

O corpo e a escrita da nação: os impasses da modernidade

Mestre em literatura hispanoamericana. Jose María Martínez Simón (UEG, Espanha)

RESUMO: Em consequência da perda dos valores de futuro y do novo, no limiar da postmodernidade se vivencia uma urgente preocupação por pensar o passado e procurar na tradição raízes culturais alternativas. Pensar esta modernidade singular que olha anacrónicamente para o futuro através do passado na arte e na literatura implica em considerar estas instâncias como discursos híbridos onde se armam políticas culturais que determinam os limites nacionais do próprio, bem como do foráneo. A literatura de final de século, bem como o modernismo brasileiro exemplificam nas obras literárias tensões temporais que ordenam os significados da modernidade e a identidade nacional na América Latina.

Palavras-chave: postmodernidade, literatura da América Latina, história, políticas culturais, anacronia.

1. Introdução

O passado é lição para se meditar, não para reproduzir.
Mário de Andrade

Nas chamadas de sociedades posthistóricas há uma recente preocupação pela história e como nos identificamos nas tradições. Parece que na época mais tardia do capitalismo, as sociedades mais desenvolvidas tenham descoberto um interesse incomum pelo passado e as suas representações, com o fito posto mais nas tradições que nas promessas do futuro. Esta preocupação é devida a profundas transformações que a técnica tem operado no estatuto da cultura, ocupada a partir de agora na prática duma pragmática das formas, mais do que na revelação duma verdade oculta. Isto é, mais no uso das formas e das representações do tempo que na verdade que no passado se possa descortinar.¹

No contexto cultural brasileiro podemos balizar este estado de preocupações pela rerepresentação das linhas que confinam passado e presente por volta de 1964, quando do golpe de estado militar. Se bem que o interesse pela história constituía o eixo da cultura desde a independência, com o romanticismo, até o modernismo – quando resurge novamente (SANTIAGO, 1989) – não será até o golpe de estado quando a história fáctica desacredite do desenvolvimento teleológico da modernidade, gerando novamente um certo “desconforto na cultura”.² Muito longe do pendor pessimista que subteve à teoria da dependência e o subdesenvolvimento fica o olhar extasiado de Stefan Zweig, que enxergava de maneira promissora no Brasil um reservatório daquilo que Europa estava exaurida naquela altura: tempo e, neste sentido, futuro, história.

Precisamente, é a esperança no futuro e a idéia da cultura enquanto “projeto nacional autoorientado”, a que se põe em evidência na sociologia de meados dos anos 60 a ponto de a falta

¹ Andreas Huyssen tem classificado a cultura contemporânea de “*forma política pura*” com o fito de *sublinhar* o quanto o passado e as suas representações importam mais como efeitos institucionais do que como objeto de análise hermenêutico. Vid. “En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70”, en Josep Picó, *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza, 1998.

² Um desconforto cultural que novamente abala o homem moderno nos finais do século XX. O diagnóstico que fizera Sigmund Freud em 1929, pode iluminar a condição do homem à beira do fim da história, popularizada a partir da obra de Francis Fukuyama. A detenção do progresso histórico se pode compreender como a sensação de insatisfação que na consolidação das instituições liberais e o trunfo da tecnologia vivencia o ser humano. Vid. Sigmund Freud, “El malestar de la cultura”, em *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1986. Também, Francis Fukuyama, *El fin de la historia y el último hombre*, Barcelona, Planeta, 1992..

de progresso virar a chave interpretativa do clima cultural: a consciência do subdesenvolvimento.³ A atenção da análise vira desde as promessas do futuro aos desencorajadores constrangimentos dum presente crítico e sem aspectos de porvir. Parece como se a ideologia do progresso que impulsionava as sociedades modernas se tivesse esgotado trazendo o fim do desenvolvimento da história. O que sobrevinha às sociedades latino-americanas após a fé no desenvolvimentismo não eram as portas abertas do futuro, mas antes, como assinala a abaladiça análise de Florestan Fernandes, o retorno do passado como pesadelo. Enquanto para uns – Zweig – a história estava carregada de futuro, para outros, em troca, não deixava de ser mais do que uma cárcere que os condenava ao atraso do passado, quer dizer, um projeto sem direção, totalmente desarticulado numa completa anacronia.⁴

Ter-se-á de esperar alguns anos mais para que o caráter anacrônico da história das sociedades latino-americanas encontre uma formulação mais positiva. Em 1982, Angel Rama publica *La transculturación narrativa en América Latina*, onde desenha os perfis duma vanguarda cultural que, na contramão do culto do novo como norma da modernidade, trabalha a partir das tradições regionais. A valorização desta corrente regional, que se projeta pela primeira vez como eixo estruturador da cultura latino-americana, coloca em primeiro plano a existência duma temporalidade diferente da do desenvolvimento teleológico que impulsiona as sociedades modernas, reformulando as categorias de originalidade e do novo.

Num ensaio sobre a narrativa latino-americana, Rama afirma mesmo o caráter revolucionário desta vanguarda que

avanza hacia el futuro mediante un amplio giro que les hace retomar del pasado los elementos esenciales, constitutivos, de una forma peculiar de vida y destino, asumiendo conjuntamente el nivel artístico que corresponde al ingreso de Latinoamérica a otro estrato de participación en el consorcio universal. (RAMA, 1982, p. 127)

Com este “*amplio giro*” que quebra o tempo homogêneo da continuidade histórica, Rama pretende reaver não o passado, mas sim um passado possível com o qual reconstruir identidades culturais que têm sido esquecidas pelo percurso da modernidade. A angústia pelo peso da história, que em Furtado e Florestan parecia tornar inviável qualquer futuro, representa para Rama uma alternativa para edificar um novo futuro identitário para América Latina. Se para os teóricos da dependência, o passado virava à tona estabelecendo uma consciência torturante que anunciava o fim das promessas de modernidade, para Angel Rama retorna, pelo contrário, como potência salvadora.

Este uso diferencial da história nos leva refletirmos sobre a potência política que uma pragmática do tempo desenvolve na cultura, entendida como dispositivo de representações do corpo humano enquanto que duplicado animal y racional, enquanto que vida orgânica (zoe) e vida relacional (bios) (AGAMBEN, 2005, pp.27 e 28). Daí que ao nos perguntarmos pelo significado do passado nos interesse sobretudo como a identificação com um tempo anterior está ao serviço duma política de controle do corpo e gestão da vida orgânica, tal como se descrevem as sociedades biopolíticas. Se a cultura posthistórica procura determinar e questionar mais do que nunca o regime

³ Celso Furtado, “Brasil: de la república oligárquica ao estado militar”, em VV. AA., *Brasil hoy*, Madrid, Siglo XXI, 1975. Trata-se dum conjunto de estudos sobre a atualidade do Brasil publicados sob a cura de Furtado no exílio francês, em 1967. Repare-se no fato da atenção sociológica ao momento atual do país se reflete no *hoy* que intitula o estudo, sugerindo o fim de toda perspectiva teleológica da história.

⁴ É sobejamente conhecido a análise que faz Fernandes da modernidade no Brasil. Para o sociólogo brasileiro, a revolução burguesa ter-se-ia consolidado sobre a base do trabalho escravocrata e as instituições afins, em contradição paradoxal com os princípios do liberalismo. Isto teria provocado no Brasil um modelo singular de modernidade dentro das ordens residuais de etapas futuras, num constante avanço e recuo entre futuro, ideais de progresso e o lastro do passado. Cfr. Florestan Fernandes, *A revolução burguesa no Brasil*, em Silviano Santiago (coord.), *Intérpretes do Brasil*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2001.

de representações que divide o passado, presente e futuro, igualmente se tem lançado a interrogar-se se a articulação da história como conjunto de imagens e documentos não estabelece um corte mais político e transcendente entre aquilo que tem história (o homem) e aquilo que não a tem (o animal). Isto é, definir a história nos seus limites, na sua articulação, nas propriedades de pertença identitária que gera é também um modo de gerir nas sociedades biopolíticas a vida e o direito que tenha de representação.

Nas seguintes páginas nos propomos examinar esta complexa armação de história, política y representação em dois romances de diferente âmbito cultural e temporal: *Sin Rumbo* (1885), do argentino Eugenio Cambaceres e *Bangüê* (1934), do brasileiro José Lins do Rego. Ambos os dois novelistas têm sido reconhecidos pela historiografia como os fundadores das respectivas literaturas nacionais e ambos os dois romances, além do mais, foram escritas em períodos de enorme impulso modernizador para América Latina, quando começa a questionar-se a estabilidade da fronteira entre alta cultura e cultura popular e se firmam os limites entre o nacional e o forâneo, o passado e o futuro.

2. O tempo em suspensão: o pesadelo do herói moderno

Se alguma coisa chama a atenção do leitor em *Sin Rumbo* ou em *Bangüê* é o relevo que adquirem os estados mórbidos e a sensibilidade exacerbada que parecem extravasar os contornos do herói e até da ação. Esta morosidade acentua-se pelo desassossego dos protagonistas, que vivem numa completa desconexão com a ação narrativa. Por assim dizer, a ação os ultrapassa a ponto de destruí-los, porque são indivíduos sem história que sofrem a pobreza da experiência moderna (BENJAMIN, 1994): uma desobjetivização tal que os mantém entre o humano e o animal, o representável e aquilo irrepresentável.

Para abordar a paradoxal representação do tempo e a vinculação deste com a história que tecem os personagens, convém se remontar às profundas transformações que o desenvolvimento técnico exerce no estatuto da arte desde os finais de século. É Walter Benjamin quem indica esta mudança significativa quando escreve que “*la forma de los nuevos medios de producción [...] corresponde em la conciencia colectiva a imágenes em las que lo nuevo se interpenetra com lo viejo*”.⁵ O deflagrar da técnica nas sociedades modernas abre uma faixa de indeterminação anacrônica no dispositivo de representações antropomórficas, vale dizer, torna polêmica aquilo que a ideologia oferecia como natural: a separação do humano (bios) a respeito do animal (zoe) e, em consequência, a cultura da natureza.

A passividade mórbida resume, pois, a sensibilidade da época moderna, recolhida décadas antes por Baudelaire nos seus poemas sobre o *Spleen*.⁶ Se naquela altura a modernidade entregava ao herói a “*un eterno no hacer nada*”⁷ (BENJAMIN, 1980, p. 114), a modernidade de fins do século XX o despeja definitivamente da ação histórica. Em Francis Fukuyama (FUKUYAMA, 1992) encontramos páginas onde se diagnostica o fim da história moderna coroando-a com a representação do irrepresentável: a forma híbrida dum ser humano com forma de animal, fisurado

⁵ Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1980, p. 175. Tradução nossa: A forma dos novos meios de produção corresponde na consciência coletiva a imagens nas quais o novo se permeia com o velho.

⁶ Referimo-nos aos poemas em prosa reunidos sob o título de *O Spleen de Paris*, Rio de Janeiro, Imago, 1995.

⁷ Um eterno não fazer nada.

entre a linguagem e o silêncio, entre a história e o vácuo, desafiando por meio da emergência do sinistro⁸ a distinção política fundamental que separa a natureza da cultura (FREUD, 1986, p. 227)

Assim sendo, o mais sintomático da cultura à beira do fim da história é um tipo de transformação do mais familiar no selvagem. Baudelaire comparava a circunspeção do bom vestir que caracterizava o culto da personalidade no dândi ao uso dos adornos por tribos indígenas. Tanto Andrés como Carlos de Melo – protagonistas de *Sin Rumbo* y *Bangüê*, respectivamente – partilham certo dandismo por ter o “último brilho do heroísmo nas decadências” (BAUDELAIRE, 1993, p.241) e acolher ao mesmo tempo um bocado de pulsão animal. Trata-se de indivíduos à beira do aniquilamento que procuram o conchego de algum lugar de pertença e uma forma de representação que os vincule nostálgicamente a certo passado, uma vez que o futuro se lhes oferece inacessível para eles. De certa forma, pode-se afirmar que ambos os dois procuram se representar numa narrativa histórica que lhes é negada. Daí o trágico do homem moderno.

Isto posto e dado o paralelismo de ambos os dois personagens, daqui em diante centrar-nos-emos exclusivamente na transformação degradante de Andrés, protagonista de *Sin Rumbo*. Como Carlos de Melo em *Bangüê*, Andrés oscila entre o campo e a cidade à procura das raízes para uma nova vida que o arranque do tédio inebriante. Com o mesmo temperamento que Baudelaire, o jovem fazendeiro abastado contempla a modernidade numa tensão permanente que o obriga a cair na sedução da cultura, bem como na maldição do progresso. Tem bebido de todas as fontes do saber, tem viajado, vivido, triunfado, fartando-se com todos os prazeres imagináveis e, porém, um vácuo nihilista lhe embarga quando confessa:

*Las escuelas de Roma y de París, el Vaticano, el Louvre, los Oficios, los talleres de los maestros Meissonier, Monteverde, Madrazo, Carrier-Beleuse, entrevistados e dejados por otra escuela mejor: el juego y las mujeres; la orgía. Y en un momento de empalago, de cansancio, de repugnancia profunda, los viajes, la Rusia, el Oriente, la China, el mundo y siempre y en todas partes, bajo formas varias y diversas, el mismo fondo de barro*⁹. (CAMBACERES, 1994, p. 5)

Quanto mais a sua vida se firma no trunfo da modernidade, mais ferozmente lhe invade o desassossego e o tédio. Desde o início da narração se nos antecipa sinteticamente o argumento. As páginas que seguem não são mais do que uma análise psicopatológica dos estados mórbidos duma sensibilidade exacerbada até degenerar no aviltamento e animalização da sua personalidade.

Sem mais distração do que as avulsas relações sexuais com Donata, uma mestiça que trabalha para ele, Andrés resolve mudar-se para a cidade a fim de “*buscar um lleno al vacío de su misantropia*” (CAMBACERES, 1994, p.25)¹⁰. Lá continuará o processo de aviltamento, dando-se ao luxo e os excessos aos quais lhe empurra Amorini, uma atriz italiana recém chegada a Buenos Aires. Em pouco tempo cai seduzidos pelos encantos dela, se bem que não seja capaz de saciar o ânsia de ideal de Andrés, que acabará por largá-la meses depois. Amorini reúne a ambigüidade da beleza na modernidade: o atrativo do ideal eterno juntamente com a baixeza do tempo presente,

⁸ Sigmund Freud vincula mesmo o retorno do reprimido naquilo de mais familiar, isto é, o sinistro, com algumas experiências onde o animado e o inanimado se tornam indecíveis, comumente na forma dos autômatos e as bonecas, nas quais o civilizado e a pulsão animal esbatem seus contornos para se oferecer como uma mesma natureza estarecedora.

⁹ Para compreender a vizinhança paradoxal em que coexistem a sofisticação refinada com a lama y a frustração que gera o presente, convém lembrar o poema baudeleriano de *Sonho Parisiense*, em *As flores do mal*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985. Tradução nossa: “Os colégios de Roma e de Paris, o Vaticano, o Louvre, os Ofícios, os ateliês dos maestros Meissonier, Monteverde, Madrazo, Carrier-Beleuse, entrevistados e deixados de fora por outra escola melhor: o jogo e as mulheres; a orgia. E num momento de enjôo, de cansaço, de tédio, as viagens, a Rússia, o Oriente, a China, o mundo e sempre e em qualquer lugar, sob formas variegadas e diversas, o mesmo fundo de lama.”

¹⁰ Tradução: procurar encher o vazio da sua misantropia”.

onde a aura dos velhos tempos se tem desvanecido. O deslumbramento com que a admirava logo no início se torna “*al fin em uma antipatia invencible, em uma aversión profunda. Era mala, ruin, ordinária, vulgar*”(CAMBACERES, 1994, P.50)¹¹. A “majestad postiza” (p.27) da sua figura desenlaça passado e presente numa contrariedade incontornável. Na perfeição dos lábios e a volúpia do corpo se revela aquela monstruosidade bifronte que esconde o belo moderno: a impossibilidade de articular presente e passado numa continuidade histórica homogênea.¹²

Toda hora a vida de Andrés parece invadida pela duplicidade de tempos, que é também a dicotomia da arte moderna. A arte e o requinte revestem o interior do conjugado onde vivencia os encontros com Amorini, como se com se quisesse cumular o tempo do eterno em compensação com a instantaneidade que empobrece “*el aspecto miserable que de afuera el edificio presentaba*”(p.38)¹³. Fechado nesta câmara do tempo inconciliável, a vida de Andrés se degrada aos poucos chegando ao estado de pura vida animal que:

Era como um abotagamiento, como um letargo intelectual, pero um letargo consciente; no dormia y, sin embargo, no pensaba, la vida animal sólo persistia, semejante a uma máquina em reposo que tuviera encendidas sus hogueras. Una vaga y misteriosa melancolia parecia fotar em la atmosfera de aquella casa inhabitada de soltero. (p. 51).¹⁴

Os dias lhe lembram uma rotina de tempo fugidio, incontável em toda e qualquer expressão, irrepresentável porque os estímulos todos da vida relacional se tinham extinguido, inclusive o pensamento. A dificuldade de por rumo fixo na vida se traduz na desintegração do humano e o animal que há no ser dele. Depois de ter-se saciado com todas as linguagens, todos os lugares, todos os corpos, só pode se representar como aquilo impróprio: algo não humano, mas ainda não morto, uma *nuda vida*.¹⁵ A vida nesse “quarto duplo”,¹⁶ que o inscreve numa temporalidade dividida entre o hoje e a eternidade, nem fora da história nem dentro dela, mais além do humano e o animal, abalando a máquina antropomórfica de representações que interpretava a história como uma dialética entre matéria e espírito, e uma biopolítica que delimitava o animal e o humano prescrevendo o controle da vida (AGAMBEN, 2005, p.102)¹⁷

Em definitivo, apesar da distância temporal, as duas narrativas encenam volta e meia mais do que a formação (*bildung*) de um herói (LUKÁCS, 2006, pp. 141, 142), a experiência traumática dum sujeito inconciliado com aquele universo do passado que hoje só é imagem nostálgica. Porém, nem Carlos nem Andrés estão à margem da história, se bem que também não participem dela à rigor. São os restos daquele limite político sobre o qual a representação histórica se articula.

¹¹ Tradução: “afinal numa antipatia invencível, numa aversão profunda. Era má, ruim, vulgar”.

¹² Vid, para tal efeito, Charles Baudelaire, “A máscara” e “Himno à beleza”, em *As flores do mal*, op.cit. A teoria baudeleriana do belo une o eterno e o fugidio do agora moderno numa tensão incontornável. Em vários poemas é recursiva esta dicotomia que se traduz no jogo ambíguo da beleza que sugere ao mesmo tempo o ideal e a monstruosidade do sinistro.

¹³ Tradução: “o aspecto miserável que do lado de fora apresenta o prédio”

¹⁴ Tradução: “Era como um embotamento, como uma letargia intelectual, mas um letargo consciente; não dormia e, porém, não pensava, só a vida animal é que persistia, semelhante com uma máquina em repouso que tivesse acesas as suas fogueiras. Uma imprecisa e misteriosa melancolia parecia pairar na atmosfera daquela casa desocupada de solteiro”.

¹⁵ Conceito devido a Giorgio Agamben e desenvolvido como ponto de exceção na articulação entre corpo biológico e vida relacional que é objeto de controle da biopolítica. Cfr. *Homo Sacer*, Valencia, Pré-textos, 2001.

¹⁶ Vid. Charles Gaudelaire, “O quarto duplo”, em *O spleen de Paris*,

3. Políticas nacionais

A título de marco geral tínhamos proposto que a história moderna poderia compreender-se em termos de uma dialética negativa que, como uma fronteira móvel, demarcava politicamente os limites do próprio e o impróprio, vale dizer, do humano e a cultura, do animal e o bárbaro. Ora bem, a indistinção destas categorias duplas em Carlos e Andrés sugere, por um lado, a não coincidência do território nacional com o ordenamento jurídico; por outro lado, a descontinuidade da história, que deixa de se projetar para o futuro como articulação nítida de alma e corpo, humano e animal.¹⁸ Ou por outra, indicam o caráter político de toda representação, quer seja artística ou historiográfica. No final de contas, o pano de fundo sobre o qual se encenam as frustradas ambições de reaver o passado é a representação dos valores nacionais na história. Vejamos, pois, como o político e o literário ou estético se superpõem articulando espaço e tempo e demarcando as posições dos sujeitos a respeito dos discursos políticos nacionais.¹⁹

Em *Sin Rumbo* el teatro Colón concita os dois planos do ordenamento da cultura que acabamos de referir. É, a rigor, um palco de representação de ficções que, ao mesmo tempo, ordena as relações de poder em função da mirada e a acessibilidade dos sujeitos. Andrés recebe um trato privilegiado e não precisa de fazer fila na rua juntamente com a multidão que se embolava à volta do teatro; conhece em pessoa ao diretor e as artistas e, como bom patrício, usufrui duma platéia particular desde onde assiste toda noite às representações, longe do fundão, que sugeria “*la idea de una gran jaula de urracas*” (CAMBACERES, 1994, p.31)²⁰. Por assim dizer, o lugar da arte estrutura as relações ideológicas em três registros: o representado, a relação do espectador com o representado e, finalmente, a relação da arte com a sociedade, com a vida na rua.

Para Andrés o teatro é o templo da arte onde se refugiar do exasperante e rotineira passagem do tempo que lhe lembra da fugacidade do tedioso presente. Na luz que pairava imprimindo um “*sello extraño, fantástico, imponente*”,²¹ os estofados e mármore, encontra confortável atmosfera que o separa da história. Porém, os muros da eternidade do belo ocultam a dobrez que os transforma igualmente numa “*boca de monstruo, enorme, abierta*”, *dispuesta a devorarlo* (p.26).²² As massas de “*profanos*” – compostas em geral por imigrantes italianos que chegavam maciçamente a Buenos Aires nas últimas décadas do século XIX – que esperavam do lado de fora aglomerados, ameaçavam com entrar de roldão no espaço sagrado da arte, enquanto o diretor do teatro confessa haver contratado à cantora estrangeira Amorini por se ajustar à apertada verba.

A secular distribuição dos sujeitos difundida desde o teatro remete para uma história eterna que a contemporaneidade está começando a rachar. Aquilo que penetra no recinto sagrado da arte não é mais do que as massas profanas portadoras do presente. Isto posto, a distribuição do próprio, do nacional, interiorizado nas paredes do teatro, se encontra permeado pelo forâneo, pelo impróprio, fazendo inoperante a idéia de argentinidade em função da relação biunívoca entre

¹⁸ A não coincidência do plano jurídico com o territorial é abordado por Giorgio Agamben em *Homo Sacer*, Valencia, Pré-textos, 2001. Quanto à descontinuidade da história, queremos opor-la aqui à política de recuperação do passado que decorre do conceito de *Transculturación*. Ángel Rama defende a recuperação dum passado com o qual estabelecer uma continuidade histórica tal que assegure a articulação de animal e homem no futuro. Para o crítico uruguayo, o presente está em relação com a tradição para formar “una herencia renovada, pero que todavía puede identificarse con el pasado”, isto é para a reconciliação, em confronto com as tesis benjaminianas da história. Vid. Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1987, p. 29.

¹⁹ Funções que Jacques Rancière atribuye al arte enquanto que distribuidor do sensível, isto é, como formador da experiência e o representável na consciência. Cfr. *The politics of aesthetics*, London & New York, Continuum, 2006.

²⁰ Tradução: “uma enorme gaiola de papagaios”

²¹ Eugenio Cambaceres, op.cit., p.26. Tradução: “um cunho esquisito, fantástico, imponente”.

²² Tradução: “uma boca de monstro, enorme, aberta”.

território e cultura. Os novos tempos não trazem, porém, mais do que a lembrança dum passado com o qual Andrés não poderá estabelecer identificação nenhuma: os novos imigrantes revelam o vazio sobre o qual se constrói a noção de interior e exterior, do civil e o bárbaro e, enfim, da cultura própria e do impróprio. Põem em relevo que Argentina sempre foi um país de imigrantes e que, em consequência disso, ninguém tem mais direito que outrem à cultura nacional. A exasperante indistinção entre o próprio e o estranho torna impossível reconhecer quem é quem e articular uma história da nação, uma vez que nos lembra que o estranho, o bárbaro sempre foi parte constitutiva dela. Uma parte que Andrés pretende extirpar quando, logo após a morte da sua filha e o final da futura descendência familiar, da sua história, por assim dizer, se corta a barriga e com as mãos puxa os intestinos até morrer. O corpo, na sua completa materialidade, antevê o desmembramento da nação.

Um caso semelhante é o exposto em *Bangüê*, muito embora pertença a um contexto cultural e histórico levemente diferente. Em traços gerais, o regionalismo está na base de uma política cultural encarregue da gestão do passado enquanto que memória conciliadora capaz de articular a relação entre território e cultura. Mais particularmente, se reconhece como o esforço por unir os valores do local com os universais representados pelo estado-nação numa transição que demarque claramente nacional e forâneo, o próprio do impróprio. Segundo isto, convém atentarmos na leitura de *Bangüê* menos na forma poética que na **política da forma** que ordena espaço e tempo a título de reservatórios da identidade cultural.

Antonio Cândido assinala que em *Bangüê* começa a se reconhecer a maturidade do escritor em cujas obras “a apreensão exterior vai-se tornando compreensão à medida que o narrador esboça uma atitude analítica em relação ao seu ambiente e a si mesmo” (CÂNDIDO, 2004). Cândido vê com satisfação o abandono da subjetividade transbordante que permeava a narração de *Menino de engenho*, pela posição do narrador objetivo que integra equilibradamente subjetividade e objetividade, garantindo a representação do espaço nacional (engenho) por meio da exclusão da saudosa perspectiva dum menino. *Bangüê* supõe uma primeira cimeira narrativa em José Lins do Rêgo, na medida em que consegue superar dialeticamente a oposição entre sujeito e objeto sobre a que se sustenta todo romance (LUKÁCS, 2006, pp. 88 e 89).²³

Após esta observação se oculta mais uma *política da forma* que uma leitura estética. A posição do narrador é fundamental porque garante a *representatividade* do universo do passado e a sua prolongação no tempo presente, vale dizer, a possibilidade de falar em nome deste (RAMA, 1987, pp 13-16).²⁴ Portanto o problema mais urgente, para efeitos duma *política da forma* é o de avaliar a posição do narrador. Por outras palavras: ¿é o narrador de *Bangüê* um espectador objetivo da progressiva e imediata decadência do sistema patriarcal latifundista do Nordeste? Reparem em que a pergunta coloca o mesmo problema que devia resolver Andrés em *Sin Rumbo*: ser um espectador objetivo e acomodado desde a platéia particular no teatro Colón, de onde poder observar tranqüilamente o palco da nação ou ceder ao desejo – simbolizado na Amorini, mas também na Donata – e traspasar a fronteira que separa espectador de protagonista, nativo de forâneo. Em nossa opinião essa distância se torna intrasponível, de forma que a narração de *Bangüê* não consegue tecer o passado numa continuidade homogênea com o presente.

²³ Para Lucács, o romance dá vazão ao confronto antagônico entre a idealidade do sujeito e a objetividade dum mundo que se recusa à dominação e a interpretação.

²⁴ Usamos aqui o termo *representatividade* tal como é usado por Angel Rama, no sentido de representação da particularidade latino-americana que fornece, por sua vez, independência cultural a respeito dos centros culturais e políticos metropolitanos. Coube acrescentar, além do mais, como observa Angel Rama, que a restauração da *representatividade* durante o período que va de 1910 a 1940 se produz na sequência dos fortes vínculos entre a sociologia e as formas ensaísticas. Podemos concluir, portanto, que por *representatividade* se entende não apenas uma forma de representar o próprio, mas também de falar em nome da comunidade, criando uma identidade cultural.

O princípio de *representatividade* levava a Antonio Cândido a valorizar a subjetividade transbordante como um defeito de desarranjo profissional atribuível, não raro, às obras de juventude. Ora bem, o interessante é perguntar-se por que da opção em *Menino...* pela posição dum narrador memorialista, no qual o relato é inseparável do fluxo das lembranças, depois de ter descartado escrever uma simples biografia do avô José Paulino (CASTELLO, 1961, pp. 122 e ss.). Por mais superficial que pareça, esta disjuntiva separa duas políticas da forma: aquela na qual o sujeito e a linguagem se articulam daquela na qual o sujeito é um mero espectador e a linguagem um instrumento auxiliar para a restauração do passado, um tempo, por sinal, objetivamente delimitável. Neste sentido, os três primeiros romances do ciclo da Canha-de-açúcar relatam a experiência de Carlos de Melo por se constituir como sujeito a partir do vínculo social que estabelece por meio da linguagem. Novamente, mais do que o cunho estético, o que passa a primeiro plano da atenção é uma política cultural²⁵ que recupera o significado **artesanal** de **narración**, no qual a linguagem leva inscrita a marca do sujeito “como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1994b, p.205). O importante, ao nosso ver, é conferir como a restauração dum passado se efetiva por meio da memória enraizada tão intimamente com a subjetividade que se remonta à forma artesanal da narração, produzindo um solapamento inconciliável de tempos na narrativa. É mais nestas pegadas residuais, mais do que na forma que a política se exprime.²⁶

Esta irrupção do arcaico – o passado, o tono memorialista da narração – se representa metaliterariamente por meio duma reduplicação da narração que nunca chega a acontecer. Inspirado por veios literários, Carlos retorna ao engenho com o intuito de escrever uma biografia do seu avô, onde registrasse o esplendor e a nobreza da aristocracia latifundiária. No seu lugar, porém, depara com um “simples homem sem luxo”, y uma fazenda onde o passo do tempo tem deteriorado todo. O sonho de reaver a aura régia que respirava a narração de *Menino...* se esboroa de tal forma que a alta épica da aristocracia não pode constituir a narração de identificação com o passado. Será Maria Alice quem lhe sugerirá escrever sobre a vida dos servos e as duras condições de trabalho. Um projeto que lhe empolga inicialmente, mas do qual desistirá em breve. Apesar de se ter criado com os meninos do engenho, estes não o reconhecerão como um deles e cuidaram de o evitar anos depois. Esta separação social se patenteia quando retorna, impedindo a *representatividade* do narrador no grupo social dos desfavorecidos. Por um lado, não pode se representar com eles porque o rejeitam, além de que uma tal de representação implicaria em reconhecer que não é um de Melo. Por outro lado, se aceitar tal separação só pode falar “em nome de”, sem ser um deles, quer dizer, tem de assumir deliberadamente a posição de *espectador*, o qual não consegue.

Em síntese, a integração da linguagem da narração com a subjetividade na intersecção do tempo presente com um passado utópico desemboca numa forma inconclusa em que o sujeito não pode demarcar o que há dele no passado e o que há dele no presente, ou por outra, o que há

²⁵ Stuart Hall atribui um valor político à constituição das identidades por meio de laços de representatividade que os sujeitos estabelecem com narrativas socialmente formadas. Neste particular ponto, identidade e narração revelam a sua natureza ideológica. “A identidade se forma no ponto instável onde as histórias inenarráveis da subjetividade encontram as narrativas da história e da cultura. E uma vez que o indivíduo se posiciona em relação a narrativas cultivadas, que foram profundamente desapropriadas, o sujeito colonizado está sempre “em outro lugar”: duplamente marginalizado, sempre deslocado para outro lugar que não aquele onde se encontra ou de onde possa falar”. Stuart Hall, “Identidades mínimas”, em *Nossa América*, São Paulo, Fundação Memorial da América Latina, nº13, 1997/8.

²⁶ Márgara Russotto tem destacado como a crítica tem feito questão de interpretar as desarrumação estilística e o informe da sua escrita como defeitos narrativos ou, no melhor dos casos, sinais do primitivismo vanguardista. Na verdade, se pode considerar que apontam para esta natureza política da forma que nao se expressa nas estruturas institucionalmente avalizadas, mas como efeito anacrônico que vincula o subjetivo com os espaços públicos de produção institucional do saber, da arte do humanismo, etc. Vid. Márgara Russotto, *Arcaísmo e modernidad em José Lins do Rêgo*, Caracas, Trópikos, 1990.

dele de humano e de animal. Daí que *Bangüê* conclua com a cancelação do projeto de escrita e a fuga do engenho.

O passado não pode se evocar harmoniosamente, senão numa tensão entre sujeito e objeto que, ao contrário do que sustenta Cândido, não se resolve dialeticamente, mas antes permanece numa suspensão pela que o passado retorna na forma do pesadelo: descortinando o vácuo da história cuja determinação e interpretação dá origem a políticas nacionais que interpelam a memória e, claro é, os sujeitos, considerados mesmo na sua materialidade mais corporal. Por um lado, o regime de exploração da usina que ameaça devorar tudo o universo de poder e memória; por outro, a ascensão dos antigos escravos à categoria de senhores, no caso de José Marreira, que prospera ao abrigo do novo capitalismo industrial. Apontam ao retorno dum passado reprimido que se revolta contra a tranquilidade da memória, trazendo de volta para o centro da terra aquilo que sempre esteve lá como presença histórica: o capitalismo voraz que um dia os sustentou nas suas formas mercantis menos agressivas e a servidão que, na atitude desafiante de Marreira, se revolta agora contra a posse da terra.

4. Conclusão

Como no caso de Andrés, o reprimido no passado retorna traumáticamente impedindo a identificação com um passado na continuidade do tempo. Mais do que a vitória da restauração e a disponibilidade do passado – como certo regionalismo pretensamente argumenta – o que o homem do final da história se encontra é “*una constelación saturada de tensiones*” que impedem a história ser representada numa nítida separação entre cultura e natureza, humano e animal.²⁷ Atentar neste gesto de abordar o passado desde o presente sem as apagar nos parece o ponto em que a literatura e, talvez a arte em geral revelam o seu caráter pais político nos dias de hoje.

5. Bibliografia

Agamben, Giorgio, *Lo abierto. El hombre y el animal*, Valencia, Pre-textos, 2005.

Homo sacer, Valencia, Pre-textos, 2001.

Baudelaire, Charles, *As flores do mal*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

O spleen de París, Rio de Janeiro, Imago, 1995.

“O pintor da vida moderna”, em *Filosofia da imaginação criadora*, Petrópolis, Vozes, 1993.

Benjamin, Walter, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile, Arcis y Lom.

Poesía y capitalismo, Madrid, Taurus, 1980

“Experiência e pobreza”, em *Magia e técnica, arte e política*, São Paulo, Brasiliense, 1994.

“O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”, *Ibidem*.

Cambaceres, Eugenio, *Sin rumbo*, Buenos Aires, El ateneo, 1994.

Cândido, Antonio, “A compreensão da realidade” em *O observador literário*, Ouro sobre Azul, RJ, 2004.

Castello, Aderaldo, *José Lins do Rêgo. Modernismo e regionalismo*, São Paulo, Edart, 1961.

Florestan Fernandes, *A revolução burguesa no Brasil*, in Silvano Santiago (coord.) *Intérpretes do Brasil*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2002.

Freud, Sigmund, “Lo ominoso”, em *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1986, vol. 17.

²⁷ Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile, Arcis y Lom, p. 63.

Tradução: “uma constelação pejada de tensões”.

- Freyre, Gilberto, *Interpretação do Brasil*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1947
- _____. *Manifesto regionalista*, Recife, Instituto Joaquim Nabuco, 1967.
- Fukuyama, Francis, *El fin de la historia y el último hombre*, Barcelona, Planeta, 1992.
- Furtado, Celso (coord.) *Brasil hoy*, México, S. XXI, 1975.
- Hall, Stuart, “Identidades mínimas” em *Nossa América*, São Paulo, Fundação Mémorial da América Latina, nº 13, 1997/98.
- Huyssen, Andréas, “En busca de la tradición. Vanguardia y posmodernismo en los años 70”, en Joseph Picó (coord.), *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988.
- Lukács, Georg, *Teoria do Romance*, São Paulo, Duas Cidades, 2006
- Oviedo, Jose Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana. Del romanticismo al modernismo*, Madrid, Alianza, 1997, vol. 2.
- Rêgo, José Lins do, *Bangüê*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1982
- Russoto, Márgara, *Arcaísmo y modernidad en José Lins do Rêgo*, Caracas, Tópikos, 1990.
- Santiago, Silviano, “A permanência do discurso da tradição no modernismo”, em *As malhas da letra*, São Paulo, Companhia das letras, 1989.
- Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, S.XXI, 1987.
- _____. “Medio siglo de narrativa latinoamericana” em *La novela latinoamericana*, Colombia, Procultura, 1982
- Sobreira, Ivan Bichara, *O romance de José Lins do Rêgo. Ensaio*, João Pessoa, A união, 1971.
- Zweig, Stefan, *Brasil: um país do futuro*, Porto Alegre, L&PM, 2006