenha sido o famoso encontro de intelectuais – poetas e romancistas – patrocinado pelo lorde inglês George Byron (1788-1824) às margens do lago Léman em 1816. O encontro reuniu outro poeta inglês, Percy Shelley (1792-1822), e uma jovem de 19 anos chamada Mary Wollstonecraft (1797-1851), que depois viria a ser a sua esposa. O grupo discutia vários temas, e naquele ano destacou-se a possibilidade da criação artificial da vida humana por meio da bioeletricidade (galvanismo), então em grande evidência nos meios científicos. O tema empolgou, e todos se puseram a escrever contos curtos sobre o assunto. O que mais impressionou foi o de Mary Shelley, que relatou a “fabricação” de um ser humano artificial a partir de partes de cadáveres, realizada por um médico que ambicionava a criação perfeita da vida humana. O conto de Mary Shelley foi expandido e publicado dois anos depois como um romance que ficou extremamente conhecido: *Frankenstein ou o Prometeu moderno*.¹ O médico Frankenstein era comparado a Prometeu, da mitologia grega, que ousara usurpar os poderes de Zeus ao dar vida a um boneco de barro, sendo por isso amarrado a um rochedo onde tinha seu fígado comido diariamente por um abutre.

A neuroética² pode ser definida como um ramo da bioética situado na interface entre a ética, de um lado, e a neurociência e suas tecnologias (neurotecnologias), de outro. A ética, bem como seus ramos, tem definições filosóficas relativamente estritas ou especializadas, mas pode ser compreendida operacionalmente, para os fins deste artigo, como a disciplina que investiga valores como *certo* e *errado*, *justo* e *injusto*, *apropriado* e *inapropriado*. O termo ética conflui com moral, mas este incorpora uma tonalidade mais afetiva, pois envolve uma valoração que resultaria em consequências, isto é, em ações individuais e/ou sociais relativas a cada

* Atualizado de artigo publicado pelo autor na revista *Neurociências*, 2005, v. 5, p. 271-276.

1 SHELLEY, M. *Frankenstein ou o Prometeu moderno* (trad. A. Lisboa). Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. p. 20-226 [edição brasileira; original de 1818].

2 ILLES, J (org.). *Neuroethics: Anticipating the Future*. Oxford: Oxford University Press, 2017.



Prometheus, escultura de Nicolas-Sébastien Adam, 1762 (Louvre)

situação considerada. Sob o termo ética, abrigamos geralmente uma atitude intelectual, um ponto de vista, uma conceituação ideológica – e, ao termo “moral”, adicionamos componentes de ação, ou seja, o que devemos fazer perante a situação determinada e como devemos nos comportar ao julgá-la. De qualquer modo, ética e moral comumente se sobrepõem, até mesmo em textos mais técnicos.

A ética, e assim também a neuroética, apresenta nuances qualificativas de natureza social, cultural, religiosa, filosófica e, até mesmo, biológica/evolutiva – neste último caso, se considerarmos as evidências de comportamentos ditos altruístas em animais. Essas implicações sempre matizam qualquer consideração ética e a situam dentro dos conceitos admitidos como válidos em cada tempo histórico.

A bioética é atualmente bem conhecida, em virtude da exposição midiática dos transplantes como técnica terapêutica, nas últimas décadas do século XX, e mais recentemente em função da criação de organismos transgênicos, das técnicas de clonagem e da potencial utilização científica e terapêutica de células-tronco (pluripotentes) ou células adultas com pluripotência induzida por manipulação genética. A neuroética tem seguido a mesma tendência, pelo desenvolvimento de neurotecnologias “inteligentes” que emulam o funcionamento do cérebro, e por isso visam a ampliar suas possibilidades ou substituí-lo em algumas de suas funções.

A lógica da intervenção no cérebro

A ousadia prometeica é a ousadia da pesquisa biomédica contemporânea, que atinge seus mais perturbadores resultados ao possibilitar a *intervenção* no cérebro, ou seja, a possibilidade de utilizar meios artificiais para interferir nos mecanismos funcionais considerados naturais, visando a obter resultados previamente planejados. Cumpre então primeiramente examinar a lógica que orienta os meios de intervenção no cérebro.

Sendo a base material da mente e do comportamento, o cérebro aloja mecanismos que geram capacidades complexas como a memória, a razão, a emoção, a linguagem e subconjuntos dessas funções como a memória declarativa, a criatividade, o julgamento moral, a percepção musical e tantos outros. As doenças e os traumatismos que sempre acompanharam o ser humano, ao atingir-nos, alteram gravemente essas funções tão nobres: são as doenças neurológicas e psiquiátricas que tanto perturbam a humanidade desde os seus primórdios.³ Da mesma forma, aquilo que a natureza faz, o homem ambiciona imitar, e a ousadia prometeica se estende ao controle e à interferência – para o bem ou para o mal – sobre as funções cerebrais, independentemente da existência de alterações patológicas que gerem sintomas.

A noção de que o cérebro é a base material da mente e do comportamento⁴ tem um primeiro exemplo histórico bem conhecido – perturbador como todos os outros: o caso do operário ferroviário norte-americano Phineas Gage (1823-1860). Gage era encarregado de preencher com pólvora e cobrir com areia socada os orifícios feitos na pedra, para depois explodi-la e permitir o nivelamento necessário à colocação dos trilhos da estrada de ferro. Em 13 de setembro de 1848, um acidente aconteceu:

³ NIEMEYER FILHO, P. *No labirinto do cérebro*, Rio de Janeiro: Objetiva, 2020.

⁴ LENT, R. *Conceitos fundamentais de neurociência (cem bilhões de neurônios?)*, 3. ed. Rio de Janeiro: Atheneu, 2022.

Gage esqueceu de cobrir a pólvora com areia e a socou diretamente. A explosão resultante arremessou a barra de ferro que utilizava contra sua cabeça, perfurando o lobo frontal do cérebro e emergindo pelo topo do crânio. Milagrosamente, Gage sobreviveu 12 anos, acompanhado pelo médico John Harlow, que relatou o caso, mandou exumar o cadáver e doou o crânio ao Museu Warren da Universidade Harvard. O que aconteceu de muito estranho com Phineas Gage foi uma radical mudança de personalidade. De operário modelar, religioso, cumpridor de seus deveres, respeitador da família e dos “bons costumes” da Nova Inglaterra vitoriana, Gage tornou-se profano, irreverente, impaciente e incapaz de realizar planos para o futuro como anteriormente. Gage não era mais Gage, como relataram seus colegas de trabalho. A descrição do caso deu base científica à teoria da localização funcional no cérebro, adotada de modo arbitrário pelos frenologistas seguidores do médico austríaco Franz Josef Gall (1758-1828), tornando evidente a ideia de que até mesmo o ajuste social e o julgamento moral seriam funções representadas no lobo frontal do cérebro, como comprovado modernamente pelos métodos de neuroimagem funcional.

A ousadia prometeica é a ousadia da pesquisa biomédica contemporânea, que atinge seus mais perturbadores resultados ao possibilitar a intervenção no cérebro, ou seja, a possibilidade de utilizar meios artificiais para interferir nos mecanismos funcionais considerados naturais, visando a obter resultados previamente planejados. Cumpre então primeiramente examinar a lógica que orienta os meios de intervenção no cérebro.

Seguiram-se como corolários lógicos do localizacionismo (i) a concepção de que certas alterações da personalidade (como o transtorno de personalidade antissocial que os psicopatas apresentam) seriam causadas por alterações do lobo frontal; e (ii) a proposição de que intervenções cirúrgicas locais seriam capazes de “curá-las”. Grande ênfase se deu a essa alternativa em meados do século XX em todo o mundo ocidental, a partir dos casos operados por Egas Moniz (1874-1955), neurocirurgião português proponente da psicocirurgia e ganhador do Prêmio Nobel de Medicina ou Fisiologia em 1949. A lógica da psicocirurgia, posteriormente tão discutida e condenada, era bem simples: se os diferentes aspectos da mente humana são localizados em regiões restritas do cérebro, as doenças da mente devem ser entendidas como disfunções dessas mesmas áreas e, portanto, poderiam ser tratadas com intervenções locais, inclusive cirúrgicas.

Seguiram-se como corolários lógicos do localizacionismo (i) a concepção de que certas alterações da personalidade (como o transtorno de personalidade antissocial que os psicopatas apresentam) seriam causadas por alterações do lobo frontal; e (ii) a proposição de que intervenções cirúrgicas locais seriam capazes de “curá-las”. Grande ênfase se deu a essa alternativa em meados do século XX em todo o mundo ocidental, a partir dos casos operados por Egas Moniz (1874-1955), neurocirurgião português proponente da psicocirurgia e ganhador do Prêmio Nobel de Medicina ou Fisiologia em 1949. A lógica da psicocirurgia, posteriormente tão discutida e condenada, era bem simples: se os diferentes aspectos da mente humana são localizados em regiões restritas do cérebro, as doenças da mente devem ser entendidas como disfunções dessas mesmas áreas e, portanto, poderiam ser tratadas com intervenções locais, inclusive cirúrgicas.

O localizacionismo estrito foi superado pelas evidências cada vez maiores de que as diversas regiões cerebrais se comunicam intensamente por circuitos de fibras nervosas que formam redes neurais funcionais. Assim, não existe sozinha uma área da personalidade, ou algo parecido, mas um conjunto de regiões conectadas e articuladas, que se manifestam diferentemente para cada função neuropsicológica. O conjunto é que forma a nossa “personalidade” e que determina o nosso comportamento moral.⁵ E, como as funções são complexas e variáveis, as mesmas regiões podem fazer parte de diversas redes e assim atuar em diversas funções. O córtex pré-frontal atingido pela barra de ferro em Phineas Gage faz parte do circuito de atenção que nos permite ler, estudar, interagir com amigos e muitas outras atividades. E também faz parte do circuito das emoções, que nos permite torcer por um time de futebol, por exemplo, ou fazer parte de um partido político, ou ainda professar uma determinada religião. Tudo depende da combinação das regiões que formam cada rede a cada momento. Por isso, a psicocirurgia proposta por Egas Moniz, que pretende “curar” o paciente de uma coisa, na verdade cria outra coisa – outros sintomas. As intervenções dessa natureza, então, se tornaram mais focalizadas e diminutas, e não apenas destinadas a remover focos de lesão, mas também a implantar dispositivos eletrônicos que estimulem, inibam ou modulem a atividade das redes neurais específicas e seus *hubs*.

Apesar da inadequação das técnicas e dos resultados discutíveis da psicocirurgia tal como proposta originalmente por Egas Moniz e seus seguidores, essa abordagem permanece indicada a alguns casos psiquiátricos resistentes a terapias mais conservadoras, devidamente modernizadas, controladas, miniaturizadas e mais seguras. Além disso, a lógica que a orientou permanece no centro da discussão neuroética atual e levanta muitas perguntas ainda sem resposta. Quero me reportar aqui apenas a dois de seus aspectos que me parecem mais importantes: a intervenção no cérebro para *tratamento* e a intervenção para *aprimoramento*.

A ética da intervenção terapêutica no cérebro

Esta questão inicial parece não apresentar dificuldades, desde que se ultrapasse o primarismo dos tempos da psicocirurgia de Egas Moniz e se obtenha uma relação custo/benefício favorável, isto é, desde que se possa conseguir para o paciente a maior reaproximação possível da normalidade funcional. Tratar é sempre considerado eticamente aceitável, uma vez que se trata de diminuir o sofrimento. A relação custo/benefício de um tratamento, entretanto, depende do grau de remissão dos sintomas que possa proporcionar ao doente, bem como do número e severidade dos efeitos colaterais que possa provocar. A medida dessa relação é crucial para justificar eticamente o emprego de uma terapia e depende da objetividade dos sinais e sintomas observados em cada doença, assim como da objetividade de avaliação do relativo sucesso terapêutico. Foi justamente a subjetividade da avaliação dos resultados das primeiras intervenções psicocirúrgicas que falseou a sua eficiência como tratamento de doenças psiquiátricas.

5 OLIVEIRA-SOUZA, R.; MOLL, J. Moral Conduct and Social Behavior. *Handbook of Clinical Neurology*. v. 163, p. 295-315, 2019.

À guisa de exemplo: intervir cirurgicamente em um paciente portador de um glioma no cérebro não pareceria dar lugar a grandes dúvidas de caráter ético, pois o prognóstico sombrio justificaria o tratamento proposto, ainda que com consideráveis efeitos colaterais. A alternativa seria a morte. Mas, se considerarmos um transtorno psiquiátrico para o qual ainda pouca certeza existe de seus correlatos anatômicos (é o caso, por exemplo, da esquizofrenia), uma intervenção cirúrgica seria bastante discutível, seja para a remoção de tecido nervoso ou para o implante de dispositivos de controle, tendo em vista os efeitos colaterais possivelmente observados e uma probabilidade modesta de sucesso terapêutico.

A proposição de uma intervenção de natureza cirúrgica no cérebro de pacientes neurológicos ou psiquiátricos, então, apresenta implicações éticas importantes determinadas pela natureza da doença, mas dificilmente pode ser contestada *per se*. O emprego de alternativas intervencionistas no cérebro de pacientes neurológicos ou psiquiátricos, assim, justifica-se eticamente em função da relação custo/benefício, não sendo objeto de contestação em caráter absoluto, mas, sim, relativamente a esse parâmetro. Portanto, em princípio um tratamento intervencionista pode ser empregado para uma doença estabelecida. O exemplo das intervenções cirúrgicas se presta ao argumento por ser extremo, porém um raciocínio semelhante pode ser utilizado para intervenções menos agressivas, como os tratamentos farmacológicos de longo curso.

Mas o que dizer de uma doença antecipadamente prevista, isto é, diagnosticada antes que os sintomas se manifestem? Neste caso, não estamos lidando com *tratamento*, mas com *prevenção*. Seria lícito utilizar alternativas intervencionistas sobre o cérebro de indivíduos só potencialmente doentes, futuramente doentes? Se fosse possível prever com certeza que um determinado indivíduo inevitavelmente contrairia uma certa doença, seria aceitável “tratá-lo” preventivamente?

Essa possibilidade apresenta dilemas éticos mais difíceis. É o caso da doença de Huntington, cuja etiologia (para cerca de 90% dos casos) parece bem firmada, de caráter claramente hereditário e devido a uma mutação em um gene dominante chamado *Htt*, que resulta na síntese de uma proteína anômala denominada huntingtina, a qual provoca alterações na transmissão de informações entre certos neurônios que controlam a motricidade. O diagnóstico precoce da doença de Huntington tornou-se possível há mais de 30 anos e pode ser realizado em qualquer idade, até mesmo antes do nascimento. No entanto, o que fazer com um diagnóstico precoce? Podem ser drásticas para um indivíduo as consequências de ter conhecimento prévio do alto risco de contrair a doença. Saber-se predestinado, ainda na juventude, a manifestar uma doença incapacitante mais tarde, ainda mais sendo fatal em curto prazo, pode ser devastador – para a autoestima, a empregabilidade, os direitos relativos a seguro-saúde etc. Obviamente, mais perturbadora ainda será a situação, do ponto de vista ético, se a capacidade diagnóstica precoce da medicina se estender às chamadas doenças mentais. De um modo ou de outro, entretanto, a possibilidade de tratar preventivamente uma doença grave obedeceria aos mesmos critérios mencionados aqui para o tratamento de tipo “curativo”. Assim, na escolha dos tratamentos, o médico, o paciente, e os seus responsáveis quando for o caso, consideram vários aspectos: a eficácia, os efeitos colaterais indesejáveis, a relação custo/benefício, a exequibilidade prática e a consolidação técnica, entre outros.

A maioria dos estudos sobre esse tipo de transtorno com algum grau de previsibilidade precoce – experimentais ou clínicos – utiliza diferentes alternativas:

cirúrgicas, farmacológicas, celulares, e gênicas –, sendo as últimas as de maior potencialidade para fins de prevenção, porque em princípio prescindem da manifestação dos sintomas. Embora os estágios de otimização tecnológica de cada uma sejam diferentes, é de supor que os riscos e os efeitos colaterais tornem-se menores na medida do progresso técnico-científico. Desse modo, a decisão de tratar, *per se*, não seria sujeita a impedimentos éticos fundamentais. Tratar é preciso, quando se confronta uma doença – essa é a justificativa aceita pela civilização ocidental desde pelo menos os tempos hipocráticos.

Se tratar é preciso, aprimorar é admissível?

A questão que se apresenta a seguir é a possibilidade de estender as alternativas de intervenção no cérebro para além do tratamento, em situações que envolvem o aprimoramento de pessoas saudáveis. O tratamento, como é óbvio e já dito, objetiva restaurar a normalidade em um indivíduo que a perdeu. O aprimoramento, por outro lado, objetiva *superar* a normalidade. Neste caso, o indivíduo tenciona melhorar seu desempenho ou aprimorar sua natureza. A discussão fica ainda mais complexa se questionarmos o conceito de “normalidade”, que é sempre baseado em uma variação estatística cujos limites são arbitrários e influenciados pela cultura.

Nossa sociedade já emprega uma série de técnicas ou ações voltadas para o aprimoramento, sem provocar grandes dilemas éticos. Muitas delas são claramente intervencionistas, ou seja, agem direta ou indiretamente sobre mecanismos fisiológicos. Ainda assim, são plenamente aceitas e estão em grande voga. É o caso da reorientação de medicamentos anti-hipertensivos (p. ex., Viagra[®]) para um melhor desempenho sexual, o emprego de estimulantes leves (p. ex., cafeína e complexos vitamínicos) para prolongar estados de alerta, a administração local de toxina botulínica (p. ex., Botox[®]) para a correção de rugas faciais, o implante cirúrgico de silicone como escultura corporal e vários outros. Ao cuidar também das pessoas normais, atendendo ao desejo generalizado de aprimoramento, a medicina se tornou *cosmética*, alternativa amplamente aceita pela sociedade.

No entanto, a neuropsiquiatria cosmética, isto é, a utilização de neurotecnologias para o aprimoramento comportamental e psicológico parece a muitos (ainda?) largamente inaceitável, porque envolve a intervenção sobre o órgão que guarda a nossa essência como seres humanos. Trata-se de interferir sobre os aspectos mais sutis e delicados da experiência humana: as capacidades mentais.

Vários exemplos podem ser utilizados para ilustrar a potencialidade das neurotecnologias e suas implicações éticas, especialmente no campo da neuropsicofarmacologia e das neurotecnologias digitais inteligentes. O uso de fármacos naturais ou sintéticos tem sido adotado pela humanidade há séculos para aprimorar as capacidades motoras, atencionais e mnemônicas e, especialmente, para conferir mais prazer e emoção à vida. É o caso do álcool, da nicotina e da cafeína, para não mencionar as inúmeras drogas ilícitas disponíveis em todas as sociedades contemporâneas. Com isso, o emprego de fármacos destinados ao tratamento de doentes se expande para o aprimoramento de pessoas normais, uma tendência que certamente se acentuará nas próximas décadas.

O uso de substâncias anabolizantes por desportistas, por exemplo, é socialmente desaprovado e contido pelas instâncias reguladoras do esporte. A justificativa é que oferece vantagens indevidas e artificiais aos usuários, em relação aos não usuários. Com isso, a tendência é o esporte alcançar os limites biológicos do desempenho corporal, que por definição não podem ser ultrapassados. Assim, os recordes ficarão cada vez mais difíceis e milimétricos, e o interesse do público tenderá a cair, o que significará prejuízo comercial para o meganegócio do esporte. O resultado poderá ser uma sutil pressão social pela liberação, ou pelo menos controle de dose, das substâncias que aprimoram o desempenho. Ético ou aético?

O aprimoramento da memória é um outro exemplo e já está no horizonte. Medicamentos já utilizados ou em desenvolvimento para aliviar os sintomas da doença de Alzheimer parecem capazes de aprimorar o desempenho de profissionais de alta especialização, como pilotos de jatos em situações de treinamento com simuladores de voo. Outras substâncias podem ser capazes de melhorar o desempenho mnemônico de pessoas com comprometimento cognitivo leve e já se colocam como alternativas para indivíduos normais. Fármacos envolvidos na cadeia de sinalização intracelular que ativa a expressão gênica para a produção de proteínas sinápticas também têm sido testados positivamente em modelos animais e em humanos. Menos avançado, porém não menos promissor é o desenvolvimento de drogas voltadas para o bloqueio de memórias indesejadas, potencialmente utilizáveis para o alívio dos sintomas de estresse pós-traumático, mas também para o bloqueio intencional por pessoas normais. No âmbito das neurotecnologias, já vai longe a surpresa pela criação de dispositivos com capacidade de

As potencialidades terapêuticas dessas conquistas não apresentam questões éticas tão agudas e impactantes quanto a possibilidade de uso desses novos recursos no aprimoramento das capacidades cognitivas e afetivas dos indivíduos normais. É essa a grande arena de discussão e embate de ideias. Na verdade, a neurociência nos abre a possibilidade de esculpir (ou reesculpir) a natureza humana. Exatamente o que ousou Prometeu. O debate que se inicia deve ser aprofundado, porque é ele que definirá se o faremos para o bem ou para o mal, e que repercussões isso terá para o nosso futuro como seres humanos.

reconhecimento de faces, até mesmo para o reconhecimento de expressões faciais emocionais. Mais impactante é a possibilidade de utilizar dispositivos de “alça fechada” (modulados automaticamente) para gerar e manter níveis de bem-estar constantes: seria a “felicidade permanente” produzida pela modulação da atividade das redes cerebrais responsáveis pela manutenção do humor.⁶ A identificação de marcadores da função cerebral associados ao prazer e ao bem-estar pode passar a ser um instrumento das empresas para avaliar o sucesso de seus produtos, embalagens, campanhas publicitárias e outros instrumentos: é o neuromarketing ocupando espaços.

Esses e muitos outros exemplos parecem mostrar que é inexorável a tendência – tanto de parte do público em geral como de parte dos profissionais de saúde – à utilização das neurotecnologias para o aprimoramento cognitivo e afetivo das pessoas e grupos humanos. Isso significa que é necessário discutir no âmbito da sociedade como um todo as implicações éticas dessa tendência. Quatro áreas de forte impacto ético têm sido avaliadas pelos neurocientistas, seguindo uma recomendação que se tornou clássica:⁷ segurança, coerção, justiça social e natureza humana.

No aspecto da segurança, discutem-se os efeitos colaterais dos psicofármacos, as potenciais sequelas produzidas por intervenções cirúrgicas, as possíveis lesões produzidas pela estimulação magnética e elétrica profunda. No entanto, todas essas contraindicações poderão ser minimizadas gradualmente pela pesquisa, permitindo alcançar um patamar de segurança de uso que envolva riscos mínimos, o que excluiria essa objeção da discussão ética. Por exemplo: hoje, já é possível a um indivíduo manipular a sua própria atividade cerebral durante a realização de uma tarefa, melhorando-a por intervenção direta (e não invasiva) no desempenho funcional do cérebro. É o que se chama *neurofeedback* (ainda sem tradução ao português...). Além disso, o registro dinâmico da atividade cerebral pode ser realizado por técnicas inócuas de neuroimagem, desde a já bem conhecida ressonância magnética funcional, até outras mais recentes, portáteis e de baixo custo, como a espectroscopia de infravermelho próximo.

No aspecto da coerção, o que está em jogo é a possibilidade de pressão de pares pelo uso indiscriminado de meios de aprimoramento na competição por um melhor desempenho escolar e profissional ou a pressão de empregadores sobre empregados para obter melhor rendimento da força de trabalho. Também há discussão sobre a proposta de utilizar a modulação cerebral no caso de presidiários de alta periculosidade, como se pensava para o eletrochoque na época de seu aparecimento. São dilemas que forçarão medidas de regulamentação legal a serem discutidas pela sociedade. Emerge um novo conceito – o de neurodireitos dos indivíduos –, os quais serão motivo do desenvolvimento de uma nova modalidade jurídica já conhecida como neurodireito.⁸

No campo da justiça social, discutem-se a disponibilidade e a acessibilidade das neurotecnologias, obviamente caras e não cobertas pelos planos de saúde e, portanto, altamente elitistas pelo menos no seu início. Nesse campo, entretanto,

6 GERMANI, F.; KELLMEYER, P.; WÄSCHER, S.; BILLER-ADORNO N. Engineering Minds? Ethical Considerations on Biotechnological Approaches to Mental Health, Well-Being, And Human Flourishing. *Trends in Biotechnology*, 2021, v. 39, p. 1.111-1.113.

7 FARAH, M.; ILLES, J.; COOK-DEEGAN, R. et al. Neurocognitive Enhancement: What Can We Do and What Should We Do? *Nature Reviews. Neuroscience*. v. 5, p. 421-425, 2004.

8 IENCA, M. On Neurorights. *Frontiers in Human Neuroscience*. v. 15, n. 701.258, 2021.

os dilemas não são qualitativamente diferentes dos que já contornam toda a realidade social, até mesmo as mais básicas como a infraestrutura de saneamento, o direito à saúde etc. Finalmente, no campo da natureza humana, os interrogantes são grandes, pois não há ainda dados longitudinais que permitam conhecer as consequências do uso extenso e prolongado dessas neurotecnologias sobre o indivíduo e sobre a sociedade.

O cérebro em permanente mudança

Além de todas essas possibilidades de intervenção no cérebro, invasivas ou não, convém levar em conta que o cérebro é bastante plástico em sua organização e sua função. Isso significa que em todos os níveis heurísticos que se considere (do micro ao macro), a neuroplasticidade permite alterações temporárias ou permanentes, que se incorporam ao indivíduo.⁹ Assim, o cérebro que tínhamos ontem não é o mesmo que temos hoje. O cérebro que sofre uma interferência externa, com qualquer propósito ou intensidade, não permanece igual a antes. Além disso, essa capacidade plástica obedece a *períodos críticos* durante o desenvolvimento da pessoa humana: os sons da fala, por exemplo, são capturados e compreendidos no primeiro ano de vida, mas só aos 6-7 anos conseguimos aprender a associá-los a símbolos gráficos. É bem mais difícil aprender a falar depois dessa fase inicial, bem como aprender a ler mais além da idade certa.

Ao nível heurístico molecular/celular, o foco é a sinapse, local de contato entre os neurônios, que controla a transferência de informação (codificada em sinais elétricos) de um neurônio a outro. Para se ter uma ideia da magnitude dessa capacidade informacional, podemos citar alguns números: o cérebro humano adulto tem em torno de 86 bilhões de neurônios¹⁰ e um número semelhante de células de outros tipos. Cada neurônio, em média, recebe por volta de 10 mil sinapses, o que significa um acervo de 860 trilhões desses processadores de informação, que ainda por cima alteram sua função a cada segundo diante das informações externas e internas. Não se conhece até o momento máquina com essa magnitude. Apresenta um desempenho gigantesco, e além disso é gigantescamente mutável. A nossa memória se baseia nessa enorme capacidade, pois somos capazes de criar novas sinapses, fortalecer as existentes ou eliminá-las. Para lembrar mais, ou lembrar menos, ou mesmo para eliminar lembranças incômodas, o que resulta em esquecimento. Há propostas para utilizar essa capacidade no tratamento de estresse pós-traumático, por exemplo, baseadas nos mecanismos da memória e do esquecimento e sua dependência de condições ambientais. Tratamento tudo bem, justifica-se. Mas e se as mesmas técnicas forem utilizadas para eliminar memórias que terceiros não queiram que tenhamos, indevidamente? O tema ganha imediatamente contornos neuroéticos e, permitam-me, neurojurídicos.

Ao nível heurístico dos circuitos e redes neurais, é importante mencionar o papel da educação no uso da neuroplasticidade para modificar o cérebro. E a educação tem contornos éticos óbvios, pois significa moldar o cérebro e a mente

⁹ LENT, R. *O cérebro aprendiz*. Rio de Janeiro: Atheneu, 2019.

¹⁰ LENT, R.; AZEVEDO, F. A. C.; ANDRADE-MORAES, C. H., OLIVEIRA-PINTO, A. V. How Many Neurons Do You Have? Some Dogmas of Quantitative Neuroscience Under Revision. *European Journal of Neuroscience*. v. 35, p. 1-9, 2012.

humana de acordo com critérios políticos e sociais, nem sempre os mais adequados. As redes neurais são modificáveis, portanto, para o bem ou para o mal. As pessoas amputadas de um membro, por exemplo, têm sensações “fantasmas” porque ocorre uma reorganização dos circuitos cerebrais permitindo que uma simples brisa no rosto ative as regiões do córtex cerebral que se especializaram em representar o braço... que não existe mais. Por outro lado, as pessoas cegas desenvolvem grande sensibilidade perceptiva pelo tato, pois os circuitos do córtex visual passam a ser utilizados pelos sensores táteis do corpo. É isso que lhes permite utilizar de forma tão proficiente a linguagem braile. Da mesma forma, a educação modifica os circuitos que identificam faces humanas para que eles passem a identificar letras, sílabas e palavras, associando-os aos sons da fala.¹¹ Esses pouco exemplos não fazem justiça à enormidade da capacidade plástica do cérebro, mas, se pensarmos em qualquer tipo de aprendizagem, de algum modo o cérebro terá se modificado para permitir a memória seletiva e o esquecimento idem, aprendendo o que é relevante, sem prestar atenção ao que é irrelevante. Considerações neuroéticas surgem pela possibilidade aberta a todos, de influenciar os circuitos neuronais de modo negativo, ou pelo menos diferente do que desejamos. Assim acontece com os celulares, que de telefones se transformaram em computadores que nos acompanham em tudo – e dos quais nos tornamos dependentes. Será positivo, por exemplo, que a digitação das letras corra gradativamente a habilidade da escrita cursiva?

E, finalmente, há um nível heurístico adicional para a neuroplasticidade, que é o social, resultante da interação entre pessoas. No convívio da família e de amigos, nosso cérebro aprende muito desde o nascimento, mas é na escola e no convívio social que aprendemos mais com os outros, de modo a formar as sociedades humanas, talvez a característica que mais nos diferencia dos outros animais. Nesse caso, são cérebros influenciando outros. O cérebro do professor passa ao do aluno as habilidades e os conhecimentos que a sociedade considera necessários. Os alunos passam entre si uns aos outros o que trazem de casa e dos amigos. Sabemos bem quantos contornos éticos isso tem.

Conclusão: a ousadia prometeica à beira da realização

O avanço vertiginoso da neurociência e das neurotecnologias já virou lugar comum, mas sempre nos espantamos com as possibilidades que se abrem no dia a dia. As potencialidades terapêuticas dessas conquistas não apresentam questões éticas tão agudas e impactantes quanto a possibilidade de uso desses novos recursos no aprimoramento das capacidades cognitivas e afetivas dos indivíduos normais. É essa a grande arena de discussão e embate de ideias. Na verdade, a neurociência nos abre a possibilidade de esculpir (ou reesculpir) a natureza humana. Exatamente o que ousou Prometeu. O debate que se inicia deve ser aprofundado, porque é ele que definirá se o faremos para o bem ou para o mal, e que repercussões isso terá para o nosso futuro como seres humanos.

¹¹ DEHAENE, S. *Os neurônios da leitura*. Porto Alegre: Penso, 2012.

O ator e seu ofício

Fernanda Montenegro

Ocupante da Cadeira 17 na Academia Brasileira de Letras.

Albert Camus, falando sobre o absurdo da experiência humana, observa: “O ator reina no domínio do mortal. De todas as glórias do mundo, sabemos que a sua é a mais efêmera. E é também o ator quem mais percebe, entre os homens, que tudo deve morrer um dia. E, para ele, não representar significa morrer cem vezes com as cem personagens que ele teria animado ou ressuscitado”.

Percorrendo assim os séculos e os espíritos, imitando o homem tal como ele pode ser e tal como é, o ator confunde-se com outra figura absurda: o viajante. E, como viajante, o ator esgota alguma coisa que percorre sem cessar. Ele é o viajante do tempo e, se um grande ator, torna-se um ansioso viajante das almas.

Para pegar um copo, ele encontra novamente o gesto de Hamlet erguendo a taça. Por isso, não é assim tão grande a distância que o separa dos seres que ele faz viver. O ator ilustra, todos os dias, essa verdade tão fecunda: a de que não existem fronteiras entre aquilo que um homem quer ser e aquilo que é.

Quanto mais estreito é o limite que lhe é dado para criar sua personagem, tanto mais necessário que ele tenha talento. Afinal, ele vai morrer dentro de duas ou três horas sob um rosto que não é o seu. É preciso que, nessas duas ou três horas, ele sinta todo um destino excepcional, e isso tem um nome certo: é perder-se para se encontrar. Nessas duas ou três horas, ele vai até o “fim do caminho sem saída” que o homem da plateia gasta a vida toda para percorrer.

No passado, a Igreja repudiava, na arte do ator, a multiplicação herética das almas, o deboche das emoções, a pretensão escandalosa de um espírito que se recusa a viver apenas um destino e se precipita, então, em todas as intemperanças.

A atriz Adrienne Lecouvreur, no seu leito de morte, quis confessar-se e comungar, mas se recusou a renegar sua profissão, conforme lhe exigiam. E, por causa disso, ela perdeu o benefício da extrema-unção. Isso significa que, entre Deus e a sua profissão, ela tomou o partido da sua paixão pelo teatro.

E essa mulher, na agonia, recusando-se a renegar aquilo que chamava “a sua arte”, mostrava, morrendo, uma grandeza que nunca atingira no palco. Foi o seu papel mais belo e também o mais difícil: escolher entre o céu eterno e uma fidelidade irrisória. E é esta, finalmente, a tragédia secular na qual temos que ocupar nosso lugar: “Entre nós e a eternidade, optarmos por nós”.

Se, como diz Camus, entre nós e a eternidade, nós, atores, optarmos por nós, isso significa que temos uma identidade. Uma identidade própria, uma história específica, uma vida singular, com suas necessidades e razões. Muitas vezes, as razões do jogo teatral do ator têm razões que a própria racionalidade, melhor dizendo,

que o próprio enquadramento da história dos homens e a história oficial do próprio teatro menosprezam ou ao menos desconhecem.

Foi e é mais fácil para a história, para a cultura oficial, colocar sempre e quase que unicamente o autor como espinha dorsal do fenômeno teatro. O ator, através dos séculos, sempre veio de cambulhada.

Sem a figura digna do autor (mesmo os denominados “malditos”), não teria sido possível narrar com segurança, grandeza e prestígio cultural o teatro. Embora sempre se diga, através dos tempos, que sem ator não se faz teatro.

É que um fato é a literatura dramática, e outro fenômeno, ou mistério mesmo, é a mutação que se processa quando o ator vivencia em si mesmo o “verbo”.

O ator, e unicamente o ator, é o começo e o fim da arte teatral. Somos provedores.

Então, que bicho-papão somos nós para termos, na nossa própria história, uma crônica quase que de dependentes, de marginais entre os marginais?

Na verdade, nenhuma atuação teatral viva pode ser arquivada, gravada ou exposta como um texto de Ésquilo, uma partitura de Beethoven, um quadro de Da Vinci.

O fato de não termos uma história tradicional e oficialmente assumida deixa claro que nossa caminhada pelos séculos se fez através de uma trajetória subliminar, subterrânea e até mesmo subversiva, por meio do nosso ofício mesmo. E é nessa oficina atemporal que o nosso raconto se perpetua: um ator que viu um ator, que trabalhou com um ator, que foi discípulo de um ator e assim sucessivamente, em direção ao passado, e, por conseguinte, repetindo o mesmo fenômeno em direção ao futuro.

Tomando a mim mesma como exemplo, sei, porque me observo que, em mim, estão muitas das entonações, gestual e sentimento de muitos atores e atrizes que eu vi, populares ou clássicos, brasileiros ou estrangeiros, que por sua vez outros atores e atrizes de épocas anteriores, que por sua vez foram influenciados por outros colegas de outro século ou de outros séculos.

Sei que, no momento, muitos outros atores e atrizes (principalmente os jovens) estão sendo, de alguma forma, impregnados do mundo que estão vendo nos nossos espaços teatrais.

Deixo claro: não falo de copiar, plagiar. Falo de algum toque imponderável. Falo de uma transferência celular, íntima, intrínseca, numa corrente que nos liga e nos credencia eternamente.

Falaria de uma genética teatral.

E esse testemunho da teatralidade humana vive além do tempo e além das fronteiras. A arte de representar não nasce e morre dos limites de um país. Penso que todos nós nos influenciemos e, embora tendo comportamentos cênicos distintos, todos nós, atores, nos interdependemos.

Acho estúpido quando ouço muitas vezes a idiotice de que este ator é mais brasileiro, no seu estilo do que aquele outro. Acho um insulto à nossa história subterrânea e sofrida. O teatro no Brasil é amplo e irrestrito. Todas as influências aqui se fazem presentes de uma forma rica, variada e brasileiramente amalgamadas. Desde quando, por exemplo, Walmor Chagas é menos brasileiro do que Grande Otelo? Cacilda Becker menos brasileira que Dercy Gonçalves, ou Marília Pêra mais brasileira do que Lélia Abramo? Bibi Ferreira, que se formou como atriz na Inglaterra, é menos brasileira por isso do que eu? Paulo Autran é menos brasileiro que o Louzadinho ou o Nelson Xavier, só porque tem um diploma de advogado e sobrenome francês?

Somos personalidades diferentes, jamais estrangeiros em nossos próprios palcos, pois todos nós pertencemos a uma mesma igreja, no sentido de povo. Formamos uma raça.

Insisto nesse ponto porque, para mim, essa diversificação da tipificação brasileira é o que temos de mais rico e penso que qualquer sectarismo e qualquer presunção só nos empobrecem como artesão. O paulistano, com seu sotaque italianado, é tão fundamentalmente brasileiro quanto o baiano de Ilhéus ou o carioca do Méier ou o cearense ou o gaúcho.

O que é claro, para mim, é que, de alguma forma, muito de Apolônia Pinto, Lucília Peres, Alda Garrido, Dulcina e Dercy Gonçalves chegou até mim. E tenho claro que, neste ano, alguma atriz estará revivendo algum pulsar meu ou de outra atriz contemporânea. Portanto, a nossa história é uma transferência viva que nos alimenta e nos dignifica.

Shakespeare diz, referindo-se aos atores: “Se somos feitos da matéria, da substância dos sonhos, pertencemos então, completamente, ao não estabelecido a uma lógica especial, a uma realidade transfigurada, à fantasia, à liberdade”.

Como uma história academicamente narrada poderia nos aprisionar?

Quero deixar claro que não acho que o nosso ofício seja mais qualificado do que qualquer outro. Porém, é notório, principalmente no Brasil, que nós não praticamos um ofício do tipo prioritário: padeiro, serralheiro, advogado ou mesmo músico, pintor, mesmo escritor, cujas artes são tidas como nobres. Esses ofícios todos têm uma herança científica da sua existência e da sua transferência. Suas

Personagens da Commedia dell'Arte. Florença. Bonecos empalhados em madeira.



conquistas são palpáveis. Deixam sempre algo de concreto. Nosso ofício — falso, do teatro — não deixa provas. A posteridade não nos conhecerá. Quando um ator para o ato teatral, nada fica a não ser a memória de quem o viu. E mesmo essa memória tem vida curta.

Esse ofício de visionários, portanto, de loucos (segundo os ofícios prioritários) tem como base, por incrível que pareça, a lucidez, a realidade, a natureza mesma. Precisamos, mais que em outros ofícios, ter coragem para enfrentar nossos demônios. Somos oficiantes de uma realidade transfigurada. Claro, somos feitos da matéria de Ariel, Calibã, Puck, Titânia.

É evidente que todos nós somos capazes de representar. O disfarce faz parte da natureza humana. É fascinante a vontade de atuar de qualquer um de nós, não atores. Acho que todo mundo pode entrar no jogo e até bem em certos jogos. Por essa vontade e essa facilidade de jogar, é muito comum confundirem teatro com terapia, ou com a necessidade puramente egoísta e a vaidade de se ter “um rosto na multidão”.

Reconheço que o ofício mesmo de representar pode também englobar um pouco de tudo isso: terapia, espaço para doutrinação política, exibicionismo, porra-louquice. Porém, o exercício do ofício, no tempo, definirá aquele que veio para ficar, seja ele um grande ator ou um ator sofrível. Tchekhov define esse ficar com “perseverança”. É a perseverança da verdadeira votação que vai distinguir o jogo verdadeiro do jogo mentiroso. O oposto do jogo mentiroso é o ofício da loucura criativa, da responsabilidade, do experimento, da consequência, da sensualidade, do humor.

Nosso ofício é lento, muito lento, desgastante, fugidio. A percepção do espaço teatral só se desvenda depois de um longo noviciado. Aprende-se todo dia muito pouco.

É uma profissão de absoluta solidão, em que “o outro” é fundamental. Buscar o outro.

Confundir-se com o outro. Somar com o outro num só corpo.

Tenho a feliz experiência de ter testemunhado quinhentos, mil, dois mil espectadores, mais o elenco, formando absolutamente um só organismo. Uma só respiração.

O chegar ao outro é um longo caminho. Como se chega lá?

Preparando as ferramentas.

Não se fechando em preconceitos.

Exercitando a sensibilidade.

Tendo absoluta tolerância, mas nenhuma negligência.

As dificuldades nos acompanham sempre, na medida em que trabalhamos sobre nós mesmos. Não nos vemos. Ah, se pudéssemos nos olhar lá da plateia! É tão comum, nos ensaios ou laboratórios, sabermos tudo sobre o nosso colega e bloquearmos a nossa percepção no que diz respeito à nossa própria busca...

Passamos nossa vida prestando exames. Diariamente. É uma trajetória de provas.

No Brasil, nós, atores, existimos por nossa própria energia. Falo de atores de teatro. Existimos porque teimamos. Somos tão necessários... Sobrevivemos, no teatro, pela força da nossa vocação. E a coletividade social, tocada, nos transfere, a nós, atores, a sua carência de transfiguração, de paixão, de integração.

Penso que nosso ofício não tem a condenação bíblica do trabalho. O suor do nosso rosto não é um castigo. Nosso ofício é a nossa festa. É nosso sentido de vida. É o nosso prêmio. Portanto, ao enfrentar as propostas de trabalho, sou de opinião de que tudo soma. Tudo é exercício. Seja no teatro tradicional ou no marginal,

num palco italiano ou na rua. Na zona urbana ou na periferia. No jogo alienado ou no engajado. Na representação emocionada ou distanciada, o que fica, o que atravessa os anos e os modismos, é o conhecimento do ofício. É o adestramento desse instrumento que você é. Há a famosa frase de que não há nada pior para uma revolução do que um revolucionário mal preparado. Não há nada pior para o teatro do que o homem de teatro mal preparado.

Esse preparo tem que ser orgânico.

Sem divisões e subdivisões.

Sinto que nossos atores dos anos 1980 procuram a sua individualidade, bem como a individualidade do seu semelhante. É a consequência de um país que também está se abrindo. O cidadão está sendo novamente ouvido e acatado nas suas reivindicações. Nosso país está sendo abertamente discutido. O país voltou a ter protagonistas e antagonistas. Na cena, isso também ocorre. Na busca de sua individualidade (não do individualismo), os jovens atores anseiam novamente ficar de pé, ter corpo, voz. Depois do jogo grupal ou tribal dos anos 1960 já passado, eles hoje ambicionam alcançar novamente uma identidade.

O corpo e a voz voltam a se amalgamar. Voltam a sentir que o “verbo” não é um som confinado nele mesmo. Essa divisão, corpo e palavra, foi nefasta nestes últimos 20 anos. Penso que os jovens atores dos anos 1980 estão partindo para uma posição menos divisionista, menos preconceituosa, menos sectária. É possível que muitos achem que os jovens, em qualquer esfera, deveriam ser mais belicosos, mais frontalmente desafiados e anárquicos.

Aposto, diante do momento em que estamos vivendo, numa geração que busca a unidade, a comunhão. Faço votos para que vocês sejam, antes de tudo, aglutinadores.

Poucos de vocês chegarão ao fim do curso. Os que chegarem terão sido preparados por gente competente, vivida e sofrida na sua perseverança de homens de teatro. Sejam totalmente dedicados, mas não confinados. Repito: busquem a individualidade, não o individualismo.

Concluo repetindo aqui as palavras de Hamlet aos atores: “Deixe que o bom senso seja teu guia. Que a ação corresponda à palavra à ação, pondo especial atenção e cuidado em não ultrapassar os limites da simplicidade da natureza, porque tudo o que se opõe à natureza igualmente se afasta da própria finalidade da arte dramática, cujo objetivo, tanto na sua origem como nos tempos que correm, foi e é o de apresentar um espelho da vida. Mostrar à virtude suas próprias feições, ao vício sua verdadeira imagem e a cada idade e geração sua fisionomia e característica. [...] Ide preparar-vos”.

Cadernos de Teatro, n. 97, 1983.

Disponível em: <http://otablado.com.br/wp-content/uploads/notebooks-theater/bce0be32fb6d6335f6a9cc63db8f2e9.pdf>.



Trechos de *Virginia*

Cláudia Abreu

Atriz e autora de "Virginia".

Prólogo

Este é o primeiro dia de uma nova vida, outro raio desta roda que sobe. Mas o meu corpo atravessa-o errante como a sombra de uma ave. Se não forçasse o meu cérebro a tudo delimitar por detrás da minha frente, tudo seria transitório como uma sombra no campo, em breve desvanecida, em breve obscurecida, desaparecendo ao encontrar a floresta; forço-me a fixar esse instante, ainda que apenas no verso de um poema que não escreverei.

As ondas, Virginia Woolf

VIRGINIA

Então é assim que se morre...
 Pedras nos bolsos... nenhum pensamento,
 nenhuma dúvida.
 A imensidão da água, súbita perplexidade,
 e agora...
 A placidez do distanciamento de tudo,
 uma sensação de alívio, de paz.
 Viver é uma selvageria.
 Rostos e acontecimentos me inundam...
 e tento me ater por alguns instantes a quem eu
 ainda sou, ou fui.
 Uma mulher, inglesa, escritora, nascida em 1882.
 Não, não e só isso que me define.

Se a essência da minha vida pudesse ser descrita
 em uma imagem, seria a de estar deitada, meio
 adormecida, meio acordada, na cama do quarto
 das crianças da casa de praia. E escutar as ondas
 rebentarem uma, duas, uma, duas, salpicando
 na areia. A pulsação da vida sob o ritmo das ondas.

As vozes... por que insistem tanto em me atormentar?
 Cansei de tentar disfarçar o meu tormento, de tentar ficar sã.
 Mas, afinal, o que é ser normal? A loucura não será uma extrema e insuportável lucidez?

Quero deixar a loucura preencher cada átomo do meu corpo e rir enquanto me despeço.
 Aqui estou eu, no fundo de um rio, com água nos pulmões. Arrependimentos? Saudades, talvez.

A primeira vez que pensei em me matar foi quando minha mãe morreu, eu tinha treze anos. Foi ali que conheci o abismo, de onde nunca mais consegui sair.

Hoje vou ser bebida pela água.
 Mas quem sou eu mesmo?

VIRGINIA

(com energia de vida)

Eu sou Virginia.
 Adeline Virginia Stephen. Woolf. Virginia Woolf.
 Filha de Julia. Julia... tão linda. Esqueci o nome do meu pai... Eu tenho esquecido, tenho esquecido muito. Ando confusa, tenho muita coisa na minha cabeça.

Eu tenho todos os personagens que já escrevi dentro de mim, consigo ouvir a conversa deles... Clarissa Dalloway. Ela recebe seu ex-namorado Peter, ela está insegura pensando se ele vai achá-la envelhecida; enquanto isso, sua criada a perturba perguntando sobre os preparativos para festa. E tem Septimus e seus delírios...

Em minha precária sanidade, juntei todos os cacos da minha vida e transformei em literatura, o lado bom e o ruim, o sonho, a frustração, a ambição intelectual, a dor, a solidão, tudo, tudo. A vida imaginária, para mim, é muito mais interessante e prazerosa de ser vivida.

VIRGINIA

Quando comecei a ter acessos de raiva na infância, quando gritava e esperneava por não dar conta de toda aquela angústia que sentia, eu sabia que as pessoas pensavam que eu poderia ter herdado o desequilíbrio da minha irmã e essa ideia sempre me atormentou... Eu também tenho visões, e assim como Septimus, eu também escuto vozes... por vezes, até em grego...

VIRGINIA

Quando eu tinha treze anos, minha mãe morreu de uma hora para a outra. Ela ficou doente no quarto, falaram que ia melhorar e, de repente, nós fomos chamados para dar um beijo de despedida nela; assim, soco no estômago, ninguém explicava nada para os filhos.

O impacto da morte da minha mãe foi tão dilacerante que eu fiquei atônita, observando a minha própria mãe, morta, deitada em sua cama... de repente, eu vi um homem sentado ao lado dela... mas eu não sei se isso foi verdade...

Em outra ocasião, eu também tive uma visão. Uma cara horrível apareceu aqui atrás do meu ombro enquanto eu me olhava no espelho. Não sei se eu só imaginei, mas nunca me esqueci daquela expressão de horror... Terá sido um delírio como aqueles que escrevi para Septimus?

E se eu tiver a capacidade de ver espíritos, de escutar suas vozes? Isso não poderia ser confundido com loucura? Ter um tipo de sensibilidade que não é compreendida? Excesso de lucidez, é isso o que chamam de loucura?

A lucidez é insuportável, ela me enlouquece.

Depois da morte da minha mãe é que tive a minha primeira grande crise nervosa. Me lembro da sensação, é como se o chão tivesse ruído de repente e eu caísse num abismo sem fim...

O meu pai gritando alto pela casa, arrependido por não ter dito o quanto a amava.



VIRGINIA

Um tempo depois, nós, os irmãos, fomos realizar o sonho de conhecer a Grécia! Logo no início da viagem, Vanessa nos deu um susto, adoeceu. Uma gripe simples, uma febre, poderia rapidamente se tornar irreversível. Conhecíamos bem esse desfecho trágico. Para o nosso alívio, ela acabou ficando boa, mas Thoby voltou com febre tifoide...

Como não enlouquecer?

Thoby era o nosso ídolo, eu e Vanessa

brigávamos pelo amor dele desde criança.

Era ele quem ia a escola e trazia o conhecimento, me lembro tanto dele dizendo que a bitola para medir todas as coisas era Shakespeare; para ele, tudo está em Shakespeare.

Logo após a perda de nosso irmão, Vanessa decidiu se casar, o que foi um grande choque para mim. “Logo agora? Não queríamos ser mulheres livres? O nosso sonho nunca foi ser o ‘anjo do lar’. Você queria ser pintora e eu escritora. A gente fez um pacto embaixo da mesa de jantar quando éramos crianças; ali era o nosso navio, e nos tornamos cúmplices: decidimos não aceitar o que a sociedade destinava as mulheres!”

Vanessa se casou. Eu fiquei morando com nosso irmão mais novo, com quem não tinha grande afinidade. Depois, ainda tivemos que dividir as despesas da casa com mais alguns amigos. Eu tinha vinte e tantos anos; além de cuidar de tudo, ainda tentava ganhar algum dinheiro escrevendo artigos para jornais e já tinha um primeiro livro recusado.

For quando me dei conta de uma coisa muito importante: uma mulher precisa de um mínimo de privacidade, de um espaço, de um teto todo seu, e, de preferência, ter uma pequena renda própria, para poder escrever. Sendo mulher, conseguiria escrever e viver da minha escrita?

Finalmente, consegui editar meu primeiro livro, *A viagem*. E fui internada dias antes do lançamento. Não suportei a expectativa de ser um fracasso.

VIRGINIA

A lembrança mais marcante que tenho do meu irmão mais velho, Gerald, é de quando eu era criança. Ele me colocou em cima de uma bancada e começou a deslizar a mão pelo meu corpo. Eu fiquei incomodada com aquilo, porque percebi que a atitude dele não era de quem estava se importando comigo, era algo imposto a mim e ao meu corpo. Eu já intuía de alguma maneira que aquilo era errado, mexerem no meu corpo contra a minha vontade, invadirem a minha intimidade, mesmo que eu nem soubesse o que isso significava realmente. Eu fiquei muito confusa, agredida... mas não contei para ninguém.

A primeira vez que aconteceu, eu me lembro bem, George e eu tínhamos ido a um jantar aborrecido com duas senhoras bem mais velhas, da alta sociedade, extremamente formais. Procurando desesperadamente por assunto, achei que poderia impressioná-las expondo a minha opinião sobre Platão e os gregos.

Em seguida, fomos assistir a uma peça francesa, quando, em dado momento, os atores começaram a encenar o ato de copular. Que escândalo! Saímos correndo no intervalo, as nobres senhoras ultrajadas com tamanha indecência. "Ah, esses atores, que corja!"; e meu irmão nervosíssimo porque estava acompanhado de uma donzela: eu. Cheguei em casa exausta, guardei o meu vestido de cetim branco, me deitei, estava quase dormindo quando ouvi o leve ranger da porta... Ele era dezoito anos mais velho do que eu... O que as nobres senhoras diriam se soubessem

que o respeitável cavalheiro era, na verdade, violador de sua irmã?

A insegurança me desequilibra antes da publicação de cada livro. Isso não foi aplacado nem mesmo pelo reconhecimento profissional:

quanto maior a expectativa, mais meus nervos se descontrolam. E, durante o processo de escrita, me cobro a centelha da inspiração, algo impalpável, metafísico. Será que eu tenho talento mesmo ou só tive alguma sorte? Sempre desconfiei de mim mesma.

VIRGINIA

Bloomsbury!

Com o passar do tempo, em nosso grupo, nos sentíamos íntimos para conversar sobre tudo: falávamos de arte, sexo, sodomia, relações livres...

Em certa ocasião nos empolgamos tanto, que Vanessa dançou e tirou a blusa! Se essa cena tivesse acontecido na França, teríamos terminado todos aos beijos e abraços. Eu mesma quase me casei com um grande amigo homossexual.

Às vezes me pergunto se não teria sido mais feliz com ele. Teríamos o prazer da convivência e cada um que cuidasse de sua vida.

Não é segredo para ninguém que eu tenho questões com sexo... mas uma coisa é inegável... a emoção que tenho de estar na companhia de mulheres... na companhia de Vita...

Imagine uma história inspirada em você.

Vita: *Orlando!*

E tudo seria sobre você, os desejos da sua carne, os mistérios da sua mente, sim, porque coração você não tem nenhum.

Vita, Vita... Que encontro extraordinário! Foi em Bloomsbury que conheci meus grandes amigos da vida inteira, entre eles Leonard Woolf. A primeira vez que ouvi falar dele, eu me lembro bem, meu irmão costumava descrever seus amigos de maneira peculiar e dizia que Leonard era um homem selvagem, misantropo, que não acreditava que alguém pudesse fazer algo de surpreendente após os vinte e cinco anos. Fiquei intrigadíssima. Que personagem fascinante! Ele morava no Ceilão, veio a Londres e começou

a frequentar as nossas reuniões.

Leonard disse que se apaixonou por mim. Me pediu em casamento, eu recusei. Mas por que acabei aceitando mesmo? Eu tenho esquecido, tenho esquecido muito... Eu nunca tive atração física por ele...

Talvez eu tenha me encantado pelo amor que ele passou a sentir por mim, e de fato eu passei a me interessar por ele, ou pela ideia de ser protegida. "Você cuida de mim, eu cuido de você e juntos nós vamos ser uma potência intelectual."

LEONARD

Eu me apaixonei por Virginia porque entendia o abismo que tinha dentro dela. Mas eu não pensei que fosse ser tão difícil...

Ela é nervosa, tem depressões, desequilíbrios constantes. Nós sabemos que um dia ela pode estar bem e em seguida flertar com a loucura. Mas sempre com consciência de tudo, lúcida, brilhante. Genialidade e loucura.

O nosso encontro nunca foi carnal, temos muita afinidade intelectual.

Eu tinha quase certeza de que, após o casamento, ela iria me desejar, era só uma questão de tempo. É difícil entender seu encantamento por outras mulheres. Sempre imaginei isso como algo platônico: afinal, Virginia é muito reprimida. Sofreu abusos dos irmãos, aqueles hipócritas.

LEONARD

Virginia disse em sua carta de despedida que eu fui extremamente paciente e bom. Eu lutei. Eu lutei até o último minuto. Durante a guerra, suportando as crises dela, suportando a rotina que tinha que impor a ela, os problemas na nossa editora, eu suportei tudo. Estoicamente.

VIRGINIA

Eu me submeti durante anos à sua tirania. Era o nosso sistema doentio. Você aturava as minhas crises, me isolava do mundo, porque só assim eu teria condições de escrever.

LEONARD

Quando eu não vi Virginia depois do café da manhã, eu senti que algo de ruim estava prestes a acontecer. E, quando vi a carta, entendi tudo. Eu só não sabia que tinha sido no rio. Alívio? Dor? Raiva. Eu estou velho! Por que é que não se matou antes?

VIRGINIA Por que não me matei antes?

LEONARD Por que não se matou antes!? Eu gastei os melhores anos da minha vida com você. Aceitei ser um mero coadjuvante. E você quebrou o nosso pacto; se os alemães aparecerem aqui, eu vou ter que tomar o cianureto sozinho.

VIRGINIA Eu fiquei presa nesse esquema. Dentro da minha insegurança, eu tinha que criar naquele caos, dar corpo a todas as vozes, a todos os tormentos. Sim, porque as vozes não me pedem licença para entrar, elas me invadem, me torturam. Eu me submeti a tudo para não ser interdita. Na verdade, em algum momento, passei a desejar isso. Ser internada num quarto ou numa casa de repouso, e então, ironicamente, ter um teto todo meu, onde pudesse escrever sem ser interrompida.

Surge um obstáculo no fluxo do meu ser; o rio profundo esbarra em qualquer coisa; empurra; puxa; no centro há um nó que não cede. Ah, esta dor, esta angústia. Desfaleço, perco a consciência. Agora o meu corpo funde-se; estou liberta, incandescente. Agora, o rio se expande numa imensa maré fértil, rompendo os diques, se insinuando a força nas fendas, inundando livremente a terra. A quem darei tudo o que flui através de mim, através da argila tépida e porosa do meu corpo? Vou fazer uma grinalda com as minhas flores e oferecê-la.

As ondas, Virginia Woolf

VIRGINIA Minha primeira memória é da água, talvez da barriga da minha mãe, depois de ouvir o bater das ondas quando criança, o barulho da água do rio correndo, rio Tâmis, rio Ouse, e é para lá que eu quero voltar. Vida e morte... Ofélia! Como diria meu irmão, tudo está em Shakespeare.

FIM



Minha pátria é minha língua

Jom Tob Azulay

Diplomata aposentado e cineasta.

Se a pátria se derivara da terra, que é a mãe que nos cria, havia de se chamar mátria.

Padre Antônio Vieira

Em 9 de janeiro de 2010, foi publicado no jornal *O Globo* do Rio de Janeiro um artigo intitulado “Uma disputa de memória”. Assinado pelo historiador José Murilo de Carvalho, o texto evoca que, poucos dias antes, em 2 de janeiro, o articulista se encontrava em Granada, Espanha, quando chamou sua atenção uma manchete estampada no jornal local *Ideal*, na qual se lia que a Al-Qaeda pregava a reconquista da Andaluzia. “Parece loucura”, comenta o historiador, surpreendendo-se em seguida com dois grupos, um deles composto por pessoas mais velhas, comemorando com faixas, música, uniformes, agitando a bandeira de Castela, defendendo a Espanha cristã, além de xingar o outro grupo de *maricones*, o qual, por sua vez, aos gritos, acusava os primeiros de racismo e fascismo. Ou seja, quase oito séculos depois de ocorridos os fatos históricos a que se refere a manifestação, esse povo ainda luta nas ruas pelos mesmos motivos – observa. E indaga: “essa atualização constante da história é uma bênção ou uma maldição? Não seria melhor ter um país como o nosso em que a história morre em poucas décadas? Pode ser uma maldição, mas certamente é fascinante”.

Pois é. Por outro lado, as primeiras palavras de José Saramago, cujo centenário comemoramos em novembro de 2022, ao receber o primeiro e até hoje único Prêmio Nobel de Literatura em língua portuguesa, em 1998, foram: “Sou português e nada mais que português, mas a minha pátria cresceu e hoje chega à Espanha e muitos outros países da Iberoamérica”. Vale lembrar que, em comparação com a portuguesa, a literatura em língua espanhola tem nada menos que oito prêmios Nobel, fato certamente significativo para o tema destas reflexões.

Na verdade, a equação que proponho é bastante simples: Portugal e Espanha constituíram ao longo da história duas entidades nacionais distintas que, desde o século XV, se tornaram internacionalmente reconhecidas como tais. Em 1494, o Vaticano, pelo Tratado de Tordesilhas, reconheceu aos dois países o direito de dividir o mundo em duas metades, uma para cada país, o que até provocou a ironia de Francisco I da França, que “não sabia que Adão havia deixado tal disposição em seu testamento”. O fato é que Tordesilhas, com o aval da autoridade papal, representou um reconhecimento internacional definitivo da soberania tanto de

Espanha quanto de Portugal, o pequeno condado que excepcionalmente se emancipara do restante da Península Ibérica.

E assim, encontrando-me em 1989, em Havana, produzindo o filme luso-cubano-brasileiro, *Estorvo*, de Ruy Guerra, num jantar na embaixada do Brasil, perguntei a Gabriel García Márquez sobre o que pensava da afirmação de Miguel de Unamuno, o célebre pensador da cultura ibérica da primeira metade do século passado: “que Portugal era uma das Espanhas. Penso que Portugal é, antes, uma das Galícias”, respondeu o Nobel colombiano. Em poucas palavras, Gabo, como o escritor era conhecido, resumiu o primeiro princípio a ser levado em conta nas considerações sobre as civilizações da Península Ibérica, ou sua extensão no Novo Mundo: a América Latina, isto é, sua realidade cultural diversa e plural. Mas Gabo também lembrou o fato de que o que hoje conhecemos como o moderno Estado de Portugal era apenas uma parte de um território maior chamado Galícia – que hoje faz parte da Espanha.

Portugal existe como país independente desde o século XII. Foi o primeiro Estado Nacional da Europa a ser criado. Mas a língua – o português, ou melhor, o galego-português – começou a ser falada por volta do ano 1000 e escrita por volta de 1300. No século XIV, as populações situadas na região lisboeta começaram a desenvolver uma vocação para a navegação e o comércio, que fez delas uma nação de aventureiros descobridores e mercadores.

“A partir daí, quando decide tornar-se um povo de navegadores no século XV, neste momento” – diz Eduardo Lourenço –, “Portugal difere do resto da Europa no sentido em que se especializa neste papel que durará um século e meio. Um povo muito pequeno que a certa altura dará origem a uma nova história. Isso provoca uma ruptura, uma cisão com o passado, que marca definitivamente o imaginário português”, conclui. Eduardo Lourenço – que nos anos 1960 se radicou na França como professor emérito de cultura e língua portuguesas em universidades na Provença – teve, como se verá adiante, uma participação fundamental nos rumos da cultura brasileira da atualidade.

O nascimento de Portugal como Estado Nacional, ao qual se atribuía mesmo origem divina, viria a constituir uma exceção geopolítica no processo histórico da Península, marcado pelo domínio castelhano sobre as demais culturas e povos da região, os quais se tornaram os catalães, os galegos, os bascos e os andaluzes. É assim que, ao longo de toda a sua história até o século XIX, Portugal sofre a ameaça de ser absorvido pelo Estado espanhol (“hidra parideira” apud Vieira). E, ao resistir a essa poderosa atração, a língua portuguesa foi, mais do que qualquer outro elemento, um fator efetivo para: (1) a preservação da independência de Portugal; (2) a criação da única monarquia consistente – o Império Brasileiro – nas Américas; (3) e a consolidação da unidade territorial do Brasil. Releve-se nesse processo a presença constante dos britânicos que fez de Portugal um aliado permanente na luta em defesa de seus interesses frente a seus adversários no domínio geopolítico do mundo.

É preciso destacar que, ao chegar ao Brasil, os portugueses se transformaram pela miscigenação com os indígenas e os africanos. A rigor, o elemento indígena foi mais eliminado do que integrado – lamentavelmente há que se admitir. Mas a contribuição africana, embora através da viciosa instituição da escravidão, foi profunda, como sabemos. Linguisticamente, afirma Eduardo Lourenço, em contato com as línguas dos africanos, o português adquiriu uma “doçura especial”. Mas, ao abordar-se o tema profundamente contraditório da colonização europeia nas Américas, é preciso evitar a ideia de que o Brasil foi formado por imigrantes europeus,

japoneses, negros e indígenas como uma espécie de nação arco-íris. A colonização não foi esse exercício de fraternidade, mas, sim, em uma palavra, catástrofe. Contudo, conforme disse a filósofa andaluza María Zamprano, citada em discurso de Carlos Fuentes no Brasil, em 1999, “a conquista da América pela Europa foi uma catástrofe que destruiu muitas civilizações indígenas. No entanto, uma catástrofe só se torna catastrófica se dela não brotar nada que a redima. Da catástrofe da conquista todos nós nascemos”, diz ela.

Mas, voltando ao falar português e seu contraste com o falar castelhano, o conhecido ator cubano Jorge Perrugorria, protagonista do filme anteriormente mencionado de Ruy Guerra, candidamente admitiu que a coisa mais difícil que lhe pedimos fazer durante as filmagens – e não foram poucas do exigente diretor – foi “falar português”. Ele simplesmente não conseguia pronunciar, por exemplo, o fonema ão, oriundo do *on* francês e espanhol, que consiste num dos sons característicos da língua portuguesa.

O fonema ão, segundo pude depreender, entra na língua por volta de meados do século XIV – realmente não atino por que artifícios fonéticos (com a palavra os linguistas) quando ocorre um rápido progresso no desenvolvimento da escrita e da gramática da língua. Esse desenvolvimento linguístico, creio eu, é resultado do dinâmico processo de desenvolvimento que se deu no país durante os séculos XV e XVI, quando ocorreram as navegações intercontinentais – período considerado a Idade de Ouro da civilização portuguesa, que desde então se espalhou pelo mundo levada pelas caravelas e pela língua.

Na sequência da viagem de Vasco da Gama, típico herói renascentista – que em 1498 descobriu a passagem marítima para a Índia –, tornou-se possível

a ligação entre África, Europa, Ásia e América. Por Lisboa, fazia-se o intercâmbio comercial entre o Norte da Europa e o Mediterrâneo. As caravelas singravam os mares de todo o mundo, a ponto de o português ser utilizado como língua franca nas transações comerciais nos pontos mais distantes do planeta. Dom Manuel, rei

O saudoso filósofo e diplomata Luiz Paulo Rouanet dizia que, como no Império Romano a “identidade era dada pela língua”, o Brasil tornou-se “racial e culturalmente quase um resumo do mundo, um país que não é tanto multicultural como transcultural, em que a Europa se mulatiza, em que uma santa da Ásia Menor, Santa Bárbara, se transforma em uma figura de terreiro, Iansã, e em que Maria Padilha, amante de dom Pedro, o Cruel, de Castela, rodopia todas as noites na Bahia, sob o nome de Pombagira”.

português em 1500, intitulou-se Imperador da Conquista, Navegação e Comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia. Construiu o imponente Mosteiro dos Jerônimos, em estilo gótico-manuelino em Lisboa, erguido em agradecimento pela graça de Deus concedida a Portugal.

Concomitante a toda essa expansão material e espiritual, ocorreu também na Península um fato histórico determinante: a instauração da Santa Inquisição. Com a expulsão dos árabes da Península pelos reis católicos Fernando de Aragão e Isabel de Castela em fins do século XV, foi inevitável a expulsão também dos judeus, primeiro da Espanha, em 1492, seguida de Portugal, em 1497.

Há que se notar que, durante sete séculos, as três religiões, basilares na formação da civilização ocidental, conviveram em relativa paz na Península. De repente, rompe-se esse equilíbrio – o que acarretou consequências trágicas que, acredito, explicam boa parte das contradições que o Ocidente enfrenta ainda hoje, especialmente na secular questão do Oriente Médio. Que a cisão entre as três religiões fundadoras da civilização ocidental seja para sempre lembrada como um legado do Vaticano, que, como disse Fernando Pessoa, não é herdeiro do Império Romano: ele é o Império Romano.

A Inquisição, de certa forma, tentou subjugar Portugal sob domínio da Espanha, resultado que realmente ocorreu unindo os dois países em 1580 após o rei Dom Sebastião morrer dois anos antes sem herdeiros ao lutar contra os mouros no norte da África (batalha de Alcácer-Quibir). Em 1640, Portugal recuperaria a sua independência, após 60 anos de domínio espanhol, período suficiente, não obstante, para que o espanhol substituísse o português nos teatros lisboetas. O espanhol seria a língua culta para a filosofia e a poesia, enquanto o português se prestava ao mercado.

Por outro lado, Portugal torna-se cada vez mais dependente da exploração do Brasil, especialmente durante o século XVIII. Em tal época, toneladas de ouro da Província de Minas Gerais escoavam por Portugal para a Inglaterra, fornecendo o capital que financiou a Revolução Industrial.

Apoiado pelo poder britânico e financiado pelo ouro brasileiro, Portugal resistiu a fazer parte do domínio espanhol. Desse modo, mais uma vez, a língua portuguesa foi fundamental para a definição deste processo que, por fim, determinou a criação do Estado brasileiro sob a forma de uma monarquia dinasticamente ligada à Coroa portuguesa, como resultado da fuga do príncipe-regente dom João de Napoleão e da transferência da sede da Coroa para o Brasil em 1807.

Em 1822 (ou seja, comemoramos em 2022 o bicentenário), seu filho Pedro declara a independência do Brasil, dando surgimento ao Império Brasileiro, que perdurou por quase 70 anos. O longo período de excepcional estabilidade política do Brasil *vis a vis* à América espanhola, decorrente da permanência do regime monárquico, permitiu a consolidação das instituições liberais engendradas pela Constituição de 1824. Os valores republicanos que sedimentam os regimes democráticos na atualidade enraizam-se a partir de 1824 de forma perene no sistema constitucional brasileiro, como vimos quando o risco de uma ruptura institucional ameaçou recentemente a estabilidade democrática brasileira sob as ameaças da extrema-direita.

A propósito, Simon Bolívar, cujo principal esforço era destruir a influência das monarquias europeias na América Latina, no conturbado contexto da América espanhola de então, suspeitaria para sempre desse inesperado e inexplicável desdobramento do processo de emancipação política do Brasil.

Dos portugueses, disse Camões: “e se mais mundo existira, lá chegara”. Verdadeiro português só é quem é também cidadão do mundo. Como nosso destino

era transpor limites, adquirimos um caráter cosmopolita moldado por nossa ação no mundo físico que deveria se refletir também no mundo moral. Ao contrário do espanhol da meseta, o planalto central de Espanha, somos vistos como tendo uma plasticidade de espírito que nos torna adaptáveis a outros usos e costumes facilmente comunicativos com outros povos. Uma segunda característica, por outro lado, é a de uma tendência intransigente e inquisitorial causada por um fanatismo católico que colide inevitavelmente com a nossa vocação e o nosso destino de um povo de mercadores e descobridor de mundos. O resultado dessa contradição foi pretender fomentar o comércio enquanto perseguíamos os judeus – o grupo da população mais apto para a atividade comercial.

Dando um salto na história, um *flash-forward*, para 1958, em Salvador, encontramos o jovem estudioso português Eduardo Lourenço lecionando na Universidade da Bahia. Ele convida um colega, George Agostinho Baptista da Silva, exilado do governo fascista português da época, para lecionar também em Salvador, cidade onde a forte presença da cultura africana oferecia condições ideais para a criação do Centro de Estudos de Cultura Africana e Oriental. Agostinho da Silva propõe a Edgar Santos, reitor da universidade, ex-ministro da Educação de Getúlio Vargas, a criação do Ceao, primeiro do gênero da América Latina e germe de uma revolução na cultura brasileira. No Ceao, Agostinho abriu cursos de iorubá, hebraico, árabe e japonês, montou biblioteca, organizou exposições (como a de arte do Japão) e criou bolsas de estudo para a África. Pierre Verger, com quem frequentava os candomblés, como o de Olga do Alaketu, era um de seus colaboradores. O fascínio e o carisma do Professor Agostinho, como era conhecido, fizeram dele o guru cultural da Bahia para a geração do Tropicalismo baiano, disseminando “um paradoxal sebastianismo de esquerda que se nutria de lucidez e franco realismo e via no Brasil um esforço de superação da fase nórdico-protestante da civilização”, como diz Caetano Veloso em *Verdade tropical*.

Levado por José Aparecido de Oliveira ao presidente Jânio Quadros, em 1961, Agostinho propôs que a política externa brasileira fosse aberta a todos os países do mundo, em vez de se submeter à divisão entre leste e oeste da Guerra Fria. Desse encontro, nasceu a Política Externa Independente, que ainda hoje norteia nossa política externa. Agostinho ainda participou da fundação da Universidade de Brasília com Darcy Ribeiro, de quem foi colaborador próximo e inspirador. Com o Golpe Militar de 1964, retornou a Portugal.

Agostinho da Silva morreu em Lisboa em 1994, celebrado como o pensador que mais claramente viu o potencial do Brasil para se tornar a nação prevista na utopia dos navegadores portugueses do Renascimento. Uma nação com capacidade para abraçar todas as raças e credos do mundo. Agostinho reelaborou os principais mitos da história portuguesa, que foram periodicamente reconfigurados por sucessivas gerações de escritores e pensadores, desde Luís de Camões no século XVI e o padre Antônio Vieira no XVII, que, coincidentemente, constituem os dois principais troncos estruturantes da língua portuguesa. Na primeira metade do século XX, o poeta Fernando Pessoa redimensionaria e atualizaria esses mitos.

Agostinho da Silva dedicou-se a desenvolver e transmitir uma interpretação altamente original da história portuguesa baseada nos mitos místicos do culto do Espírito Santo e do regresso de dom Sebastião, o jovem rei que desapareceu no norte da África lutando contra os mouros e que, “numa manhã enevoadá” inauguraria o chamado Quinto Império que traria um tempo eterno de paz e harmonia para o mundo. Por outras palavras, o mito judaico do Messias adapta-se às trágicas circunstâncias da história portuguesa. Ambas as crenças foram consideradas

heréticas e, obviamente, condenadas e reprimidas pela Inquisição, por conta das quais Vieira, mesmo tuberculoso, penou quatro anos no cárcere. Mas ambas foram preservadas em festas sincréticas populares de Portugal e do Brasil.

É preciso lembrar, porém, como salienta Eduardo Lourenço, que esses mitos não devem ser entendidos como identidades míticas. “Não existe uma alma dos povos. É a própria história que constitui essa identidade, que não existe fora da história”, alerta.

Fernando Pessoa, que se tornou um franco propagandista em termos poéticos do Quinto Império de São Sebastião (vide o célebre poema “Mensagem”) declarou que “a minha pátria é a minha língua”, significando que a língua portuguesa representava o vínculo mais forte entre nós. “Portugal é uma nação sem nacionalidade”, disse o historiador português Oliveira Martins no fim do século XIX. O que ambos querem dizer é que o país real – ou antropológico ou sociológico – não necessariamente coincide com os limites geográficos nacionais de nossos países. “A cultura portuguesa não se extingue na cultura dos portugueses, nem vice-versa a cultura dos portugueses se extingue na cultura portuguesa”, afirma Boaventura Souza Santos, reitor de sociologia da Universidade de Coimbra.

O saudoso filósofo e diplomata Luiz Paulo Rouanet dizia que, como no Império Romano a “identidade era dada pela língua”, o Brasil tornou-se “racial e culturalmente quase um resumo do mundo, um país que não é tanto multicultural como transcultural, em que a Europa se mulatiza, em que uma santa da Ásia Menor, Santa Bárbara, se transforma em uma figura de terreiro, Iansã, e em que Maria Padilha, amante de dom Pedro, o Cruel, de Castela, rodopia todas as noites na Bahia, sob o nome de Pombagira”.

Quanto a uma possível identidade latino-americana, aparentemente inatingível em semelhante contexto, não é que seja impossível de lograr. Uma vez que temos um terreno básico comum sobre o qual todos nascemos que é a Península Ibérica, a Ibéria do Império Romano, uma integração dos povos latino-americanos não é apenas viável, mas desejável.

“É da América do Sul que a humanidade poderá esperar as indicações de novos horizontes porque aí houve, como nunca na Europa, a fusão de etnias e de culturas”, profetizou Agostinho. Mas para isso, ecoando Camões, advertia para a necessidade de perdermos a “austera apagada e vil tristeza, o desânimo que nos deu uma falta de orgulho e de confiança em afirmar isto mesmo: que a nossa Cultura é uma cultura superior no mundo e pode realmente dar soluções novas”.

Mas, se cronologicamente a nossa primeira identidade é latina, conseqüentemente ibérica, ela o é, da mesma forma, portuguesa, inclusive face aos outros povos de língua portuguesa, o que nos confere um terceiro polo identitário, o negro-africano. Como maior país do grupo, o Brasil tem um compromisso especial com a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP) – entidade oficial que congrega Portugal, Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe e Timor, além do Brasil.

No que diz respeito às implicações de uma necessária união entre os países latino-americanos, como propõe o Mercosul – o Mercado do Sul – que, espera-se, conduzirá a uma entidade regional como a União Europeia, não vejo como abordar o assunto sem levar em conta as considerações históricas aqui aludidas. Esquecê-las só traria seu cancelamento até que outros Camões, Vieiras, Pessoas e Agostinhos as revivessem e esperançosamente futuras gerações finalmente percebam que somente dentro dos limites da história é possível enfrentar o mundo e os desafios da vida.

Língua portuguesa, língua brasileira

Em busca da língua brasileira

Sérgio Rodrigues

Escritor, jornalista e roteirista de TV, autor dos romances *A vida futura* e *O dribble*, entre outros livros de ficção, e de *Viva a língua brasileira!*, todos pela Companhia das Letras. Mantém há seis anos uma coluna semanal na *Folha de S.Paulo* sobre questões de língua e linguagem. O presente artigo é o resumo de uma conferência proferida na Academia Brasileira de Letras em 19 de maio de 2022.

O Brasil comemorou em 2022 dois aniversários de fatos históricos que são balizas da velha – e atualíssima – discussão sobre a língua portuguesa brasileira: o bicentenário da Independência e o centenário da Semana de Arte Moderna. Cerca de cem anos depois do grito do Ipiranga, uma das grandes vozes do Modernismo nacional, Mário de Andrade, denunciava com palavras duras uma persistente dependência linguística, travo colonialista que insistia em não se apagar:

Nesse monstrego político existe uma língua oficial emprestada e que não representa nem a psicologia, nem as tendências, nem a índole, nem as necessidades, nem os ideais do simulacro de povo que se chama o povo brasileiro. Essa língua oficial se chama língua portuguesa e vem feitinha de cinco em cinco anos dos legisladores lusitanos. O governo encomenda gramáticas de lá e os representantes da nossa maquinaria política, os chamados empregados públicos que com mais acerto se chamariam de empregados governamentais [...] são martirizados pela obrigação diária de falar essa coisa estranha que de longe vem. [...] Escrevem-a também os escritores, casta hedionda de falsários pedantes que mal-empregam os dotes de inteligência e de lirismo que possuem.¹

O autor de *Macunaíma* foi o modernista que mais lutou pela nacionalização do idioma, causa que chamou de “movimento de libertação necessária”. A questão lhe parecia cívica. Enquanto não se unificasse por uma língua nacional que refletisse nossa “índole”, o Brasil seria uma “pseudonação”. Mais do que linguística ou política, a questão ganhava contornos morais e existenciais:

Não se trata de reação contra Portugal. Trata-se duma independência natural, sem reivindicações, sem nacionalismos, sem antagonismos, simplesmente, inconscientemente. Não se trata de reagir. Trata-se de agir, que é muito mais viril e mais nobre. Se trata de “ser”. O brasileiro tem o direito de ser.²

1 ANDRADE, Mário de. *A gramatiquinha da fala brasileira*. Brasília: Funag, 2022.

2 ANDRADE, op. cit.

Ora, o “direito de ser” tem uma força filosófica que se impõe. Os trechos citados aqui permaneciam inéditos quando o poeta de *Pauliceia desvairada* morreu, em 1945. Foram publicados décadas mais tarde no livro *A gramatiquinha da fala brasileira*, coleção de notas esparsas tomadas ao longo da vida para um projeto grandioso, apesar do nome no diminutivo: sistematizar o modo verdadeiramente brasileiro de falar e escrever. Essa militância de Mário era notória – e tão inflamada que desagradou até colegas escritores de mente aberta. Manuel Bandeira achou que o amigo exagerava na defesa do pronome átono abrindo frases. Numa carta pessoal de 1964, Guimarães Rosa foi mais longe, apontando no estilo andradiano “o desejo de ‘abrasileirar’ a todo custo a língua, de acordo com postulados que sempre achei mutiladores, plebeizantes e empobrecedores da língua, além de querer enfeia-la, denotando irremediável mau gosto”.³

Será que Mário de Andrade exagerava? Qual seria o ponto de equilíbrio entre os elementos “português” e “brasileiro” na expressão “português brasileiro”? A discussão vinha amadurecendo depois de ser posta em pauta no Romantismo. “Nós, os escritores nacionais”, escrevera José de Alencar, “se quisermos ser entendidos de nosso povo, havemos de falar-lhe em sua língua, com os termos ou locuções que ele entende, e que lhes traduz os usos e sentimentos”. Nas primeiras décadas do século XX, a questão estava no ar: era a época dos primeiros estudiosos da língua em bases científicas, o tempo de nomes como Said Ali, Antenor Nascentes, João Ribeiro e Amadeu Amaral. Até na cultura de massa isso se refletia. “Tudo aquilo que o malandro pronuncia/Com voz macia é brasileiro/Já passou de português”, cantava Noel Rosa em 1933 no samba “Não tem tradução”.

Se o elenco da peça era vasto e os pontos de vista, múltiplos, nenhum outro personagem do drama ardeu na chama da causa com a febre de Mário. Faltavam-lhe estudos de gramática, mas sobravam-lhe instinto e coração – e uma indignação que ainda nos pode ser de grande utilidade no século XXI. Isso não quer dizer que a língua brasileira tenha passado os últimos cem anos no mesmo lugar. Nenhum idioma vivo fica congelado no tempo, e o nosso, efervescente e rico como é, muito menos. Reconheça-se também que o dever de casa que Mário atribuía à literatura brasileira, o de estilizar nosso jeito de usar a língua portuguesa, vem se cumprindo com louvor. Graciliano Ramos teria gostado de ver o quanto caminhamos desde a ocasião, a ponto de um estilo com banho de soda cáustica, como ele pregava, ter se tornado mais ou menos o novo normal de prosa e poesia.

Apesar disso, cristalizou-se no senso comum uma sensação difusa de que a língua portuguesa falada à moda brasileira é uma deturpação da língua portuguesa europeia, esta sim “legítima, pura e formosa”, nas palavras de um deputado brasileiro de cem anos atrás – enquanto aqui teríamos, segundo outro deputado, “a meia língua do povilêu, das cidades, o idioma corrompido, a fala vil, o calão”.⁴ Em resumo, um triste catálogo de erros e barbarismos cometidos por uma população atavicamente incapaz de entender as regras básicas da colocação de pronomes, que insiste em tratar “você” e “a gente” como pronomes pessoais e em inventar regências como “namorar com” e “chegar em”.

A linguística ensina que não há nada errado com esses traços, evidentemente, mas tem surtido pouco efeito sobre a opinião pública leiga o argumento de que

³ Carta de 3 de novembro de 1964 a Mary Lou Daniel. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros USP – Fundo João Guimarães Rosa: JGR-CC-01,64.

⁴ FARACO, Carlos Alberto. *História sociopolítica da língua portuguesa*. São Paulo: Parábola Editorial, 2016.

língua é aquilo que as pessoas falam, e que gramáticas e dicionários devem correr atrás dela – não o contrário. Também adianta pouco que a gramática histórica e a sociolinguística demonstrem como e por que a vertente brasileira do português vem se distanciando da vertente lusa, fato cientificamente comprovado e independente do campo de nossos desejos. É como se o Brasil não tivesse conquistado plenamente aquele “direito de ser” de que falava Mário de Andrade. O antibrasileirismo linguístico que está em alta em Portugal, até por reação às levadas de imigrantes que lá desembarcaram nos últimos anos, é forte em nosso país também.

Isso é resultado de uma escolha feita poucos anos após a independência. O linguista Emilio Pagotto, da UFSC, comparou num artigo acadêmico⁵ os textos das constituições de 1824 e 1891 – e concluiu que a primeira foi escrita em estilo mais livre e brasileiro do que a segunda, promulgada após a República e vazada num português de sabor lusitano. Soa contraintuitivo: em termos culturais, caminhamos para trás. Pagotto acredita que, consolidada a independência e arrefecido o antilusitanismo, as elites brasileiras passaram a se dedicar a outro projeto: convencer o mundo e a si mesmas de que o Brasil era um país branco, europeu por procuração – o que não era e nunca seria. Enquanto Alencar e Gonçalves Dias trabalhavam para aprofundar a independência no campo cultural, prevaleceram as vozes portuguesas ou lusófilas que assustaram as elites do jovem país com a ameaça de que nosso português virasse “pretoguês”. E hoje vivemos mais um capítulo da longa e arrastada novela que começou a ser escrita então.

Os estragos que o descompasso entre língua real e língua ideal provoca no ensino de português, na autoestima cultural da população e na própria constituição de uma consciência de nação, ainda precisam ser estudados a fundo. Já ficou evidente que não são pequenos. O linguista Marcos Bagno fala em “fantasma colonial”, acrescentando que “até hoje, quando as pessoas dominadas por esse fantasma fazem alguma comparação entre o português brasileiro e o português europeu, as diferenças – inevitáveis – que aparecem são sempre vistas como distorções, deturpações, maus-tratos que nós, brasileiros rudes e mestiços (o racismo também é um dos alimentos preferidos do fantasma colonial), cometemos contra a língua portuguesa”.⁶ Fantasma colonial e racismo – a trama começa a se adensar.

Neste ponto, cabe frisar que não se trata de sugerir que a língua seja escrita como se fala. Há e deve haver em todo idioma um registro de prestígio, menos sujeito à variação linguística e à erosão do tempo, mais literário e controlado, chamado norma culta. O problema está em não reconhecer que a língua e a cultura brasileiras têm a massa crítica e o direito sagrado de decidir os rumos de sua própria norma culta, com base naquilo que seus cidadãos falam e escrevem há séculos.

Um exemplo: no Brasil, todo mundo chega “em casa”, quem chega “a casa” é português. Lutar contra esse fato incontestável de mudança de regência é cuspir no espelho como um Narciso às avessas, para recorrer ao cômico chavão rodri-guiano. Pena que todo um sistema de ensino faça exatamente isso. Até no melhor dicionário da língua, o *Houaiss*, a regência “chegar em” é registrada apenas no pé do verbete como “brasileirismo informal”. No entanto, assim se expressam, falando e escrevendo, mais de 80% dos falantes de português que há no mundo, entre eles gente com formação educacional de alto nível. *Chegar em casa* é chegar a uma casa acolhedora chamada língua materna: temos o direito de ser.

5 PAGOTTO, Emilio. Norma e condescendência, ciência e pureza. In: *Línguas e instrumentos linguísticos*. Campinas: Pontes, 1999.

6 BAGNO, Marcos. *Gramática de bolso do português brasileiro*. São Paulo: Parábola Editorial, 2013.

Outro exemplo é o dos dogmas de colocação pronominal à lusitana. Há mais de cem anos Said Ali defendeu a colocação de pronomes à moda da casa. Argumentava que “a pronúncia brasileira difere da lusitana; daí resulta que a colocação pronominal em nosso falar espontâneo não coincide perfeitamente com a do falar dos portugueses”. Em resumo, o português brasileiro tem mais próclises e menos ênclises – mais pronomes antes do verbo, menos pronomes depois do verbo. Contudo, até hoje é considerado um erro pelos bedéis gramaticais começar uma frase com pronome átono, também chamado de clítico, traço brasileiríssimo que levou Mário a discutir com Bandeira, que já aparecia em Gregório de Mattos num verso como “Vos dou os parabéns”, que foi usado por Alencar na fala de personagens, que os modernistas desfraldaram como bandeira e que Oswald de Andrade cantou famosamente no poema em que “o bom negro e o bom branco da Nação Brasileira” dizem “me dá um cigarro” – enfim, que frequente a prosa de gerações de escritores brasileiros há muito tempo. Se liga, Brasil: nada disso adiantou.

Um terceiro exemplo. Para as patrulhas da norma-padrão, armadas de canetas vermelhas, usar “a gente” no lugar de “nós” é algo que só se admite em situações de absoluta informalidade. Será? Aqui vai uma pequena seleção de usos cultos de “a gente” com o sentido de “nós”, colhidos num clássico da nossa literatura: “A vida é cheia de obrigações que *a gente* cumpre, por mais vontade que tenha de as infringir deslavadamente”; “A máxima é que *a gente* esquece devagar as boas ações que pratica, e verdadeiramente não as esquece nunca”; “– O mar está de desafiar *a gente* – disse-me a voz de Escobar, ao pé de mim”. Os grifos são meus; os excertos são de Machado de Assis em *Dom Casmurro*. Será que, com a bênção do maior escritor nascido neste país falante de português, já podemos declarar antipatriótica a perseguição movida pelos patrulheiros contra “a gente”?

O exercício poderia prosseguir por muitas páginas, mas bastem esses poucos exemplos para demonstrar que está instalada no senso comum uma poderosa “cultura do erro”. O linguista paranaense Carlos Alberto Faraco tem sido eloquente em seu alerta contra o que chama, num trocadilho feliz, de *norma curta* – uma “coleção de preceitos categóricos que se autojustificam, que recusam a norma real, que desmerecem o trabalho dos escritores, dos bons dicionaristas e gramáticos e que excluem qualquer diversificação de suas fontes”.⁷ A *norma curta* não reflete um sucesso perfeito daquelas campanhas de lusitanização do século XIX: não foi possível deter a marcha da história e impedir que o Brasil seguisse, aos trancos, seus próprios rumos linguísticos. O que ela reflete é um desconforto eterno com isso, um nunca estar à vontade em nossa própria casa.

“Aparentemente”, escreve Faraco, “não há força, entre nós, que quebre a *norma curta* como referência ideológica. Não foram suficientes a crítica e a prática dos escritores modernistas na década de 1920 e dos que vieram depois. Não tem sido suficiente a pesquisa sistemática, pela linguística brasileira contemporânea, de nossa norma culta/comum/*standard* falada e escrita. Não tem sido suficiente o trato mais arejado e flexível que nossos melhores gramáticos têm dado aos fatos da língua culta, reinterpretando preceitos da nossa tradição gramatical”.⁸

Se a ideia de que o Brasil fala “errado” é tão inabalável e à prova de fatos, vale supor que tenha raízes profundas, quem sabe até espraiadas para além do âmbito

⁷ FARACO, Carlos Alberto. *Norma culta brasileira: desatando alguns nós*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

⁸ FARACO, op. cit.

da língua. Seria possível buscá-las em nossa condição original de colônia portuguesa, quando éramos falantes de segunda linha de um idioma imposto de fora com pouco zelo formal e um desprezo pela educação que se destaca na história universal do colonialismo. Nosso primeiro censo, de 1872, flagrou uma população de 10 milhões de almas, o tamanho da população de Portugal hoje. Desses 10 milhões de brasileiros, 85% eram analfabetos.

Só naquele século o português tinha se imposto como majoritário entre nós, superando a língua geral brasileira, da qual pouco se fala hoje. Derivada do tupi antigo e com variantes divididas em dois grupos, um no Norte e um no Sul, a língua geral foi a de grande parte da população pela maior parte da história. Está praticamente morta – sua variedade amazônica, o nheengatu, sobrevive à míngua em São Gabriel da Cachoeira (AM). O português saiu vitorioso da guerra glotocida, mas guarda cicatrizes do tempo em que era sobretudo a língua do poder, de penetração precária em grande parte do território nacional.

Quando se dá à margem do ensino, o espalhamento de um idioma por uma população que não o tem como nativo é chamado de “transmissão irregular”. Em casos extremos, isso leva à criouliização, isto é, à criação de uma nova língua híbrida, como em Cabo Verde. Em casos moderados, a língua permanece a mesma, mas se fende em duas modalidades, a escolar e a popular, que se olham sobre um abismo. É o caso do Brasil.

Alvo de preconceito e marca de exclusão social, o português popular brasileiro nunca se aproximou de uma posição de prestígio institucional – nem poderia, numa sociedade de classes que cultivava um fosso tão largo e profundo entre elite e povo e que, como qualquer sociedade, tem na língua um instrumento de inclusão e exclusão.

Mesmo assim, o português popular deu um jeito de se infiltrar em nossa alma pelas frestas, quando o vigia normativo estava distraído. Hoje, a verdadeira norma culta – sobretudo a oral – dos brasileiros com alto índice de escolaridade é dramaticamente diferente da norma-padrão de nossos manuais escolares, retrato congelado e às vezes até cômico da língua que se ensinava em Portugal no século XIX. Ficou esse fantasma colonial provocando o que Faraco chama de “esquizofrenia linguística” num país que, claro, “erra” o tempo todo segundo os critérios arbitrários de uma norma-padrão idealizada.

Nas palavras famosas de Joaquim Nabuco, “a raça portuguesa, como raça pura, tem maior resistência e guarda assim melhor o seu idioma; para essa uniformidade de língua escrita devemos tender”. Sim, há muito de racismo no fundo das nossas questões linguísticas, como de resto em todos os aspectos da vida brasileira. No entanto, se a eugenia propriamente dita é hoje uma ideia proscrita do debate civilizado, carta que só a extrema-direita mais selvagem ousa pôr na mesa, sua correspondente linguística circula por aí com notável desenvoltura. É uma ideologia que permeia salas de aula, consultórios gramaticais da imprensa, departamentos de revisão e de elaboração de provas recheadas de armadilhas marotas e pontos de decoreba.

Proponho uma analogia. O transtorno dismórfico corporal (TDC), é um transtorno mental que afeta em torno de 2% da população do planeta. Quem sofre desse mal se olha no espelho e vê um compêndio de defeitos – ou um defeito só, mas monstruosamente ampliado. Talvez tenha aparência normal, mediana, ou seja mesmo alguém muito bonito, o suposto defeito existindo apenas em sua imaginação. Os quadros mais graves de TDC chegam a comprometer o bem-estar e a própria capacidade de funcionar em sociedade.

Acredito que o Brasil sofra de um mal análogo, o transtorno dismórfico linguístico (TDL). Somos um povo que se olha no espelho da língua e não gosta da imagem refletida ali. Por mais belezas que o espelho nos devolva, o brasileiro médio não consegue enxergá-las. Acredita que o idioma aprendido no berço não passe de uma versão bastarda de certa língua para sempre estrangeira, embora duzentos anos tenham se passado desde a Independência.

O transtorno dismórfico linguístico, como o corporal, faz mal à saúde. Torna a língua um território inóspito habitado por multidões de falantes inseguros, contribuindo para os índices alarmantes de alfabetização precária que nos assolam: segundo o Indicador de Alfabetismo Funcional (Inaf), apenas 12% da população brasileira é proficiente em leitura. Quando alguém diz que o português é “a língua mais difícil do mundo”, falácia ridícula, mas popular, isso é TDL. Quando se suspira por um passado alternativo – “Ah, por que não fomos colonizados pelos holandeses...?” –, isso é TDL. É o TDL que leva muitos a fazer harmonização facial com injeções diárias de anglicismos mal aclimatados ou traduzidos a tapa. “Não é sobre falar bem, é sobre comunicar.”

Um parêntese importante: não se trata de xenofobia linguística. Se o uso de termos anglófonos tem lógica econômica, pois as palavras vêm nos pacotes de tecnologia e serviços que importamos, seu alcance é ridiculamente ampliado por certa aura, por uma sobra de valor simbólico. Aquilo que se exprime em inglês, idioma “vencedor”, soa mais sério, competitivo, atraente – numa palavra, *cool*. O abuso de estrangeirismos não ameaça a língua portuguesa, que tem estômago para digerir qualquer influência, mas revela uma autoimagem distorcida. É sintoma de um problema cultural.

Também são sintomas as seguintes construções: “Outrossim, compete ao Legislativo...”; “Destarte, é fundamental analisar...”; “Ademais, é fulcral ressaltar...”; “Assim, observar-se-ia...”. Parecem exemplos banais de juridiquês, mas seus autores são brasileiros em torno de 17 anos de idade. Os trechos foram colhidos em redações que tiraram nota mil em edições recentes do Enem. Isso mesmo: cem anos depois da Semana de Arte Moderna, depois de Graciliano e Rubem Braga, depois da modernização da linguagem da imprensa nos anos 1960, depois do advento da internet, na era do *emoji* e das abreviações do WhatsApp, eis que adolescentes brasileiros são incentivados pelo sistema de ensino a escrever uma prosa balofa e pernóstica, como se fossem bacharéis recém-desembarcados de Coimbra na Corte em que Machado os denunciaria como medalhões. Isso é TDL.

Já encontrei professores, membros de uma categoria das mais admiráveis, que se ofendem com esses argumentos. Convém frisar que não se trata de atribuir responsabilidades a este ou aquele profissional, mas de reconhecer que, historicamente, a cultura brasileira engendrou uma ideologia que hoje está em toda parte e que vem nos fazendo mal. Toda língua é muito mais do que um conjunto de regrinhas à espera do nosso tropeço: é um parque de diversões, um estojo de mágica, uma caixa de ferramentas, um campo de sonho, um mundo inteiro – e a nossa não tem sido compreendida assim pela maioria da população.

Se quisermos realizar o sonho de Mário de Andrade e tantos outros e completar a jornada em busca da língua brasileira, precisaremos curar com doses maciças de educação nosso transtorno dismórfico linguístico. As futuras gerações merecem um instrumento mais afinado e funcional – e menos cheio de pegadinhas e entulhos lusófilos, menos dependente de estrangeirismos mal assimilados, menos entrópico e desleixado –, enfim, um instrumento mais bem escrito com o qual pensar o mundo.

Stravinsky – Um gênio disponível a todos (reminiscências quase fellinianas)

Francisco de Assis Joffily

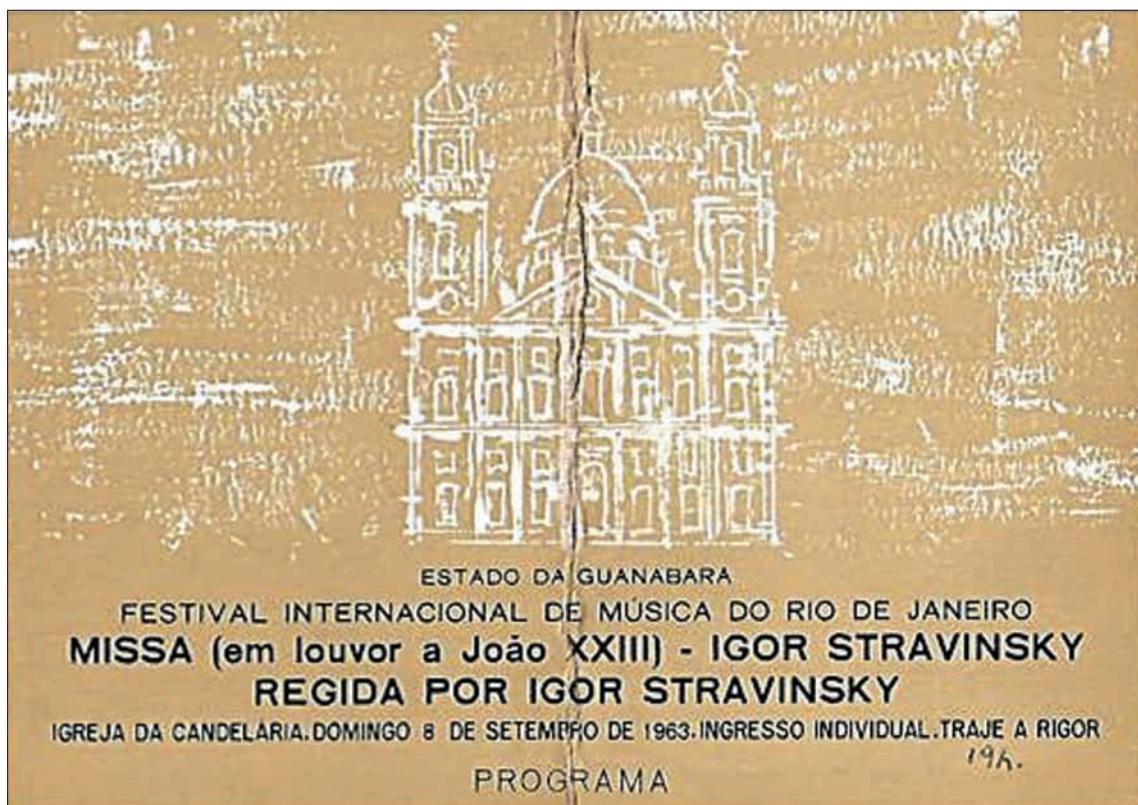
Crítico musical, ensaísta e conferencista; membro da Sociedade Willem Mengelberg, Amsterdã, Holanda. Aluno de piano do Professor Georg Wasserman. Artigos publicados em *O Estado de São Paulo*, no *Jornal do Commercio*, em *O Estado do Paraná* e na revista *Mengelberg en zijn Tijd*, da Sociedade Willem Mengelberg, Amsterdã, Holanda. Comentários nos programas dos concertos da Orquestra do Concertgebouw de Amsterdã e da Orquestra Filarmônica de Berlim no Rio e em São Paulo. Diversas palestras realizadas no Espaço Rio Música, Rio.

Em 1963, Igor Stravinsky, então com 81 anos, esteve no Rio, na qualidade de regente convidado, participando do Festival Internacional de Música e Danças. Foram duas as apresentações dedicadas exclusivamente a obras do compositor russo: a primeira, com a londrina Philharmonia Orchestra, à época um dos melhores conjuntos sinfônicos do mundo; a segunda, com a Orquestra Sinfônica Nacional e a Associação de Canto Coral, sob a direção de Cleofe Person de Mattos. Stravinsky dividiu ambas apresentações com Robert Craft, seu *adlatus*, colaborador, discípulo, secretário particular e biógrafo. No concerto com a Philharmonia, dia 3 de setembro, no Theatro Municipal, Robert Craft regeu *Feux d'artifice* e a *Sinfonia em três movimentos*. A terceira peça, *Le baiser de la fée*, encerrou a noite, tendo ao pódio o próprio compositor. Eu, nos meus 20 anos, encarapitado lá no alto, primeira fila da lateral das galerias, não tirava os olhos do pódio. Em um dado momento Stravinsky simplesmente se perdeu. Folheava impaciente a partitura para a frente e para trás. Cheguei a temer por um desastre, como se uma orquestra do nível da Philharmonia não pudesse se garantir sozinha por alguns compassos em uma partitura sem mais complexidades. A expectativa durou menos de um minuto. E logo tudo voltou ao normal. Ao final, Stravinsky recebeu uma tremenda ovação, certamente mais por sua contribuição revolucionária à música que por sua regência. Ao voltar ao palco pela enésima vez, o compositor envergava um *trench coat* sobre a casaca, deixando claro que aquela seria sua última aparição. Sempre curioso, dirigi-me aos bastidores para engrenar um papo com membros da orquestra. Um inglês de bochechas coradas guardava seu violino no estojo. Saudou-me com um sorriso acolhedor: “Hello... Did you enjoy the concert?” E antes que eu respondesse, estendeu-me um copo: “Nice to meet you... Louis Yffer. Would you care for a glass of cider?” Logo entabulamos uma conversa daquelas que tanto fazem meu gosto, tipo “de músico para músico”. Perguntei sobre o lapso stravinskiano. Yffer, cidra à mão, foi categórico: “Oh... Was it so?”

Well, you see, we seldom looked at him: just before the concert we went through some tricky passages with Robert Craft. Quite a good rehearsal. Everything properly settled...".

Nossa conversa foi abreviada pela pressa dos músicos em tomar o ônibus que os levaria de volta ao hotel. Pedi a Yffer que me assinasse o programa, justamente na página que lista os integrantes da orquestra. Até hoje guardo esse programa como uma relíquia, onde se encontram também autógrafos de Stravinsky e do celebrado regente Sir John Barbirolli. Aliás, da apresentação deste último com a Philharmonia, alguns dias antes, guardo uma recordação única. O concerto iniciou-se com a abertura de "La gazza ladra". Sir John subiu ao pódio visivelmente "calibrado". No desenvolvimento da peça há uma passagem em que os violoncelos enunciam uma frase extremamente melódica, quase dançante. Os violinos respondem em um *staccato* muito bem articulado, tipicamente rossiniano, acompanhado pelas madeiras em uníssono. Barbirolli virava-se então para a direita, encarando os violoncelos e desenhando no ar um belo *cantabile*. Logo em seguida voltava-se para a esquerda, aos violinos, imitando com a ponta da batuta o elegante *staccato* em resposta. A alternância de posturas do regente ora à direita, ora

Capa e interior do programa do concerto de Stravinsky na Candelária.



A Missa, para côro misto e duplo quinteto de sôpros (2 oboês, corno inglês, 2 fagotes, 2 trombones, 2 trompetes), foi estreada em 1948, no Scala de Milão, sob a regência de Ansermet. Segundo Alfredo Casella, é esta a primeira entre as obras importantes que Stravinsky não escreveu por encomenda: «foi-lhe ditada por um desejo imperioso de sua alma. Um desejo, dir-se-ia, de humildade franciscana, que procura libertar o texto sacro das ambições artísticas, do «métier» e do estilo.» O Papa João XXIII manifestara o desejo de ouvi-la executada no Vaticano. Morrendo sem ver atendida a sua aspiração, Stravinsky dedicou essa sua página ao grande Pontífice, intitulando-a «Em louvor de João XXIII».

Sinfonia para instrumentos de sôpro (1921). I. Stravinsky. (11)
Composta em homenagem a Claude Debussy.
Regente: Robert Craft.

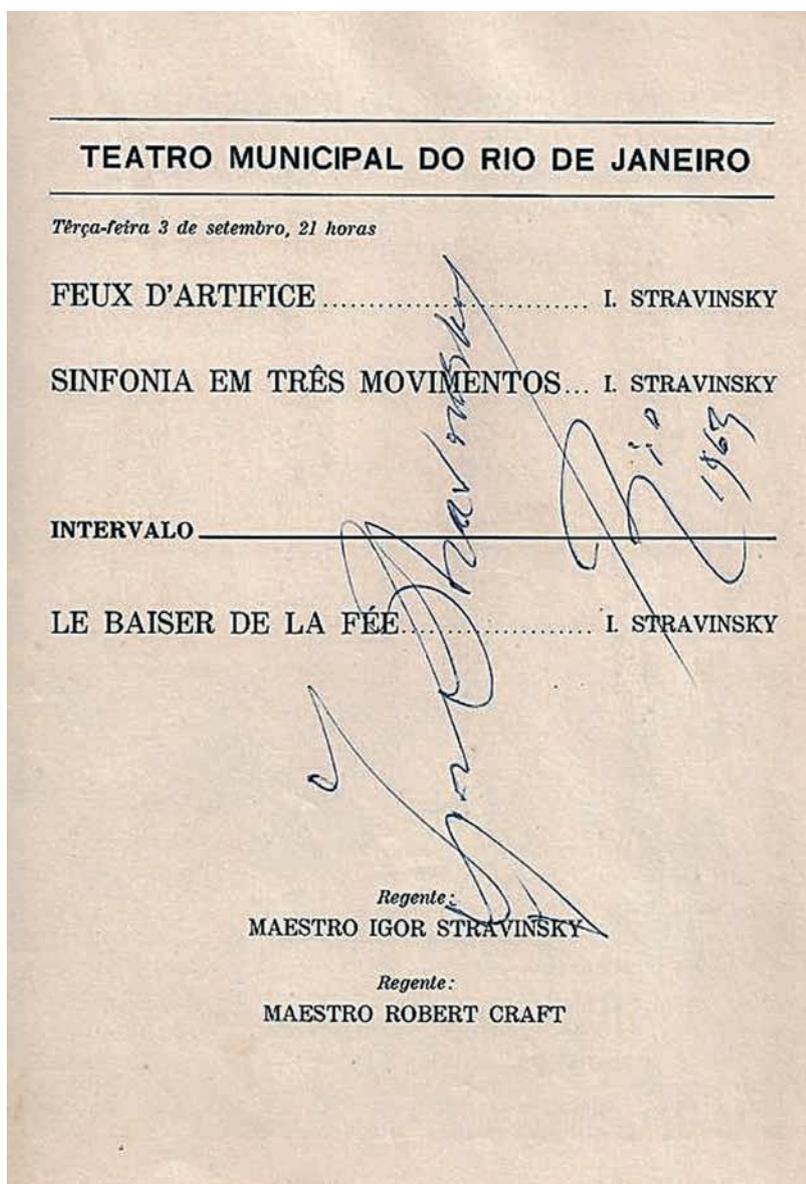
INTERVALO

Missa (1948) em louvor à João XXIII. I. Stravinsky. (24)
Kyrie
Glória
Credo
Sanctus
Agnus Dei.

Regente: Igor Stravinsky
ORQUESTRA SINFÔNICA NACIONAL
ASSOCIAÇÃO DE CANTO CORAL
Diretora: Cleophe Pearson de Mattos

à esquerda e mal se equilibrando (obviamente temperada pelo efeito de alguns drinques) – lembrava um Carlitos prestes a tropeçar em seus próprios passos e despencar do pódio.

O segundo concerto de Stravinsky teve lugar na Igreja da Candelária. Um domingo, 8 de setembro. Espetáculo de gala: *smoking* e vestidos de *soirée*. Preços proibitivos para jovens estudantes. Enquanto um ingresso para o Theatro Municipal, de galeria, estudante, custava 50 cruzeiros, na Candelária o preço era 7.000 cruzeiros. Um concerto, por sinal, bem curto: as *Sinfonias para instrumentos de sopro*, e a *Missa*: não mais de 40 minutos. Disposto a não perder a raríssima oportunidade, veio-me à mente a ideia de assistir ao ensaio da apresentação – certamente mais interessante que o concerto em si. Mas como viabilizar tal plano? Lembrei-me do sogro de uma prima, membro destacado da Irmandade da Candelária. Graças a esse contato, a autorização veio rapidamente. E lá fomos nós, lampeiros da vida, eu e meus amigos, à Candelária, com a recomendação de nos mantermos em silêncio e guardando distância dos músicos. Assim fizemos. Terminado o ensaio da primeira peça – as *Sinfonias* –, regida por Craft, Stravinsky dirige-se aos músicos.



Programa autografado do concerto de Stravinsky no Teatro Municipal.

Sequer abre a partitura da Missa, limitando-se a algumas recomendações ao coro: “*Il faut prononcer les mots très nettement. Il faut que tout le monde comprenne chaque mot. Rappelez vous bien de l’importance de la clarté et de l’articulation des consonnes...*” Cleofe Person de Mattos as traduzia para os músicos. Guardei na memória cada palavra – “chaque mot” – das instruções do compositor. Stravinsky deveria ter em mente coros de língua inglesa, que mal conseguem articular o “r” sem o efeito retroflexo, tal como o nosso “r” caipira. Sua recomendação quanto à correta pronúncia do latim cantado transcendia peculiaridades da língua local e visava, antes de tudo, à perfeita compreensão das palavras.

Terminado o ensaio, o maestro, acompanhado por um pequeno grupo, dirige-se a um altar lateral. Uma senhora, bastante excitada, não se contém: “*Maître, votre Messe est beaucoup plus belle que celles de Mozart!*” Stravinsky, mal contendo o espanto diante de uma afirmação tão descabida, contesta: “*Non, non!... Pas du tout! On ne peut pas faire une telle comparaison...*”. Um fotógrafo registra o grupo. A matéria sai na capa do segundo caderno do *Correio da Manhã* – foto e texto. Lá estamos nós, na exaltada condição de *penetras* oficiais, ao lado do grande Igor Stravinsky...

Se o ensaio foi para nós uma experiência única, já o mesmo não se pode dizer com relação ao público que pagou 7 mil cruzeiros por um lugar nos bancos da superlotada Candelária. Devido ao visual esplêndido da igreja, ao *dress code* exigido e ao renome internacional de compositor, o concerto revestiu-se de uma aura de acontecimento social da maior importância – inclusive com a presença do governador Carlos Lacerda. Segundo críticos da época, o desapontamento de parte da plateia deveu-se tanto à brevidade das peças (12 minutos das *Sinfonias para instrumentos de sopro*, mais 25 da *Missa*) e ao despojamento melódico de ambas. Diante do esplendor barroco-neoclássico de uma Candelária profusamente iluminada, a maioria do público presente, selecionado mais por seu poder aquisitivo que por qualquer outro critério, esperava – e não sem uma certa razão – uma Missa nos moldes de Haydn, Mozart e Bach: passagens corais apoteóticas com metais gloriosos e tímpanos altissonantes ressoando pelos desvãos do templo, intercaladas com solos vocais semioperísticos, como na grandiosa *Missa em dó menor*, de Mozart, ou na *Missa em tempo de guerra*, de Haydn. Stravinsky relata o impulso que sentiu de escrever sua própria concepção de missa (litúrgica, não operística), em seguida a uma análise de algumas partituras de Mozart.

O fato é que, de fato, o público não se agradou daquela *Missa* ascética, seca e desprovida de melodias italianadas. Os aplausos foram escassos. Talvez pela dúvida se manifestações mundanas de aprovação seriam adequadas em uma igreja. Podem também ter refletido o pouco entusiasmo de uma plateia algo frustrada, que, para sintetizar a expectativa reinante, esperava uma música mais condizente com a suntuosidade e a impositiva viscontiana da cenográfica apresentação.

À vista do sucesso de nossa “participação” no ensaio, e considerando o preço do ingresso, pensei com meus botões: e por que não gravar o concerto? Lembrei-me de Manoel Cardoso, profissional do estúdio da Rádio MEC, meu velho conhecido. Novamente acionei a prestativa prima para interceder junto ao sogro a fim de alavancar a empreitada. Tudo acertado, chegamos à Candelária duas horas antes do concerto. Entramos pela sacristia com todo o equipamento: um gravador *Nagra*, suíço, de última geração, fitas de rolo, microfones, cabos e conexões. Cardoso, com seu olhar experimentado, esquadrinhou a área do altar onde alguns músicos do coro e da orquestra já começavam a se acomodar e a testar seus instrumentos. Tudo conectado, o microfone foi colocado estrategicamente em um lampadário que pendia do alto. Cardoso aninhou-se em um espaço estreito logo

atrás do altar, de onde tinha uma boa visão do conjunto. Sua presença, assim como a minha, deve ter sido creditada a uma suposta equipe técnica da apresentação. Dias depois, Cardoso entregou-me em mãos o precioso registro. Uma gravação profissional de alto nível, digna de figurar em um catálogo internacional. Ouvi-a várias vezes em companhia de amigos ao longo desses quase sessenta anos. A única cópia da preciosa fita foi por mim presenteada a Claudio Abbado quando o visitei em Milão em 1973. Na oportunidade, também lhe ofereci o programa da Candelária, autografado. E mais: pensei em acompanhar o pacote com partituras e discos de Villa-Lobos. Porém, como as Bachianas, lançadas pelas *Éditions Max Eschig*, de Paris, estavam esgotadas havia tempo, contatei a viúva de Villa-Lobos, Dona Mindinha, que estava organizando o Museu Villa-Lobos, então mal alojado em uma salinha acanhada no Ministério da Educação, na avenida Graça Aranha. Dona Mindinha – pessoa de uma energia irradiante, entusiástica divulgadora da obra do compositor – ofereceu-me cópias do manuscrito da transcrição para soprano e piano, feita por ela própria, das belíssimas canções de *A Floresta Amazônica*. Entreguei a Abbado não somente a fita e as cópias de D. Mindinha, como, também, alguns discos com as Bachianas 4, 5, 7 e *A Floresta Amazônica*, sob a direção do compositor. Estive com Abbado em sua casa, na Via Speronari, e após o concerto fomos com mais dois amigos encontrá-lo em uma modesta *trattoria*. De natureza reservada, Abbado evitava locais da moda e por demais movimentados. Dino Ciani, seu amigo dileto, deu-me uma carona. Ciani, um pianista extraordinário, morreria alguns meses depois em um desastre automobilístico nas cercanias de Roma. Ao voltar ao Rio, encontrei uma carta de Abbado, agradecendo todo o pacote. Encontramo-nos em outras oportunidades: em Viena, quando das comemorações dos 150 anos da Filarmônica; e em São Paulo, na casa de Sabine Lovatelli, do Mozarteum Brasileiro, que o trouxe ao Brasil em 2000 com a Filarmônica

Igor Stravinsky e Robert Craft.



de Berlim, mas não me ocorreu lhe perguntar se havia chegado a reger alguma obra de Villa-Lobos. No entanto, a julgar pela agradável surpresa que lhe causaram os discos e partituras que lhe ofereci, uma pesquisa nos programas do maestro milanês poderia se mostrar interessante.

Dois episódios singulares valem a pena ser evocados em conexão com a visita de Stravinsky. Éramos um pequeno grupo de melômanos. Alguns estudavam piano, mas a maioria era composta de simples amantes de música. As figuras dos grandes regentes – Furtwängler, Mengelberg, Toscanini e Karl Richter eram presença obrigatória nas discussões e nas audições de discos e gravações ao vivo, sempre graças à generosidade de Mauricio Quadrio, programador da Rádio MEC e um dos idealizadores do Museu da Imagem e do Som, que me emprestava preciosidades de seu fabuloso acervo. Nossos encontros ocorriam em casa de meu professor de piano, o austríaco Georg Wasserman; na casa da pianista Maria Tereza Moreira, ou na casa de meus pais. Wasserman tinha em sua sala um piano de meia cauda, enquanto Maria Tereza dispunha de dois: um deles um belo Pleyel. Já eu, contava com uma excelente aparelhagem de som que incluía alto-falantes *Wharfedale*, os melhores da indústria eletrônica inglesa, e um gravador de rolo, *Wollensak*, que nos deleitava com gravações ao vivo da Orquestra do Concertgebouw, sem os chiados e estalidos que caracterizavam os discos da época. Faziam parte do grupo Jacques Klein, Antônio Guedes Barbosa, Nelson Freire, Vera Astrakhan, José Maurício Bustani e sua irmã, Linda; Helena Floresta e Georges Frédéric Mirault Pinto, dentre outros.

Igor e Vera Stravinsky, em companhia de Robert Craft.



Como todo jovem melômano, valorizávamos autógrafos em discos e em programas. Assim, éramos “fregueses” das celebridades da música que se apresentavam no Rio. Com Stravinsky não poderia ser diferente. Soubemos que o compositor se hospedava no Anexo do Copacabana Palace. E para lá nos dirigimos, carregados de cadernos de autógrafos, discos e programas. Fomos barrados logo de saída. Por instruções do empresário Oscar Alcázar, que o havia trazido ao Rio, o compositor estava absolutamente incomunicável. A decepção não poderia ter sido maior. O amigo Carlos de Mello Flôres, teve uma ideia ousada – e criativa, digamos assim. Carlos sabia se insinuar com facilidade em qualquer ambiente, graças à cordialidade e à simpatia que o caracterizavam. Lastreado nesses atributos, Carlos liga para o Copacabana Palace, identificando-se como “sobrinho do Dr. Carlos Guinle” e, com o maior desembaraço, conseguiu a proeza de obter do suposto tio (na realidade, tio-avô de um primo seu) ser por ele apresentado ao gerente do Anexo – o Sr. Bahia – que se encarregou de levar nossos discos ao apartamento de Stravinsky. O compositor assinou uma dúzia de itens. Meus, havia três: o programa do Festival, o programa da Candelária e um disco de Mengelberg, com a reprodução de uma foto de ambos em Amsterdã, no pódio da “Grande Sala”, dedicada por Stravinsky ao genial regente do Concertgebouw. Até hoje me recordo dos dizeres: “À Willem Mengelberg, en souvenir des répétitions inoubliables du *Sacre en Février 1926 au Concertgebouw. Son fidèle Igor Stravinsky*”. Stravinsky autografou a foto do disco, datando-a: “Rio 1963”. Segundo o Sr. Bahia, ele sorriu e comentou sobre sua própria aparência e elegância. O amigo Mauricio Quadrio ficou de tal maneira empolgado com aquele autógrafo tão incomum que resolvi presentear-lo com o disco ali na hora. O programa do concerto na Candelária vim a oferecê-lo a Claudio Abbado dez anos mais tarde. E, até hoje, guardo o autógrafo do compositor no programa do Festival.

O segundo episódio ocorreu em circunstâncias ainda mais inusitadas. Soubemos que o concerto da Candelária seria ensaiado na sede da Associação de Canto Coral, na rua Senador Dantas. E para lá nos dirigimos, Georges Frédéric e eu, por volta de umas seis horas da tarde. Mais uma vez, demos com o nariz na porta: não nos deixaram entrar. Mas, do lado de fora, ouvíamos tudo: pelo vão entre as persianas da porta, passavam com clareza as vozes. Distinguíamos até mesmo as palavras, que conhecíamos de cor e salteado, ex-alunos que éramos do Colégio Santo Inácio. A *Missa* era, obviamente, em latim. A horas tantas, abre-se a porta do elevador e sai um português atarracado, com um terno meio bufento, e nos pergunta se o “*mister Craft*” ainda estava a ensaiar, pois o “*mister Stravinsky*” estava “lá embaixo no carro a esperar”. Incontinenti o instruímos a tocar a campainha, que, sem dúvida, alguém viria abrir a porta. Foi então que Georges e eu nos olhamos e tivemos a mesma ideia: saímos em disparada em direção ao elevador. O português veio atrás, esbaforido: “Ó meninos, não vão incomodar o “*mister*”, façam-me o favor!” Ao chegar ao térreo, apertamos todos os botões do elevador. A Associação ficava no último andar – 12º ou algo assim. Estacionado logo à porta do prédio, havia um Cadillac negro, 1950 ou 1951. Placidamente aboletados no banco traseiro uma senhora de porte respeitável, envolta em uma estola de peles, e um senhor de cerca de, no máximo, um metro e sessenta. Não tivemos dúvida quanto ao casal. Georges, que falava russo, dirige-se nessa língua a Stravinsky, que, ouvindo mal, se limitava a balbuciar “*Comment...? Quoi? Je ne comprends rien...*” Vera Stravinsky interfere: “Mais, Igor, ce garçon parle le russe!”. Tudo logo se resolveu como em um passe de mágica: Stravinsky sorriu comprazido e entabulou um breve diálogo com Georges, do qual distingui apenas algumas palavras como *gaspadin*, *autograf*

e *spassiba*... No melhor da festa, chega o iracundo português, imprecando contra os dois moleques que haviam apertado todos os andares e estavam a incomodar o “*mister*”. Vera Stravinsky fez um gesto simpático de absolvição de nossa travessura, e trocamos algumas palavras em francês. Mais um pouco e, certamente, pediríamos uma carona ao casal...

Dos concertos e das peripécias restaram boas lembranças e uma fita, registrando o histórico concerto da Candelária. Recentemente, doei essa fita à *Pristine Classical*, um selo especializado na recuperação de gravações históricas. Seu proprietário, Andrew Rose é um antigo engenheiro de som da BBC. Os lançamentos da *Pristine*, reprocessados em seu estúdio em Saint-Méard-de-Gurçon, uma cidadezinha no interior da França, são referência do que há de melhor no gênero. Rose recebeu uma fita em excelente estado, remasterizou-a e já lançou o CD. Alguns meses antes eu já havia doado cerca de 30 fitas à Orquestra do Concertgebouw: um tesouro de gravações ao vivo, desconhecido até mesmo do próprio conjunto. Ao chegar aos 80 anos, preferi antecipar-me a eventuais inconvenientes da idade e assegurar-me de que o acervo estaria em mãos de profissionais capazes de valorizá-lo.

Ao contrário do que pensam alguns melômanos, não creio que meu gesto encerre algo de notável em termos de desprendimento ou de generosidade. Trata-se de uma questão de formação intelectual. Explico-me: aos 15 anos meus pais me proporcionaram uma viagem à Europa; aos 19, aos Estados Unidos. E sempre me recomendando visitar museus e monumentos históricos. Uma curiosidade imensa e um espírito investigativo e questionador desde cedo caracterizaram e, até hoje, continuam a caracterizar meu intelecto. Foi assim que vim a identificar e admirar a tradição enraizada na Europa e nos Estados Unidos de se investir em educação e na formação intelectual, científica e artística de sua juventude. E de seus cidadãos, de forma geral, pois daí decorre a valorização de indivíduos e de instituições engajados nesses programas, tanto em termos de prestígio junto a suas comunidades quanto na concessão de benefícios de ordem fiscal. Suas principais fundações têm origem nessa sábia política de Estado. Não por coincidência é comum vermos nos museus grupos de crianças, guiadas por professores, ouvindo atentas as explicações sobre as obras expostas dentro, naturalmente, de sua capacidade de entendimento.

Acredito que obras de arte de importância maior não deveriam ser apanágio exclusivo de coleções particulares, mas, sim, disponibilizadas ao maior número possível de pessoas. Comecei a dar-me conta dessa realidade ao observar os dizeres das tabuletas ao lado das telas mais valiosas nos grandes museus do mundo: “Doação de fulano de tal em memória de sua esposa...”, “Doação da Companhia X, do Banco Y ou da Fundação Z, por ocasião de...”. Aqui, no Brasil, a criação do MASP pelo jornalista Assis Chateaubriand; do IMS, pelo banqueiro Walther Moreira Salles; ou da Fundação Charitas, pelo empresário Luiz Cyrillo Fernandes, assim como outras iniciativas na área do mecenato, assinalam, de forma inequívoca, o caminho a ser trilhado pela linha de frente dos grandes grupos brasileiros.

Sinto-me satisfeito com a doação que fiz à *Pristine Classical* da gravação do concerto na Candelária: duas leituras de notável valor artístico e histórico, até há pouco tempo disponíveis apenas para um reduzidíssimo círculo, que podem agora, por um simples processo de divulgação em veículo de alcance universal – CD ou *streaming* –, fazer o deleite de milhares de amantes da música em geral, e da obra de Stravinsky em particular.

Baianas e filatelia

Carmen Oliveira

Escritora, autora de *Flores raras e Banalíssimas* e *Trilhos e quintais*.

Depois do alegado grito do Ipiranga, declarando que o Brasil era independente, exércitos contrários se formaram. Pois não é que uma tropa de hostis resolveu invadir um convento em Salvador, talvez com propósitos escusos, o convento de Nossa Senhora da Conceição da Lapa?

A abadessa logo reuniu irmãs e noviças e as despachou para longe. Postou-se à frente dos portões. Que foram derrubados sem pudor.

A religiosa abriu os braços e comandou que só entrariam se passassem sobre seu cadáver. O que fizeram, assassinando-a a golpes de baioneta.

Por seu ato corajoso, Joana Angélica foi considerada mártir e ganhou um selo, de hábito e olhos inexpressivos, muito valorizado como raridade. Irmãs e noviças não passaram à história.

Ainda em 1822, lutando pela independência na Bahia, alistou-se um voluntário que se chamou Medeiros. Veio de Feira de Santana, ao tempo chamada de São José das Itapororocas.

Integrado ao Batalhão do Periquito, chamado assim pela cor dos punhos, da gola e do uniforme, Medeiros teve coragem e denodo ressaltados. Afinal, revelou que era uma mulher. Apesar de ser mulher, recebeu a medalha da Ordem Imperial do Cruzeiro, por sua bravura na batalha. Morreu em Salvador, quase cega, aos 63 anos.

Um selo em que ela aparece fardada como soldado foi emitido em Santana, para comemorar o centenário de sua morte, em 1953.

No fim do século XIX, o exército do Brasil era desorganizado, embora aquinhado com vários barões.

Em 1864, o Brasil se viu engolfado numa guerra no continente sul, que passou à história como Guerra do Paraguai.

Na Vila da Cachoeira do Paraguaçu, Bahia, vivia Ana Néri. Viúva, teve seus dois filhos alistados para a guerra no sul. Só, partiu de Salvador para o Rio Grande do Sul, onde aprendeu enfermagem com freiras.

Apresentou-se como enfermeira para cuidar dos feridos na guerra. Seu trabalho em Humaitá, Corrientes e Assunção lhe valeu admiração intensa e, do governo imperial, a Medalha Geral de Campanha e a Medalha Humanitária de Primeira Classe.

Ana Néri se tornou emblema da enfermagem no Brasil e foi lembrada num selo, em que aparece com olhar firme. Morreu no Rio de Janeiro, em 1880, aos 66 anos.

As baianas do século XIX demonstraram devoção às suas escolhas. Embora alguns aleguem que Joana d'Arc e Florence Nightingale as precederam, na liderança da batalha e no cuidado dos feridos de guerra, o entusiasmo e o vigor das baianas eram dos tupiniquins.

No século XX, a figura da baiana foi exportada para os Estados Unidos. Em 1939, Carmen Miranda cantou e dançou com balangandãs e frutas na cabeça. O compositor baiano Dorival Caymmi perguntava, em música: “o que que a baiana tem?”. Ela respondia, apontando para o item enunciado. Embora o público norte-americano não entendesse português, ficou fascinado.

Os balangandãs eram de origem africana. Nos Estados Unidos, os escravizados negros não mantiveram seus costumes culturais. Passaram a entoar que o que era bom para João era bom para eles. Em vez de turbante, usavam chapéus como as brancas. Por isso, o público norte-americano não associou as dezenas de colares, pulseiras e amuletos à pele negra. Carmen Miranda usava tudo e ficava exótica, feérica.

Um toque de malícia, com expressão corporal nunca vista numa cantora, revirando os olhos e gesticulando com as mãos: eis Carmen marcando a sensualidade da mulher baiana. Em pouco tempo, o público norte-americano a elegeu favorita, e Carmen virou a artista melhor paga no país.

Hollywood também se apropriou da *performer* e Carmen apareceu com sua indumentária exuberante, cantando *chicabum* na Argentina e em Cuba.

Portuguesa, Carmen veio para o Rio de Janeiro com 2 anos de idade. Adulta, cantou no Brasil grandes sucessos, como “Taí”, “Balancê” e “Cantoras do rádio”. Nos Estados Unidos, a figura de baiana estilizada foi sua obra.

Ao longo dos anos, foi retocando e aprimorando seu equipamento, garantindo sucesso invulgar para uma estrangeira. Teve as mãos e os tamancos gravados na calçada das celebridades.



Selo postal: Ana Neri.

Cantava em português músicas de compositores brasileiros. Levou para os Estados Unidos o Bando da Lua, para acompanhá-la.

Tudo isso se mostrou insuficiente para que fosse aclamada em sua primeira visita de volta ao Brasil. Ao contrário, foi xingada de americanizada, o que feriu profundamente a baiana.

Carmen também não foi feliz em seu casamento com David Sebastian. A empregada contava que ele a agredia verbal e fisicamente. Deprimida, Carmen passou a ingerir comprimidos para dormir e outros para acordar. Morreu de ataque cardíaco, que a fulminou aos 46 anos, após participar de um número cômico na televisão, com Jimmy Durante. Este a ajudou a se erguer do chão, para onde tinha caído, em pleno show. Ele fez conta que aquilo fazia parte do roteiro e despachou a cambaleante baiana com *tutti-frutti* na cabeça e fechou a porta. Ela acabou de morrer longe dos holofotes. *Bananas is my business*, da diretora Helena Solberg, em 1995, mostrou a fulgurante cantora para a plateia brasileira.

O Brasil imprimiu um selo comemorativo em 2009. Reconhecendo a extensão do prestígio da intérprete, os Estados Unidos imprimiram um selo em que Carmen



Selo postal: Madre Joana Angélica.



Selo postal: Maria Quitéria.

Miranda aparece com brincos enormes e o turbante *tutti-frutti*, onde está escrito “Forever”.

Carmen Miranda se fantasiou de baiana. O século XX trouxe à cena uma baiana de verdade, vinda de Santo Amaro da Purificação. Com nome de canção, a moça com 17 anos impressionou cantando um pássaro malvado.

Veio substituir Nara Leão, que cantava macio e era musa da Bossa Nova. O carcará, num contralto agreste, fez esquecer o barquinho ao sol.

No palco, Maria Bethânia desenha toda a emoção que cabe no peito de um ser humano. Os melhores compositores jovens, como Adriana Calcanhotto e Chico César, têm suas criações divulgadas nos seus muito concorridos shows.

Com muita sensibilidade, Bethânia costura as canções escolhidas, que podem ser contemporâneas ou antigas. Quer ver uma flor botar do impossível chão? Quer ouvir o violão que meus dedos acariciam? Ou ouvir a pergunta “Onde está você?”. Tecelã, Maria Bethânia produz durante o show um mosaico irresistível, revelado pela potência da voz.

Em seus shows, Maria Bethânia sempre abre espaço para a poesia, interpretando poetas brasileiros e portugueses. Pessoa é homenageado com muita emoção. Um momento impagável reuniu Maria Bethânia e a professora Cleonice Berardinelli em torno de Fernando Pessoa e seus heterônimos.

Em função de sua grande contribuição à cultura nacional, a Universidade Federal da Bahia deu a Maria Bethânia o título de “doutor *honoris causa*”. Na solenidade, após comovidos agradecimentos, a homenageada cantou “Yáyá Mاسemba”, de Roberto Mendes e Jorge Portugal, que termina assim: “Vou aprender a ler pra ensinar aos meus camaradas!”.

Integridade, formosura, autenticidade e paixão fazem de Maria Bethânia a artista nacional mais admirável. Parece que alguns brasileiros, consequência do tempo colonial, preferem dizer que Bethânia é nossa Piaf, nossa Amália, nossa Billie Holiday. Mas corrigindo: ela é única!

Para patrocinar talentos pouco explorados, Bethânia criou um selo musical, *Quitanda*, em parceria com Kati Almeida Braga, da Biscoito Fino. Pelo selo, saíram *Namorando a Rosa*, homenagem de Edith do Prato à violonista Rosinha de Valença, e *Capoeira de Besouro*, doze toques de capoeira musicados pelo amigo Paulo César Pinheiro, homenagem a Besouro Mangangá, grande capoeirista de Santo Amaro.

Em 2016, a escola de samba Primeira Estação Mangueira escolheu Maria Bethânia para seu enredo, que desfilou na avenida e foi premiada. Maria Bethânia acompanhou, com as afilhadas Nina e Julia, num palanque não muito alto. Em 2019, pelo selo Biscoito Fino, Maria Bethânia lançou o álbum *Mangueira, a menina dos meus olhos*, indicado para Melhor Álbum de Samba/Pagode.

O Brasil fez um selo comemorativo dos 50 anos de carreira, em que a diva aparece saindo de um disco de vinil, com um rio e um céu com nuvens e a legenda “Um show de interpretação há 50 anos”. Acanhado, aparece o ano 2015.



Selo postal: Carmen Miranda.



Selo postal: Maria Bethânia.

“O fadinho nacional legítimo, genuíno e de pura cana”: um olhar sobre o fado brasileiro no século XIX

Rui Vieira Nery

Musicólogo e historiador cultural, doutor em Musicologia pela Universidade do Texas em Austin e professor da Universidade Nova de Lisboa.

As primeiras fontes

É hoje incontestável que as primeiras referências escritas ao fado o localizam todas elas no Brasil, ora ainda nos últimos anos da administração colonial portuguesa, ora já no início do Primeiro Império.¹

Muitas delas devem-se a viajantes estrangeiros que passaram pelo Rio de Janeiro durante este período, em estadias mais ou menos prolongadas. A mais antiga, a do capitão francês Louis-Charles de Freycinet,² datada da sua passagem pelo Rio em 1818, descreve o género como uma das danças locais que “se aproximam muito das dos negros de África” e que agora “têm mais lugar no campo do que na cidade”. O autor não nos dá muitos detalhes da prática destas danças, apenas nos relata que são executadas por entre dois e oito pares, que são “lascivas”, implicam posturas corporais “voluptuosas” e “são entremeadas de melodias cantadas muito livres”. Em 1820, ao escrever o seu célebre *Essai statistique sur le royaume de*

1 Cf., a este respeito, por todos, Manuel de Sousa Pinto, “O lundum avô do fado”, *Ilustração. Grande Revista Portuguesa*, Lisboa, ano 6, n. 141 (1 nov. 1931); Mário de Andrade, *Música, doce música* (São Paulo: L. G. Miranda, 1933); Luís Moita, *O fado, canção de vencidos* (Lisboa: Empresa do Anuário Comercial, 1936); Irene da Silva Melo Carvalho, “O fado: um problema de aculturação musical luso-brasileira”, *Boletín Latino-americano de Música*, v. 6, p. 225-253, abr. 1946; José Ramos Tinhorão, *Fado: dança do Brasil, cantar de Lisboa* (Lisboa: Caminho, 1994); Rui Vieira Nery, *Para uma história do fado* (2. ed./Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2011). Para uma reprodução integral e uma análise das passagens destas fontes relativas à prática do fado no Brasil no primeiro terço do século XIX, cf. Rui Vieira Nery, “A dança do fado no Brasil e Portugal oitocentistas”, em Maria Alice Volpe (org.), *Patrimônio musical na atualidade: tradição, memória, discurso e poder* (Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro – Escola de Música/Programa de Pós-graduação em Música, 2013, p. 117-132).

2 Louis-Charles de Saules de Freycinet, *Voyage autour du monde*, 4 volumes (Paris: Pillet Ainé, 1827, v. I, p. 212). Nesta, como em todas as fontes em língua estrangeira citadas no presente artigo, utilizo a minha própria tradução em português, remetendo o leitor interessado para a consulta da edição original na respetiva língua.

Portugal et d'Algarve, o geógrafo italiano Adriano Balbi identifica também o fado como “uma das danças populares mais comuns e mais notáveis do Brasil”.³ O naturalista austríaco Johann Emanuel Pohl, que esteve no país entre 1817 e 1821, publicaria, dez anos mais tarde, no seu relato de viagem, uma descrição genérica das danças afro-brasileiras, em que inclui “o fado ou fandango”, e nela refere o canto solístico “monocórdico” em diálogo com respostas em coro de todos os participantes, a dança no meio de uma roda de assistentes, o acompanhamento ao berimbau ou à marimba, o carácter acentuadamente sensual (“expressão da sedução amorosa”) associado à influência da tradição africana (“pantomima explícita da dança angolana”), a energia com que é praticada (a “fúria bacântica desta dança”), e a sua duração ininterrupta até todos os dançarinos “caírem esgotados”.⁴

A série destes testemunhos exteriores prossegue, já depois da Independência brasileira, com Carl Schlichthorst, oficial alemão ao serviço do Exército imperial brasileiro entre 1825 e 1826, e com o bávaro Johann-Friedrich von Weech, que viajou pela América Latina entre 1823 e 1827. O primeiro, apesar de considerar o fado brasileiro “imoral” e “indecente” e de ver nele um veículo de expressão “dos sentimentos mais voluptuosos de uma pessoa”, considera, por outro lado, que tudo isto sucede de uma forma não só “natural” como cheia de “expressividade”, “encantadora” e com passos e posturas “fascinantes”. É inequívoco na classificação do fado como uma “dança de negros”, mas não tem dúvidas sobre a sua popularidade entre “jovens e velhos, tanto brancos como negros”, apontando inclusive o fato de ter ainda visto executado por bailarinos europeus (ou seja, brancos) no próprio Theatro Imperial de São Pedro de Alcântara. Descreve ainda a movimentação corporal desta dança, ora como uma ondulação das ancas, ora como um tremor de todo o corpo, e alude de forma metafórica (“o amor primeiro negado mas depois correspondido”) ao jogo de aproximações e afastamentos dos dançarinos de cada par ao longo da coreografia.⁵ Quanto a Weech, referindo-se especificamente à sua visita a Minas Gerais, começa por referir o fado como “uma dança imitada dos africanos na qual os dançarinos cantam” e acrescenta que ela “consiste em afastarem e aproximarem os corpos, o que na Europa seria considerado indecoroso”, mas, apesar desta censura moralista da prática fadista, acaba por escolher para a descrever qualificativos muito positivos: os dançarinos “dançam excelentemente” esta “animada dança”, com “elegância”, “energia”, “leveza inimitável” e “natural vivacidade”, e sobretudo com uma alegria que contagia todos os assistentes. Também aqui se regista o prolongamento da dança por longas horas, noite adentro.⁶

As fontes deste mesmo período inicial em língua portuguesa são, naturalmente, apenas as brasileiras, já que as primeiras descrições da prática do género em Portugal só surgirão já na viragem para a década de 1830. Num poema datado de 1819, o poeta carioca Felisberto Inácio Januário Cordeiro, sob o pseudónimo arcádico de “Falmeno”, menciona a dança do “mimoso fado” como uma das “chulices de

3 Adriano Balbi, *Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve*, 2 volumes (Paris: Rey & Gravier, 1822, v. II, p. CCXXXVIII).

4 Johann Emanuel Pohl, *Reise in Innern von Brasilien*, 2 volumes (Viena: Strauss Witwe, 1832, v. I, p. 70 e v. II, p. 565).

5 Carl Schlichthorst, *Rio de Janeiro wie es ist* (Hanover: Im Verlage Hahn'schen Hofbuchhandlung, 1829, p. 153, 185, 233). Id., *Briefe aus beiden Hemisphären. Ein Sittengemälde aus der Tropenwelt* (Cele: G. H. C. Schulzeschen Buchhandlung, 1833, p. 135).

6 Johann-Friedrich von Weech, *Reise über England und Portugal nach Brasilien und des vereinigten Staaten des La-Plata-Strommes*, 3 volumes (Munique; Joseph A. Finsterlin, 1831, v. II, p. 23-23, 188 e 200-201).

amor” que mais lhe agradam, e acrescenta em nota de autor que o fado e algumas outras danças populares afins do Brasil “correspondem aos que Portugal se denominam lundum, fandango, fofa, xula etc.”⁷

Mas a grande fonte brasileira para esta primeira época de descrições literárias é, sem dúvida, a de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, que, apesar de publicado em 1852-53 se refere a acontecimentos ocorridos “no tempo do rei”, ou seja, entre 1816, data da coroação de Dom João VI, e 1821, ano do seu regresso a Lisboa. O fado (“essa dança tão voluptuosa, tão variada que parece filha do mais apurado estudo da arte”) surge em várias cenas-chave do romance, desde logo quando nas festas do batizado do pequeno Leonardo os convidados portugueses, “todos d’além-mar”, cantam “ao desafio, segundo os seus costumes” e são os brasileiros, “todos da terra”, que dançam o fado, com o próprio tocador de viola a cantar “uma cantiga por vezes de pensamento verdadeiramente poético” e diversos tipos de coreografia (ora uma dança solística, ora de pares, no meio de uma roda de participantes que marcam o ritmo com palmas e com sapateado). O género está também, noutras passagens desta obra, associado a ambientes boémios frequentados por marginais, que são objeto de vigilância e repressão policial por parte do comandante da Guarda Real, o célebre major Manuel Nunes Vidigal. E será este mesmo Vidigal que aparecerá citado numa descrição anónima da inspeção pelo imperador Dom Pedro I às suas tropas aquarteladas na Praia Grande, em junho de 1824, onde o soberano confraterniza, sem qualquer protocolo cortês, com os seus soldados que cantam e dançam livremente na véspera do combate (“a soldadesca não parava ociosa, e cada um também se esmerava no fadinho da Ronda do Vidigal e na dança da Panela dos Feitiços, que andava de moda”).⁸

Por fim, “O fluminense”, um poema inglês anónimo publicado em Londres em 1834, parece dar já conta de um aparente decréscimo da popularidade do género nas cidades do Brasil: depois de explicar em nota final que “o fado é uma dança voluptuosa dos africanos”, “escravos dos seus senhores e escravos de todos os sentidos”, mas que, apesar disso, chegara mesmo a ser bem aceite na Corte da Família Real portuguesa no Rio de Janeiro, afirma que “há muito que os seus labirintos foram abandonados, exceto por aquelas cuja fama manchada é proclamada pelo seu porte dissipado e pelo seu traje servil”.⁹ “O fluminense” associa, pois, agora o fado exclusivamente, no que toca ao contexto urbano, ao circuito de exclusão social da prostituição e da marginalidade, o que deve ser lido em articulação com a informação, que encontramos já em Freycinet, em 1818, de que a dança tinha então “mais lugar no campo do que na cidade.

Seguindo esta linha de pensamento sugerida pelas fontes, a maior parte dos estudos sobre história do fado, mesmo daqueles que tomam em consideração estas primeiras fontes que atestam as suas raízes originais brasileiras, concentra-se em seguida apenas no enraizamento e na transformação gradual autónoma do género ocorrida já em Portugal a partir do segundo terço do século XIX, como se no Brasil

⁷ Felisberto Inácio Januário Cordeiro, *Obras poéticas*, v. I (Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Nacional, 1827).

⁸ “Suplício do Caneca: recordação dos factos acontecidos há mais de meio século por uma testemunha ocular”, *Revista Trimestral do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Suplemento ao tomo LI (Rio de Janeiro: Typographia Pinheiro, 1888. p. 120-121).

⁹ Anónimo, “O Fluminense, a Poem Suggested by Scenes in the Brazils. By a Utilitarian” (Londres: Orr and Smith, Paternoster Row, and Robert Robinson, Manchester, 1834. p. 12).

a tradição fadista se tivesse entretanto esgotado, salvo alguma manifestação esporádica aqui e além reportada, como um fruto transplantado cuja planta se tivesse extinguido no seu terreno de origem e prosperado apenas no novo solo de plantio.

O fado das roças e da cidade marginal

Mas o fado está longe de ter desaparecido do Brasil depois de as suas sementes terem chegado a Portugal. Nas roças do interior de Minas Gerais e de São Paulo, não só continua a ser uma das danças tradicionais mais características dos trabalhadores negros das plantações como é igualmente praticado – ainda que já sob formas híbridas que podem implicar, entre outros compromissos, o uso de instrumentos europeus – pelas próprias classes médias brancas, e até mesmo nas “casas-grandes” dos proprietários rurais sertanejos. Um curiosíssimo entremez anónimo de 1833, *As obras de Santa Engrácia*,¹⁰ sátira acerba à alegada corrupção da classe política do Rio nos primeiros anos do Segundo Império, inclui uma cena em que o *dandy* Paulo Baeta, filho de um fazendeiro rico, propõe aos seus comparsas que dancem um fado que aprendeu com os seus escravos negros da grande plantação da família (“que belas umbigadas dei, era um fado rasgado toda a noite com a escravatura que tenho; a fazenda era tamanha, que Paris com todos os seus boulevards não cabia na sanzala do Mestre d’açúcar”). A descrição enumera os instrumentos utilizados para o acompanhamento, na sua maioria caracteristicamente de origem africana (o oricungo, os cascavéis, a matraca, o berimbau, o pandeiro, a cuíca, o “tambor de negro Mina”, ou objetos comuns usados para a marcação do ritmo, como as pedrinhas, os pratos ou o tacho “com chã-chã”) mas acrescenta-lhe um europeu, o cavaquinho.

Tanto Paulo Baeta, a quem o general Gerebita designara como “mestre de sala”, como, logo a seguir, o ministro Estouvado, que se lhe junta nas mesmas funções, vão dirigindo a dança com um conjunto de instruções diversificadas dirigidas a todos os participantes. Em alguns casos, são onomatopeias em que reconhecemos os típicos sons dos vários instrumentos envolvidos: a batida dos tambores (“tran, tran, tran”, “pumbum, pumbum, pumbum”, “ton, ton, ton”), o chocalhar dos cascavéis e matracas (“xiquiti, xiquiti, xiquiti”, ou “xaca, xaca, xaca”), a curva dinâmica da cuíca (“boim, boim, boim”), o bater dos pratos (“praz, praz, praz”), ou o rufar do pandeiro (“barrabadu, barrabadu, barrabadu” ou “furrundu, furrundu, furrundu”). Noutros momentos, são estímulos verbais de encorajamento à dança, seja pela interjeição “huhu”, seja por indicações sobre quando as vozes dos executantes se devem fazer, ora ouvir, ora guardar silêncio (“cala tudo, cala tudo”, “digam todos” ou “gritem todos”), seja ainda pela chamada ao assobio coletivo (“fió, fió” ou “acabe tudo assobiando”).

Particularmente reveladoras são as intervenções que descrevem a própria movimentação coreográfica, referida genericamente como “bater” (“bate tudo, bate tudo”). Em primeiro lugar, quando referem o convite a alguém que está na roda para vir dançar em par (“puxa tudo fieira”), a aproximação ou distanciamento dos pares (“quem vem lá, quem vem lá, quem vem lá”, “venha saindo” ou

10 *As obras de santa Engrácia. Entremez para ser representado no Theatrinho do Senhor Severo* (Rio de Janeiro: Typographia Paraguassú de D. F. Pinto, 1833. p. 23-14).

“arrede-se para lá”), o deslizar dos dançarinos com pequenos passos rentes ao chão (o “miudinho”), o rebolar das ancas (“quebra meu negro” ou “as cadeiras me dói, dói, dói”) ou a maior ou menor energia dos movimentos (“moderado, moderado”). Depois quando retratam, com particular deleite, já na intervenção de Estouvado, o toque das barrigas dos parceiros – a chamada “umbigada” (“a barriguinha, a barriguinha”) – por vezes indiciando mesmo um choque físico quase agressivo (“machuca, meu negro”, “toma coco iô iô”, “esmaga-me este palacar, que tenho aqui no peito”, ou “toma umbigada, gangula”). Por fim – e sobretudo – quando vão relatando a progressão do entusiasmo sensual dos participantes à medida que a dança avança, chegando a um estado de verdadeiro transe que parece até ter alguma conotação com o êxtase sexual: primeiro sugerindo a excitação e a entrega corporal total ao ritmo e ao contato físico (“aferventa, minha gente”, “derrete candimba”, ou “derrete-me todo já”), em seguida indiciando já um clímax de energia no auge da dança, antes da retirada final (“ai que morro de gosto”, “eu morro, meu bem”, “estou no fim, estou no fim”, “ai que todo me derreto” ou “estou morrido”).

A atmosfera de erotismo desregrado que o texto sugere é, obviamente, utilizada pelo autor anónimo como uma forma de censura moralista a estes personagens da elite dirigente do Estado, que na realidade estariam assim a participar de uma dança de terreiro típica dos escravos das plantações, e, por conseguinte, de algum modo a manifestar também desse modo a alegada “degenerescência moral” destes, mas na realidade, apesar do preconceito evidente e da hostilidade implícitos na descrição, podemos encontrar aqui claramente identificados alguns dos elementos musicais e coreográficos que ao longo das décadas seguintes veremos repetidamente referidos em centenas de referências literais e jornalísticas sobre o fado. Sublinhe-se, contudo, mais uma vez, que esta cena tem lugar num contexto citadino, apesar de o protagonista citar expressamente, a este respeito, as suas memórias de juventude da roça. E, ao longo das décadas de 1830 e 1840, são, efetivamente, inúmeras as referências publicadas que associam, também elas, precisamente, à prática do fado nas cidades, se bem que predominantemente nos circuitos da marginalidade urbana, que a imprensa burguesa respeitável denuncia indignada, exigindo que sobre estes se abata o castigo da polícia e dos poderes públicos – como, de resto, já víamos suceder no tempo das rusgas policiais da responsabilidade do temido major Vidigal.

Assim, por exemplo, em 1831 o jornal *O Simplício da Roça* acusa muitos oficiais do Exército de utilizarem falsas baixas médicas para faltarem ao seu serviço e em vez disso ficarem “em casa a jogar, ou tocar viola, dançando o seu fado, e lundum, com os amigos”.¹¹ Em *O Monitor*, em 1835, um anúncio pago assinado por “um vizinho do fadista” roga “ao Sr. que mora em um sítio na estrada do Capão, que deixe de fazer fados em sua casa, ou, ao menos, que não admita nela escravos alheios”.¹² O jornal *Sete de Abril*, em 1838, num folhetim de crítica social de uma linguagem surpreendentemente realista para a época, retrata com repugnância explícita uma cena de bordel em que as prostitutas da casa e um marinheiro em trajos menores cantam e dançam um fado, com “gestos e trejeitos indecentes” e com “posições bastante lascivas”.¹³ Por sua vez, *O Novo Tempo*, em 1844, censura o juiz de paz da Freguesia de Iguazu por “dançar publicamente o fado” disfarçado com

11 *O Simplício da Roça. Jornal dos Domingos*, 25 dez. 1831.

12 *O Monitor*, 24 abr. 1835.

13 *O Sete de Abril*, 14 nov. 1838.

uma batina de sacerdote, “não se pejando assim de achincalhar a religião que ele como autoridade devera mais do que ninguém respeitar”.¹⁴ E, já em 1857, o *Correio Mercantil* censura “os padres patuscos, que tocam viola e dançam o fadinho”.¹⁵

Também o testemunho sempre brutal dos anúncios de jornal que frequentemente denunciam a fuga de escravos deixa bem claro que a dança do fado continua fortemente associada, neste contexto urbano, às práticas expressivas da comunidade negra e mulata escravizada: a 23 de outubro de 1840, António Joaquim Franco pede a prisão da sua “escrava parda de nome Úrsula”, que “sempre andava em fados”,¹⁶ e já em 1884 o mesmo faz o proprietário da fazenda do Bananal relativamente ao “escravo de nome Joaquim”, “crioulo”, que “gosta muito de cantar e dançar fado”.¹⁷

Esta associação insistente do fado a uma prática alegadamente desregrada, desrespeitadora da moral e da ordem pública, própria de contextos de baixo nível social e potencialmente subversiva, faz também com que desde muito cedo a acusação de “fadista” seja dirigida, em geral pela imprensa mais conservadora, contra figuras públicas cujo comportamento se queira apresentar como impróprio da dignidade dos respetivos cargos, ou simplesmente cujas posições políticas sejam consideradas demasiado próximas das causas liberais mais radicais – e, portanto, também dessas camadas populares mais excluídas. Um exemplo particularmente colorido desta realidade ocorre a 5 de dezembro de 1833, no contexto da luta política acirrada entre os chamados “caramurus”, partidários do regresso de Dom Pedro I ao trono e de um governo autoritário, e os “chimangos”, constitucionais moderados próximos do ex-ministro da Justiça, Diogo António Feijó. É nesse momento que os primeiros fazem publicar o número único de um jornal intitulado *Fado dos Chimangos*, em que os dirigentes moderados e as suas famílias são insultados da forma mais soez (o *Fado dos Chimangos* será a partir de então repetidamente citado pela imprensa, ao longo das duas décadas seguintes, como o exemplo mais extremo da baixa calúnia e do ataque pessoal grosseiro como arma política). De resto, o próprio título escolhido associa propositadamente a causa liberal centrista a um eleitorado das classes mais baixas, escolhendo para tal a referência à dança popular mais escandalosa, o fado. Refira-se que os partidários de Feijó se reúnem nesse mesmo dia, e à noite atacam e destroem a tipografia de David Fonseca Pinto, onde o periódico caramuru tinha sido impresso, tudo isto cantando e dançando pelas ruas da capital o fado, como se quisessem fazer da sua associação ao género feita pelo adversário, não um achincalhamento, mas uma bandeira da sua filiação à causa popular.¹⁸

Um exemplo particularmente representativo do uso sistemático desta conotação de um determinado personagem político com o fado como um elemento de caracterização social pejorativa é o que em 1849 ocorre repetidamente contra Francisco de Sales Torres Homem (1812-1876), o político liberal mulato que na Assembleia Provincial do Rio de Janeiro se insurgiu contra os excessos da repressão policial

¹⁴ *O Novo Tempo*, 19 ago. 1844.

¹⁵ *Correio Mercantil*, 18 mar. 1857.

¹⁶ *O Monitor Campista*, 23 out. 1840,

¹⁷ *Id.*, 6 fev. 1886.

¹⁸ Não tendo, ao que parece, sobrevivido nenhum exemplar deste periódico, o título *Fado dos Chimangos* foi por diversas vezes interpretado como sendo o de uma possível primeira edição da partitura musical de um fado, mas a consulta atenta da imprensa da época não deixa dúvidas sobre a natureza jornalística da publicação e sobre o carácter meramente metafórico do seu título.

aos participantes da chamada Revolução Praieira de Pernambuco, recentemente derrotada. Vários jornais conservadores procuram ridicularizá-lo em letras de fado em que, justamente, o representam a participar desbragadamente, juntamente a outros três correligionários, num “fadinho brejeiro dançado segundo a arte”, ao som do “pandeiro e tambor, a zabumba e os chocalhos”, ao mesmo tempo que acrescentam insultos racistas grosseiros que lhe são especificamente dirigidos, aludindo ao seu suposto gasto exagerado em pomadas para “untar de macassá para que não se revolte sua juba catucá”.¹⁹

De facto, nesta rejeição enfática do fado e na censura a que a imprensa sujeita os que o praticam há, evidentemente, um substrato racista assumido – o fado seria, na sua essência, uma dança dos negros e, por conseguinte, indigna de um país que se queria apresentar como expoente de uma civilização de matriz europeia. Quando, por exemplo, em 1856, o viajante inglês Charles Mansfield (1819-1855) publica um relato das suas viagens pela América Latina nos anos de 1852 e 53, no qual descreve, designadamente, uma dança de mulatos a que assistira numa roça do interior do Rio de Janeiro, considerando-a “uma espécie de versão refinada das danças dos negros e em minha opinião tão delicada como as de um salão de baile inglês”,²⁰ será pouco tempo depois objeto de uma réplica especialmente hostil por parte de um dos académicos do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, António Deodoro de Pascual (1822-1874). Apologista convicto de uma imagem do Brasil, sobretudo, como país moderno, ocidental, plenamente integrado no debate cultural cosmopolita do seu tempo (e em especial – como se intui de forma inequívoca do seu texto – preferencialmente de matriz branca), Pascual fica por isso indignado com o fato de Mansfield considerar como representativas da Cultura brasileira as práticas culturais “de usança entre as classes menos cultas do povo brasileiro”, em que ele próprio vê apenas “arremedos mímicos das paixões dominantes do carácter primitivo”, e contesta essa associação, em termos tão veementemente racistas como esclarecedores, no que toca à clara identificação do fado como uma das “danças dos pretos” e à sua associação, enquanto tal, a outras danças afro-brasileiras como o batuque e o lundum (“alvíssaras para os batuquistas, dançadores de fado e lunduns da roça brasileira”).²¹

No que Pascual tem razão é no reconhecimento de que a prática de raiz do fado continuará, de facto, ao longo de todo o século XIX, associada particularmente à população negra e mulata brasileira, em especial aos trabalhadores escravizados das plantações, independentemente das variações do seu grau de receção em outros segmentos da população, seja nas camadas brancas pobres das cidades, seja até, em algumas circunstâncias, nas próprias elites. Sublinhe-se, no entanto, que mesmo neste contexto afro-brasileiro de base já não se trataria da mera reprodução de uma dança cantada estritamente fiel aos seus modelos africanos originais, mas antes do resultado da interação desses modelos com os paradigmas da música europeia, como se pode ver pelas descrições jornalísticas e literárias que revelam o uso de instrumentos musicais europeus, a par com os de tradição africana, mesmo

¹⁹ Cf., entre outros, *A Borboleta Poética. Periódico Político e Satírico*, 19 mar. 1849; *O Caboclo. Periódico Político-institucional*, 31 mar. 1849; *O Gaúcho na Corte. Jornal Político e Joco-sério*, 31 mar. 1849.

²⁰ Charles Blachford Mansfield, *Paraguay, Brazil and the Plate: Letters Written in 1852-1853*. Cambridge: Macmillan, 1856. p. 82.

²¹ António Deodoro de Pascual, *Ensaio Crítico sobre a Viagem ao Brasil em 1852 de Carlos B. Mansfield*. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1862. p. 139.

por parte dos executantes negros das roças, ainda que esse processo de mestiçagem musical, bem como o grau de maior ou menor da integração das duas tradições no seio deste, continue a ser definido e controlado pela própria comunidade que o protagoniza.

Deste fado afro-brasileiro da roça, dispomos, efetivamente, de alguns relatos especialmente informativos. Em 1855, começa a publicar-se no jornal *Marmota Fluminense* um folhetim intitulado *O Forasteiro*, da autoria de uma figura central do Romantismo literário brasileiro, Joaquim Manuel de Macedo, em que a descrição da chegada a uma fazenda do interior do Rio de Janeiro revela que “ao longo [...] ouvia-se distintamente o som dos grosseiros instrumentos, e o canto não menos rude, que acompanham a dança dos escravos”, já que “o dia era sábado e que os escravos, como de costume (naquele tempo) saudavam ou aproveitavam a véspera do domingo que era deles, entregando-se ao fervor do fado (o nome genérico das suas danças) e à sede febril da aguardente”.²²

Um drama de 1874, da autoria do escritor e cirurgião aclamado Francisco Pinheiro Guimarães, intitulado *A punição*, refere igualmente este impacto sonoro, mesmo à distância, da festa dos escravizados que “estão de fado” à noite na fazenda em que trabalham:

JOÃO MANUEL – *Oh! Mana Magdalena, que berraria é essa?*

MAGDALENA – *São os escravos da fazenda do Turvo, que estão de fado na Ingaba Grande.*

JOÃO MANUEL – *Pois o Comendador deixa-os cantar e dançar, quando tem tanto café a recolher?*

MAGDALENA – *Não foi ele quem lhe deu licença para folgar hoje. Apesar de ser domingo, se o filho não lhes servisse de padrinho, estariam no eito como nos outros dias da semana.*

JOÃO MANUEL – *Já me admirava, que o homem não é destas graças. Diz que viemos ao mundo para trabalhar e não para dançar. [...]*

UMA VOZ – *Desde que nasce até que morre*

Leva o negro a trabalhar;

Só depois no cemitério

*É que pode descansar.*²³

Um outro relato atesta, sucessivamente, no seio desta prática fadista em permanente mudança, mesmo no quadro das práticas expressivas dos trabalhadores das plantações do sertão, tanto a componente da evocação direta das tradições de África como a da sua miscigenação com alguns dos códigos e referências musicais europeus. Trata-se da coleção de novelas *As vítimas-algozes*, mais uma vez da pena de Joaquim Manuel de Macedo, publicada em 1869. Numa das primeiras narrativas da obra, Macedo descreve as danças dos escravos de uma plantação por ocasião das bodas da filha do proprietário da fazenda, referindo que “em três sanzalas diferentes ferviam três fados”, “aturdindo a fazenda com a tempestade das suas músicas e cantos selvagens”, e que nestes “o canto rasgado e alto dos tocadores de viola em desafio ecoava ruidoso” – mais uma vez testemunhando o uso do acompanhamento à viola associado a cantos e danças tradicionais africanos.²⁴

²² Joaquim Manuel de Macedo, *O forasteiro. Romance brasileiro*, 3 volumes (1/Rio de Janeiro: Typographia de Paula Brito, 1855. Edição consultada: 2/Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1856, v. III, p. 187).

²³ Francisco Pinheiro Guimarães, *A punição. Drama em um prólogo e três atos*. Rio de Janeiro: Typographia Perseverança, 1864. p. 14-15.

²⁴ Joaquim Manuel de Macedo, *As vítimas-algozes*, 2 volumes (Rio de Janeiro: Typographia Americana, 1869, “Simeão”. p. 99-100).

Mas numa outra narrativa desta obra o mesmo Macedo sublinha, sobretudo, neste tipo de celebrações, a permanência da dimensão da prática reiterada das tradições africanas como processo de reafirmação identitária:

*O toque noturno da puíta, do oricungo e do pandeiro selvagem alvoroçava às vezes os escravos que em suas senzalas, lembrando as danças de África, choravam saudosos, ou alguns venciam o medo dos castigos, fugindo das fazendas para onde os chamavam as músicas grosseiras, mas recordadoras da pátria.*²⁵

O que sucede, neste contexto das plantações do interior do Rio de Janeiro, de Minas Gerais e de São Paulo é que o fado desde cedo transborda desta prática no seio das comunidades negras e mulatas escravizadas para o *mainstream* da sociedade rural, entrando no quotidiano, quer da população branca pobre, quer, inclusive, das elites terratenentes. Em outubro de 1851, o *Periódico dos Pobres* inclui, numa lista das “Coisas Difíceis de Encontrar”, o facto de não haver “autoridade da roça que não frequente fadinho”,²⁶ e o mesmo jornal, já em dezembro de 1870, considera, muito simplesmente, como uma das “Verdades Puras” inquestionáveis que enumera, que “dança da roça é fado”.²⁷

São inúmeras, no *corpus* da literatura e da imprensa oitocentistas, mesmo mais tardias, as descrições desta prática do fado no âmbito da sociedade rural, abrangendo todos os estratos sociais. Sylvio Dinarte (pseudónimo de Alfredo d’Escragolle Taunay), por exemplo, no seu romance de 1871 *A mocidade de Trajano*, descreve as festas de um casamento numa roça do interior de São Paulo, referindo que “os arreigados às tradições africanas arranjaram o programa de um batuque monstro, ao passo que outros, mais aristocráticos, reservavam-se para um fadinho bem cantado ao som das violas”.²⁸ João Carlos do Patrocínio, no romance *Mota Coqueiro*, de 1877, retrata em detalhe uma festa de São João em que, quando “começava calorosamente o fado”, “a viola retinia febrilmente”, “rufavam entusiásticos os adufes”, e “os pares rodavam, peneiravam, enchendo a sala de palmas e castanholas”, sendo a “precisa cadência das palmas batidas junto da boca aberta para repercutirem um som cavo, delícia dos dançarinos”.²⁹ E em 1901 Melo Moraes Filho ainda registará esta tradição contínua da presença do fado nas celebrações festivas mais importantes da roça, esclarecendo que, “aos tinidos das violas, aos arpejos dos menestréis pátrios, a trova deslizava sonora, a cantiga brotava plangente”, que “o fado rompia nas violas, ponteadas pelos tocadores da roça”, e que “os convidados em chusma, caíam na chula, requebravam-se na fieira, aos epitalâmios dos trovadores em suas cantigas a esmo” e “pulavam no meio”, enquanto “noivo e a noiva despencavam-se no rodopio”, ao som de quadras como “Dança o fado, minha gente,/Que uma noite não é nada;/Se eu não for dormir agora,/Dormirei de madrugada” ou “O fado veio no mundo/Para amparo da pobreza,/Quando me vejo num fado/Não me importo com a riqueza”.³⁰

²⁵ Id., *Pai Raiol*, p. 188.

²⁶ *Periódico dos Pobres*, 28 out. 1851.

²⁷ Id., 21 dez. 1870.

²⁸ Sylvio Dinarte [Alfredo d’Escragolle Taunay], *A mocidade de Trajano* (Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1871, p. 21).

²⁹ João Carlos do Patrocínio, *Mota Coqueiro, ou a pena de morte* (Rio de Janeiro: Typographia da Gazeta de Notícias, 1877, p. 21-22).

³⁰ Alexandre José de Melo Moraes Filho, *Festas e tradições populares do Brasil*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1901, p. 13-14.

O triunfo nos teatros do Rio de Janeiro

Como é evidente, esta prática musical e coreográfica das plantações do interior é do pleno conhecimento da sociedade do Rio de Janeiro, não só pelo contacto constante que a capital do Império naturalmente mantém com as elites económicas, políticas e administrativas destas regiões, como pelo simples facto de que uma grande parte da população urbana, em permanente expansão ao longo do século XIX, sobretudo nas camadas de estrato mais pobre, é precisamente gerada por migrantes delas oriundos, que trazem consigo para a cidade as tradições populares da roça. Não admira, por conseguinte, que os jornais e os teatros cariocas desde cedo deem testemunho ao seu público dos usos tradicionais do fado nos meios rurais – algumas vezes num tom de troça para com o que consideram uma manifestação de provincianismo, em contraste aberto com os modelos cosmopolitas de distinção social recebidos da Europa, outras já, pelo contrário, com alguma sedução pela graça e pela sensualidade naturais desta dança cantada, em que alguns começam a entrever, de acordo com as próprias correntes nacionalistas do Romantismo, os sinais de uma identidade especificamente brasileira que deveria ser valorizada.

Um marco desta temática no teatro brasileiro oitocentista são as comédias de Luís Carlos Martins Pena, em particular *O juiz de paz na roça*, estreada a 4 de outubro de 1838 no Theatro Constitucional Fluminense (antigo Theatro Imperial de São Pedro de Alcântara), por iniciativa do célebre empresário teatral português João Caetano dos Santos. Apresentado em complemento à peça principal do programa (o “drama romântico” *A conjuração de Veneza*), o espetáculo tinha anúncios na imprensa que sublinhavam que a pequena farsa terminaria “por uma tocata e dança própria do lugar”, e, de facto, uma vez deslindado o enredo satírico em que um fazendeiro rico do interior aceita finalmente o casamento da filha com um jovem pobre recém-chegado do Rio de Janeiro, o juiz de paz convida todos os presentes a dançarem “um fado bem rasgadinho... bem choradinho”. A cena é descrita com grandes pormenores: o escrivão toca viola, acompanhado pelas palmas e caquinhos dos demais, e é ele próprio que vai cantando coplas solísticas sucessivas, em alternância com um refrão cantado em coro por todos os presentes, enquanto a dança se faz em rodas de dois pares cada uma, animada pelos comentários de estímulo do juiz de paz (“Assim, meu povo! Esquenta, esquenta!”) e do fazendeiro (“Aferventa!”).³¹

A temática do fado volta a estar presente em outra peça de sucesso do mesmo autor, *O diletante*, estreada em 1845. Poucos meses antes, uma companhia italiana encabeçada pela prima-dona Augusta Candiani tinha se apresentado no Theatro de São Pedro de Alcântara para uma temporada de óperas de Bellini e Donizetti, retomando pela primeira vez, para grande júbilo da elite carioca mais cosmopolita, a tradição de apresentação regular de ópera italiana no Rio de Janeiro, interrompida desde a deposição do imperador Dom Pedro I. Martins Pena retrata, em tom satírico, esse súbito deslumbramento da grande burguesia da capital pelo espetáculo por excelência das suas congéneres europeias, personificado no personagem do rico proprietário José Antônio, melómano furioso,

31 Luís Carlos Martins Pena, *O juiz de paz da roça* (1. ed./Rio de Janeiro: 1842; edição consultada/Rio de Janeiro: Edições de Ouro – Clássicos Brasileiros, 1968. p. 53-55).

que sabe de cor e trauteia excertos da *Norma*, de Bellini, e chega mesmo a ouvir em sonhos a voz “pura e argentina” da diva Maria Malibran, ídolo absoluto dos poetas românticos por toda a Europa, de cuja fama lhe chegaram os ecos. Só que, quando José Antônio decide organizar, para celebrar a boda iminente da filha com um jovem fazendeiro de São Paulo, Marcelo, um sarau lírico, e tenta distribuir pelos membros da família as diferentes partes vocais de vários trechos de ópera, descobre que para o futuro genro “não há nada como um fadinho [...] bem rasgadinho e bem choradinho”. Na verdade, quando o futuro sogro começa a tocar ao piano a introdução ao dueto “Qual cor tradisti”, da *Norma*, Marcelo, em vez de cantar a parte de tenor que lhe cabe, prefere pegar na viola e cantar o fado “Sou um triste boiadeiro”, para grande fúria de José Antônio, que lhe chama “animal” e “bruto”.

O êxito retumbante, junto do público, destas peças que trazem para os palcos da capital os fados da roça, cantados e dançados, não parará a partir de então de crescer, nomeadamente com os espetáculos promovidos no Theatro de São Januário por outro empresário português, João Evangelista da Costa, que merecem, logo em 1839, da parte do crítico do *Jornal do Commercio*, uma censura severa: por este andar, ainda se chegará ao escândalo de, até “em dia de gala, e na presença da família imperial” aparecer algum “fadinho engraçado, aonde tudo dance, tudo toque e beba aguardente”.³² Em 1851, por exemplo, no Theatro de São Francisco, faz sucesso a comédia de Francisco Correia da Conceição *O casamento e a mortalha no céu se talha*, em cuja cena final, nas palavras do crítico do jornal *A Marmota*, o protagonista da peça, instado a dançar uma valsa, “declara que não sabe dançar senão o fado, à moda mineira” e “cai no fadinho”, cantando e dançando as coplas de um fado mineiro muito conhecido, “O pica-pau atrevido”, às quais “a chusma responde” em coro com o estribilho.³³

Também a literatura de costumes dá conta deste processo de legitimação crescente de um fado até agora associado sobretudo a um modelo de sociabilidade cultural rural – ou mesmo, quando no contexto urbano, a um circuito marginal – e, enquanto tal, considerado pelos setores mais cosmopolitas das elites da capital como desprestigiante, que vai agora conquistando gradualmente lugar nas práticas das classes médias urbanas. Em 1870, o romance *A família Agulha*, de Luís Guimarães Júnior, deixa transparecer bem esta tensão, quando, num evento social de uma família pequeno-burguesa do Rio, algumas das senhoras presentes rejeitam indignadas a ideia de se dançar o fado, mas há outra, a velha Senhora Leonarda, que o considera “uma dança de encher o olho” e começa a dançá-lo acompanhada à viola, “com uns passos miúdos e harmoniosos”, “ora lânguida, ora rápida, viva e vagarosa, pulando em figuras características e deixando o corpo ondular voluptuosamente como um pato que abre as asas”.³⁴

Um caso curioso neste segundo processo de expansão e de legitimação social mais alargada do fado no âmbito urbano carioca é o que sucede com o arranque da publicação pelo *Correio Mercantil*, a partir de janeiro de 1856, da tradução portuguesa do romance de Alexandre Dumas *Les mohicans de Paris*, cuja edição original francesa estava então ainda em curso. Numa das cenas do romance de Dumas,

³² *Jornal do Commercio*, 12 abr. 1839.

³³ *Marmota na Corte*, 23 set. 1851.

³⁴ Luís Guimarães Júnior, *A família Agulha* (1. ed. em folhetim/*Diário do Rio de Janeiro*, 21 jan.-26 abr. 1870. 1. ed./Rio de Janeiro: H. Garnier, 1870. Edição consultada/Rio de Janeiro: Vieira & Lent – Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003. p. 207, 216-217).

o personagem Lorédan, conde de Valgeneuse, está prisioneiro de dois malfeitores que resolvem humilhá-lo, obrigando-o a dançar à frente deles uma dança camponesa que ele naturalmente consideraria como grosseira e indigna da sua posição social aristocrática, e a dança que escolhem para o efeito é a *bourrée d' Auvergne*. Ora o tradutor brasileiro, Augusto Emílio Zaluar, preocupado em facilitar a compreensão da narrativa por um leitor carioca, resolve substituir na sua versão em português aquela dança popular francesa, que o público brasileiro não identificaria, por outra que tenha no Brasil esse mesmo sentido de relativa marginalidade social, e assim, no folhetim do *Correio*, Lorédan é obrigado, não a dançar a *bourrée*, mas antes a “dar umas voltinhas de fado”.³⁵

O mesmo mecanismo de transposição é utilizado, agora a uma escala muito mais ampla, na versão brasileira da opereta *Orphée aux enfers*, de Offenbach, da responsabilidade do ator Francisco Correia Vasques, que estreia a 31 de outubro de 1868 no Theatro Fénix Dramática sob o título *Orfeu na roça*. A versão original de Offenbach, sobre libreto de Crémieux e Halévy, tinha sido apresentada no Rio três anos antes, em 1865, no Theatro Alcazar Lyrico, pela companhia francesa de Joseph Arnaud, mas o que Vasques faz agora é transpor todo o enredo da opereta para o sertão do Brasil. E, para culminar essa realocização da história num quadro sertanejo com o qual o público brasileiro possa ter uma mais imediata reação de reconhecimento e de identificação, decide substituir o coro final da partitura (em que todos os personagens em cena retomavam a melodia do célebre canção do “Galope infernal” da opereta) por uma dança que reforce a nova cor local e estabeleça com os seus espectadores cariocas o mesmo tipo de empatia que o canção naturalmente criaria com as plateias parisienses – um fado, com letra sua e com música do compositor Manuel Joaquim Maio, já que, evidentemente, não podia contar para tal com a partitura original de Offenbach.

O quadro de apoteose final na versão brasileira, cujo texto é alguns meses mais tarde publicado pelo jornal *O Trovador*, sob a tripla designação simultânea de “lundu”, “fado brasileiro” e “cateretê”, passa, pois, a ser um fado em que as coplas individuais dos vários personagens vão alternando com um estribilho coral que diz: “Quebra, quebra bem quebrado/O fadinho brasileiro/Numa roda deste fado/Tudo fica prisioneiro”.³⁶ Como quase 30 anos mais tarde lembraria o crítico do jornal *A Cidade do Rio*, “o espírito equívoco, a graça ambígua, o dito picante, produziram, na língua vernácula, muito mais sucesso do que na francesa; o maxixe e o fado substituíram o canção, e o Alcazar foi vencido”.³⁷

De tal modo que logo em fevereiro de 1869 o Theatro Fénix Dramática apresenta outra adaptação brasileira de uma opereta de Offenbach, desta vez *Le barbe bleue*, agora da responsabilidade de Augusto de Castro, transpondo-a igualmente para o ambiente da roça, sob o título *O barba de milho*, e fazendo-a terminar exatamente com o mesmo fado final do *Orfeu na roça*. Registe-se que esta adaptação, porventura imposta pelo empresário, foi tão desajeitada que mesmo depois da sua introdução o tradutor mantém na boca de um dos personagens, como anúncio desta apoteose final, o convite “e, agora para acabar, um canção; vamos dançar”. Por outro lado, a última copla do texto deste fado, alusiva já especificamente a *Barba de milho*, contém um verso final que pode ser cantado por todo o público, pressupondo-se que

35 *Correio Mercantil*, 7 jan. 1856.

36 *O Trovador*, 1 ago. 1869.

37 *A Cidade do Rio. Jornal da Tarde*, 2 nov. 1896.

esta quadra, com a sua resposta coletiva, seria, para esse efeito, sucessivamente repetida de modo a criar um ambiente de ainda maior euforia.³⁸

A partir de então, o fado invade irresistivelmente o circuito teatral carioca, sobretudo no que se refere aos teatros de maior apelo popular – inicialmente, além da Fénix Dramática, os Theatros Cassino e Alcazar, depois o Theatro Circo, o Lucinda, o de Santana, o Recreio Dramático ou o Polytheama Fluminense, mas também salas de maior prestígio, como o Theatro de São Pedro de Alcântara ou o Príncipe Imperial, arrastando multidões que esgotam as lotações e prolongam as produções durante semanas e meses a fio. Alguns espetáculos de maior sucesso não só se mantêm em cena por longas temporadas como são objeto de sucessivas reposições, por vezes mesmo em versões simultâneas em teatros rivais. Alguns títulos como o *Nhô Quim*, *Os trinta botões*, o *Tim-tim por tim-tim*, o *Aladim e a lâmpada maravilhosa* (ou o *Ditoso fado*, a seguir referido em mais pormenor) são levados repetidamente aos palcos um pouco por todo o Brasil, durante o quarto final do século, sempre com os números de fado referidos em especial destaque nos anúncios dos espetáculos no jornal, como uma das suas maiores atrações. Nota-se, mais uma vez, que a inclusão destes números não tem necessariamente que encontrar, ao contrário do que sucedia ainda em *Orfeu na roça* ou em *Barba de milho*, com a sua transposição para um ambiente sertanejo brasileiro, um pretexto na teia dramática específica da história em cena, e pode antes decorrer apenas da vontade de terminar com uma apoteose de grande efeito cénico, ainda que porventura desconexa em relação ao contexto concreto da peça em causa. Assim, em 1874, designadamente, o Alcazar decide terminar duas peças francesas (uma delas *Le beau Paris*, de Offenbach) “com um fadinho brasileiro”, ainda que dançado pela sedutora atriz francesa Suzanne Castéra.³⁹

Um aspeto que importa ressaltar é o da forma como este fado brasileiro, inicialmente aceite com relutância nos palcos do Rio de Janeiro, começa agora já a ser frequentemente apontado – e até explicitamente promovido, a partir dos anos de 1870 – como um alegado elemento definitivo da própria identidade nacional brasileira, nos termos da conceção idealizada do *Volksgeist* romântico. Para lá de lhe passar a ser expressamente adicionado o qualificativo “brasileiro” ou “nacional”, são-lhe atribuídas características que se pretendem também elas indicativas o que seria uma forma especificamente brasileira de estar na vida, como a alegria, a graça, a sensualidade ou a comunhão com a natureza exótica do país. Vejam-se, por exemplo, algumas das formas como ele é anunciado pelos empresários teatrais do Rio nos seus anúncios no *Jornal do Commercio*:

- “o belo fadinho brasileiro” (9 ago. 1872);
- “um gracioso fadinho brasileiro” (23 jul. 1873);
- “um rasgado fadinho brasileiro” (2 out. 1873);
- “o aplaudido fadinho nacional” (17 nov. 1878);
- “o legítimo fadinho nacional, a característica dança brasileira” (19 nov. 1878);
- “o sempre aplaudido fadinho nacional” (20 nov. 1878);
- “o fadinho nacional legítimo, genuíno e de pura cana” (24 nov. 1878);
- “o grande fadinho nacional” (id.);
- “o engraçadíssimo fadinho brasileiro” (9 jan. 1886)
- “um gostoso fadinho brasileiro” (24 jan. 1890).

³⁸ *Noticiador de Minas* (Ouro Preto), 2 nov. 1869.

³⁹ *Jornal do Commercio*, 13 jun. 1874.

O sucesso do fado de teatro perante o público carioca nas últimas três ou quatro décadas do século XIX é, portanto, evidente, e uma boa parte da crítica teatral especializada reflete este gosto dos espectadores, elogiando sem reservas os grandes fados de apoteose final das comédias musicais e aplaudindo os seus protagonistas mais destacados. Há, contudo, ocasionalmente, reservas da parte de alguns críticos de postura mais erudita, que censuram frequentemente o abuso da sua inclusão a despropósito da própria lógica narrativa do enredo das peças, só para garantir o aplauso fácil, como o faz, entre outras, uma coluna do *Jornal do Commercio* de 1885:

É terrível o papel importante que o fadinho representa nas peças nacionais. Muitas vezes, o fadinho chega tão a propósito como um aguaceiro em missa do meio-dia; mas o público pouco se importa, porque afinal de contas o fadinho é o fadinho, e sem fadinho não há peça que preste. Faz uma comédia fina, de muito espírito, mas sem fadinho: podes estar certo que dela não tens mais de quatro ou seis representações, no máximo. Faz uma comédia muito ruim, sem espírito nenhum, mas com fadinho: conta com 20 representações. Queres um exemplo? Aí tens a comédia *De Petrópolis a Paris*, que louvado seja França Júnior, é bem ruinzinha: o fadinho salvou tudo. A propósito do que vem o tal fadinho? A propósito de nada; mas o fadinho não precisa chegar a propósito, porque o fadinho é o fadinho, e sem fadinho não há peça que preste. [...] É triste que tantas peças bonitas, bem feitas, não têm tido sequer meia dúzia de representações, e que tantas outras, malfeitas, mas com um fadinho, têm enchido as algibeiras aos empresários.⁴⁰

Trata-se, porém, de vozes claramente minoritárias, e de um modo geral mesmo os mais consagrados artistas de teatro musical não hesitam em oferecer ao seu público estes fados, cantados e dançados, muitas vezes, com uma sugestão sexual ousadamente explícita. Em 1873, as palavras pragmáticas de *mademoiselle* Suzanne Castéra, frequentemente aplaudida pela extrema sensualidade dos seus fados no palco, são a este respeito bem reveladoras: “Canto cançonetas, danço o cançã e o fadinho e o público aplaude-me; se tem mau gosto, tanto pior para ele”.⁴¹ Registe-se, só a título de curiosidade, que Castéra, famosa já também pelos inúmeros escândalos amorosos que foi tendo ao longo da sua carreira no palco, acabaria por ter uma segunda carreira, pelo menos tão bem-sucedida como a primeira, como proprietária do mais concorrido bordel de luxo da cidade.

A popularidade crescente do fado junto do público carioca ao longo de toda a segunda metade do século XIX pode igualmente aperceber-se pelas instâncias cada vez mais numerosas de publicação de letras de fados nos jornais do Rio. Já a partir de março de 1858 a *Marmota Fluminense* passa a incluir com frequência nas suas páginas, ainda que de forma intermitente, extensas séries de quadras soltas a que chama “Versos chistosos de diversos autores, antigos e modernos, que se cantam em fados ou por distração”, esclarecendo, em pelo menos uma dessas ocasiões, que os poemas recolhidos seriam os favoritos “da boa gente da roça”,⁴² sem prejuízo de que muitas das demais quadras parecem evidenciar já algum fabrico erudito. O próprio jornal *O Trovador*, em agosto de 1869, poucas semanas depois de ter publicado a letra do fado final do *Orfeu na roça*, oferece aos seus leitores mais um

⁴⁰ *Jornal do Commercio*, 15 jan. 1885.

⁴¹ *Jornal do Commercio*, 1.º ago. 1873.

⁴² *Marmota Fluminense*, 25 jun. 1858.

“fado brasileiro”, em cujo texto se inclui uma quadra especialmente indicativa do fervor com que a dança é praticada por um espectro social cada vez mais amplo, mesmo mantendo algumas das suas componentes coreográficas mais caracteristicamente de raiz afro-brasileira, como a umbigada: “Roda, roda, minha gente,/ Gentinha desembolada,/ Não podem dançar o fado/Sem darem uma umbigada”.⁴³ E a *Lira de Apolo*, que nesse mesmo ano iniciara a sua publicação sob o subtítulo “Interessante jornal de modinhas, recitativos, lundus, fadinhos e poesias de diversos autores” passa também ela, a partir de fevereiro de 1870, a inserir longas séries de quadras de fados numa coluna intitulada “Fadinhos”.⁴⁴

O Rio de Janeiro continua a ser também, no decurso de todo o século, um espaço de digressão regular para companhias teatrais itinerantes vindas de Portugal, trazendo consigo muitos dos atores e dos espetáculos de maior sucesso dos teatros de Lisboa. Para lá da qualidade intrínseca destas temporadas e da sua capacidade efetiva de mobilizar o público brasileiro, esta permanência de uma forte ligação ao meio teatral português explica-se também, em parte, pelo facto de muitos dos principais empresários dos teatros cariocas oitocentistas serem eles próprios portugueses. Mas nela pesava igualmente a convicção, então ainda muito arreigada no Brasil, de que a técnica de dição dos atores de Portugal – que não era propriamente a do sotaque europeu corrente mas obedecia antes a um código artificial pensado especificamente para o palco, com uma maior abertura das vogais e uma articulação mais clara das sílabas – correspondia a uma espécie de norma teatral erudita para a língua portuguesa no seu todo, um fenómeno que só viria a desaparecer definitivamente sob a influência das novas tendências nacionalistas identitárias das décadas de 1920 e 30, e um pouco semelhante, por sinal, ao que sucedia nessa mesma época nos teatros norte-americanos em relação aos atores britânicos e ao seu sotaque característico.

É, por conseguinte, neste mesmo contexto que a 8 de julho de 1871 o célebre ator português Francisco Taborda estreia, com a sua companhia, no Theatro Ginásio do Rio de Janeiro, a comédia musical *Ditosa fado*, da autoria de Manuel Roussado, com que dois anos antes tivera um sucesso estrondoso no Theatro da Trindade de Lisboa. Trata-se de uma peça ingénua, em torno do medo que um jovem advogado de Lisboa, apaixonado pelo fado, tem de que a sua noiva, menina de boa sociedade, não aprove esta sua inclinação por um género ainda em parte considerado como marginal, só para depois descobrir que também ela partilha do mesmo gosto, para bem da futura felicidade conjugal de ambos. Mas em torno deste enredo, e aproveitando os momentos em que o seu personagem tinha de cantar algumas quadras de fado, Taborda, que tinha veia poética repentista, ia inserindo no texto fixo da peça numerosas quadras satíricas adicionais mais ou menos improvisadas, acompanhando-se ele próprio à viola, com enorme sucesso junto do público que – na descrição do poeta António Feliciano de Castilho – “em altos gritos pedia mais, e mais, e mais”, levando o ator a acrescentar “centenares de quadras entre aplausos”, muitas vezes diferentes de récita para récita.

O mesmo sucesso rodeia a estreia da obra no Brasil, e logo na noite da estreia o crítico do *Jornal do Commercio* descreve como a peça deu a Taborda “ocasião para cantar algumas quadras chistosas, cuja repetição os espectadores pediram, e que o festejado ator variou sempre, sendo sempre aplaudido”.⁴⁵ A partir daí, os próprios

⁴³ *O Trovador*, 29 ago. 1869.

⁴⁴ *Lyra de Apolo*, em vários números entre 13 fev.-23 mar. 1870.

⁴⁵ *Jornal do Commercio*, 10 jul. 1871.

anúncios das récitas deste espetáculo publicados pelos empresários nos jornais referem que nesse dia o protagonista cantará “novas coplas”. Nas três décadas seguintes, o *Ditoso fado* tornar-se-á numa presença permanente nos programas dos teatros de Comédia Musical um pouco por todo o Brasil, representado por múltiplas companhias, como é o caso da produção desta peça no Theatro de São Luís, em 1879, em cujos anúncios da imprensa se promete que os atores Isolina e Matos “cantarão o fado ao som da guitarra que o mesmo executará”.⁴⁶ E ao *Ditoso fado* se juntará pouco depois nos teatros do Rio, ainda que com menor repercussão, a comédia *Triste fado*, a resposta do dramaturgo português Castro Soromenho à peça de Manuel Roussado, também ela “finalizando com o rigoroso, apetitoso Fadinho de Lisboa”.⁴⁷ Sendo ambas, de resto, peças curtas, qualquer delas oferece, por isso, a vantagem de poder ser incluída num mesmo espetáculo com uma peça de mais longo fôlego, ou de teor mais dramático, oferecendo ao público um sarau mais extenso e mais diversificado.

Mas, para lá do seu êxito direto, o impacto mais importante do *Ditoso fado* será o de levar o fado de Lisboa para os palcos cariocas, onde já há muito vinha triunfando o fado brasileiro, correspondendo assim, tanto a uma preocupação genérica de criar variedade de estilos musicais no alinhamento das peças como também, muito possivelmente, à vontade de agradar ao gosto da comunidade migrante portuguesa em contínua expansão no Rio de Janeiro desde a década de 1870, que depressa se tornará, ela mesma, uma parte importante da clientela do teatro musical popular da cidade. Em breve, os alinhamentos musicais das revistas, operetas e comédias musicais do Rio, tal como são anunciados na imprensa, conterão, lado a lado, como atrações de um mesmo espetáculo, o fado brasileiro e o português, mas sempre claramente identificados de forma distinta. Em 1876, por exemplo, o anúncio da opereta *Os trinta botões*, no Theatro de São Pedro de Alcântara, menciona que “o cancan final será substituído pelo fadinho de Lisboa e por um fado brasileiro, cantado e dançado”.⁴⁸ E em 1890 o anúncio de um espetáculo do Theatro Lucinda, *As mulheres são o diabo*, declara que nele “o inimitável Vasques cantará *O pica-pau atrevido* em contraste com o fado português”⁴⁹ (acrescentando neste caso o anúncio “Sucesso crescente” Quadras novas! Entusiasmo! Quadras novas!”, que implica por certo que Francisco Correia Vasques estaria aqui a seguir o modelo das quadras satíricas *ad libitum* introduzido pelo seu antecessor Taborda).

Sublinhe-se, contudo, um aspeto importante: em outubro de 1881 os anúncios de jornal especificam que a produção do *Triste fado* no Theatro Lucinda terminará “com o fadinho português, cantado e dançado”,⁵⁰ e o mesmo sucede com a apresentação, no mês seguinte, do *Ditoso fado* no Teatro Polytheama Fluminense, relativamente à qual se anuncia que concluirá “com o fadinho de Lisboa, cantado e dançado pela atriz Hermínia”.⁵¹ Situação idêntica ocorre na revista *Em papos de aranha*, levada à cena em 1882 no Theatro Príncipe Imperial, para a qual se diz que haverá “um menino de sete anos que cantará o fado de Lisboa” e mais tarde um “fado corrido, no qual entrará o dito menino cantando e dançando o fado”.⁵²

⁴⁶ *Gazeta de Notícias*, 18 maio 1879.

⁴⁷ *Gazeta de Campinas*, 11 jan. 1874.

⁴⁸ *Gazeta de Notícias*, 13 maio 1876.

⁴⁹ *Gazeta de Notícias*, 14 abr. 1890.

⁵⁰ *Jornal do Commercio*, 19 jun. 1881.

⁵¹ *Id.*, 20 nov. 1881.

⁵² *Id.*, 27 jun. 1882.

Ainda nesse ano, a récita da revista *Direito por linhas tortas*, o Theatro Recreio Dramático, terminará com o artista português Agostinho de Sousa, de sete anos (porventura o mesmo do caso anterior), “que brincarà e baterà o fado, acompanhado pelos guitarristas”.⁵³ A adaptação portuguesa da zarzuela *La gran vía*, (“A grande avenida”), apresentada no mesmo teatro em 1888, incluirá um “grande fadinho português, cantado e dançado”.⁵⁴ E, por fim, em dezembro de 1889, uma comédia levada ao palco pelo Theatro de Juiz de Fora, em Minas Gerais, é igualmente explícita: terminará “com o fadinho de Lisboa cantado e dançado”.⁵⁵ Ou seja, embora se enfatize que o fado de Lisboa será cantado e acompanhado à guitarra, em boa parte destas representações o género português é igualmente dançado, com a sua coreografia própria.

Um caso emblemático: o génio de Chiquinha

Francisca Edwiges Neves Gonzaga (1847-1935), que adotou o nome artístico de Chiquinha Gonzaga, é uma figura nuclear da história da música brasileira em múltiplos géneros. Enfrentou ao longo de grande parte da sua vida uma feroz oposição à sua plena afirmação como compositora e regente, na sua dupla condição de mulher e de mulata, e, muito embora tivesse já numerosas obras impressas, só em 1884 consegue que seja levada à cena – e ainda para mais sob a sua direção musical – uma obra de sua autoria, a opereta *A Corte na roça*, sobre texto de Palhares Ribeiro, que se virá a estreiar no Theatro Príncipe Imperial, na praça Tiradentes, a 17 de janeiro de 1885, pela companhia do empresário português Sousa Bastos. A imprensa brasileira faz-se eco do carácter do carácter inédito da estreia da primeira mulher compositora e maestrina a aceder aos palcos da capital – a *Gazeta da Tarde* de 16 de dezembro de 1884 reporta que “está atualmente em ensaios de apuros” esta opereta com “música alegre e saltitante da maestrina Francisca Gonzaga”, e o *Mequetrefe*, de 6 de janeiro, de 1885 sublinha que “é a primeira vez nos nossos teatros que se representa uma peça composta por uma senhora”. Por sua vez, o jornal *Brasil*, de 16 de janeiro, anuncia já a estreia, no dia seguinte, de uma “opereta em um ato de costumes brasileiros”, esclarecendo que “a ação passa-se na fazenda das Cebolas, em Queimados” e informando o público de que, para lá da opereta, propriamente dita, o espetáculo abrirá com a “comédia em um ato de costumes portugueses” *O descasca milho*, terá um “grande intermédio” constituído por uma cena e ária da ópera *La juive*, de Halévy, uma romanza do *Guillaume Tell* de Rossini, uma cena cómica declamada intitulada *O jardineiro do Bocaccio*, a “surpreendente cançoneta” *Calino* e a “cançoneta cómica” *Para cera do Santíssimo*, e que terminará com outra “opereta em um ato”, *Um baixo de capela*.⁵⁶

A peça de fundo contém diversos números musicais e termina com uma apoteose musical cantada e dançada, o fado (assim expressamente designado na

⁵³ Id., 10 out. 1882.

⁵⁴ Id., 12 dez. 1888.

⁵⁵ *Farol* (Juiz de Fora, dez. 1889).

⁵⁶ Cf. o material publicado no site Arquivo Marcelo Bonavides: <http://www.marcelobonavides.com/2018/01/a-corte-na-roca-opereta-de-1885.html>.

partitura original⁵⁷) “Saci-pererê”, que alcançará especial sucesso, muito embora algumas recensões nos jornais censurem a forma supostamente “pouco decente” como é executada pelos atores (“na roça não se dança assim”, escreveria um dos críticos).⁵⁸ Chiquinha Gonzaga publicará depois esta mesma música sob diversas designações formais – ora como um “cateretê brasileiro” para dois pianos, ora como um “batuque” para orquestra de sopros, e outras versões circularão sob o rótulo de “tango brasileiro” – e reutilizá-la-á noutras obras músico-teatrais da sua autoria, nomeadamente na revista *A Batota*, representada em 1908 no Theatro da Trindade, em Lisboa.

Do ponto de vista estritamente musical, não é evidente que “Saci-pererê” se possa ainda considerar um fado, propriamente dito, ou se constituirá antes um exemplo do novo ritmo do maxixe, o antecessor mais direto do moderno samba na longa genealogia das danças sincopadas brasileiras. Mas a cena a que corresponde procura retratar o ambiente de festa rural numa roça do interior, recuperando, de algum modo, a temática das danças de que encontramos repetidas descrições nas citações anteriores do presente *corpus*, e é a essa temática que o texto alude, na sua menção recorrente ao fado. Neste período de finais do século XIX, com a afluência maciça de imigrantes portugueses que se tinha seguido à abolição da escravatura e à abertura do mercado de trabalho brasileiro a trabalhadores não qualificados de origem europeia, havia já no Brasil comunidades portuguesas que tinham levado consigo o fado português, e portanto conviviam nesse momento no território brasileiro as últimas manifestações de um fado brasileiro autóctone e os novos fados já de matriz portuguesa levados pela imigração. Chiquinha Gonzaga conviveu com estas duas tradições fadista e compôs para ambas: em 1889 escreve, por exemplo, *Caramuru, deus do fogo*, a que chama “fado característico brasileiro”, mas antes, durante e depois da sua passagem por Portugal deixou-nos diversas obras que designa por “fado português” e que seguem inteiramente as convenções fadistas de Portugal, tanto de Lisboa (entre eles os fados *Elvira*, de 1901, *Fado Gonzaga*, de 1902, *Fado português de Marcolino*, da opereta *Não venhas*, de 1904, *As três graças*, de 1908, *Aurora*, de 1909, e ainda *Desejos* e *A guitarra*, ambos sem data) como de Coimbra (um *Fado de Coimbra*, um *Fado das tricanas de Coimbra* e *A avozinha*, sem data, e *Fado de estudantes e tricanas*, de 1917). Note-se a semelhança do encabeçamento do estribilho com o do fado final de *Orfeu na roça*, de Francisco Correia Vasques (1868).

Lá no alto da montanha
 Nasce o sol todo encarnado
 Minha amizade é tamanha
 Que me faz cair no fado
 Quebra, quebra gente boa
 Quebra, quebra até morrer
 Quem não dança é gente à toa
 Isto é só pra moer (bis)
 Dance primeiro o fado
 A comadre, que é segura

57 Cf. https://chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/A-Corte-na-Roca_peca_completa.pdf.

58 Sobre a génese e a receção desta obra cf. Edinha Diniz, *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida* (4. ed./Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1984), que inclui o catálogo integral da compositora, bem como os textos desta investigadora no site www.chiquinhagonzaga.com acima referido).

Só fica sossegado
 Quem tiver a perna dura
 Quebra, quebra gente boa
 Quebra, quebra até morrer
 Quem não dança é gente à toa
 Isto é só pra moer (bis)
 Ô, seu velho sacudido
 Puxa a fieira com jeito
 Não se atrapalhe comigo
 Encosta a barriga e o peito
 Quebra, quebra gente boa
 Quebra, quebra até morrer
 Quem não dança é gente à toa
 Isto é só pra moer (bis)
 Sinhá Dona Filomena
 Não me provoque assim
 A barriga sobe logo
 Chegue-se, chegue-se a mim
 Quebra, quebra gente boa
 Quebra, quebra até morrer
 Quem não dança é gente à toa
 Isto é só pra moer (bis)
 Lá vem o sol nascendo
 Redondo como um botão
 Quem sente o amor ingente
 Tem sempre consolação
 Quebra, quebra gente boa
 Quebra, quebra até morrer
 Quem não dança é gente à toa
 Isto é só pra moer (bis)

Entre os muitos percalços que afetarão a estreia da opereta *Corte na roça*, de Chiquinha Gonzaga, no Theatro Príncipe Imperial, a 17 de janeiro de 1885, conta-se a perturbação dos ensaios pelo censor, que obrigará à alteração de alguns versos do texto, e do subdelegado da Polícia, um certo senhor Leite, que terá mesmo começado por exigir a supressão do fado final, embora tal não tenha acabado por suceder. O crítico teatral de *A Semana* propõe-se agora castigá-lo com palmatoadas (“bolinhos”) por um abuso de autoridade reminiscente, em sua opinião, “de certo personagem dos tempos coloniais” (talvez o já citado major Vidigal imortalizado pelas *Memórias de um sargento de milícias* e conhecido pela sua perseguição ao fado e aos fadistas), e recomenda-lhe que, em vez de proibir o fado, “caia nele”. O argumento contra a proibição é duplo: por um lado, invoca-se a legitimidade própria derivada da grande popularidade do fado junto do público, bem evidente no facto de o “Saci-pererê” ter sido bisado; por outro lado, refere-se a incoerência de não se ter aplicado medida idêntica ao canção final da revista *Nhô Quim*, cujos passos incluiriam, tal como os do “fadinho”, o “requebro” e o “sapateado”.

– Venha também a bolos o seu Leite – *subdeleguê* que presidiu o espetáculo na noite do benefício de *mlle. Suzanne*.

*Não se faça de tolo; estenda a mão e chuche.
 Por ser a primeira vez, somente seis bolinhos.
 Pois você queria, seu Leite, que na opereta, ou coisa que o valha, Corte na roça, não se tocasse o fadinho?
 Você com certeza tinha, nessa noite, macaquinhos na cabeça! Que imoralidade há num fadinho, seu Leite? Que é que você achou na música, ou nos atores?
 Não gosta do requebro?
 Tem horror ao sapateado?
 Isso não pode ser. Se assim fosse com certeza deveria vocês ter proibido o fado, e principalmente o canção do Nhô-Quim... e no entanto tal proibição jamais foi feita.
 Felizmente, seu Leite, o povo também tem sua palmatória, pediu o fado, bisou-o, e você ficou com uma cara... Santa Maria! Eu não queria tê-la!
 Agora que estão dados os bolinhos, tome este conselho, que é de mestre: A vara da subdelegacia não é de marmelo, nem de camarão; se fosse, você poderia fazer pendant com certo personagem dos nossos tempos coloniais: mas não sendo, não se meta em funduras; mande à fava as suas exigências e, em vez de proibir o fadinho, caia nele quando ouvi-lo tocar.
 É muito melhor. Palavra!⁵⁹*

Reflexões finais

O presente artigo procurou expor em linhas muito gerais a sequência histórica da inegável continuidade da prática do fado como um dos gêneros de canto e dança mais emblemáticos do Brasil ao longo de todo o século XIX e identificar as diferentes etapas do seu processo de produção e recepção nos diferentes contextos socioculturais em que vai ocorrendo. Baseou-se, para tal, num extenso levantamento de largas centenas de notícias, artigos de opinião, colunas sociais, críticas de teatro, folhetins e anúncios de espetáculos e de edições musicais, bem como de textos literários e dramáticos, alguns dos quais subscritos por nomes destacados da escrita e do pensamento oitocentistas brasileiros.⁶⁰

Este conjunto de fontes permite-nos traçar, de forma ainda tentativa mas, na sua essência, impossível de ignorar, um encadeamento cronológico das grandes etapas deste processo. Vemos, deste modo, como o fado, uma dança cantada afro-brasileira de terreiro, de forte carga sensual e praticada inicialmente pelas comunidades de negros escravizados e libertos – como antes dela ocorrera com a fofa e com o lundum – ganha popularidade, nos primeiros anos do século XIX, durante a presença da Família Real portuguesa no Rio de Janeiro, em outras camadas do *mainstream* da sociedade urbana da Colônia, ao ponto de ser aceite nos salões e nos teatros. Percebemos depois como a imposição transnacional de novos modelos cosmopolitas de sociabilidade distinta, nas décadas de 1820 e 30, afasta temporariamente desta prática fadista as elites e uma pequena burguesia sedenta de respeitabilidade, relegando-a para o seu contexto rural de origem nas roças e sertões do interior e para os circuitos marginais do espaço urbano. Acompanhamos a forma como entretanto, no âmbito sertanejo,

⁵⁹ *A Semana*, 31 jan. 1885.

⁶⁰ A edição integral comentada destas fontes, precedida de um estudo analítico introdutório, deverá ser brevemente publicada, com o patrocínio do Museu do Fado de Lisboa, sob o título *O dengoso fadinho brasileiro: o fado no Brasil oitocentista*.

o fado das comunidades negras e mulatas escravizadas é igualmente apropriado pelas classes médias e pelos próprios fazendeiros brancos, e apercebemo-nos de como a partir deste universo rural e da expansão do processo migratório do campo para a cidade, o género se vai depois reintroduzindo gradualmente no Rio de Janeiro, aí reforçando a prática fadista local que nunca tinha deixado de existir nas franjas sociais marginais. Assistimos, desde finais da década de 1830, à entrada gradual do fado nos teatros, primeiro em representações satíricas da realidade sertaneja, depois na generalidade das peças de teatro musical já sem qualquer conotação campesina, correspondendo ao gosto de um novo público popular urbano cada vez mais amplo. Neste âmbito, constatamos como o fado vai sendo, inclusive, identificado expressamente como um indicador de uma identidade cultural brasileira. Por último, com o crescimento da imigração portuguesa, no quarto final do século, deparamo-nos com a incorporação, por este teatro musical ligeiro carioca, lado a lado com o fado brasileiro, do fado português, tal como este fora evoluindo de forma autónoma, em Portugal, a partir das suas raízes afro-brasileiras primo-oitocentistas, numa espécie de reencontro encenado de irmãos separados à nascença.

Face à massa incontornável da evidência documental valerá a pena interrogarmo-nos sobre as razões do silêncio em que esta temática do fado no Brasil no século XIX – afinal de contas objetivamente central na história da cultura popular brasileira, tanto rural como urbana – tem sido deixado pela investigação histórica. Por parte dos investigadores portugueses, julgo que a resposta decorre, antes de mais, da própria fragilidade e do carácter ainda recente dos estudos universitários sobre o fado, no seu todo, mas também – há que reconhecê-lo – de alguma resistência nacionalista, pelo menos implícita, ao reconhecimento da evidência histórica das origens brasileiras de um género que a ideologia conservadora envolveu tendencialmente, ao longo de décadas, na aura utópica idealizada de estatuto de alegada “canção nacional”, e enquanto tal supostamente exclusiva e multissecular, de Portugal.

Por parte dos estudiosos brasileiros, a interrogação avoluma-se face à riqueza impressionante da pesquisa e da reflexão das últimas décadas sobre a história da música popular brasileira, já que, sem qualquer dúvida, todos os que se debruçaram, designadamente, sobre as raízes históricas do maxixe, do samba ou do choro não poderão ter deixado de se confrontar constantemente, em muitos casos nas mesmas fontes, com este manancial de informações sobre o fado brasileiro oitocentista. Nesse caso, a explicação para esta omissão poderá, a meu ver, residir em múltiplos fatores simultâneos, a começar, porventura, por um outro arquétipo de afirmação nacionalista de sinal contrário: os antropólogos, historiadores culturais e etnomusicólogos brasileiros, com a habitual exceção notável da lucidez rara de Mário de Andrade, tendem, historicamente, por razões de afirmação identitária que se compreendem perfeitamente à luz da urgência de um pensamento pós-colonial, a minimizar as múltiplas vertentes de origem portuguesa na cultura popular brasileira. As inúmeras referências documentais ao fado no Brasil do século XIX surgiriam, deste modo, como alusões indesejadas, não à persistência da prática expressiva original afro-brasileira a que efetivamente correspondiam, mas antes à continuidade irrelevante de mais um traço de uma matriz artística portuguesa imposta pela dominação colonial, quando a prioridade era, precisamente, pelo contrário, a de identificar como traços identitários determinantes os múltiplos fenómenos efetivos de rejeição e de desvio à matriz cultural do colonizador.

Mas independentemente dos vários filtros ideológicos em causa, de um lado e do outro do Atlântico, creio que há também, em qualquer dos casos, uma explicação mais simples, que é a de que até agora não foi identificado e encaixado de forma sistemática, numa série cronológica contínua e coerente, o conjunto destes dados dispersos sobre a prática fadista brasileira, de modo a que as referências ao fado no Brasil do século XIX não fossem consideradas de forma dispersa, como casos individuais desconexos, mas antes como manifestações de um mesmo processo histórico, feito simultaneamente de transmissão e de mudança.

Não posso, por isso mesmo, deixar de chamar a atenção para algumas exceções notáveis que vão começando a surgir neste campo, começando logo pelo trabalho de referência de Luiz Costa-Lima Neto sobre a música nas comédias de Luís Carlos Martins Pena;⁶¹ para os estudos modelares sobre a natureza e o impacto das versões brasileiras das operetas de Offenbach de autores como Sílvia Cristina Martins de Souza, Anaïs Fléchet ou Sébastien Rozeaux;⁶² para as várias reflexões sempre inspiradoras de Martha Tupinambá de Ulhôa sobre os processos interculturais na canção popular brasileira;⁶³ ou, já numa perspetiva de tempo longo sobre as persistências atuais do fado na cultura popular brasileira, para os artigos seminais sobre a prática tradicional do fado em Quissamã, no interior do Rio de Janeiro, da autoria da saudosa Elizabeth Travassos e de José Machado Pais.⁶⁴ Mas é evidente que um lugar de especial destaque tem de ser concedido, também neste domínio, aos trabalhos pioneiros de José Ramos Tinhorão, sempre impressionantes pelo seu conhecimento soberano das fontes, pelo seu olhar crítico original e pela sua capacidade de conceber e explorar novas linhas de investigação.⁶⁵ Espero que a presente proposta de releitura possa também ela contribuir para o aprofundamento da pesquisa e do debate sobre esta temática tão rica quanto em grande parte inexplorada.

61 Luiz Costa-Lima Neto, *Entre o lundu, a ária e a aleluia: música, teatro e história das comédias de Luiz Carlos Martins Pena (1833-1846)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2018.

62 Sílvia Cristina Martins de Souza. "Um Offenbach tropical: Francisco Correa Vasques e o teatro musicado no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX". *História e Perspectivas*, v. 34, n. 225-259, jan.-jun. 2005; Anaïs Fléchet. "Offenbach à Rio. La fièvre de l'opérette dans le Brésil du Segundo Reinado"; Márcia Abreu & Marisa Midori Deaecto (org.), *La circulation transatlantique des imprimés - connexions*, São Paulo: Edusp/ Unicamp/IEL, 2014, p. 319-332; Sébastien Rozeaux. "La naissance contrariée d'une société du spectacle au Brésil, 1866-1880". *Monde(s)*, n. 6, p. 223-242, 2014.

63 Cf. entre outros, Martha Tupinambá de Ulhôa, "Lundu e prosódia musical: caminhos de pesquisa", in António Herculano Lopes, Martha Abreu, Martha Tupinambá de Ulhôa & Mônica Pimenta Velloso (org.), *Música e história no longo século XIX* (Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011, p. 69-89) e Id., "A apropriação da valsa no Brasil: de rodopios estonteantes a três à métrica derramada da canção seresteira", in Cristina Fernandes & Rui Vieira Nery (org.), *Português: palavra e música* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, no prelo).

64 "O Fado", in Maria Emília Prado Marchiori (org.), *Quissamã* (Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Quissamã, 1991), também em www.academia.edu/1592558/O_fado, consultado em 20 de agosto de 2022; José Machado Pais, "O fado dançado do Brasil: trânsitos culturais", *Pensar a Prática* (Goiânia), v. 15, n. 1, 2012, p. 2-21; Id., "Fados do fado: enredos, cronotopos e trânsitos culturais", *Etnográfica - Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia*, v. 22, n. 1, p. 219-135, 2018.

65 Cf., entre outros, José Ramos Tinhorão, *Fado, dança do Brasil, canção de Lisboa: o fim de um mito* (Lisboa: Caminho, 1994); Id., *A música popular no romance brasileiro*, 2 vol. (São Paulo: Editora 34, 2000).

Ópera nos trópicos: Luiz Vicente De Simoni e a ópera no Rio de Janeiro no século XIX

Leslie Bethell

Ocupante da Cadeira 16 dos Sócios Correspondentes da Academia Brasileira de Letras.

Luiz Vincente De Simoni nasceu em 1792 em Novi Ligure, no que à época era a república marítima de Gênova, na Itália. Seu pai, natural de Nápoles, era farmacêutico, pequeno proprietário de terras e ardente republicano. De Simoni graduou-se em Medicina pela Universidade de Gênova, continuou seus estudos médicos na antiga Universidade de Pavia e cursou botânica na Universidade de Bolonha com o famoso Antonio Bertoloni. Foi nesse período que também adquiriu um amor por literatura e música, especialmente ópera, que se perpetuou por toda sua vida. Em Gênova, foi membro e, durante algum tempo, secretário da Academia Literária, uma das muitas academias dedicadas à poesia acadêmica (isto é, pastoral, neoclássica) na Itália. E, em um dado momento, provavelmente em Pavia, tornou-se membro de uma das academias mais antigas da Itália: a Accademia dei Concordi, em Rovigo, Vêneto, fundada em 1580 e cujo objetivo era promover ligações mais profundas entre literatura, arte e música.

Em 1817, aos 25 anos, imediatamente após concluir seus estudos em Pavia, De Simoni viajou para o Brasil. Os fatores por trás de sua decisão de sair da Itália, apesar de sem dúvida serem em parte pessoais, eram principalmente políticos. Na Itália, assim como em boa parte da Europa após a queda de Napoleão, as condições políticas eram hostis para intelectuais progressistas, muitos dos quais eram perseguidos e levados ao exílio. E, desde a transferência da rainha Dona Maria I (que sofria de demência), do príncipe regente Dom João e da corte portuguesa inteira de Lisboa para o Rio de Janeiro, após a invasão de Portugal pela França em novembro de 1807, e a abertura do Brasil pela primeira vez ao comércio exterior e a estrangeiros em geral, o Rio de Janeiro havia se tornado um destino atrativo para viajantes da Europa, na maioria franceses, alemães e, sobretudo, britânicos, mas muito poucos italianos.

De Simoni chegou ao Rio de Janeiro em 14 de julho de 1817. Foi apresentado à corte e, em janeiro de 1818, nomeado médico primário no hospital da Santa Casa da Misericórdia. Encontrou muitas figuras proeminentes na vida política e cultural do Rio, inclusive Mariano Pablo Rosquellas, músico, cantor, compositor e empresário de ópera nascido em 1784 em Madri que chegou ao Rio com sua família e uma pequena companhia de ópera italiana, via Le Havre e Recife, ao final de 1818.

Rosquellas convidou De Simoni para escrever o libreto de uma ópera que compusera livremente baseado em uma ópera-bufo de dois atos chamada *Il califfo di Bagdad* (Nápoles, 1813) – a primeira ópera italiana do compositor espanhol Manuel García, o “Rossini espanhol”, com libreto de Andrea Leone Tottola. (A própria ópera de García fora baseada na ópera cômica de um ato *Le calife de Bagdad* (Paris, 1800), de François-Adrien Boieldieu, o “Mozart francês”, com libreto de Saint-Just.)

O libreto de De Simoni para *Il gran califfo di Bagdad* foi publicado em edição bilíngue – italiano e português (*O grande califa de Bagdá*) – com o pseudônimo Dermio Lubeo, seu nome arcádico na Academia Literária de Gênova. A ópera foi executada pela primeira vez em 9 de outubro de 1819 pelo próprio compositor, Rosquellas, e um elenco de cantores famosos que haviam se mudado para o Rio a partir de 1811 – Maria Teresa Fasciotti (soprano), Gaetano Ricciolini (baixo barítono) e Michele Vaccani (baixo) – no Theatro São João, fundado pelo príncipe regente Dom João em 1813.

Dom João estudara música em Lisboa com dois compositores portugueses renomados na época, João Cordeiro da Silva e João de Sousa Carvalho, e se tornara um grande amante de ópera. Por 15 anos, antes de ser forçado a deixar Lisboa, apreciara temporadas anuais de ópera no Theatro São Carlos (que ele próprio havia fundado, em 1792, quando se tornara o príncipe regente *de facto*), uma das melhores casas de ópera na Europa. Quando chegou ao Rio de Janeiro, em março de 1808, encontrou o Theatro de Manuel Luís/Casa de Ópera Nova no Largo do Paço (inaugurado em 1776). O teatro foi imediatamente rebatizado de Theatro Régio, mas ele o considerou totalmente insatisfatório, com cantores e músicos locais inadequados e repertório de óperas portuguesas e italianas extremamente limitado. Em maio de 1810, ordenou a construção de uma casa de ópera em escala mais grandiosa, tendo como modelo o neoclássico Theatro São Carlos – por sua vez, inspirado no teatro San Carlo de Nápoles e no La Scala de Milão –, no largo do Rossio (atual praça Tiradentes). Então, começou a convidar para o Rio de Janeiro músicos e cantores da Europa, especialmente de Portugal e da Itália. O Theatro São João, o maior e mais luxuoso teatro das Américas (apenas o Park Theatre de Nova York chegava perto dele), foi inaugurado em 12 de outubro de 1813. Somente em 17 de dezembro de 1814 (aniversário da rainha), contudo, é que a primeira ópera foi apresentada ali: *Axur, Rè di Ormus*, do compositor italiano Antonio Salieri, que estreara em 1788 em Viena. E apenas uma ópera foi apresentada em 1815 (13 de maio, aniversário do príncipe regente): *Griselda*, do compositor italiano Ferdinando Paer, estreada em 1798 em Parma. Nenhuma ópera foi executada em 1816, ano em que a rainha faleceu, mas, a partir de 1817, houve temporadas anuais de ópera, apresentando majoritariamente peças italianas, e de 1819 até o fim dos anos 1820 na maioria as óperas de Rossini.

De Simoni não estava presente na execução de *Il gran califfo di Bagdad* em outubro de 1819. Em junho, ele havia sido enviado à colônia portuguesa de Moçambique como físico-mor do Real Hospital Militar. Lá trabalhou de setembro de 1819 até julho de 1821, quando o governador-geral foi deposto após a Revolução Liberal de 1820 em Portugal. Estudara doenças e plantas tropicais e concluía seu influente *Tratado médico sobre clima e enfermidades de Moçambique*. De Simoni voltou ao Rio de Janeiro em 1822 e na cidade permaneceu até o fim da vida. Em 1833, casou-se com Maria Ursolina de Araújo Azambuja, com quem teve 14 filhos. Em 1855, tornou-se cidadão brasileiro.

Pouco se sabe sobre Luiz Vicente De Simoni (como ele passou a ser chamado no Brasil; seu nome original é Luigi Vincenzo De Simoni) no período de 1822 a 1825. Há algumas evidências de que, após a independência do Brasil de Portugal,

o imperador Dom Pedro I ofereceu-lhe a diretoria dos hospitais estatais. Sabe-se que ele retomou em março de 1826 suas funções na Santa Casa da Misericórdia, onde seguiu trabalhando em diferentes cargos – como diretor a partir de 1852 – até 1860. Também atendia pacientes no Hospital da Ordem Terceira de São Francisco de Paula e em outros hospitais do Rio. Em de 1829, De Simoni foi um dos fundadores da Sociedade de Medicina do Rio de Janeiro (que se tornou a Academia Imperial de Medicina em 1835), sendo seu secretário até 1872. A partir de 1849, passou a editar a revista da Academia, *Annaes Brasilenses de Medicina* (antiga *Revista Médica Brasileira*). Em 1850, foi nomeado membro da Comissão Central de Saúde Pública para lidar com a epidemia de febre amarela daquele ano. Foi também membro correspondente de diversas sociedades médicas estrangeiras e autor de inúmeras publicações sobre medicina e saúde pública.

Concomitantemente à sua atuação profissional como médico, De Simoni estava muito envolvido com o trabalho da Imperial Sociedade Amante de Instrução (fundada em outubro de 1829): como membro do Conselho de 1844 a 1864, como vice-presidente de 1865 a 1877 e como presidente de honra entre 1877 e 1880. Foi ainda membro da Congregação do Imperial Colégio Pedro II desde sua fundação, em 1837. Em 1855, Dom Pedro II nomeou-o professor de língua e literatura italianas do colégio e, durante alguns anos, De Simoni foi tutor das princesas imperiais Isabel e Leopoldina Teresa. Por 20 anos – de 1843, quando foi fundado, até 1864, quando foi temporariamente suspenso –, atuou como membro do Conservatório Dramático Brasileiro, que começou como uma instituição para a promoção e o desenvolvimento das artes cênicas, nos moldes do Conservatoire Dramatique de Paris, mas logo se tornou um instrumento governamental de censura a peças e óperas.

Nos anos 1850, Luiz Vicente De Simoni já havia se tornado uma figura central na vida intelectual e cultural do Rio de Janeiro. Não só ele era íntimo da família imperial. Seu amplo círculo de amigos incluía o ator e produtor João Caetano dos Santos (o “pai do teatro brasileiro”); o editor Francisco de Paula Brito; escritores proeminentes, como José de Alencar e Manuel de Araújo Porto-Alegre, líderes do movimento romântico no Brasil; o pintor franco-brasileiro Félix-Marie-Émile Taunay; e Francisco Manuel da Silva, compositor e diretor do Conservatório de Música, inaugurado em 1848 após uma longa gestação.

O próprio De Simoni era poeta e publicou poemas tanto em italiano como em português. Nos anos 1840, após 20 anos residindo no Brasil, ficou mais conhecido como tradutor de peças italianas para o português – por exemplo, em 1842, *Francesca da Rimini* (1815), a tragédia romântica de cinco atos escrita pelo dramaturgo italiano Silvio Pellico –, mas, principalmente, como tradutor de poesia italiana para o português. *Gemidos poéticos sobre os túmulos* (Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve & Co, 1842) reunia poemas de Ugo Foscolo, incluindo *Dei sepolcri* (1807), Ippolito Pindemonte e Giovanni Torti traduzidos em português, além de três de seus próprios carmes epistolares em português.

Ainda mais importante para a difusão da poesia italiana e sua influência sobre toda uma geração de poetas românticos no Brasil foi *Ramalhete poético do parnaso italiano* (Typ. Imp. de J. Villeneuve, 1843). Tratava-se de uma extensa antologia, de 1.000 páginas, de poemas de 25 poetas italianos traduzidos e publicados pela primeira vez em português por De Simoni, com um prefácio notável em que De Simoni apresentava suas reflexões sobre a arte da tradução. Era, escreveu ele, um casamento entre “o ítalo gênio e brasileiro”, duas grandes línguas e literaturas, publicado para celebrar o casamento de Dom Pedro II com a princesa Teresa Cristina, filha do rei das Duas Sicílias (Nápoles e Sicília), em setembro de 1843.

Ramalhete poético do parnaso italiano incluía quatro grandes poetas da Renascença italiana: Dante Alighieri, Petrarca, Ariosto e Torquato Tasso; Pietro Metastasio, do século XVIII, mais conhecido pelos libretos de ópera-séria; e Ugo Foscolo, Vittorio Alfieri, Vincenzo Monti e vários outros, pouco conhecidos atualmente, associados aos primórdios do *Risorgimento* italiano. Surpreendentemente, Giacomo Leopardi não foi incluído. O volume era especialmente notável pela tradução inédita em português de sete cantos da *Divina comédia* de Dante Alighieri: os primeiros cantos do “Inferno”, do “Purgatório” e do “Paraíso”, mais três cantos do “Inferno” e o último canto do “Paraíso”. Para De Simoni, Dante foi “o pai”, “o verdadeiro criador” da língua italiana. Com Petrarca, foi o “fundador da literatura italiana”. “O seu poema (a *Divina comedia*) é superior a todos os que têm sido escritos”, escreveu, “e é duvidoso que alguém para o futuro possa superá-lo”.

De Simoni também foi, durante 20 anos, prodigioso tradutor de libretos de ópera italiana para o português, em uma época de renovado interesse pela ópera e aumento marcante nos espetáculos operísticos, sobretudo de obras italianas, no Rio de Janeiro, após uma ausência na cena cultural por mais de uma década.

O Theatro São João, onde *Il gran califfo di Bagdad* (música de Pablo Rosquellas, libreto de Luigi Vincenzo De Simoni) fora apresentada em 1819, pegou fogo em março de 1824. Foi reconstruído em dimensões um tanto menores, renomeado de Theatro São Pedro de Alcântara e reinaugurado em janeiro de 1826. Após a abdição do imperador Dom Pedro I, em abril de 1831, o teatro passou a se chamar Theatro Constitucional Fluminense, mas foi fechado em setembro. Depois de uma reforma, foi reinaugurado em 1839 com seu antigo nome, e os primeiros atos das óperas de Rossini *L’Italiana in Algeri* (Veneza, 1813) e *La Cenerentola* (Roma, 1817) foram apresentados ali na coroação de Dom Pedro II, em julho de 1841. A primeira ópera completa – a primeira desde *La gazza ladra* (1817), de Rossini, em 13 de fevereiro 1831 – foi *Norma*, de Bellini, encenada em 7 de janeiro de 1844 por uma Companhia Lírica Italiana que chegara ao Rio ao final de 1843. O papel-título foi interpretado pela soprano italiana Augusta Candiani (nascida em 1820 em Milão), que se tornaria a primeira prima-dona do Rio.

Ao longo de sete anos, entre 1844 e 1850, companhias italianas visitantes fizeram, a cada ano, de 60 a 70 performances de ópera no Theatro São Pedro de Alcântara. Em cada ano, de 10 a 15 óperas foram apresentadas, majoritariamente de compositores italianos da primeira metade do século XIX – Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante, Pacini, Luigi & Federico Ricci, Petrella etc. –, com uma pitada de compositores franceses, particularmente Auber e Boieldieu. *Norma*, de Bellini, era, de longe, a mais popular: 20 apresentações em 1844, 11 em 1845, 10 em 1846, 4 em 1847, 7 em 1848, 5 em 1849 e 14 em 1850. Nenhuma ópera do século XVIII foi apresentada. As óperas de Mozart foram notadamente ausentes.

Depois de apenas um espetáculo no primeiro semestre, em grande medida por causa da epidemia de febre amarela, o Theatro São Pedro de Alcântara pegou fogo em agosto de 1851. Durante seis meses, de outubro de 1851 a março de 1852, algumas óperas foram apresentadas no Theatro São Januário (fundado 1834 como Theatro da Praia Dom Manuel e renomeado em 1838). Então, em março de 1852, o enorme Theatro Provisório, praticamente um galpão com 2.500 lugares, foi apressadamente erigido em seis meses no Campo de Santana (atual Praça da República) e rebatizado de Theatro Lyrico Fluminense em maio de 1854, quando obviamente já não era mais provisório e se tornou o principal teatro de ópera do Rio de Janeiro (até 1871). Entre 1852 e 1860, companhias italianas visitantes encenaram, a cada ano, de 80 a 120 espetáculos de 15 a 20 óperas no Theatro Provisório/Theatro Lyrico

Fluminense. Os compositores ainda eram predominantemente italianos, com as primeiras óperas de Verdi cada vez mais proeminentes. No início dos anos 1860, houve relativamente menos espetáculos de ópera – somente de 40 a 50 por ano. Mais uma vez, as óperas eram principalmente italianas, embora óperas francesas estivessem ficando mais populares. Nenhuma das óperas iniciais de Wagner foi apresentada no Rio de Janeiro até 1883, quando *Lohengrin* (1850) subiu ao palco.

Luiz Vicente De Simoni traduziu para o português os libretos de 27 óperas de compositores italianos, aproximadamente metade das óperas montadas no Rio de Janeiro entre os anos de 1844 e 1860: 3 em 1844, 18 entre 1849 e 1853 (não menos que 13 nos anos de 1852 e 1853) e 6 no período de 1857 a 1860. Sete dessas óperas eram de Giuseppe Verdi: *Os salteadores (I masnadieri)*, Londres, 1847), *O trovador (Il Trovatore)*, Roma, 1853), *Macbeth* (Florença, 1847), *Attila* (Veneza, 1846), *Luisa Miller* (Nápoles, 1849), *Joanna d'Arc (Giovanna d'Arco)*, Milão, 1843) e *Os lombardos na primeira cruzada (I lombardi)*, Milão, 1843); 6, de Gaetano Donizetti: *Belisario* (Veneza, 1836), *O elixir d'amor (L'elisir d'amore)*, Milão, 1832), *Maria de Rudenz* (Veneza, 1838), *A favorita (La favorite)*, Paris, 1840), *Poliuto ou Os mártires (Les martyrs)*, Paris, 1848) e *Dom Paschoal (Don Pasquale)*, Paris, 1843); 3 eram de Saverio Mercadante: *A vestal (La vestale)*, Nápoles, 1840), *O bravo de Veneza (Il bravo – La veneziana)*, Milão, 1839) e *Leonor (Leonora)*, Nápoles, 1844); 3, de Giovanni Pacini: *La fidanzata corsa, ou A noiva prometida da Córsega (La fidanzata corsa)*, Nápoles, 1842), *A rainha de Chipre (La regina di Cipro)*, Turim, 1846) e *Merope* (Nápoles, 1848); 2, de Vincenzo Bellini: *Norma* (Milão, 1831) e *Os puritanos e os cavalheiros (I puritani)*, Paris, 1835); 2 eram de Gioacchino Rossini: *Semiramis (Semiramide)*, Veneza, 1823) e *Moisés no Egito (Mosè in Egitto)*, Nápoles, 1818); e uma única ópera de Vincenzo Battista, *Anna La Prie* (Nápoles, 1847), de Vincenzo Fioravanti, *A volta de Columella de Pádua (Il ritorno di Columella da Padova)*, 1844), de Errico Petrella, *Marco Visconti* (Nápoles, 1854), e de Nicola De Giosa, *Dom Chico esfomeado (Don Checco carefolio)*, Nápoles, 1850). De Simoni também traduziu para o português o libreto de Roberto, o diabo (*Robert, le diable*, Paris, 1831), a grande ópera em cinco atos do compositor alemão Giacomo Meyerbeer cujo original em francês fora traduzido para o italiano por Calixto Bassi.

Os três primeiros libretos de óperas italianas traduzidos por De Simoni foram publicados em 1844 pela Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve & Co. Já os 18 traduzidos entre 1849 e 1854 foram publicados pela Imperial Typographia Dous de Dezembro de Paula Brito (cujo nome fazia referência ao aniversário de Dom Pedro II, um de seus principais acionistas). O editor, jornalista e livreiro Francisco de Paula Brito, um homem negro, criara a editora em 1850 inicialmente para publicar obras importantes da literatura brasileira. Ele foi, na opinião de Machado de Assis, “o primeiro editor digno desse nome que houve entre nós”. Após seu encerramento, durante a crise econômica de 1857, a Dous de Dezembro foi substituída pela Typographia de Francisco de Paula Brito, muito menor e que publicou os seis libretos restantes de De Simoni, de 1857 a 1860. Todos eles foram disponibilizados ao público que frequentava ópera nos anos em que essas obras foram encenadas pela primeira vez, com duas exceções: *O trovador* e *Joanna d'Arc*, ambas de Verdi e que foram apresentadas pela primeira vez dois anos após a publicação das traduções em português. Essas traduções foram um fator crucial para aumentar a compreensão e a apreciação de ópera lírica italiana no Brasil de meados do século XIX.

A ópera italiana dominara o palco brasileiro desde a chegada da corte portuguesa, em 1808. Não havia muita demanda por ópera brasileira ou mesmo ópera italiana cantada em português até os anos 1850, quando De Simoni, junto a Francisco Manuel da Silva, diretor do Conservatório de Música e diretor artístico do

Theatro São Januário em 1851 e 1852 e do Theatro Provisório/Theatro Lyrico Fluminense a partir de 1852, apoiou um movimento patrocinado pelo imperador Dom Pedro II e líderes políticos para a criação de uma ópera nacional.

Em 19 de junho de 1852, João Antônio de Miranda, diretor geral do Theatro Provisório, escreveu a Dom Pedro propondo a encomenda de uma ópera com temática brasileira a ser cantada no 7 de Setembro, dia da independência brasileira, ou em 2 de dezembro, aniversário do imperador. A proposta não teve resultados. No entanto, uma competição foi promovida, e vários libretos de ópera foram inscritos. Uma ópera completa com tema brasileiro foi concluída (em agosto de 1852): *A restauração de Pernambuco*, com música de um italiano radicado no Brasil, Gioachino Giannini, e libreto de Manuel de Araújo Porto-Alegre. Giannini, nascido em Lucca, chegara ao Rio de Janeiro em 1846. Regeu a execução de *Macbeth* de Verdi na abertura do Theatro Provisório, em março de 1852, e de *La favorite* de Donizetti em junho de 1852 – no papel de Leonora, Rosina Stoltz, a grande *mezzosoprano* francesa que se tornaria, após Augusta Candiani, a segunda prima-dona do Rio. Por motivos pouco claros, De Simoni traduziu o libreto de Porto-Alegre do português para o italiano (*La liberazione di Pernambuco*).

Assim como outra ópera com libreto de Porto-Alegre, *Os sebastianistas* (1853), com música de Christiano Stockmeyer, nascido no Rio, filho de um mercador alemão e cônsul de Bremen, *A restauração de Pernambuco* nunca foi completamente encenada como ópera. Mas formou, sim, a base para uma cantata, *A véspera dos Guararapes*, executada entretanto de *Il trovatore* de Verdi em novembro e dezembro de 1856 no



Ópera nos trópicos. Simoni e a ópera no RJ século XIX. Foto: Acervo Real Gabinete Português de Leitura.

Theatro Lyrico Fluminense. Na ópera de Verdi, o papel de Manrico foi interpretado por o grande tenor Enrico Tamberlick, que havia chegado ao Rio em junho. Ele foi o primeiro grande astro internacional de ópera a se apresentar no Brasil.

Em 1854, o próprio Luiz Vicente De Simoni e o músico e compositor Adolph Maersch, que se mudara da Alemanha para o Brasil em 1849, produziram o que alguns consideram ser a primeira ópera “brasileira”: *Marília de Itamaracá ou A donzela da Mangueira*. Muito embora o compositor fosse alemão e o libretista fosse italiano, era uma ópera composta no Brasil, com libreto em português e temática brasileira – tema sugerido por João Caetano: a revolta dos portugueses contra a ocupação holandesa em Pernambuco em meados do século XVII. Tratava-se de uma homenagem a *Marília de Dirceu*, obra do século XVIII escrita pelo poeta Tomás Antônio Gonzaga, e trazia muitas referências à beleza e aos recursos naturais (inclusive o jasmim-manga) de Itamaracá. Além disso, a ópera era dedicada ao imperador Dom Pedro II. Um libreto bilíngue foi publicado pela Imperial Typographia Dous de Dezembro em dezembro de 1854, com prefácio (29 de março de 1854), intitulado “Aos leitores”, no qual De Simoni apresentava suas reflexões sobre ópera e, especialmente, sobre a ópera nacional. Ele argumentava que a ópera nacional poderia ser produzida mesmo por quem não fosse rigorosamente brasileiro, isto é, não tivesse nascido no Brasil. Estrangeiros como ele próprio, “a nossa mui limitada capacidade”, poderiam contribuir para o avanço de um teatro lírico nacional e para a glória da língua portuguesa.

Marília de Itamaracá nunca foi encenada. Era muito longa, muito complexa (dez protagonistas, ambientação em três lugares diferentes e em dois períodos separados por 20 anos, 1632-1633 e 1654-1655) e, portanto, muito custosa, além de precisar ser cantada em português por cantores que eram predominantemente italianos. Árias individuais e a música transcrita para piano foram apresentadas em concertos. O prelúdio foi executado pela orquestra do Theatro Lyrico Fluminense com regência de Gioachino Giannini em 3 de agosto de 1855. (Dizia-se que uma parte da música foi usada posteriormente por Euclides da Fonseca em sua ópera *Leonor*, apresentada no Theatro Santa Isabel, em Recife, em 1883.)

Em 1856, o governo brasileiro finalmente declarou sua intenção de criar a Academia de Ópera Nacional e o Theatro Lyrico Nacional. Em março de 1857, a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional foi fundada e seu estatuto, aprovado em outubro de 1858. O intuito era “propagar e desenvolver o gosto pelo canto em língua pátria”, “preparar e aperfeiçoar artistas nacionais [homens e mulheres] de canto em língua nacional”, e montar, em português, óperas líricas de compositores brasileiros e estrangeiros residentes no Brasil, bem como óperas de compositores estrangeiros cujos libretos tivessem sido traduzidos para o português – o que, na prática, significava óperas italianas com libretos de Luiz Vicente De Simoni. José Zapata y Amat, empresário espanhol e professor de música que chegara ao Brasil via Paris em 1848, passara os anos de 1852 a 1856 no Uruguai e na Argentina e retornara ao Rio no fim de 1856, foi designado como diretor. O conselho artístico incluía Francisco Manuel da Silva, Gioacchino Giannini – que havia sido nomeado como professor de composição no Conservatório de Música em 1855 – e Manuel de Araújo Porto-Alegre, diretor da Academia Imperial de Belas Artes (1854-7).

No fim, nenhum teatro novo foi construído para a Academia de Música e Ópera Nacional. Ela usaria o Theatro Lyrico Fluminense, competindo com companhias italianas e outras companhias estrangeiras visitantes que fossem ao Rio de Janeiro, e também o Theatro São Januário, o Theatro Ginásio Dramático (antigo Theatro São Francisco que recebera o novo nome em 1855) e, a partir de março de 1858, o

Theatro São Pedro de Alcântara, reinaugurado em janeiro de 1857 após um segundo incêndio (janeiro de 1856). Quatro teatros do Rio de Janeiro estavam apresentando ópera ao final dos anos 1850 e início dos 1860!

A companhia nacional de ópera do Brasil, que atuou regularmente a partir de junho de 1857, inicialmente montava zarzuelas espanholas em língua portuguesa no Theatro Ginásio Dramático. Entrou cautelosamente na ópera-bufa italiana com libretos traduzidos em português. A primeira ópera cantada em português foi *A volta de Columella de Pádua (Il ritorno di Columella da Padova, 1844)*, do prolífico, mas hoje pouco conhecido compositor italiano de óperas Vincenzo Fioravanti, com libreto de Carlo Cambiaggio, revisado por Andrea Passaro e traduzido por Luiz Vicente De Simoni. Ela foi encenada no Theatro São Januário em 23 de novembro de 1857. Uma das performances mais notáveis de ópera naqueles primórdios foi a ópera-séria *Norma*, de Bellini, na tradução de De Simoni para o português, no Theatro São Pedro de Alcântara em 12 de agosto de 1858. A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional tornou-se Empresa de Ópera Nacional, em fins de 1858, e Ópera Lyrica Nacional em maio de 1860. A primeira ópera montada pela Ópera Lyrica Nacional foi *Dom Chico esfomeado (Don Checco carefolio, 1850)*, de Nicola De Giosa, com tradução para o português feita por De Simoni, no Theatro São Pedro de Alcântara em 9 de novembro de 1860.

Em 1857, a expectativa era de que pelo menos uma nova ópera em português composta por um brasileiro seria apresentada a cada ano. No entanto, a primeira ópera brasileira completa não foi apresentada até 14 de dezembro de 1860: *A noite de São João*, no Theatro São Pedro de Alcântara. O compositor era um estudante do Conservatório de Música, Elias Álvares Lobo (nascido em 1834 no interior de São Paulo), o libretista era José de Alencar e o tema era ambientado em São Paulo colonial. A ópera foi interpretada por músicos e cantores majoritariamente brasileiros e regida por outro estudante do Conservatório: Antônio Carlos Gomes. O imperador assistiu à terceira apresentação, em 28 de dezembro. Uma segunda ópera brasileira foi encenada em 4 de setembro de 1861 no Theatro Lyrico Fluminense: *A noite do castelo*, de Antônio Carlos Gomes (assim como Lobo, nascido no interior de São Paulo, em 1836), com libreto de Antônio José Fernandes dos Reis. A ópera foi regida por Francisco Manuel da Silva.

Em julho de 1862, com o apoio do governo, a Ópera Lyrica Nacional fundiu-se a uma nova companhia operística italiana, com cantores da Europa e de Buenos Aires: Ópera Nacional & Italiana. O contrato inicial, de dois anos, previa 110 espetáculos, sendo a maioria de óperas italianas e, pelo menos, 46 com libretos em português (de De Simoni), e duas novas óperas brasileiras. A companhia recém-criada enfrentou problemas administrativos, financeiros e artísticos, mas três novas óperas brasileiras foram montadas (uma quarta, *A louca*, de Elias Álvares Lobo, foi composta, mas nunca apresentada). A primeira foi em 6 de outubro 1862 no Theatro Ginásio Dramático: *A corte de Mônaco*, uma ópera cômica leve inspirada nas zarzuelas composta por Domingos José Ferreira (nascido em 1837), também aluno do Conservatório, com libreto de Francisco Gonçalves Braga. A segunda, em 15 de setembro de 1863 no Theatro Lyrico Fluminense, foi *Joanna de Flandres*, segunda ópera de Carlos Gomes e sua última com libreto em português, assinado por Salvador de Mendonça. Tanto Gomes como Mendonça eram jovens amigos e *protégés* de Luiz Vicente De Simoni.

A terceira ópera brasileira encenada, em 24 de outubro de 1863 no Theatro Lyrico Fluminense, foi *O vagabundo ou A infidelidade, sedução e vaidade punidas*, de Henrique Alves de Mesquita, com o libreto original em italiano de Francisco Gumirato traduzido para o português por Luiz Vicente De Simoni. Mesquita, nascido em

1830 no Rio de Janeiro, pobre e negro, estudara no Conservatório de Música com Giannini. Ele compusera uma ópera, *Um noivado em Paquetá*, que nunca chegou aos palcos. Em março de 1857, foi o primeiro estudante a receber um prêmio de viagem imperial e passar quatro anos no Conservatório de Música de Paris com o célebre compositor François Emmanuel-Joseph Basin. Em outubro de 1862, depois a prolongação do prêmio por 18 meses, Mesquita enviou a ópera *O vagabundo* para a Ópera Lyrica Nacional. Mas não estava no Rio para assistir a ela. Em fevereiro de 1863, fora condenado a cinco anos de prisão – a pena depois foi reduzida a três anos – em Paris por atentado contra o pudor, pela suposta sedução de uma *blond parisienne*, possivelmente menor de idade. A terceira performance de *O vagabundo*, em 30 de outubro, com a presença do imperador, foi a última ópera apresentada pela Ópera Nacional & Italiana, que no fim de 1863 deixou de existir.

Em maio de 1864, José Amat chegou da Europa com uma nova companhia de ópera para uma temporada limitada no Theatro Lyrico e, no dia 7 de setembro, *O vagabundo* foi relançada. Entretanto, foi alvo de um certo escárnio. Os três cantores principais eram da Polônia, da Espanha e da França, e o restante do elenco era italiano. Ninguém na plateia conseguiu entender o português deles!

Em novembro de 1864, viu-se a eclosão da Guerra do Paraguai. O Theatro Lyrico ficou fechado por seis meses, de fevereiro a agosto, e, ao todo, só houve 24 apresentações de ópera no Rio de Janeiro em 1865. Em dezembro, *Der freischutz*, de Carl Maria von Weber, a primeira ópera do Romantismo alemão encenada no Rio, foi a última a ser apresentada ali em um período de quase cinco anos – até o fim da guerra, em março de 1870. Em setembro de 1870, a nova temporada de ópera foi aberta com *Les huguenots* (Paris, 1836), a espetacular grande ópera do compositor alemão Meyerbeer, e incluiu a estreia brasileira de *Il guarany*, a primeira ópera italiana de Antônio Carlos Gomes.

Em dezembro de 1863, dois meses após a estreia de sua segunda ópera, *Joanna de Flandres*, Gomes havia recebido uma bolsa de três anos do governo imperial para estudar no famoso Conservatório de Música de Milão (fundado em 1807) com o compositor operístico Lauro Rossi, diretor do Conservatório de 1850 a 1870. Entre 1865 e 1866, Gomes compôs *Il guarany*, com libreto em italiano escrito por Antonio Scalvini e revisado por Carlo D’Ormeville, baseado no romance de José de Alencar. A ópera estreou no La Scala, em Milão, em 19 de março de 1870 – a primeira ópera de um compositor não europeu a ser apresentada na casa – e foi um enorme sucesso popular e de crítica. Ela marcou o início da brilhante carreira de Gomes como compositor de óperas italianas.

Il guarany teve sua estreia brasileira no Theatro Lyrico do Rio de Janeiro em 2 de dezembro de 1870 (45º aniversário de Dom Pedro II). Para coincidir com a performance de 1877 da Cia. Angelo Ferrari no Theatro Dom Pedro II, que havia substituído o Theatro Lyrico como principal casa de ópera carioca em fevereiro de 1871, Luiz Vicente De Simoni traduziu o libreto para o português – 60 anos antes o poeta paraense Carlos Marinho de Paula Barros produziu nos anos 1930, com grande orgulho nacional, o que ele, e todo o mundo, pensou a ser a primeira “versão brasileira” da grande ópera italiana de Carlos Gomes. A tradução de De Simoni foi publicada pela Livraria e Typographia Cruz Coutinho, fundada no fim da década de 1860 pelo português Antônio Augusto da Cruz Coutinho e especializada em textos teatrais luso-brasileiros. *O guarani* parece ter sido a primeira tradução feita por De Simoni de um libreto italiano desde *O vagabundo*, em 1863 – e seria sua última.

Luiz Vicente De Simoni morreu em sua casa, em Botafogo, Rio de Janeiro, no dia 10 de setembro 1881, aos 89 anos.

Discurso de posse na ABL: Cadeira 2

Eduardo Giannetti

Ocupante da Cadeira 2 na Academia Brasileira de Letras.

Senhor presidente da Academia Brasileira de Letras, Merval Pereira; senhores diretores desta Casa; futuros colegas Acadêmicos; queridos familiares aqui presentes – meus irmãos Marcos e Roberto, meu filho Joel, meus netos Tomás e David, minha netinha, Rita, a caminho; meus pais Justo e Yone, *in memoriam* – como estariam radiantes esta noite, mineirorgulhosos; meus caríssimos amigos e amigas: ao assumir a honrosa condição de membro da ABL, agradeço em primeiro lugar a generosidade dos Acadêmicos que me incentivaram e acolheram nesta Casa, aceitando-me como par. À gratidão pelo voto de confiança, acresço a alegria de ser recebido por um estimado amigo dos tempos de juventude e contracultura, o filósofo e poeta Antonio Cicero.

As palavras pertencem metade a quem diz, metade a quem ouve. A fala semeia, a compreensão insemina.

Creiam-me. Não é coisa fácil estar aqui. Como não sentir a emoção que este ato provoca? O rito solene, os olhares expectantes, a cadeira que pertenceu a Guimarães Rosa. O sentimento incontornável de que não apenas nós, os viventes, mas também os que se foram e, ainda, os que estão por vir; a sensação de que todos, em suma, os idos, os vivos e os vindouros, estamos de algum modo aqui presentes, na memória e na imaginação, para celebrar os valores que nos unem e libertam do peso da temporalidade. Os valores da arte, do conhecimento e da ética – o absoluto respeito à cultura e às realizações do espírito humano. Como negar?

A vida é uma corrente contínua. Do alto dos seus 125 anos, recém-completados, a Academia Brasileira de Letras é obra do tempo e das gerações: a parceria e a aliança sempre renovadas entre os que vivem, os que já morreram e os que ainda irão nascer.

Temos deveres e responsabilidades com os que nos precederam e, não menos, com os que vêm depois de nós. Se a *memória* é a correia de transmissão do espírito entre o passado e o presente, a *imaginação criadora* é a ponte capaz de nos conduzir ao futuro – o impulso capaz de tornar nossa herança legado, como “tocha olímpica”, às gerações futuras.

Elos passageiros e efêmeros, cada um de nós, na cadeia do ser, somos, não obstante, veículos de anseios, talentos e valores que nos transcendem e projetam à eternidade – o belo, o verdadeiro e o bem. Eis a imortalidade que importa.

Quis o acaso, se existe tal coisa, que entre as 40 cadeiras desta Casa coubesse a mim a cadeira de número 2. Acolhi a sentença dos dados – ou chamado – com um misto de curiosidade e assombro. *Curiosidade* pelo contato e a oportunidade

da descoberta de autores que até então, devo confessar, praticamente ignorava – pouco além do nome. E *assombro* ao me deparar com a gigantesca, quase opressiva presença, entre os ocupantes da cadeira, de Guimarães Rosa. “Santa ousadia!”, pensei comigo; ou – por que não? – “santa *misteriousança*”, na inconfundível dicção do criador de *Sagarana*.

Entre os cinco ocupantes da cadeira a quem tenho a honra de suceder, dois são homens de letras em estado puro: Coelho Neto e Guimarães Rosa; dois são homens de ação: João Neves da Fontoura e Mário Palmério; e o meu antecessor imediato, como eu mesmo, homem de ideias e educador: Tarcísio Padilha. Pela diversidade de perfis dos ocupantes, a cadeira 2 pode ser vista como um microcosmo da ABL; mas também, é preciso dizer, pela *falta* de diversidade – nenhuma mulher, nenhum afrodescendente. Corrigir o injustificável viés é um desafio-mor da nossa geração.

Álvares de Azevedo

O fundador da cadeira, Coelho Neto, designou como seu patrono o poeta e dramaturgo paulistano Álvares de Azevedo.

“Autores são atores, livros são teatros.” Sonhador de outras vidas e espectador desta, em Álvares de Azevedo a literatura se confunde com a própria existência. Filho-família da burguesia paulista, o poeta cresceu cercado de recursos, estímulo e cuidados. As condições de vida sempre lhe sorriram. Do convívio doméstico e da vida ao redor, só lhe vieram apoio e admiração ao “jovem de grandes esperanças”.

E, no entanto, a contrapelo das graças e do apreço de todos, Álvares de Azevedo devorou-se numa febre de absoluto e numa interioridade dilacerada que fizeram dele um poeta em profundo desajuste com o mundo e que lhe traçaram o mais romântico dos destinos. Morreu antes de completar os 21 anos de idade.

Poeta dos estados de alma juvenis por excelência, cuja atividade literária não excedeu quatro ou cinco anos, ele tipifica, como observa Antonio Candido, um caso-limite de “notável possibilidade artística sem a correspondente oportunidade de realização”. Daí que, como prossegue o crítico, “temos de nos identificar ao seu espírito para aceitar o que escreveu; podemos *gostar* de Castro Alves ou Gonçalves Dias, mas a ele só nos é dado amar ou repelir”.

A fome de absoluto foi a tônica da sua breve, ardente e atormentada existência. “O sonho é nele tão forte quanto a realidade; os mundos imaginários, tão atuantes como o mundo concreto; e a fantasia se torna [em sua escrita] experiência mais viva que a experiência, podendo causar tanto sofrimento quanto ela.” Sua existência não se deixa medir pelos anos vividos, mas pela potência da busca – pelo ímpeto de viver e adentrar cada dobra do tempo como porta do infinito.

A teima interrogante da morte à espreita – “Oh! Morte! A que mistério me destinás?” – e a idealização do amor não realizado foram os temas obsessivos de sua obra.

Em contraste com a primeira geração romântica, capitaneada por Gonçalves Dias, e com a geração que lhe sucedeu, Castro Alves à proa, o ultrarromântico Álvares de Azevedo não cantou a pátria, Deus ou o povo sofrido; não celebrou índios, flechadas e cachoeiras, mas voltou-se para a interioridade de uma alma cindida e um coração arrebatado pelo “mal do século”.

O poema “Lembrança de morrer”, que fecha a *Lira dos vinte anos* – livro póstumo publicado em 1853 e saudado por um ainda adolescente Machado de Assis como “a boa nova dos poetas” –, dá a medida da sua promessa e potência: “Quando em meu peito rebentar-se a fibra, que o espírito enlaça à dor vivente, não derramem por mim

nem uma lágrima em pálpebra demente. [...] Não quero que uma nota de alegria se cale por meu triste passamento. Eu deixo a vida como deixa o tédio do deserto o poente caminheiro. Como as horas de um longo pesadelo que se desfaz ao dobre de um sineiro. [...] Descansem o meu leito solitário, na floresta dos homens esquecida, à sombra de uma cruz, e escrevam nela: – Foi poeta – sonhou – e amou na vida”.

O verdadeiro poeta, dizia John Milton, deve fazer da sua vida um poema. Álvares de Azevedo fez da poesia a sua vida. A sentença de Beethoven – “somente o buscar aguerrido é infinito” – poderia servir-lhe de epitáfio.

Coelho Neto

O que Álvares de Azevedo não publicou em vida Coelho Neto publicou por muitas vidas. Polígrafo incansável e dono de uma obra ciclópica, a produção literária dele alcança mais de 120 títulos e cerca de 8 mil artigos em jornais e periódicos, sem esquecer os 3 mil discursos de improviso, segundo sua própria estimativa. (“Discursos lidos”, usava repetir, “são pássaros de gaiola; o improviso é o pássaro livre, de voo largo, cantando no espaço, ao sol”).

Nascido em Caxias, Maranhão, em 1864, filho de um comerciante português e de uma indígena amazonense, o mameluco Coelho Neto revelou desde muito cedo a vocação literária: aos 11 anos de idade ensaia traduzir Cícero do latim.

De sua infância no sertão maranhense, ele viria a escrever na maturidade: “Até hoje sofro a influência do primeiro período da minha vida no sertão. Foram as histórias, as lendas, os contos ouvidos em criança, histórias de negros cheias de pavores, lendas de caboclos palpitando encantamentos, contos de homens brancos, a fantasia do sol, o perfume das florestas, o sonho dos civilizados. Nunca mais essa mistura de ideias e de raças deixou de predominar e até hoje se faz sentir no meu ecletismo. A minha fantasia é o resultado da alma dos negros, dos caboclos e dos brancos”.

A juventude boêmia nos arcos da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em São Paulo, “sob a impressão ainda dos versos de Álvares de Azevedo”, como ele recorda, fixam a paixão pelas letras e impelem-no ao engajamento na causa republicana e abolicionista. Abandona a faculdade sem concluir o curso e se muda para o Rio de Janeiro, onde se torna jornalista da *Gazeta da Tarde*, o grande órgão abolicionista liderado por José do Patrocínio, “a flecha lançada em linha reta ao sol”. Era o marco zero de uma longa e profícua jornada.

“Discutido, louvado e agredido”, como pontua João Neves da Fontoura em seu discurso de posse nesta Casa, Coelho Neto “se fez o mestre da primeira leva de homens de letras da República”. Autor de enorme prestígio e sucesso em sua época, ele foi eleito por três vezes sucessivas, a partir de 1928, “Príncipe dos Prodadores Brasileiros” em concursos realizados entre os intelectuais e o povo do Rio de Janeiro. É de sua lavra a expressão “Cidade Maravilhosa”, título de um dos seus livros e logo consagrado na marchinha carnavalesca.

Idólatra da forma, inveterado ressuscitador de palavras condenadas ao ostracismo, dono de um estilo arcaizante repleto de truques retóricos e formalismos, Coelho Neto foi duramente atacado pelas gerações mais novas como um escritor palavroso, estéril, que só se preocupava com a pureza do estilo, a erudição e o vocabulário, negligenciando as questões morais, políticas e sociais. Lima Barreto, por exemplo, acusava-o de literato “sem visão da nossa vida, sem simpatia por ela” e chegou a retratá-lo como “o sujeito mais nefasto que tem aparecido em nosso meio

intelectual”. De igual modo, os modernistas de 1922 fizeram dele uma espécie de inimigo de plantão e vítima preferencial de uma cruzada antiacademista que se propunha, em sintomático neologismo, a “descoelhonetizar” a literatura brasileira.

A virulência da crítica é índice da presença e da importância de Coelho Neto na paisagem literária da Primeira República. O tempo decanta o passado. Se é verdade, por um lado, que o beletrismo neoparnasiano do “ateniense do Maranhão” envelheceu mal e que podemos, talvez, dizer dele o que Goethe disse de Victor Hugo – que ele deveria *trabalhar mais e escrever menos* –, nem por isso devemos incorrer na injustiça de sonegar-lhe seus ponderáveis méritos.

Para começar, um fato curioso – pequeno, mas revelador. Lima Barreto e Coelho Neto divergiram sobre o futuro do recém-chegado futebol no Brasil. Ao passo que o autor de *Policarpo Quaresma* via o futebol como um esporte importado, violento e impróprio para a mocidade brasileira – chegou a criar a Liga contra o Football –, Coelho Neto celebrou sua chegada e profetizou que entraria em cheio no gosto do brasileiro. Golaço. À luz desse fato singular, cabe a pergunta: quem, então, o passadista? Quem andava em sintonia com a alma do povo?

Outro exemplo vem da política. Enquanto Coelho Neto, desafiando a censura, corajosamente apoiou o movimento tenentista dos Dezoito do Forte de Copacabana contra a oligarquia carcomida, deflagrado poucos meses apenas após a Semana de 22, os vanguardistas do modernismo se encolheram em cômodo e covarde silêncio, ao abrigo dos salões da plutocracia cafeeira, como se aquilo não lhes dissesse respeito ou à cultura brasileira. E então: quem, afinal, o conservador? Quem o rebelde revolucionário?

Mas não é só. O ponto mais alto do legado de Coelho Neto foi o seu surpreendente pioneirismo e protagonismo na defesa da ecologia e do patrimônio ambiental brasileiro. Em inumeráveis crônicas, palestras e romances, assim como nos discursos por ocasião do seu breve trânsito pela Câmara dos Deputados, Coelho Neto não se cansou de alertar a opinião pública e de denunciar a criminoso passividade dos governos frente à destruição das florestas, modificando o clima, alterando o ritmo das estações, expelindo os povos nativos e solapando a navegabilidade dos rios e a fertilidade das terras ribeirinhas.

Ecologista vigoroso, Coelho Neto disse verdades que, infelizmente, ardem sob os nossos olhos. Ei-lo na Câmara dos Deputados em 1911: “Enquanto o machado rechina nos troncos e as labaredas fazem crepitar a folhagem, o homem não dá pelo mal, tão ávida é nele a cobiça, que só para o lucro tem olhos. Ai! dele, a floresta vinga-se morrendo: onde cai esplanase o deserto e os espectros das florestas mortas são a fome, a sede, a enfermidade, os ciclones, as inundações”.

E, ao comentar trágica inundação em Minas Gerais, prossegue: “Os governos, que acham ridículo esse cuidado com florestas, só dão pelo mal quando um cataclismo os acorda e os clamores das vítimas vão perturbá-los nas confabulações políticas. Então levantam-se alarmados e saem a socorrer aos que por eles bradam. Houvesse eles, como lhes cumpria, garantido a vida das árvores e não teríamos a lamentar as cenas tristes que tanto desolam a terra mineira. As vítimas do fogo vingam-se dos seus algozes – eram elas que faziam a polícia das águas, mataram-nas: o resultado aí está, na revolta dos rios. E não é só a esterilidade que vai malsinando a terra, é também a desordem, e aí a temos, tremenda, em catástrofes, nesse transbordo das águas que vão carreando, na cheia, cidades e vilas, moradias e templos, lavouras e vidas”.

De lá para cá, é claro, e com redobrada força em anos recentes, a gravidade do quadro só fez aumentar. Em meio século de consistente militância, o maranhense

e mameluco Coelho Neto revelou-se um pioneiro da causa ambiental – fato que o singulariza e projeta como escritor muito à frente do seu tempo, não só no Brasil, mas em todo o mundo.

João Neves da Fontoura

Descendente de imigrantes italianos e portugueses radicados em solo gaúcho, João Neves da Fontoura fez da cena política e da diplomacia o palco de sua atribulada e combativa existência.

“Orador, foi dos maiores, senão o maior do nosso tempo”, avalia Afonso Arinos de Melo Franco. Sua obra escrita, formada por discursos, monografias e depoimentos, com destaque para os dois volumes das *Memórias*, dignos da nossa melhor memorialística, é documento indispensável para o estudo da história do Brasil no século XX.

“O mundo nunca pertenceu aos tímidos”, sentenciou João Neves. Como não me é possível tratar aqui da sua vasta atuação como homem público – prefeito, deputado, embaixador e ministro das Relações Exteriores – ateno-me ao seu ousadíssimo e verdadeiramente crucial papel nos acontecimentos que culminaram na derrubada da República Velha.

Velhos amigos da Faculdade de Direito em Porto Alegre, Getúlio Vargas e João Neves tornaram-se desde cedo correligionários. As relações entre eles, contudo, nem sempre foram fáceis. O clímax da tensão se deu nos meses que antecedem a Revolução de 1930. Getúlio, o eterno hesitante, não se decidia. Adepto do morde e assopeira, mestre na arte do “falar, sem nada dizer”, o governador gaúcho queria manter todas as opções em aberto no processo sucessório, formalizando apoio a Washington Luís e, em paralelo, flertando com a oposição. De tão ladino, ironizava João Neves, o amigo “Geitúlio” era capaz de tirar as meias sem sequer descalçar os sapatos.

Foi quando João Neves, por sua conta e risco, ousou aplicar-lhe um xeque-mate e praticamente decidiu por ele, firmando um pacto secreto entre gaúchos e mineiros, sem o conhecimento de Getúlio, e criando a Aliança Liberal. Nos termos do pacto, a ala rio-grandense do Partido Republicano estava obrigada a aliar-se à mineira, “ficando inteiramente presos os dois estados à candidatura gaúcha, da qual não poderiam se afastar a não ser por mútuo acordo”. O gesto de João Neves atropelava a hesitante dubiedade de Getúlio e selava em definitivo a aliança entre a impetuosidade gaúcha e a astúcia-prudência mineira – era o embrião do movimento que deságua na Revolução de 1930.

E não parou aí. Decepcionado com os rumos autoritários do novo regime, João Neves defendeu com firmeza o pronto retorno à ordem constitucional democrática e surpreendeu a todos ao apoiar a rebelião paulista de 1932 não só em palavras, mas viajando a São Paulo em um pequeno avião de aluguel, a fim de lutar ao lado das forças rebeldes.

A derrota levou-o ao exílio, mas não a renegar o feito. “Ele era por constância e excelência o democrata”, como sintetizou Guimarães Rosa, seu futuro chefe de gabinete no Itamaraty, em discurso de posse nesta Casa: “Creio não ter encontrado outro assim inerentemente autêntico”.

De volta ao Brasil em 1935, torna-se líder da oposição no Congresso, antes de, por fim, se recompor com o campo varguista e mais tarde assumir o cargo de chanceler nos governos Dutra e Getúlio. “Quem pensa no Brasil e no povo brasileiro”, ponderou Rosa entre sério e lúdico, “vezes quantas rebeija pedras e santos. Notável esse mirável João Neves”.

Mário Palmério

Mineiro de Monte Carmelo, Mário Palmério foi professor, político, diplomata, romancista e, sobretudo, empreendedor educacional. Como um semeador de escolas e instituições de ensino técnico e superior, Palmério, com sua ação empreendedora, transformou o Triângulo Mineiro em importante centro irradiador de ensino e pesquisa.

A lista das instituições por ele criadas, a começar pelo Liceu do Triângulo Mineiro, fundado em 1940, impressiona e fala por si: Colégio e Escola Técnica de Comércio; Faculdades de Odontologia, Direito, Medicina e Engenharia; e, coroando a jornada, o Hospital da Associação de Combate ao Câncer do Brasil Central e o *campus* da Universidade de Uberaba, criada em 1988.

Eleito deputado federal pelo PTB de Minas Gerais em 1950, Mário Palmério reeleveu-se por mais dois mandatos, tendo pautado a sua atuação na Câmara pela defesa das causas educacionais, a começar pela questão dos “excedentes dos vestibulares”, como se dizia na época.

Sua obra literária emana da sua experiência como homem de ação e convívio – da sua capacidade de diálogo e calorosa empatia com todo o espectro da vida brasileira, do capiau ao magistrado.

Seu romance de estreia, *Vila dos confins*, retrata as dores do parto de um recém-criado município no sertão profundo – “mundão largado de não acabar mais” – às vésperas da primeira eleição; a trama do livro, ele conta, “nasceu relatório, cresceu crônica e acabou romance”.

Em *Chapadão do bugre*, sua obra mais conhecida, fruto de ampla pesquisa dos costumes e linguajar do Brasil sertanejo, ele retoma a ambiência do livro de estreia, porém em chave dramática – a saga de uma vingança.

Ao final da vida, Mário Palmério passou a viver num enorme barco dotado de biblioteca, escritório e TV a bordo, singrando os rios e zonas ribeirinhas da região amazônica. O plano, inacabado, era escrever um grande épico abarcando tudo o que se sabia sobre a grande floresta e seus desbravadores. A um amigo jornalista que foi visitá-lo no barco, confidenciou: “Eu gosto mesmo é desta vida bandoleira; é de dormir no mato, alisar um cachorro e compor uma guarânia”.

Tarcísio Padilha

Filósofo, escritor e educador, Tarcísio Padilha, meu imediato antecessor, dedicou o melhor de suas energias ao ofício da educação. Pensador ligado ao humanismo católico, o escritor e educador reflete em sua obra uma inabalável crença “no poder do Espírito de se opor às forças da dissolução e da decadência”.

Padilha foi o *filósofo da esperança* por excelência. “Há um abismo entre o que somos e o que almejamos ser”, dizia. Daí a centralidade da ética e da educação em sua contribuição. “O pessimismo”, ele insistia, “cessa tão logo começamos a agir”. “O modo como alguém vive dá verdade às suas ideias e não estas à sua vida.”

Natural do Rio de Janeiro, Padilha formou-se em Ciências Sociais pela PUC do Rio e fez doutorado em Filosofia na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde se tornou professor titular e lecionou por longos anos a disciplina de História da Filosofia. Em décadas de incansável e abnegada dedicação ao magistério, foi docente e orientador de pós-graduação em diversos centros de ensino fluminenses.

Presidiu a Sociedade Brasileira de Filósofos Católicos e o Centro Dom Vital, onde se insere na linha de expoentes do humanismo católico como Alceu de Amoroso Lima e Cândido Mendes. A convite do Vaticano, integrou o Pontifício Conselho para a Família, criado por João Paulo II em 1981.

Ressalta em Padilha a profunda seriedade existencial com que aborda as questões especulativas e os problemas do nosso tempo. O cerne da sua contribuição contempla dois eixos temáticos em estreita união. Cada um deles, é certo, mereceria todo um discurso à parte, mas, fiquem tranquilos, não o farei. Cinjo-me ao essencial.

De um lado, está a temática da filosofia pura. A fria razão não comporta o mistério do ser. Padilha se opõe com agudeza aos excessos e pretensões de um racionalismo esterilizante, incapaz de reconhecer os limites da ciência moderna frente ao irreprimível anseio humano de transcendência e de busca de fundamento e significado últimos para a existência pessoal e coletiva.

“Não *como* o mundo é, é o místico, é ele *ser*”, na fórmula lapidar de Wittgenstein; ou, como dirá Padilha, “o mundo é uma ilha de problemas circundada por um oceano de mistérios – o que atrai é o mistério”. Sua adesão, jovem ainda, à doutrina e à fé católicas nasce dessa legítima e primitiva inquietude.

A segunda vertente da obra de Padilha é o engajamento cívico visando à melhoria das condições de vida e ao resgate do nosso secular déficit civilizatório em três domínios prioritários: educação, saúde e justiça.

O ser humano, ele sustenta, não é um dado fixo, “mas constrói a cada instante o seu ser, seja no convívio com outras pessoas, seja em contato com o mundo das coisas”. Daí que, se por um lado, a pessoa humana “se alça acima do Estado, uma vez que seus fins são superiores aos do Estado”, cabe ao Estado, por seu turno, “proporcionar ao homem todas as condições de sua autorrealização pessoal”. E, como ele frisaria com justificada insistência em *Uma ética do cotidiano*, “a prioridade é o ensino fundamental, sem o qual a criança jamais poderá atingir o estágio da cidadania”.

Para além de suas teses e propostas substantivas, no entanto, a filosofia de Padilha, penso eu, parte de uma intuição fundamental à qual ele sempre se manteve fiel – a crença na *esperança* não apenas como vivência psicológica, mas como categoria existencial, “tecido do nosso ser, cerne da nossa identidade”.

Ao ler e debruçar-me sobre sua obra, evoco as palavras do poeta Antero de Quental: “No fundo do coração há uma voz humilde mas que nada faz calar; [uma voz] a protestar, a dizer-lhe que há alguma coisa por que existe e por que vale a pena viver”. Eis a voz que o legado de Padilha inspira e irradia.

João Guimarães Rosa

Álvares de Azevedo, Coelho Neto, João Neves da Fontoura, Mário Palmério, Tarcísio Padilha: as pessoas são todas mistérios; cada uma é todo um mundo a sós. Guimarães Rosa, porém, é mundo à parte. Um universo só seu – sertão místico urdido no exílio da linguagem comum-incomum. Estupenda força, demiúrgica beleza.

Embaraçoso sentimento, a admiração – quando é intensa, quando é demais. Pela dificuldade de expressar-se adequadamente, “coração nos pés, por pisável”, ela se parece com o amor. “Porque o amor não fala e não pode dizer-se todo, senão não seria amor”.

O que pode ser dito? “Nossas vivências mais próprias não são nada tagarelas.” Mas se “os limites da linguagem denotam os limites do meu mundo”, como bem disse o filósofo, vem o poeta e *diz o indizível*. Diz o que não se deixa falar: olhar afora, olhar adentro. O ponto exato em que o singular absurdo de cada consciência individual, no que ela tem de mais caprichosamente intratável, singular e incomunicável, rompe o dique, vence o estreito e roça a outra margem. Alcança a visão-lampejo do universal-comum: o que nos une e faz humanos. São raros, estes, em qualquer língua.

Guimarães Rosa expande as fronteiras do que pode ser dito. Poesia ou prosa? Erudito ou popular? Literário ou coloquial? Culto ou chulo? Sério ou lúdico? Jorro ou artifício? Os opostos *não* se opõem. Em cada frase, por singela, a surpresa, o inesperado: algo prenhe de meditação e aventura; em cada palavra, como por encantamento, o viço e o vigor; o vir à vida das primícias: as células-tronco da nossa língua desveladas e cultivadas por dons de feitiço. Em Rosa, a experimentação criadora faz de quem caminha com ele cocriador do seu mundo. “Sertão é o sozinho; sertão: é dentro da gente.”

O segredo? O autor de *Grande sertão* responde: “Apenas sou incorrigivelmente pelo melhorar e aperfeiçoar, sem descanso, em ação repetida, dorida, feroz, sem cessar até o último momento, a todo custo. Faço isso com os meus livros. Neles, não há nem um momento de inércia. Nenhuma preguiça! Tudo é retrabalhado, repensado, calculado, rezado, refervido, recongelado, descongelado, purgado e reengrossado, outra vez filtrado”.

Trabalho, trabalho, trabalho, ele diz, “precisão micromilimétrica”, a inembotável paciência do artesão. E, no entanto, digo eu, faltou dizer: o relâmpago, o prodígio. A indômita coisinha ilógica. Ou, como ele se permitiu revelar em rara entrevista a Günter Lorenz: “De repente, o diabo me cavalga”.

A vida não é só o que se vê. O que podemos saber? “Eu me inventei neste gosto de especular ideia”, declara o jagunço metafísico Riobaldo. *Grande sertão*: a vasta, traiçoeira realidade inabrangível; *veredas*: as trilhas, cismas e suspeitas do túbio-mortal saber. O que não é influi e governa o que é. A ignorância infinita desconcerta o saber finito: “a vida não é entendível”. Em Rosa, o impulso criador está a serviço de um propósito definido: o reencantamento do mundo pela presença do mistério. O trêmulo júbilo na alma do leitor.

“Reporto-me ao transcendente”, alerta o narrador de “O espelho”, magistral contraponto, em chave analítica, ao conto homônimo de Machado: “Tudo, aliás, é a porta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo”. “Vivemos, de modo incorrigível, distraídos das coisas mais importantes.” A transcendência se impõe.

Ou como dirá Riobaldo, descortinador de abismos nas dobras e nervuras do real: “Esta vida está cheia de ocultos caminhos. Se o senhor souber, sabe; não sabendo, não me entenderá”. “Mire e veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou.” Rosa não tem fim.

Escreveu Machado, no ano de fundação desta Casa: “Um dia, quando não houver império britânico nem república norte-americana, haverá Shakespeare; quando não se falar inglês, falar-se-á Shakespeare. Que valerão então todas as discórdias? O mesmo que as dos gregos, que deixaram Homero e os trágicos”. É no que acredito. E vou além: é justamente o que sinto. É precisamente o que eu penso do nosso bardo mineiro, natural de Cordisburgo. Haverá Guimarães Rosa, falar-se-á Guimarães Rosa.

Misteriosança: ousadia em enfrentar o mistério. Que as sombras e males do presente não nos deprimam ou iludam. Se Guimarães Rosa existe, a grandeza do Brasil não pode andar longe. Estarei só?

Coda

Senhoras e senhores, queridos amigos e amigas: é hora – ou passa da hora – de concluir: “A vida não dá demora em nada”.

A criança é pai e mãe do adulto. Ao assumir esta cadeira na ABL, o meu sentimento revolve como um pêndulo entre a humildade e a ambição. A humildade, de filiação paterna, raiz mineira, é a voz da cautela: *não fiz por merecer*. Mas ela não vai só. Pois logo se insinua e ressoa em meu peito o contraponto materno. O sentimento ítalo-ardente, audaz: *farei por merecer!*

Vem dessa dupla herança – o absoluto respeito à imensa diversidade da pessoa humana de Justo e a emoção estética de Yone, poeta e psicanalista – o ímpeto de seguir em frente. O anseio de ousar e de criar, sempre a recomeçar. Sempre do zero outra vez.

É difundida a crença de que a idade nos torna conformistas, céticos e resignados diante da realidade como ela é: “Na mocidade combatia, na maturidade passou a sorrir com descrença”.

Se é o caso para a maioria, não sei dizer; mas de uma coisa estou certo – seguramente *não* é o meu caso. Ao contrário. Sinto que os anos acirraram em mim a revolta com as injustiças da vida brasileira e, sobretudo, avivaram a esperança e a fé radical em nosso futuro.

O Brasil desceu aos infernos. A democracia afrontada; a obscena desigualdade agravada; a floresta violentada. Extraviamos-nos a tal ponto, creem alguns, que talvez tenhamos perdido – *e de vez desta vez* – o caminho. Quem poderá saber?

O amor, porém, é ilógico. É Colombo ao ousar o desconhecido. É Aleijadinho, Machado, Pelé. A África em nós. Daí a minha crença inabalável no anacronismo-promessa chamado Brasil. Mais cedo, talvez, do que imaginamos, vamos virar a página e reencontrar, revigorados, o caminho. Às vezes, é preciso descer aos infernos para que possa romper a manhã. O Brasil, quero crer, está grávido: no limiar de um parto temporão de cidadania.

O espírito, como o vento das grandes mudanças, sopra onde quer, quando quer e para onde quer. O que aí está a apodrecer a vida não pode durar porque não é nada; quando muito, é estrume para o futuro. O mal existe no mundo para despertar ação, não desespero; estimular engajamento, não indiferença; suscitar compaixão, não cinismo. Tudo o que já foi é embrião do que vai vir: esperança agreste a brotar do fel do desespero. Desencanto-reencanto, desengano-reengano.

O Brasil tem sede de futuro. A biodiversidade da nossa terra e a sociodiversidade da nossa gente – afro-euro-ameríndia – são os principais trunfos brasileiros diante de uma civilização em crise. O futuro se redefine sem cessar – ele responde à força e à ousadia do nosso querer. *Queiramos!* “Onde cresce o perigo cresce também o que salva.”



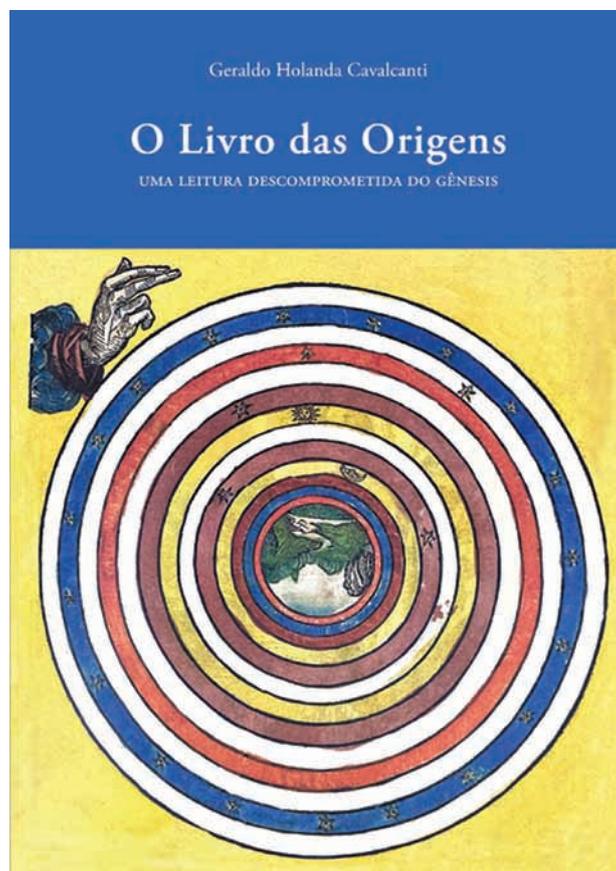
Livro das origens: uma leitura descomprometida do Gênesis

Geraldo Holanda Cavalcanti

Ocupante da Cadeira 29 na Academia Brasileira de Letras.

O *Livro das origens: uma leitura descomprometida do Gênesis*, como diz o título, busca ser uma leitura imparcial do Gênesis da Bíblia cristã. O texto bíblico é analisado, na medida do possível, como narrativa autorreferente, livre da carga energética de natureza semântica, sectária, erudita ou confessional. O leitor terá a atenção chamada a todo instante para a literalidade da narração, com suas incoerências e contradições.

Documento literário histórico, o Gênesis terá sofrido a irremediável influência de mitos e de textos literários religiosos de civilizações a ele anteriores ou dele



coetâneos. O presente texto detém-se constantemente nesse aspecto intercultural e literário.

Diferentemente do que faz a bibliografia mais corrente sobre o tema, a obra pretende ressaltar a concomitância da criação dos seres humanos com a dos seres espirituais. A história de uma não pode ser narrada sem a presença da outra. Isso se torna aparente desde o primeiro momento da narração da vida do par adâmico com o surgimento do mal dentro do Jardim do Éden.

Para não desviar o leitor do fluxo narrativo da história da criação do homem, uma breve sinopse sobre a criação dos seres espirituais foi incluída, em anexo, como subsídio, sob o título de “Tratado mínimo de angelologia”, que inclui, como é óbvio, um capítulo dedicado aos anjos fiéis, e outro, intitulado “Rudimentos de demonologia”, dedicado aos anjos infiéis.

A respeito da criação do ser humano, é dada a necessária atenção à divergência entre as duas opostas narrações bíblicas sobre a criação do homem e da mulher, contidas no primeiro e no segundo capítulos do Gênesis, das quais resulta a desqualificação da mulher na história da humanidade nas sociedades herdeiras da Bíblia judaico-cristã.

Embora se restrinja ao primeiro livro da Bíblia, para seu correto entendimento são indispensáveis incursões em outros livros da Bíblia onde estão registrados os Mandamentos, os Estatutos e as Normas que devem reger o comportamento do Povo Eleito de Iahweh, o que requer a consulta aos capítulos apropriados do Êxodo, de Números e do Deuteronômio.

Nota explicativa

Os artigos 1 e 2 do Gênesis apresentam duas versões contraditórias da criação da mulher. No artigo 1, parágrafo 27, está dito: “Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus ele o criou. Homem e mulher, ele os criou. Deus os abençoou e lhes disse: Sede fecundos, multiplicai-vos, enchei a terra e submetei-a; dominai sobre os peixes do mar, as aves do céu e todos os animais que rastejam sobre a terra”. “Deus viu tudo o que tinha feito e era muito bom.”

No artigo 2, parágrafo 1: “Assim foram concluídos o céu e a terra, com todo o seu exército”. “A Deus lhe parece insuficiente.” “Modelou o homem com a argila do solo, insuflou em suas narinas um hálito de vida e o homem se tornou um ser vivente.” “Não é bom que o homem esteja só. Vou fazer uma auxiliar que lhe corresponda.” “Então Iahweh Deus fez cair um torpor sobre o homem, e ele dormiu. Tomou uma de suas costelas e fez crescer carne em seu lugar.” “Modelou uma mulher e a trouxe ao homem.” “Então o homem exclamou: esta sim é osso de meus ossos e carne de minha carne”.



Livros

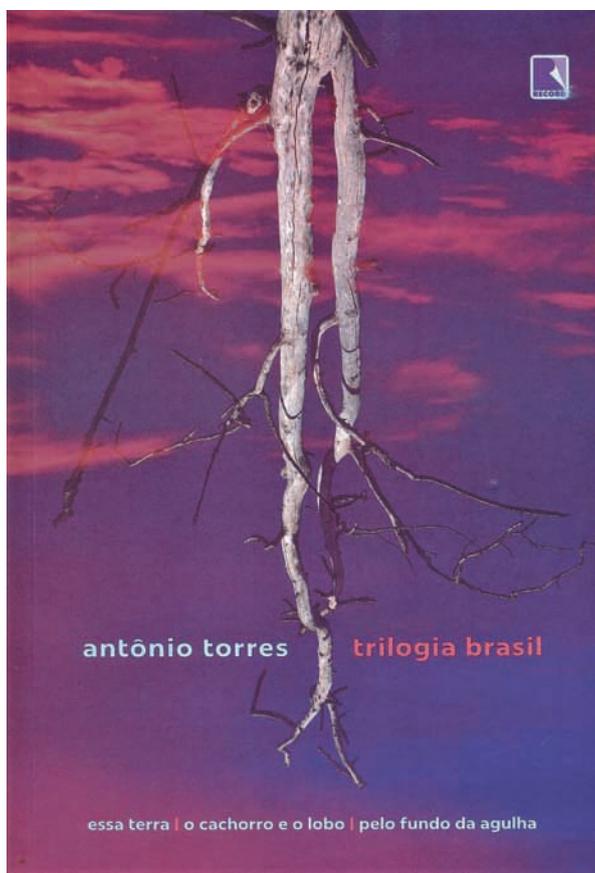
Trilogia Brasil

Antônio Torres

Ocupante da cadeira 23 da Academia Brasileira de Letras.

Trata-se da reunião em um só volume dos romances *Essa Terra* (1976), *O cachorro e o lobo* (1997) e *Pelo fundo da agulha* (2006), “três tempos de um personagem catalisador da vida brasileira na segunda metade do século XX”, na definição do escritor Miguel Sanches Neto, hoje reitor da Universidade Estadual de Ponta Grossa (PR). Tudo começa com o seguinte quadro mental: um homem com o pescoço numa corda presa a um gancho de uma rede de balançar. Era o fim de uma história (real) de um migrante nordestino de regresso à sua terra. E o começo de outra (ficcional).

Depois de duas incursões ao cenário daquele *tresloucado gesto* num sertão esquecido nos confins do tempo, acabei por dar essas viagens por perdidas, pois ninguém



queria tocar naquele assunto mal-assombrado. Até deduzir que o sonho do lugar era partir. Se aquele que partiu voltou para se matar, matou o sonho do lugar. Foi só a partir dessa dedução que o romance andou, como um triunfo da ficção sobre a realidade. Vinte anos depois, *Essa Terra* viria a ser revisitado em *O cachorro e o lobo*, que, dez anos adiante, daria a linha para ser enfiada *Pelo fundo da Agulha*. Todos agora muito bem embalados pela editora Record – com uma belíssima capa de Leonardo Iaccarino, apresentação do Acadêmico João Almino e fortuna crítica e nota do autor – para ser lido em sequência, com o título de *Trilogia Brasil*, o que está justificado na contracapa.

Trechos de *Essa Terra*

Eles me agarraram pelas orelhas e pelo pescoço e bateram a minha cabeça no meio-fio da calçada. Berrei. Que meu berro enchesse a rua deserta, subisse pelas paredes dos edifícios, entrasse nos apartamentos, despertasse os homens, as mulheres e as crianças, rachasse as nuvens pesadas e negras da cidade de São Paulo e fosse infernizar o sono de Deus:

– Socorro. Estão me matando.

Uma luz se acendeu ao meu terceiro grito e um homem chegou à janela. Ficou olhando. Eles continuaram batendo a minha cabeça no meio-fio. A luz entrou no meu olho, dura e penetrante, como a dor. Era um holofote, era um facho, era uma estrela. Foi nesse momento que a mão de papai apareceu, me oferecendo um chapéu.

– Cubra a cabeça. Assim dói menos. Tentei esticar o braço, mas, quando a minha mão já estava quase agarrando o chapéu, levei nova pancada.

Eles riram. Senti um cano frio coçando o meu ouvido.

– Despacho?

– Aguenta um pouco.

– Depois, como a gente faz?

– Joga o presunto no Tietê.

Papai desapareceu sob as águas. O chapéu boiava na correnteza.

Às margens plácidas, águas turvas.

Ventos frios, homens fortes: do Sul e do Norte.

Tape o nariz e boa sorte.

Eles continuaram batendo.

– Confessa, você é ladrão.

– Confessa, você é vagabundo.

– Confessa, você é marginal.

Eu disse não, não, não, não.

Não.

Marginal: uma avenida larga margeando o Tietê.

Tietê: águas escuras, fundas.

Tietetânicas.

Ao fundo, a cidade de São Paulo.



Livros

Folias de aprendiz

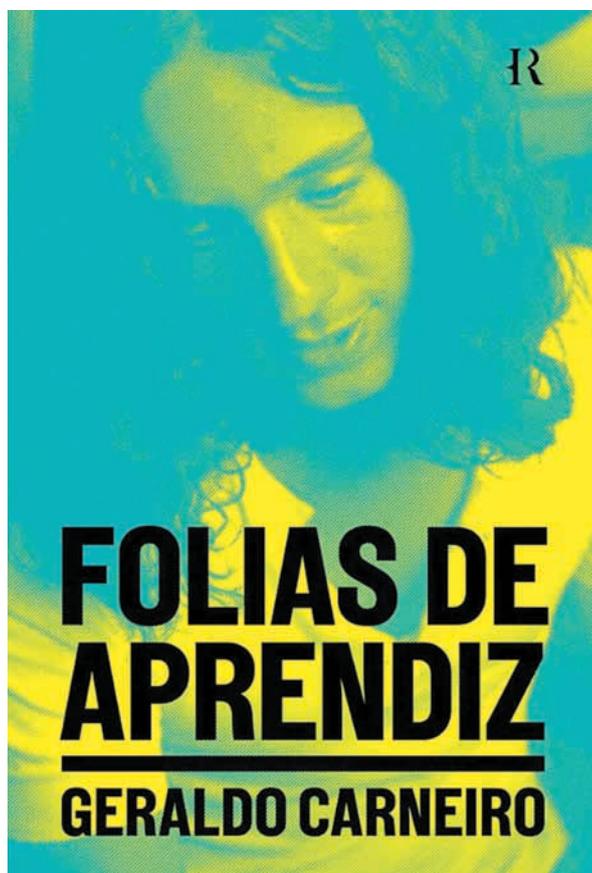
Geraldo Carneiro

Ocupante da Cadeira 24 na Academia Brasileira de Letras.

Folias de aprendiz é um conjunto de lembranças de infância e juventude, escritas por encomenda do editor Roberto Feith. Reproduzo abaixo alguns parágrafos do prólogo do livro.

Trechos do livro

Por onde começarei? Li em algum lugar que basta começar pelo princípio, continuar até o meio, depois seguir até o fim. Tenho minhas dúvidas quanto à eficácia da fórmula. Sei que estamos aqui, um diante do outro, a sós. Se eu mentisse, não



convenceria nem a mim. Serei o mais sincero possível, mesmo que a sinceridade seja uma fantasia literária, sirva apenas para imaginar que exista algo semelhante à realidade, se é que há realidade num mundo reinventado pelas palavras.

Não se preocupe, não vou contar tudo. Se contasse, até eu mesmo romperia relações comigo. Suprimirei estrategicamente alguns detalhes sórdidos ou sublimes. Como escapar do feitiço das palavras? Como achar o deserto em meio à água? Não sei. Escrever contra a tirania da civilidade e das meias-palavras? Contra a semântica e a sintaxe. Será possível? Vamos tentar, minha cara leitora-leitor, minha semelhante, meu irmão.

Sabe onde encontrar as flores do bem? Nas hagiografias. Aqui só há a geografia sentimental de alguém assediado pelo delírio. Se o meu delírio for de segunda mão, terá sido furtado de Machado de Assis, assim como o dele foi furtado de Leopardi. Não tenho a pretensão de compreender a realidade. Ela me parece cada dia menos compreensível. Ou quem sabe mais complexa. Mas aí já estaria dourando a pílula, enfeitando o pavão. Aqui, não.



Os perigos do imperador

Ruy Castro

Ocupante da Cadeira 13 da Academia Brasileira de Letras.

Os *perigos do imperador* é um livro de ficção. Trata de um atentado a tiros contra o imperador dom Pedro II por antimonarquistas brasileiros em Nova York, durante sua visita aos Estados Unidos para as comemorações do Centenário da Independência americana, em 1876. A visita existiu; o atentado, não. Mas, como o objetivo de toda ficção é levar o leitor a acreditar nela, pontuei a narrativa com extratos reais e outros aparentemente reais: “trechos” do diário do imperador e de suas cartas para a condessa de Barral (escritas no seu estilo, disponíveis em várias coletâneas e fáceis de imitar), reportagens do jornalista americano James O’Kelly publicadas no *The New York Herald* (em sua maioria, autênticas) e várias outras fontes que “remeti” aos arquivos e coleções do Museu Imperial e da Biblioteca Nacional



e a papéis “descobertos” por mim em sebos e leilões. Além disso, quase todos os personagens secundários existiram.

Como sou mais conhecido como biógrafo e não gostaria de ver este livro confundido com uma biografia, deixei bem claro no subtítulo: *Um romance do Segundo Reinado*. Sou de opinião que, ao contrário da biografia, que não pode ser nem de longe contaminada pela ficção, esta pode, se quiser, tomar de empréstimo figuras e fatos da vida real, desde que razoáveis e plausíveis (veja artigo sobre meu livro *A vida por escrito – Ciência e arte da biografia*). Pensando bem, teria sido possível a dom Pedro II sofrer aquele atentado...

Trecho do livro

Do outro lado do picadeiro, estava o camarote do homem que John Hyde iria eliminar. Era o camarote de gala, todo iluminado, composto de quatro fileiras de sete poltronas. Dom Pedro II ocupava a poltrona central da primeira fila. Durante o espetáculo, Hyde observou que dom Pedro, de chapéu no colo, não despregava os olhos dos artistas, como se tentasse decifrar o segredo de cada truque. Podia passar minutos sem se mexer. Ao fim de cada ato, aplaudia energicamente, como se despertasse de uma pétrea rigidez. Todos os seus movimentos eram previsíveis. Era o alvo perfeito.

Hyde viu chegada a hora. Abriu o estojo de violino e tirou de dentro sua arma – um rifle Whitworth, calibre 45, com mira, como o que os ingleses vendiam para os Confederados na Guerra Civil, desmontado em duas partes. Era também usado para matar búfalos. Com um clique, engatou uma parte à outra. Introduziu a bala na câmara, correu o ferrolho para frente e travou-o na posição. Apoiou então a coronha em seu ombro e apontou o rifle para o alvo. Hyde concentrou-se no contraste entre o nó da gravata preta e o branco do colarinho do imperador, e calculou que, apontando para um milímetro acima, o alvo seria atingido no centro da testa – esta, por sinal, enorme. E atirou.



PATRONOS, FUNDADORES E MEMBROS EFETIVOS DA ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS

(Fundada em 20 de julho de 1897)

As sessões preparatórias para a criação da Academia Brasileira de Letras realizaram-se na sala de redação da *Revista Brasileira, fase III* (1895-1899), sob a direção de José Veríssimo. Na primeira sessão, em 15 de dezembro de 1896, foi aclamado presidente Machado de Assis. Outras sessões realizaram-se na redação da *Revista*, na Travessa do Ouvidor 31, Rio de Janeiro. A primeira sessão plenária da Instituição realizou-se numa sala do Pedagogium, na Rua do Passeio, em 20 de julho de 1897.

Cadeira	Patronos	Fundadores	Membros Efetivos
1	Adelino Fontoura	Luís Murat	Ana Maria Machado
2	Álvares de Azevedo	Coelho Neto	Eduardo Giannetti
3	Artur de Oliveira	Filinto de Almeida	Joaquim Falcão
4	Basilio da Gama	Aluísio Azevedo	Carlos Nejar
5	Bernardo Guimarães	Raimundo Correia	José Murilo de Carvalho
6	Casimiro de Abreu	Teixeira de Melo	Cicero Sandroni
7	Castro Alves	Valentim Magalhães	Carlos Diegues
8	Cláudio Manuel da Costa	Alberto de Oliveira	Cleonice Serôa da Motta Berardinelli
9	Domingos Gonçalves de Magalhães	Magalhães de Azeredo	Alberto da Costa e Silva
10	Evaristo da Veiga	Rui Barbosa	Rosiska Darcy de Oliveira
11	Fagundes Varela	Lúcio de Mendonça	Ignácio de Loyola Brandão
12	França Júnior	Urbano Duarte	Paulo Niemeyer Filho
13	Francisco Otaviano	Visconde de Taunay	Ruy Castro
14	Franklin Távora	Clóvis Beviláqua	Celso Lafer
15	Gonçalves Dias	Olavo Bilac	Marco Lucchesi
16	Gregório de Matos	Araripe Júnior	Jorge Caldeira
17	Hipólito da Costa	Silvio Romero	Fernanda Montenegro
18	João Francisco Lisboa	José Veríssimo	Arnaldo Niskier
19	Joaquim Caetano	Alcindo Guanabara	Antonio Carlos Secchin
20	Joaquim Manuel de Macedo	Salvador de Mendonça	Gilberto Gil
21	Joaquim Serra	José do Patrocínio	Paulo Coelho
22	José Bonifácio, o Moço	Medeiros e Albuquerque	João Almino
23	José de Alencar	Machado de Assis	Antônio Torres
24	Júlio Ribeiro	García Redondo	Geraldo Carneiro
25	Junqueira Freire	Barão de Loreto	Alberto Venancio Filho
26	Laurindo Rabelo	Guimarães Passos	Marcos Vinícios Vilaça
27	Maciel Monteiro	Joaquim Nabuco	Antonio Cicero
28	Manuel Antônio de Almeida	Inglês de Sousa	Domício Proença Filho
29	Martins Pena	Artur Azevedo	Geraldo Holanda Cavalcanti
30	Pardal Mallet	Pedro Rabelo	Nélida Piñon
31	Pedro Luís	Luís Guimarães Júnior	Merval Pereira
32	Araújo Porto-Alegre	Carlos de Laet	Zuenir Ventura
33	Raul Pompeia	Domício da Gama	Evanildo Cavalcante Bechara
34	Sousa Caldas	J.M. Pereira da Silva	Evaldo Cabral de Mello
35	Tavares Bastos	Rodrigo Octavio	Godofredo de Oliveira Neto
36	Teófilo Dias	Afonso Celso	Fernando Henrique Cardoso
37	Tomás Antônio Gonzaga	Silva Ramos	Arno Wehling
38	Tobias Barreto	Graça Aranha	José Sarney
39	F.A. de Varnhagen	Oliveira Lima	José Paulo Cavalcanti Filho
40	Visconde do Rio Branco	Eduardo Prado	Edmar Lisboa Bacha