

rapsódia
rapsódia

Almanaque de Filosofia e Arte

1

rapsódia

Almanaque de Filosofia e Arte

Publicação do Departamento de Filosofia da USP

n° 1 — 2001 — ISSN 1519.6453 — publicação semestral

Universidade de São Paulo

Reitor Jacques Marcovitch

Vice-Reitor Adolpho José Melfi

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Diretor Francis Henrik Aubert

Vice-Diretor Renato da Silva Queiroz

Conselho Editorial Assessor da Humanitas

Presidente Milton Meira do Nascimento (Filosofia)

Membros Lourdes Sola (Ciências Sociais), Carlos Alberto Ribeiro de Moura (Filosofia), Sueli Angelo Furlan (Geografia), Elias Thomé Saliba (História), Beth Brait (Letras)

Departamento de Filosofia

Chefe Olgária Chaim Feres Matos

Vice-Chefe Maria das Graças de Souza

Comissão Executiva

Luiz Fernando Batista Franklin de Matos, Ana Portich, Luís Fernandes dos Santos Nascimento, Lygia Caselato, Yanet Aguilera

Conselho Editorial

Iná Camargo Costa, José Carlos Estêvão, Maria das Graças de Souza, Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola, Milton Meira do Nascimento, Olgária Chaim Feres Matos, Pedro Paulo Pimenta, Roberto Bolzani Filho, Victor Knoll

Equipe Técnica

Produção Humanitas

Projeto Gráfico André Stolarski

Editoração Eletrônica Guilherme Rodrigues Neto

Ilustrações Luana Geiger

Agradecimentos Analívia Cordeiro, André Stolarski, Cláudia Vasconcellos, Floriano Jonas César, Guilherme Rodrigues Neto, Márcio Suzuki, Maria Abadia de Souza Pavan Leite, Maria das Graças de Souza, Marie Márcia Pedroso, Nilton Guedes, Pedro Paulo Pimenta, Roberto Bolzani Filho, Rosa Gabriela, Sandra Caselato, Yuri Haasz, Vivian Breda

rapsódia — Almanaque de Filosofia e Arte

Departamento de Filosofia — FFLCH — Universidade de São Paulo

Av Prof Luciano Gualberto, 315

05508-900 São Paulo SP Brasil

Tel (0xx11) 3818-3761 Fax (0xx11) 3031-2431

e-mail rapsodia@usp.br

Tiragem 600 exemplares

1 jun 2001

rapsódia rapsódia

Almanaque de Filosofia e Arte

7 **Os Abismos do Prefácio-anexo**
Franklin de Matos

17 **Do "Brasil" de Rousseau ao "Brasil" de Deŕoe:
Indivíduo e Novo Mundo**
Raquel de Almeida Prado

25 **Meio-Dia**
Celia Cavalheiro

27 **Conversa Fiada**
Celia Cavalheiro

29 **Da Teoria do Romance ao Romance Histórico:
a questão dos gêneros em G. Lukács**
Arlenice Almeida da Silva

55 **Céu sem Deuses**
José Bento Machado Ferreira

71 **Burlesco**
Lygia Caselato

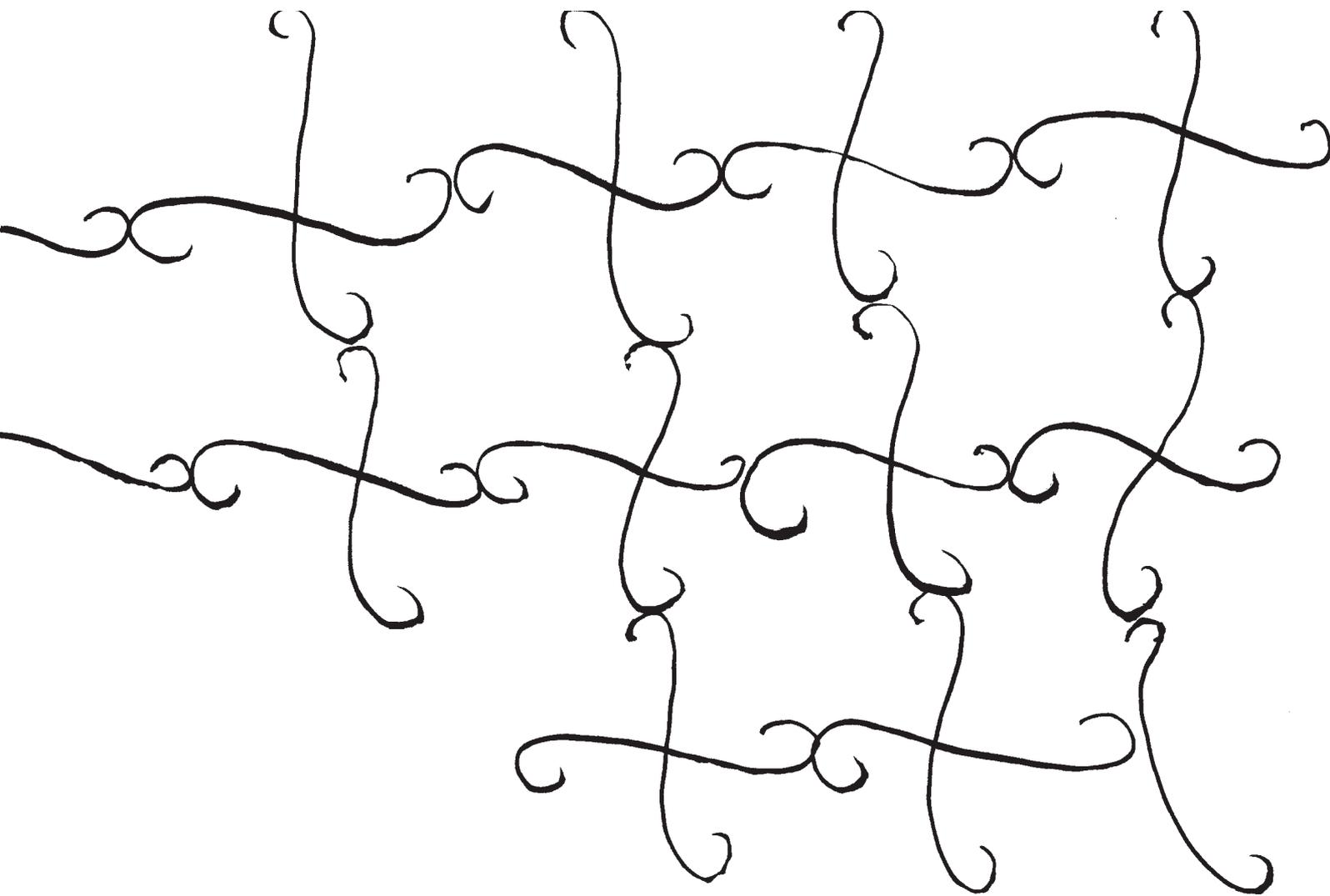
83 **David Hume sobre
A Teoria dos Sentimentos Morais, de Adam Smith**
Tradução *Pedro Paulo Pimenta*
Posfácio *Eduardo Correia*

119 **Como Reatar os Nós do Eu?**
Jerônimo Botelho dos Campos

133 **Era uma vez...**
Cláudia Vasconcellos

143 **O Melodrama e o Naturalismo em La Terra Trema**
Janet Aguilera

159 **Empresas Teatrais e Mercado Cultural no Brasil**
*Entrevistas com Antônio Fagundes,
José Roberto Caprarole e Iná Camargo Costa*



Rapsódia *s.f.* Mus. Composição musical de forma irregular, um pouco à maneira de uma improvisação, e na qual freqüentemente se aproveitam temas populares estilizados ou em sua forma pura. Fantasia musical.

Almanaque *s.m.* Calendário; anuário. Compilação. Publicação que contém matéria recreativa, humorística, científica, literária e informativa. O termo provém do árabe almanach, lugar onde se ajoelham os camelos e onde se descarregam suas mercadorias.

rapsódia, um almanaque de filosofia e arte que procura mostrar as diferentes manifestações do que se costuma chamar estética.

Em seu primeiro fascículo, ao lado de artigos sobre cinema, poética ou literatura, encontram-se entrevistas, traduções, ensaios fotográficos, ficção e poesia. Tudo o que diga respeito à arte e à filosofia tem espaço em **rapsódia**. Além de dar continuidade à análise de fenômenos artísticos nacionais, nos números subsequentes serão introduzidos assuntos que não puderam constar deste - artes plásticas, música, arquitetura, mídia eletrônica e tantos outros.

Formada originalmente por um quarteto de pós-graduandos em Filosofia da Universidade de São Paulo, **rapsódia** procura veicular e reunir pesquisas, contribuindo assim para uma visão de conjunto da nossa produção acadêmica em matéria de filosofia e arte. Mas a invenção artística irrompe de todos os lados, e talvez a maioria não brote em solo universitário.

Os Abismos do Prefácio-anexo*

Franklin de Matos

Livre-docente em Filosofia pela Universidade de São Paulo.

I.

Se acreditarmos na palavra do célebre *Prefácio-anexo* de *A Religiosa*, a origem do romance de Diderot teria sido a seguinte:

Marc-Antoine Nicolas, marquês de Croismare, era um dos freqüentadores do salão de madame d'Épinay, onde se reuniam Diderot, Grimm e os enciclopedistas. Essa personagem "ao mesmo tempo mundano, cristão e filósofo"¹, muito estimado por todos, deixara Paris em 1759, após a morte da esposa, e se instalara – provisoriamente, dissera – em suas terras na Normandia. O tempo passava, porém, e o marquês não cumpria a promessa, deixando-se ficar por lá: reunira os filhos ao seu redor, dava-se bem com o cura do lugar, dedicava-se à jardinagem e "lançara-se de repente na maior devoção". Depois de suportar sua ausência durante quinze meses, Diderot, Grimm e os demais puseram em prática uma "insigne patifaria" ou um "horrrível complô" a fim de trazer de volta o marquês.

Em 1758, Paris acompanhara com muita atenção o caso de uma religiosa de Longchamps, que recorrera à justiça para anular seus votos, com a alegação de que professara por coação da família. Sem conhecer a monja, ao que parece sem sequer saber seu nome, o marquês se interessara pela sorte dela e intercedera a seu favor

* Este texto é uma comunicação apresentada no VII Encontro Nacional de Pós-Graduação em Filosofia, realizado em Caxambu, Minas Gerais, em setembro de 1998. Não apresenta nenhuma idéia original sobre *A Religiosa*, de Diderot, apenas sistematiza a discussão de um problema.

¹ MAUZI, R. "Préface". In: DIDEROT, D. *La Religieuse*. Paris, Gallimard-Folio, p. 9.

junto aos conselheiros do Parlamento de Paris. Em vão, pois a religiosa perdeu o processo logo em seguida e ninguém mais ouviu falar a seu respeito.

Valendo-se desses fatos, os amigos de Croismare deram à freira um nome fictício — Suzanne Simonin —, supuseram que se evadira do convento e que se instalara em Paris, de onde, por carta, no começo de fevereiro de 1760, implorava socorro ao marquês. Suzanne solicitava que a eventual resposta de Croismare fosse enviada a Versailles para uma certa madame Madin, cuja pessoa e endereço eram reais, embora esta respeitável senhora ignorasse o complô e tivesse apenas assumido o encargo de remeter a Paris a correspondência endereçada a Suzanne Simonin.

Segundo o *Prefácio*, o "leal e encantador" marquês "não desconfiou um instante" desta farsa, mas, em vez de pôr-se a caminho de Paris, escreveu à religiosa propondo-lhe um lugar de dama de companhia junto a sua filha em Caen. Não era exatamente o que esperavam os conspiradores que, para ganhar tempo, fizeram Suzanne Simonin cair doente e passaram a entreter a correspondência em nome de madame Madin. Porém, como o marquês persistisse em sua oferta e não arredasse pé da Normandia, foram afinal obrigados a anunciar-lhe a morte da infeliz religiosa, em maio de 1760. Croismare só teria tomado conhecimento do complô alguns anos depois, quando, já de volta a Paris, fora apresentado a madame Madin, que tampouco sabia de coisa alguma.

Entretanto, diz ainda o *Prefácio*, durante a correspondência deu-se "uma circunstância que não é menos singular": enquanto Croismare se deixava "inflamar" pela "mistificação", coisa semelhante se passou em Paris com um de seus autores: Diderot. "Este, persuadido de que o marquês não daria a uma jovem um asilo em sua casa sem conhecê-la, pôs-se a escrever em detalhe a história de nossa religiosa". Composta em forma de "memórias" ou "testemunho", esta história começara a ser escrita após a primeira carta de Croismare (sua existência é referida por madame Madin durante a correspondência com ele), e de tal modo "inflamara" Diderot que, certa vez, "um de nossos amigos comuns" o surpreendera em pleno trabalho, "mergulhado na dor e com o rosto inundado de lágrimas", e ao perguntar-lhe o que se passava, obteve a seguinte explicação: "je me désole d'un conte que je me fais".

2.

Como se vê, de acordo com o *Prefácio*, o marquês é uma espécie de encarnação daquele leitor crédulo e sensível em cuja psicologia o *Elogio de Richardson*, escrito em 1761, demora-se algumas páginas: nem por um momento Croismare teria "desconfiado" daquilo que se passava. Aliás, tal credulidade não seria de espantar, vistos os requintes empregados pelos conspiradores. Segundo o *Prefácio*, com efeito, Diderot julgou indispensável que a primeira carta de Suzanne fosse enviada a um

primo do marquês, que servia na "Academia real militar" (e mais: que o nome Croismare fosse grafado de modo ligeiramente equivocadamente: "Croixmare"). Só assim, teria argumentado Diderot, a suposta religiosa em fuga poderia tomar conhecimento "naturalmente" do paradeiro atual de seu protetor. Reconhecemos aqui a teoria do ilusionismo postulada no *Elogio*, no *Discurso sobre a Poesia Dramática* e em *Os Dois Amigos de Bourbonne*, a saber: a ilusão depende de um jogo de compensação entre o comum e o incomum, o maravilhoso e o circunstancial. (Não custa lembrar que, no próprio corpo do romance, o jogo seria posto em prática com tal perfeição que o próprio autor teria acabado por cair na armadilha.)

Entretanto, uma questão parece se impor: ao "anexar" o *Prefácio* ao romance, transformando-o, segundo as palavras de Mauzi, num "amalgama insólito de patético e de farsa"², Diderot não estaria pondo em risco a ilusão a ser provocada sobre o leitor de *A Religiosa*? De que modo se pode dar crédito a um autor que não teme declarar a maneira como o livro foi composto e confessa: "Passávamos então nossas ceias a ler, em meio a gargalhadas, cartas que deviam fazer chorar nosso bom marquês; e líamos, com as mesmas gargalhadas, as respostas honestas que esse digno e generoso amigo lhe escrevia."

De certa forma, a questão foi presentida por Naigeon, discípulo, amigo e testamentário de Diderot. Na advertência à edição de 1798 das *Obras de Denis Diderot*, Naigeon critica a inclusão do *Prefácio* no romance, condenando tanto "a cupidez e o mau gosto dos editores" (referência à edição Buisson, de 1796, a primeira em livro) quanto "o leitor comum", que "quer ter indistintamente tudo o que um autor célebre escreveu". Segundo ele, as cartas "não fazem parte do manuscrito de *A Religiosa*, que ele (Diderot) me remeteu vários meses antes de sua morte"; ele as teria suprimido "como, após a construção de um edifício, destrói-se o andaime que serviu para levantá-lo"³. Dieckmann não se engana sobre o sentido dessa intervenção: Naigeon parece temer a revelação de que "'a sátira mais cruel dos conventos', a narrativa do destino trágico de uma jovem inocente, vítima das instituições sociais e religiosas, uma das obras mais importantes da batalha filosófica, tivesse sido então, a princípio, apenas uma 'brincadeira'"⁴. De fato, a confissão do *Prefácio* não significa convidar o leitor ao mesmo papel, afinal pouco lisonjeiro, que teria desempenhado

² MAUZI, "Préface". In: DIDEROT, *La Religieuse*, p. 9.

³ DIECKMANN, H. "Introduction à la Préface de *La Religieuse*". In: *Oeuvres Complètes de Diderot*. Paris, Hermann, 1975, Tome XI, p. 19.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 18.

o marquês – o de parvo de um complô? Para dizer tudo em poucas palavras: de que modo se pode compatibilizar *A Religiosa* e seu *Prefácio-anexo* com a concepção ilusionista de romance sustentada no *Elogio de Richardson*?

3.

Estas questões só têm sentido, entretanto, se partirmos do pressuposto de que o *Prefácio* é um relato histórico, reportando com fidelidade certos acontecimentos que realmente teriam se passado. É bem verdade que, como bem observa George May⁵, o relato do *Prefácio*, em suas linhas gerais, foi confirmado pela publicação do dossiê do processo de Marguerite Delamarre, a religiosa por quem se interessara Croismare em 1758 e que serviu de modelo para Suzanne Simonin. Mas não custa lembrar que vários documentos encontrados no *Fonds Vandeul* levaram os estudiosos a pôr em dúvida a veracidade de muitos fatos até então aceitos pacificamente. Para poder explicá-lo, debruçemo-nos mais detidamente sobre o *Prefácio* e os vários estados pelos quais passou.

A primeira versão do texto é anterior à publicação do próprio romance: ela foi escrita por Grimm e publicada na *Correspondência* em 1770, juntamente com as cartas trocadas entre Suzanne, Croismare e madame Madin. Dez anos depois, Diderot entregou a Meister o manuscrito revisto do romance, a fim de ser publicado no mesmo periódico, a ele anexando o texto de Grimm, sob o título de *Prefácio à Obra Precedente* (o título consagrado, *Prefácio-anexo*, é da edição Assézat-Tourneux, de 1875). Entretanto, Diderot também submeteu a uma revisão o texto de Grimm, cortando quase a metade dele, modificando várias coisas e acrescentando outras tantas. Pois bem: que modificações e acréscimos fez ele?

Herbert Dieckmann resumiu as mais importantes. Em primeiro lugar, a versão de Grimm apresenta a origem do complô e a redação das cartas ao marquês como "uma obra coletiva", enquanto Diderot reivindica "um papel dominante" em ambos os planos; assim, onde Grimm escreve "nós", Diderot escreve "Sr. Diderot", "Sr. D...", "o autor das memórias" e até (quando da primeira revisão) "eu". "Já não é o grupo", afirma Dieckmann, "que faz a religiosa escrever ao Sr. de Croismare, é Diderot que escreve em nome da religiosa; todas as cartas, à exceção daquelas do 'generoso protetor', foram 'fabricadas', não por 'nós outros, filhos de Belial, mas por 'este filho de Belial', ou seja, por Diderot"⁶.

⁵ Ver Diderot et "La Religieuse". Paris, PUF, 1954 e "Introduction à La Religieuse", in: DIDEROT, *Oeuvres Complètes*, ed. cit., p. 3-12.

Em segundo lugar, é preciso observar ainda que após a afirmação de Grimm de que as cartas do marquês eram "verdadeiras", "escritas de boa fé", Diderot acrescenta: "do que tivemos todas as dificuldades do mundo em persuadir o Sr. Diderot, que se acreditava escarnecido pelo marquês e por seus amigos". A idéia aqui expressa, sustenta Dieckmann, é confirmada por uma carta de Diderot que, após receber a primeira resposta do marquês ao apelo de Suzanne, escreveu a madame d'Épinay: "O marquês respondeu! E isto é verdade mesmo? Seu coração é tão tresloucado assim? Sua cabeça, tão nos ares? Não há aí alguma patifaria? Pois desconfio um pouco de vocês todos." Donde se pode concluir, segundo Dieckmann, que realmente o grupo existia, que Diderot nem sempre comparecia às suas reuniões, "e que, longe de ser o único diretor de cena, Diderot temia por momentos ser ele próprio a vítima de uma brincadeira".

Há ainda um outro tipo de acréscimo, que aparece na divergência das duas versões quanto à forma de *A Religiosa*. Após transcrever a passagem em que Grimm afirma "que este romance jamais existiu senão por farrapos e assim permaneceu", Diderot emenda: "E acrescentarei, eu que conheço um pouco o Sr. Diderot, que este romance, ele o acabou" (primeira versão: "este romance, eu o acabei"). Segundo observa Dieckmann, Diderot conserva o texto de Grimm, refuta-o em seguida, mas dissimula sua identidade. "Apesar das modificações trazidas ao texto, este guarda na versão corrigida a aparência de ter sido redigido por Grimm. Diderot se serve portanto implicitamente da autoridade do amigo para sua revisão e, ao mesmo tempo, o contradiz"⁷. Numa palavra, Diderot "desconcerta e mistifica o leitor". E tanto o mistifica que as suas intervenções não se limitam ao texto de Grimm, mas às próprias cartas do dossiê, sem excluir as "verdadeiras", do marquês de Croismare.

A hipótese de Dieckmann para explicar todas essas intervenções é, em resumo, a seguinte. Conforme o *Prefácio*, durante a correspondência entre Suzanne e o marquês, Diderot começou a levar a religiosa muito mais a sério que os demais membros do complô. Aquilo que não devia ser senão um breve memorial para interessar Croismare acabou se tornando a "história de nossa religiosa": como bem afirma Dieckmann, "Suzanne Simonin, assim como Pamela, se tornava real"⁸. Quando reviu a primeira versão do texto para publicá-lo na *Correspondência*, em 1780-81, Diderot não poderia ignorar que a mesma revista confidencial publicara dez anos

⁶ DIECKMANN, *op. cit.*, p. 16.

⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 17.

⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 18.

atrás o relato de Grimm. O complô já não apresentava o mesmo interesse, mas visto que fora revelado aos assinantes do periódico, Diderot transformou uma anedota num prefácio, fazendo dela "uma parte integrante do romance". "O que o leva a revisar o estilo de Grimm e o estilo das cartas. Tendo sido o autor do 'memorial' da jovem religiosa, ele se fazia o autor da narrativa assim como das cartas que tinham ao mesmo tempo precedido e acompanhado a redação do memorial"⁹. Durante a revisão, entretanto, Diderot teria se dado conta não só dos "paradoxos do complô" como da complexa relação que unia o complô ao romance, complexidade que remetia ao jogo entre a ilusão e a realidade. Os paradoxos: de um lado, "em meio a gargalhadas" os conspiradores compunham cartas "que deviam fazer chorar nosso bom marquês", lendo "com essas mesmas gargalhadas as respostas honestas deste digno e generoso amigo"; de outro lado, a situação de Diderot era "mais ambígua" ainda: "sua imaginação se inflamava" a ponto de derramar lágrimas enquanto escrevia o memorial da religiosa, ao mesmo tempo em que às vezes se perguntava se não seria na verdade a vítima da conspiração. Por isso, aliás, aquilo que Grimm chamava levemente de "brincadeira", "perfídia", "perversidade", Diderot chamou de "mistificação", termo que designava para ele "uma ficção que tem a aparência da verdade e freqüentemente é baseada sobre um paradoxo ou sobre um conjunto de paradoxos". A complexidade da relação: ao ser levado a integrar o texto de Grimm ao romance, Diderot se deu conta de que a história da origem de *A Religiosa* levantava não apenas o problema da criação dessa obra, mas também o da "estética do romance" em geral. "À medida que *A Religiosa* se tornava uma obra de arte, o 'histórico' e uma parte da correspondência também tomavam um caráter artístico. Assim como a impressão de 'realidade' e de 'verdade' que os romances de Richardson criavam no leitor contemporâneo tinham levado Diderot e refletir sobre a arte do romance, a ficção da jovem religiosa que escapara do convento, ficção que foi, ao menos a princípio, aceita como realidade pelo marquês de Croismare e que, num certo momento, adquiriu uma aparência de realidade mesmo no espírito daqueles que a tinham criado, suscitava nele reflexões sobre a gênese de um romance e sobre a relação entre fato e invenção."¹⁰

Para Dieckmann, portanto, o *Prefácio* de Diderot deve ser visto sobretudo como um texto "reflexivo", cujo problema maior é o da "relação entre fato e invenção". Conforme diz Robert Mauzi a propósito desse ponto de vista: "Com a incorporação das

⁹ DIECKMANN, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 20-1.

cartas ao romance, um equilíbrio, ou antes uma desconcertante ambivalência, se estabelece entre a verdade e a ficção: enquanto a imaginação romanesca altera e transfigura os dados objetivos da anedota (Diderot não hesita em retocar as cartas do marquês), a narrativa da mistificação introduz na obra inteira um elemento subjetivo, e projeta sobre o romance toda uma iluminação de humor que destrói deliberadamente a ilusão. O *Prefácio-anexo* juntado a *A Religiosa* já é, como o Sr. Dieckmann o sugere, *Jacques, o Fatalista*. Mas lá, ficção e ironia serão indissolúveis. No momento de *A Religiosa*, Diderot ainda não encontrara o segredo de sua síntese, devendo em consequência limitar-se a justapor os dois."¹¹

Deixemos de lado essa conclusão de Dieckmann, que considera *A Religiosa* uma etapa em direção a *Jacques*, ou, se quisermos, um *Jacques* ainda por realizar. Suas preciosas análises demonstraram com toda clareza o caráter "premeditado" (Chouillet) da operação posta em prática pelo *Prefácio*, integrando-o estruturalmente ao todo, embora o considere, como se viu, um texto sobretudo "reflexivo", que devemos aproximar do *Elogio* ou ainda do apêndice teórico de *Os Dois Amigos de Bourbonne*. Entretanto, todo o exame de Dieckmann parece estar baseado na suposição de que a versão de Grimm é "histórica" ou "verdadeira", enquanto a de Diderot, que a transfigura, é "fictícia" e "verossímil". Seria isto indiscutível?

4.

Não é o que pensa, por exemplo, George May, que põe em dúvida a credulidade de Croismare, sustentada por Grimm desde a versão de 1770. O primeiro argumento de May para justificar essa dúvida é lembrar que o próprio Diderot parece ter demorado para convencer-se de que o marquês tinha mordido a isca (ver a respeito a adição de Diderot e a carta a madame d'Epinau referidas há pouco). Além disso, continua May, a conspiração relatada por Grimm "assemelha-se àqueles jogos de sociedade que eram moeda corrente na boa companhia ociosa da época"¹². Que se pense, por exemplo, na comédia *Le Roman* (1771), de Carmontelle: o conde descobre as cartas de amor de um certo cavalheiro para a condessa; afim de safar-se, a esposa alega estar escrevendo, a quatro mãos e muito inocentemente, um romance epistolar com o amante; e o crédulo conde estimula a mulher, na presença do cavalheiro, a escrever respostas encorajadoras que lhe prometem uma pronta capitulação! Essa peça, continua May, testemunha a existência de "um *tour d'esprit* análogo" ao complô de Grimm e

¹¹ MAUZI, *op. cit.*, p. 14-5.

¹² MAY, "Introduction à La Religieuse", p. 7.

Diderot, o que nos leva a pensar que talvez o próprio relato de Grimm já expresse "um mesmo desejo de brincar com a literatura, de observar as interferências da realidade e da ficção, de montar uma experiência divertida, permitindo colocar em paralelo crédito e credulidade, verdade e ilusão, história e poesia"¹³. Assim, a credulidade do marquês seria aceita pelo leitor ao mesmo título que "a pureza e a inocência triunfantes de irmã Suzanne", pureza e inocência de uma personagem de romance. Portanto, nem o texto de Grimm pode ser visto como um documento "histórico" *tout court*: primeiramente, o *Prefácio* seria "a notícia de um jogo de sociedade", depois, "menos um 'anexo' que uma parte integrante de seu romance"¹⁴.

Quanto à credulidade do marquês, May acha que o mais plausível seja considerar que este experimentou sérias dúvidas quanto à autenticidade das cartas de Suzanne durante a correspondência (daí as reticências de algumas das suas), jamais adquirindo certeza o bastante para desconsiderar tais dúvidas. De qualquer modo, as especulações de May permitem que se dê uma interpretação bem diferente ao lugar que o *Prefácio* ocupa no romance de Diderot: o relato do complô seria, assim, menos um prefácio reflexivo, que denunciaria a ilusão e que não estaria tão integrado ao todo quanto as reflexões intrínsecas ao *Jacques*, do que uma mistificação de segundo grau, que só revelaria a ilusão para melhor restabelecê-la em seguida.

5.

É o que pensa, por exemplo, Jacques Chouillet¹⁵. Com efeito, pode-se dizer que sua interpretação se assenta na dificuldade em determinar precisamente aquilo que é "ficção" e aquilo que é "realidade" em todo o complexo processo de origem de *A Religiosa*. Assim, acho que se pode afirmar que, segundo Chouillet, o que se vê em todo o processo – desde a mistificação de 1760 até a revisão dos textos de 1780-81, aí se incluindo o relato de Grimm (que em outra parte Chouillet chama de "balão de ensaio"¹⁶) – é a lenta e paciente construção de uma ilusão romanesca.

¹³ MAY, "Introduction à La Religieuse", p. 7.

¹⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 8.

¹⁵ CHOUILLET, J. *La Formation des Idées Esthétiques de Diderot*. Paris, Armand Colin, 1973, p. 95-507.

¹⁶ Esta explicação – do "balão de ensaio" – coloca em primeiro plano o perigo que seria para Diderot (sobretudo em 1760) a publicação do romance: "(...) um ano após a suspensão do privilégio (da 'Encyclopédie', nota FM), e ligado como ele

Como se sabe, para Diderot, sem ilusão, sem que "o objeto representado tenha a força de uma coisa presente" (Chouillet), não há *verdade* romanesca, ou seja, não há identificação e participação do leitor. Além disso, só há ilusão se o discurso romanesco for autenticado por "circunstâncias comuns" que lhe dêem uma "suposição de historicidade". Ora, em *A Religiosa* essa suposição se desenvolve em dois tempos. Primeiro tempo: a partir de alguns fatos verdadeiros, constrói-se uma primeira mistificação ("a troca de cartas entre a 'religiosa', cuja identidade foi mudada, e o marquês de Croismare"). É no interior dessa "muralha protetora", continua Chouillet, que se constrói o romance propriamente dito. Segundo tempo: por intermédio de um prefácio-anexo, denuncia-se a primeira mistificação, o que constitui "uma mistificação ao segundo grau". "Nós, autênticos responsáveis da falsa 'história verdadeira', pela qual iludimos o marquês de Croismare, tomamos o leitor como testemunha de nossa total veracidade. Nós lhe revelamos a 'verdadeira história' de nossa mentira e, por conseqüência, o leitor não poderá nos recusar sua inteira confiança por tudo aquilo que vamos lhe narrar. Por exemplo, nós lhe pedimos acreditar que o modelo de nossa heroína realmente existiu (de fato, como se chamava ela? Nós o esquecemos, o próprio marquês jamais o soube. Não seria Suzanne Simonin, como nossa heroína?). Nós lhe pedimos ainda acreditar que o autor do romance que se acaba de ler, Sr. Diderot, chorou escrevendo-o, e que uma testemunha da qual citamos o nome, Sr. d'Alainville, encontrou-o nesse estado. E agora, leitor, se nós lhe pedíssemos aceitar de olhos fechados nossa segunda mistificação, atribuindo-nos inteiramente o cuidado de fornecer-lhe provas, você poderia recusar-nos isso?"¹⁷

Essa "manobra", diz Chouillet, está inteiramente de acordo com a concepção de verossimilhança expressa desde o *Discurso*: "apoiar-se sobre uma série de 'circunstâncias comuns', para arquitetar uma segunda série de 'circunstâncias extraordinárias', no interior das quais poderá se instalar e se desenvolver *confortavelmente* o universo romanesco. (...) Seguindo uma técnica já experimentada, o prefácio-anexo, e, é claro, o romance, visam a adormecer as

(Diderot) estava por um pacto tácito frente a Malesherbes, é difícil entender de que modo ele teria podido se arriscar numa tal aventura, nem mesmo encarar que o boato corresse para fora do círculo estreito de la Chevrette. Mesmo em 1770 as explicações de Grimm eram demasiado nebulosas para que se pudesse supor aquilo que *A Religiosa* pudera representar para seu autor." CHOUILLET, J. *Diderot*. Paris, Sedes, 1977, p. 180.

¹⁷ CHOUILLET, *La Formation des Idées Esthétiques de Diderot*, p. 495-6.

veleidades críticas do leitor por uma acumulação de testemunhos irrefutáveis." O que realmente importa, conclui Chouillet, é que o "autor-testemunha" e, conseqüentemente, o leitor se identifiquem de tal modo com o romance que pareçam se afligir com ele, e se aflijam como se se tratasse de uma história verdadeira.

Portanto, a prática romanesca de *A Religiosa* não é de modo algum incompatível com o ideal expresso no *Elogio* em 1761-62. Antes de explicitar teoricamente esse ideal, Diderot já se lançara no longo e paciente trabalho, que duraria vinte e tantos anos, de construir a ilusão de seu próprio romance. No *Elogio*, assim, quem fala não é apenas o leitor de Richardson, mas também o romancista que começa a afinar os próprios instrumentos. De certo modo, o *Elogio* é uma meditação sobre a prática do Diderot romancista. Como se sabe, nos anos 50, os textos de Diderot sobre poesia dramática eram precedidos de peças de teatro escritas por ele, e pode-se dizer que, antes de mais nada, são ensaios de meditação sobre elas. Como teórico do romance, Diderot fez o mesmo: primeiro, começou a escrever romances, depois refletiu a respeito.

Resumo: O célebre prefácio anexado à *Religiosa*, de Diderot, que revela a origem burlesca da obra, não deve ser considerado um texto histórico, que denuncia a ilusão do romance, mas sim como um artifício, capaz de criar uma ilusão de segundo grau.

Palavras-chave: romance – mistificação – patético – burlesco – ilusionismo

Abstract: The famous annexed preface to Diderot's *La Religieuse* reveals the burlesque foundations of the work and should not be taken as an historical text that denounces the illusions attaining the novel as a genre, but rather as an artifice that doubles those illusions.

Keywords: novel – mystification – pathetic – burlesque – illusionism

Do “Brasil” de Rousseau ao “Brasil” de Defoe: Indivíduo e Novo Mundo*

Raquel de Almeida Prado

Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo.

Tanto St.-Preux, o herói do romance de Rousseau (*A Nova Heloísa*), quanto o Robinson Crusoe de Daniel Defoe passam pelo Brasil no início da viagem que deve levá-los, no primeiro caso, à sociedade ideal instituída por Júlia e Wolmar e, no segundo, à ilha deserta onde o *homo economicus* consuma o seu destino de conquistador. A maneira segundo a qual essa passagem é referida nos dois romances, ora servindo de pretexto para uma reflexão crítica, que denuncia a exploração do homem pelo homem, ora ilustrando essa mesma exploração – Robinson é engajado no Brasil a vender escravos –, permite uma comparação que revela o abismo ideológico que separa o filósofo genebrino do romancista inglês. Diante dessa constatação, ainda resta imaginar o que teria levado Rousseau a eleger *Robinson Crusoe* como única leitura de Emílio, no seu tratado de educação: a partir daí, podemos concluir, propondo dois modelos divergentes da afirmação individualista na história da formação do romance moderno.

Tomamos como ponto de partida a análise desenvolvida por Ian Watt, em que ele se refere ao autor do *Emílio* como um dos principais responsáveis pela elevação do personagem de Defoe à condição de “mito” do individualismo moderno. Segundo ele, os personagens originais de Fausto, Dom Quixote e Dom Juan, que encarnam as energias positivas e individuais do Renascimento, entram em conflito com as forças da Contra-Reforma e são punidos por isso. Robinson Crusoe, cujo individualismo é antes fruto da Reforma do que do Renascimento, figura nesse contexto, marcado pela derrocada da ordem medieval, como uma etapa no caminho da consagração do ideal individualista.

* Texto apresentado no VII Congresso da ABRALIC (Salvador, 2000).

É com verdadeiro vigor épico que Watt encena esse confronto entre as forças da Tradição e da Hierarquia e o anseio do indivíduo moderno por emancipação. Mas a cena mais bela dessa fascinante reconstituição histórica é uma pequena cena, de forte valor simbólico, que ilumina com sua luz trêmula de taberna um dos capítulos mais interessantes da história da literatura. Trata-se do episódio, ocorrido num restaurante muito significativamente chamado *Zum Geist*, em que Herder e Goethe encontram-se pela primeira vez. Desse encontro com o ideólogo do mito, o poeta pode ter saído inspirado, sugere Watt, para conceber, nesse mesmo ano, o projeto de sua versão do Fausto. Esse episódio merece destaque, porque simboliza o exato momento em que se forma o "mito do individualismo moderno", transformando um personagem obscuro, que impressionara a imaginação renascentista com vapores sulfurosos, numa criatura emblemática e exemplar.

No livro de Watt, pois, essa idéia de uma "virada" pré-romântica parece correr paralela a outra interpretação, que vê, na passagem da versão renascentista para a consagração literária do individualismo, uma evolução gradual, onde as aventuras de Robinson Crusoe figuram como uma etapa, em que os elementos punitivos já não se apresentam de forma tão rigorosa. Jean-Jacques, no seu elogio reiterado do aventureiro solitário, nas páginas do *Emílio*, parece avançar ainda mais, no sentido de libertar o indivíduo da tutela da tradição, o que faz dele, de alguma forma, um autêntico precursor do romantismo. O que Watt encampa aqui, atribuindo a Rousseau um papel decisivo na formação mitológica do indivíduo moderno, é a ascendência reivindicada pelo próprio romantismo, que fez de Jean-Jacques, mais do que de Robinson, um de seus maiores heróis.

A abertura da obra autobiográfica do pensador suíço confirma até certo ponto a vocação individualista de seu autor. De fato, quando este afirma: "Empreendo um projeto que nunca teve exemplo e não terá imitadores. Quero mostrar a meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza, e esse homem, serei eu. Apenas eu"¹ – no "apenas eu" provocativo que rejeita qualquer comparação, inclusive aquela que se impõe entre suas *Confissões* e as de Agostinho (o mais ilustre predecessor), o desafio individualista é explícito e incontestável. Mas, ao longo dos doze livros que se seguem, o leitor é levado a compadecer-se do destino infeliz do andarilho desencaminhado, que rompe todos os laços com a sua comunidade, família e religião, expondo-se a terríveis forças retaliadoras.

¹ ROUSSEAU, J.-J. *Oeuvres Complètes*. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1961, Vol. I, p. 5.

Esse recuo da afirmação individualista encontra eco nas páginas das obras mais importantes de Rousseau, desde a teoria política do *Contrato Social*, onde se impõe como objetivo ao legislador a transformação de cada indivíduo numa parte do todo, até a pedagogia do *Emílio*, que defende o exemplo do cidadão romano, que "não era Caius nem Lucius, [mas] um cidadão romano"², passando pelo romance, *A Nova Heloísa*, onde o sacrifício individual da heroína é necessário ao restabelecimento da ordem, ditada pela sua própria consciência moral.

O sacrifício, pois, da paixão amorosa, ao mesmo tempo individualizante e alienante, conduz Júlia ao casamento virtuoso e leva seu amante a afastar-se, trocando o idílio campestre da Suíça natal por uma longa volta ao mundo. É aí que seu destino se cruza com o de Robinson Crusoe, na passagem pela ilha de Juan Fernández, onde ficara retido um dos prováveis modelos de Defoe, o marinheiro escocês Alexandre Selkirk. Mas, enquanto essa ilha paradisíaca evoca os devaneios da idade de ouro na sua versão rousseauniana – ou seja, uma hipótese abstrata a partir da qual é possível medir a distância que separa a atualidade histórica do modelo ideal –, é nas costas do Brasil que St.-Preux é levado a constatar o grau de degenerescência da natureza humana.

"Vi as costas do Brasil de onde Lisboa e Londres extraem seus tesouros e cujos povos miseráveis caminham sobre o ouro e diamantes sem ousar tocá-los". No México e no Peru, assim como no Brasil, ele viu "seus raros e infelizes habitantes, tristes restos de dois poderosos povos, esmagados por grilhões, opróbrios e misérias em meio a seus ricos metais, exprobar ao Céu, chorando, os tesouros que lhes prodigou"³. Sensível à tragédia da escravidão e do genocídio, como poucos em seu século, Rousseau transforma o Brasil em símbolo doloroso da iniquidade, que lhe inspira essas páginas de *A Nova Heloísa* onde melhor se expressa sua indignação contra a civilização européia – num romance que, freqüentemente, pode parecer um tanto conservador.

Esse aparente conservadorismo decorre justamente do que pode ser visto como "recuo da afirmação individualista", na idealização da utopia paternalista e virtuosa, de costumes regrados com rigidez, na pequena comunidade de Clarens, instituída, na ausência de St.-Preux, por Júlia e seu marido Wolmar. No entanto, além do rigorismo da moral sexual de Rousseau, que encontra um paralelo no utilitarismo puritano de

² ROUSSEAU, *Oeuvres Complètes*, Vol. IV, p. 249.

³ *Idem. Júlia ou A Nova Heloísa*. Trad. de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo/Campinas, HUCITEC-Unicamp, 1994, p. 362.

Robinson Crusoe, é preciso considerar o abismo que se abre entre o individualismo econômico deste último e a crítica rousseauiana da sociedade.

Antes de concluir o seu *Mitos do Individualismo Moderno*, Ian Watt já dedicara a Daniel Defoe um lugar de destaque na história da formação do romance realista (em *A Ascensão do Romance*⁴). Segundo ele, *Robinson Crusoe* pode ser considerado o primeiro "romance" de fato, no sentido moderno, pois ao contrário dos personagens da ficção anterior, figuras alegóricas que dependem de um esquema transcendental, o herói de Defoe vem preencher o espaço literário aberto pela filosofia do empirismo inglês, "a vanguarda política e psicológica do individualismo nascente".

Quando embarca, contrariando seus pais, decidido a fazer fortuna em outras terras e outros mares, Robinson rompe os laços tradicionais de pátria e família e submete todos seus valores morais ao interesse econômico. Quando, por exemplo, no início de suas aventuras, um capitão português lhe oferece sessenta moedas pelo menino mouro que o ajudara a escapar do cativo, Robinson aceita a barganha e vende seu leal companheiro, diante de uma vaga promessa de libertação futura. Mas é mesmo no Brasil – mais precisamente, na Baía de Todos os Santos – que, algum tempo depois, tendo alcançado um estado confortável de senhor de engenho, Robinson chega a se engajar seriamente no comércio de escravos. É nessa viagem em busca de mercadoria humana, que ele sofre o naufrágio que deve levá-lo à famosa ilha deserta, onde, com a ajuda do dócil Sexta-feira, ele vai colocar em prática todas as suas virtudes produtivas e acumulativas⁵.

A viagem solitária e a descoberta do Novo Mundo, no caso de St.-Preux, proporciona-lhe aquele distanciamento crítico que permite uma avaliação mais justa das instituições sociais e políticas de seu próprio mundo. Nisso, Rousseau apenas acrescenta sua contribuição pessoal a um gênero muito explorado, em inúmeras variantes, desde os convencionais relatos de viagens, até as correspondências persas, turcas ou chinesas, ou seja, o esquema oposto e complementar do olhar do "outro": o ingênuo e puro estrangeiro que revela os abusos e contradições da civilização européia. Tendo conhecido as misérias do mundo, St.Preux volta capaz de apreciar o esforço comunitário realizado na pequena sociedade de Clarens, onde a divisão das consciências é superada pela submissão individual ao ideal coletivo.

⁴ Cf. WATT, I. *A Ascensão do Romance*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

⁵ Cf. DEFOE, D. *The Life and Adventures of Robinson Crusoe*. Versão on line.

Existe, pois, afirmação individualista de fato em *A Nova Heloísa*, desde as primeiras páginas, onde o amor dos jovens heróis se confronta com as convenções do regime aristocrático, e a consciência moral se eleva acima dos dogmas da religião oficial. Trata-se, porém, de um individualismo que, logo que avança, recua, trocando as convenções vigentes da atualidade histórica por um modelo de ideal cívico, de inspiração vagamente platônica.

Assim, na obra pedagógica, em que Rousseau propõe o *Robinson Crusoe* como o único livro que Emílio pode ler, em tenra idade, *A República*, de Platão, também é citada, como o mais belo tratado de educação já escrito. Todo o problema do educador moderno consiste em formar um Cidadão, quando não existe mais Pátria. A comunidade utópica de Clarens é uma resposta possível a esse problema. Por outro lado – e no extremo oposto da estrita regulamentação da economia agrária de Clarens, nos moldes da Utopia clássica –, a ilha de Robinson transforma-se no paraíso aberto do *laissez-faire*, e faz dele o maior herói do liberalismo econômico de todos os tempos.

A perfeita incompatibilidade entre os dois sistemas ideológicos parece clara, e resta explicar o papel desempenhado pelo *Robinson Crusoe* na educação de Emílio. Para começar, a tradução provavelmente conhecida por Rousseau, que transforma, como era de praxe, o estilo inglês, um pouco cru para o gosto dos franceses, não conserva o mesmo grau de utilitarismo que dá o tom à versão original. "Ó! Natureza!", exclama em francês o Robinson traduzido, diante de um milharal. Como bem o nota Ian Watt, a "natureza" de Defoe pede aproveitamento, e não adoração⁶. Além dessa leitura atravessada de uma tradução infiel, Rousseau também prefere descartar toda a "tralha" que enquadra o romance – a viagem, o cativo, o garoto mouro, a passagem pelo Brasil, o retorno à Inglaterra e a fortuna feita –, pretendendo conservar apenas Robinson na sua ilha, o que reforça o caráter abstrato que ele quer conferir-lhe. Quem é Robinson para Jean-Jacques? No primeiro livro do *Emílio*, em determinado momento, Rousseau afirma: "Nosso verdadeiro estudo é aquele da natureza humana". Para tornar possível esse estudo, é preciso "generalizar nosso ponto de vista", ou seja, considerar no aluno o "homem abstrato, o homem exposto a todos os acidentes da vida humana". O modelo ideal desse homem abstrato, no qual Emílio pode mirar-se, é reconhecível no Robinson descarnado que a tradução infiel e o enxugamento da narrativa proposto por Rousseau foram capazes de substituir ao herói de Defoe.

⁶ WATT, I. *Mitos do Individualismo Moderno*. Trad. de Mario Pontes. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1966, p. 181.

Todo o progresso alcançado por Defoe, no sentido de representar um personagem liberto de subordinações alegóricas, um indivíduo perfeitamente autônomo evoluindo no tempo e no espaço concretos e contextualizados, toda a representação realista, enfim, do personagem desaparece na apropriação idealizante que Rousseau faz de Robinson Crusoe. Tanto aqui como em *A Nova Heloísa*, de fato, podemos conferir que o realismo formal, tal como o define Watt, pouco deve ao romance francês do século XVIII, dividido entre um ideal estético classicizante e a batalha filosófica contra o *Ancien Régime*. O que não quer dizer que Jean-Jacques não descubra também, por outras vias, novos e ricos filões a serem explorados pelo romance moderno: só para citar um exemplo, entre Agostinho e Proust, as *Confissões* de Rousseau se elevam como uma das maiores expressões da autoconsciência na forma literária.

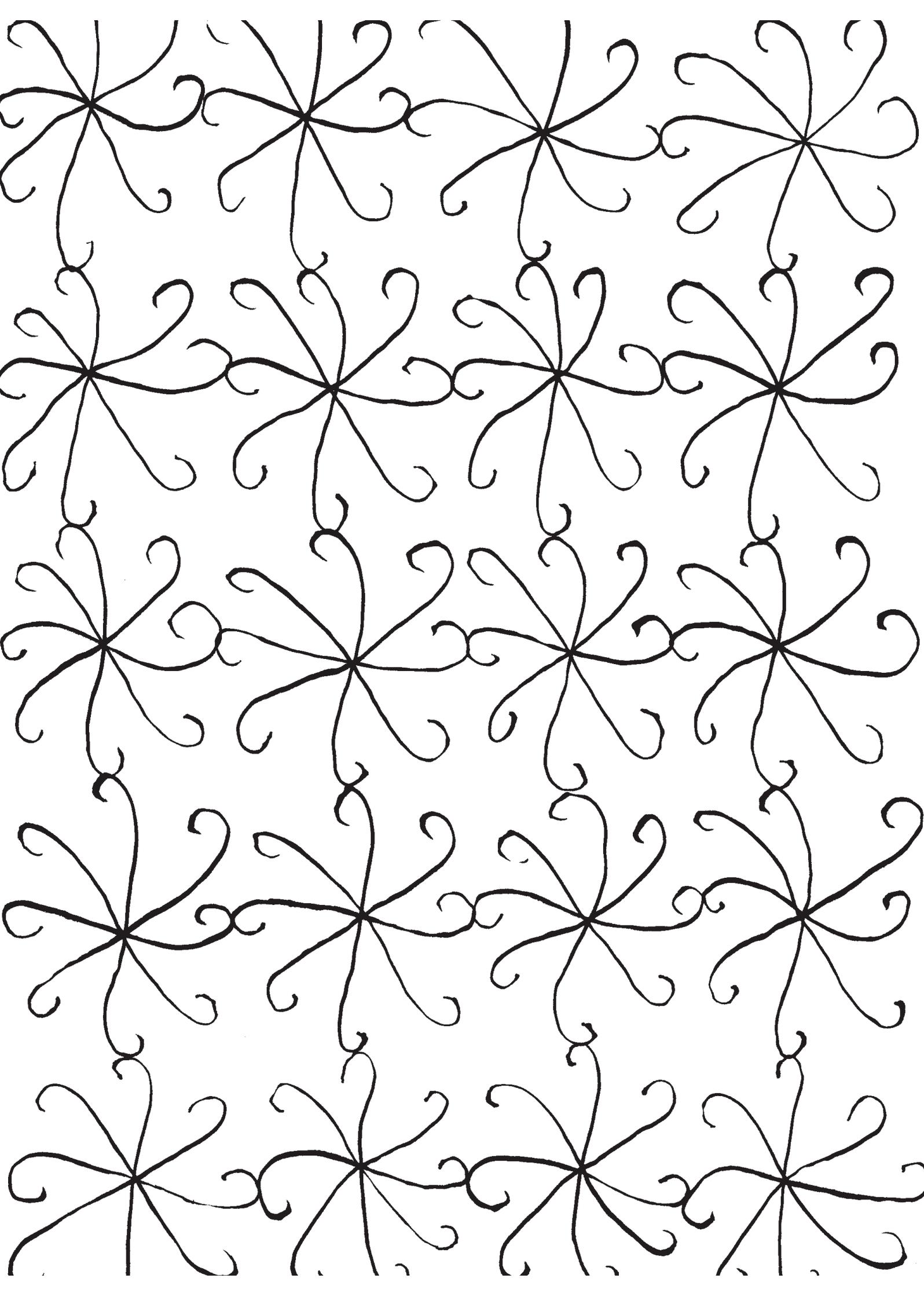
Cabe destacar, sobretudo, a atualidade sempre provocante de um engajamento político, capaz de nos comover ainda hoje, após quinhentos anos de História, ao reconhecermos nas páginas de um romance envelhecido como *A Nova Heloísa* a cara de um país que não mudou muito. Tampouco o Brasil de Defoe parece distante do nosso: entre o dele e o de Rousseau, muda apenas o ponto de vista: de um lado aquele do individualismo econômico, na sua expressão mais pura, de outro, uma forma *sui generis* de individualismo cívico, que supera a divisão interna do indivíduo moderno na reconciliação comunitária dos corações transparentes.

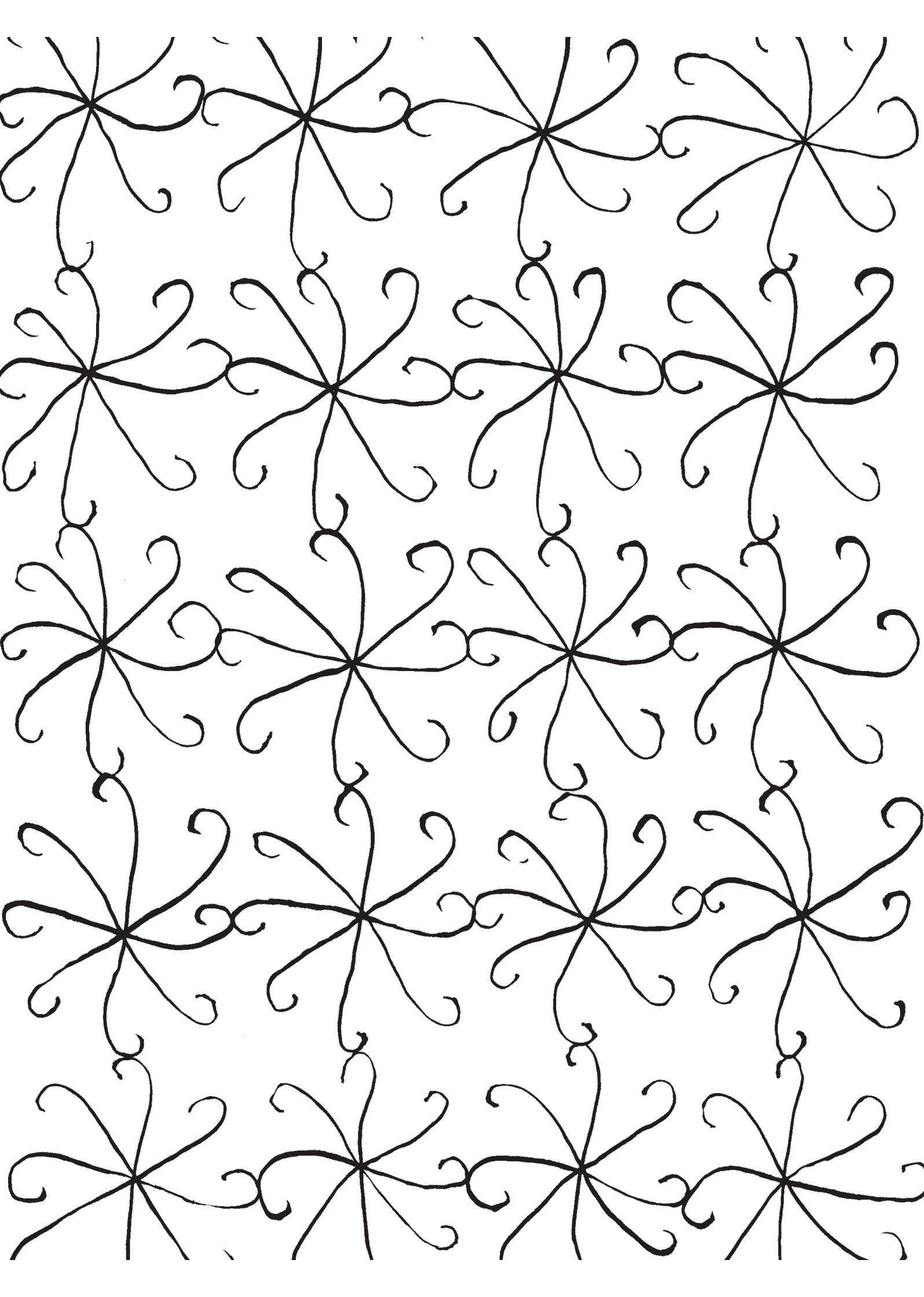
Resumo: Trata-se aqui de mostrar a distância que separa a representação do indivíduo na obra de Rousseau daquela de Defoe, apesar da eleição, no *Emílio*, de Robinson Crusoe como modelo do "homem natural".

Palavras-chave: J.-J. Rousseau, D. Defoe, romance, século XVIII, indivíduo, realismo

Abstract: Here the difference between the representation of the individual in Rousseau's and in Defoe's works is considered, in spite of the choice of Robinson Crusoe, in *Emile*, as the model of the "natural man".

Keywords: J.-J. Rousseau, D. Defoe, novel, eighteenth century, individual, realism





Meio-Dia

Um conto de Celia Cavalheiro

Autora do livro *Poucas e Boas*. São Paulo, Iluminuras, 2000.

Quebrou um torrão, depois mais outro. A tarde mal começava, havia muito trabalho pela frente, muitos torrões a quebrar. O sol do meio-dia deixava as coisas sem cor, sem tonalidade exata, os torrões eram só um brilho, mas opaco. Tinha que dividir tudo, o trabalho, os nós, a paciência, os torrões. Depois, já sabia, sobraria o pó, a quebradeira como um resto, não como um trabalho. O que determinava eram os estrados arranjados de tal maneira que tudo parecesse um campo pronto, ajambrado.

De vez em quando olhava suas mãos, rachadas mas com um certo brilho, o mesmo opaco, de vez em quando divertia-se com um pedaço teimoso, torrão que se recusava a se partir. Olhava a vista e batia com mais força. Olhava o nada, olhava.

Transformaria um torrão em uma coisa viva se pudesse. Um braço, a mão pendendo aberta, os cinco dedos mostrando vigor, aptidão para a música, mãos de pianista talvez. Se pudesse transformaria tudo em vida contada dando certo, sem necessidade da matéria, da forma provando a existência, sem necessidade nenhuma dos torrões.

Mas sua tarefa era quebrar torrões no sol do meio-dia. Empreita aceitável mas sem consolo. Empreita herdada, quebrada só por uma espécie de consciência, mas vinda em lapsos, em relâmpagos. Tarefa difícil para quem almejava o fim do dia, árdua mesmo. Então sentou para descansar. Alcançar a paisagem depois das pedras, dos torrões que agora, cansado, lhe pareciam de açúcar, depois do trabalho.

Sentou-se na ponta mais alta e mirou o nada como o mais nítido reconhecimento. Reconhecia um pedaço ou outro, a ponta, o vértice. Palavras aprendidas, palavras herdadas. Fez silêncio. Um silêncio dos outros não de si mesmo. Foi aí que chorou, e se chorasse tudo estaria desfeito: os torrões, que,

afinal, eram mesmo de açúcar, o trabalho e todo o resto. A paciência que tivera até então, de ser torrão, que se quebra, que se solta, leve no ar. Tudo estava desfeito, pronto para a mais terrível tarefa que era recomeçar. Justamente, recomeçar.

Sem gana, sem paixão. Como assim? A falta de entendimento tocava fundo o seu desejo, e o trabalho pela frente, e a transparência dos torrões, pela frente, para sempre.

Do livro de contos *Meio-Dia*, em preparação.

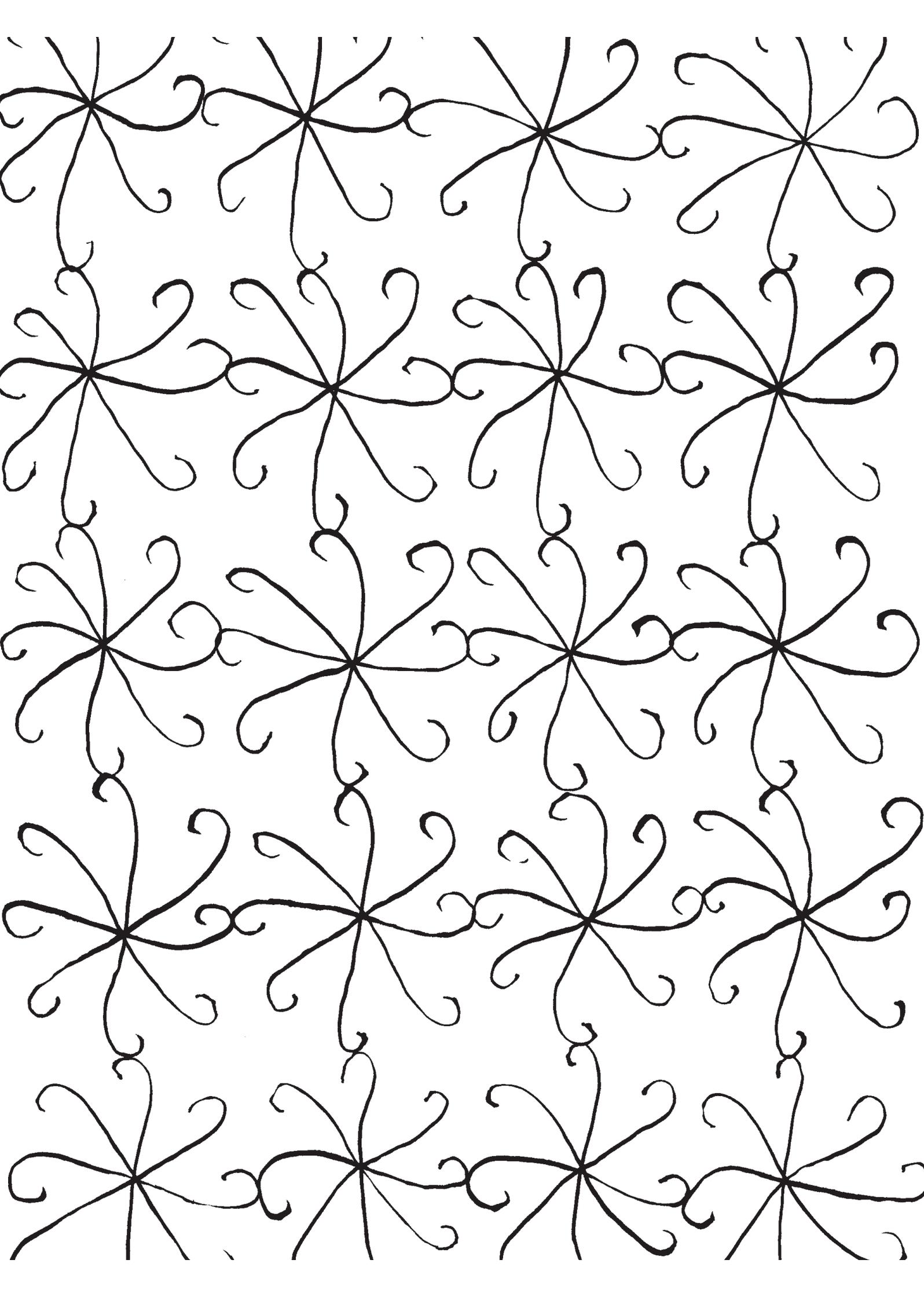
Conversa Fiada

Celia Cavalheiro

Você já me rendeu um caso. Isso só de ouvido, te ouvir falar como se me lambesse, me restituindo os poros com tua língua, só na fala, e a rua ficando comprida, desconhecida, enquanto você dizia. Tornei-me explícita, precisando de um analista, não dos bons, mas dos bonitos, sem escrúpulos, tão difícil de achar. Na tua fala me surpreendi besta e pura e a rua mestra em me reconhecer.

Estou indo à toa agora, na esteira da memória, sendo comida aos poucos, na frente dos outros, no portão da escola. Tem gente que não nota, mas eu não poria mais a mão no fogo por mim.

Do livro de contos *Meio-Dia*, em preparação.



Da Teoria do Romance ao Romance Histórico: a questão dos gêneros em G. Lukács

Arlenice Almeida da Silva

Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo.

A coleção *Espírito Crítico*, ao publicar pela primeira vez uma tradução brasileira de *A Teoria do Romance*, de G. Lukács, recoloca em cena um clássico do ensaio literário, sugerindo uma reflexão que entende o exercício crítico não como um marco zero, uma *tabula rasa*, um começo sem pressupostos, mas como um diálogo com as proposições do passado. Para os que desconheciam ou que precocemente haviam descartado o referencial lukácsiano, este texto denso desconcerta na destemida e minuciosa tradução de José Marcos de Macedo¹.

A tradução permite não só o reencontro com o jovem Lukács, como bem pode incitar o leitor a acompanhar as variações em torno do tema em sua obra posterior. Lukács, como veremos, considerou durante todo seu percurso intelectual a questão dos gêneros, em particular do romance, como o eixo de suas investigações filosóficas, alçando-a, assim, ao plano central de sua teoria do conhecimento e de sua posterior estética. Ao tentar compreender o fundamento das formas épicas – epopéia e romance – o autor reelaborou o conceito de forma em vários momentos, vendo-o ora como possibilidade de reconciliação do universal e do particular; como a imanência na obra de arte do sentido da vida, ora como perda de sentido, fratura e dissonância.

A preocupação com a forma romance não data de *A Teoria do Romance* nem se esgota com ela. Em 1911, ele escreve, em húngaro, uma *História da Evolução do Drama Moderno*, onde já perguntava sobre o alcance da forma dramática nas sociedades modernas. Fortemente influenciado pela crítica de Simmel e Tönnies sobre a civilização capitalista industrial, Lukács anotava a diferença entre o aspecto orgânico do drama antigo e o caráter conflituoso do moderno. E é neste estudo inicial que

¹ LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance*. São Paulo, Duas Cidades e Editora 34, 2000.

Lukács pronuncia o grande tema que modelará muitos seguidores, ou seja, o de que a verdadeira dimensão social da literatura está na forma. Para muitos o próprio Lukács não seguiu esse caminho.

Em todo caso, no ensaio *A Metafísica da Tragédia*, de 1911, a propósito de Paul Ernst, Lukács redimensionava a temática ao dedicar a terceira parte do artigo ao tema do drama histórico. Na verdade, na maioria dos ensaios de *A Alma e as Formas*, o autor persegue na realização da forma literária seu tema principal, isto é, os paradoxos da figuração na "conquista do sentido na própria vida". De um viés que liga a fenomenologia à filosofia kantiana surge o conceito de forma, pensado inicialmente como uma estrutura atemporal essencial, que possibilitaria a reconciliação do interior com o exterior e uma unidade indissolúvel entre a aspiração e a realização. Assim, o drama histórico, nesta primeira aproximação do tema, resumiria em si mesmo todas as contradições desta *mise en forme*, pois, afirma Lukács, se um "sentido de história constitui sempre a necessidade mais próxima à vida", a "realidade-irracional" da história impede uma formalização autêntica. Tal paradoxo, ainda metafísico, encerra o drama histórico em uma "forma impura"².

Em *A Teoria do Romance*, 1916, o problema da forma volta novamente mas agora tensionando a argumentação na direção de um esboço de material histórico: "o romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática mas que ainda assim tem por intenção a totalidade"³. O romance é uma construção "problemática", emblema de uma modernidade que perdeu o sentido da vida, que faz, porém, desta ausência o pressuposto de uma reflexão sobre uma temporalidade que foi separada da essência e que se torna, portanto, constitutiva. "Somente no romance, diz Lukács, cuja matéria constitui a necessidade da busca e a incapacidade de encontrar a essência, o tempo está implicado na forma: o tempo é a resistência da organicidade presa meramente à vida contra o sentido presente, a

² "Portanto, há uma ordem oculta no mundo, uma composição no entrelaçamento confuso de suas linhas. Mas é a ordem indefinível de um tapete ou de uma dança: parece impossível interpretar seu sentido e todavia mais impossível renunciar a uma interpretação (...), o trágico que ganha expressão na história não é um trágico inteiramente puro, e nenhuma técnica dramática pode encobrir essa dissonância metafísica". In: LUKÁCS, G. *L'Âme et les Formes*. Trad. de Guy Haarscher. Paris, Gallimard, 1974, p. 265-72.

³ LUKÁCS, *A Teoria do Romance*, p. 55.

vontade da vida em permanecer na própria imanência perfeitamente fechada"⁴. É porque a totalidade é uma falta que o tempo pode ser captado em sua singularidade, através de uma memória que "apreende a discrepância entre o objeto como era na realidade e o seu modelo esperado como ideal pelo sujeito"⁵.

Contudo, se as apreciações do jovem Lukács desembocam em incredulidade e fastio e em alguns momentos em nítido desespero, o maduro filósofo dos anos trinta, após a ruptura que representou *História e Consciência de Classe*, no contexto das revoluções socialistas, vislumbra uma nova "constelação" no céu, um mapa recente que permite a saída do "estado da absoluta pecaminosidade"⁶ e com ela, a salvação do gênero em uma forma ligada à empiria histórica. Assim, o tema volta em 1936 em *O Romance Histórico*, uma obra de entrecruzamento temático, esboço de uma "ontologia da arte" ou de elementos para uma estética marxista autônoma.

"Estamos no meio de um período heróico", no "alvorecer de uma nova democracia" e, no plano formal, tendemos novamente na "direção da epopéia", vaticina Lukács no inverno russo de 1936-37.⁷ Seriam "tempos felizes", em que o homem está novamente "em casa", acolhido em sua "pátria", no lugar em que a "ação é somente um traje bem talhado da alma" e "ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência"⁸ seriam novamente conceitos idênticos? Ao persistir no tema da forma romance, modulando as interpretações, o filósofo húngaro aproxima seu dilema existencial das perguntas do tempo, propondo ao historiador o mesmo itinerário.

O que significa agora, nos anos 30, tender para a epopéia? Que a forma aferiu no "relógio do sol do espírito" que sua hora é novamente chegada? E que é possível encontrar um "sentido palpável e abarcável com a vista", "um mundo homogêneo, perfeito e acabado"?⁹ Mas se estamos sozinhos, abandonados, e o mundo é

⁴ LUKÁCS, *A Teoria do Romance*, p. 129.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 135.

⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 161.

⁷ *Idem.* *Der Historische Roman*. Berlin, Luchterhand, 1965. *Idem.* *Le Roman Historique*. Trad. para o francês de Robert Saille. Paris, Payot, 1965, p. 395, 398. As citações referem-se à edição alemã e à tradução francesa (trad. do Autor).

⁸ *Idem.*, *A Teoria do Romance*, p. 27.

⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 29.

inacessível, se "inventamos a configuração", como falar em verdadeira totalidade? Não seriam mais bem acolhidas as formas trágicas e não as épicas?

Em *A Teoria do Romance* Lukács moldurava esse percurso inevitável: "De agora em diante, qualquer ressurreição do helenismo é uma hipóstase mais ou menos consciente da estética em pura metafísica"¹⁰, pois não é mais possível um acordo perfeito entre o indivíduo e o mundo, uma vez que o primeiro tornou-se problemático e o segundo, contingente; "não há mais totalidade espontânea do ser", ela é oculta, fugidia. E a forma romance anuncia justamente essa situação de completo desterro. "O romance é a epopéia do mundo abandonado por deus; a psicologia do herói romanesco é a demoníaca; a objetividade do romance, a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas de que, sem ele, esta sucumbiria ao nada da inessencialidade"¹¹. Apesar do diagnóstico certo, para muitos o "grande manifesto" da modernidade repercute em sua produção posterior à confissão do jovem "elemento" Lukács: "Sou incapaz de suportar uma vida insubstancial"¹².

Inicialmente despontava a idéia de que do romance brotam duas experiências dissonantes mas irmãs. De um lado, negativamente, ele é a constatação da nulidade da ação humana, mas, de outro, há um vislumbre de positividade, pois, enquanto "canto de consolo", que propicia a "recordação e a esperança", é a única configuração que possibilita uma reconciliação, problemática, é verdade, entre atividade e contemplação, ou seja, entre o indivíduo e o mundo.

Ora, é evidente que tal emancipação é produto da realidade concreta e só nela se pode aferir a superação. Mas como acolhê-la e reconhecê-la, pergunta o filósofo, sem a "arte da narração" (*Erzählungskunst*), que transborda temporalmente em um acerto de contas com o passado? O empreendimento exige, assim, uma forma de rememoração, pois sem uma localização "em perspectiva" da direção da novidade não é possível realizar, sustenta Lukács, uma avaliação completa do legado e da herança cultural¹³. E, no plano conceitual, sem a retomada da análise histórico-filosófica e a inserção desta em uma periodicidade filosófica, não é possível mensurar a mudança.

¹⁰ LUKÁCS, *A Teoria do Romance*, p. 35

¹¹ *Id.*, *ibid.*, p. 89

¹² *Idem. Diário 1910-1911*. Barcelona, Ediciones Península, 1985, p. 121.

¹³ *Idem, Der Historische Roman*, p. 400.

Ao refazer historicamente o percurso de *O Romance Histórico*, reencontramos o mesmo Lukács que já jovem aspirava estar em casa e aclimatar a alma em uma pátria, e que também precocemente intuía que "em um mundo cerrado" a alma não mais podia respirar. A necessidade parece vir do mesmo paradoxo, mas agora a tentativa de salvar de alguma forma "a imanência do sentido" surge historicizada e abandona a Grécia como "pátria transcendental". No lugar, o autor localiza uma reconciliação provisória entre o homem e o mundo em uma memória constitutiva que liga o presente vivo ao passado ainda vivo. A Grécia é o passado morto. A Revolução Francesa, a "recordação criativa", que capta e subverte o objeto¹⁴: uma relação temporal em que há o encontro e a inclusão do objeto. Dessa maneira, o autor busca reatar radicalmente forma e história. Tal momento singular coincide com o surgimento do gênero romance histórico, denominado clássico, permitindo à forma uma ressurreição da essência" ao reatualizar as leis gerais da grande obra épica"¹⁵. Agora, cabe investigar, propõe Lukács em 1936, diante da percepção da volta de um novo heroísmo e da possibilidade aberta para a compreensão do todo, qual o segredo que está em jogo neste retorno.

A partir deste marco, a forma atende, em *O Romance Histórico*, a uma conquista do sentido que se dá na concretude das relações sociais e não mais em categorias unívocas do pensamento. A correta apreensão do sentido da forma romanesca decorre de um acompanhamento temporal conectado com a evolução histórica da sociedade. A crítica literária pode, agora, ser pensada nos quadros de uma história social da literatura. *O Romance Histórico*, escrito em Moscou, inscreve-se, pois, no contexto da luta contra o nazismo e da Guerra Civil Espanhola, mas também nos debates sobre a arte de vanguarda e a arte proletária ou socialista, que ligavam por essa via literária Moscou a Berlim. Ao mesmo tempo Lukács afasta-se do "realismo socialista" – tese vitoriosa no Primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos, em 1934 – e das tendências formalistas presentes no percurso da literatura ocidental que vai do naturalismo ao surrealismo. Esse duplo distanciamento colocava-o em uma rota invertida que o conduzia ao século XIX e ao realismo.

No prefácio que escreveu em 1962, para uma nova edição de *A Teoria do Romance*, o autor delimita a distância conceitual entre essa primeira abordagem do tema e o seu trabalho posterior em *O Romance Histórico*. Em *A Teoria do Romance* Lukács reconhece que buscava "uma dialética universal dos gêneros fundada historicamente,

¹⁴ LUKÁCS, *A Teoria do Romance*, p. 134.

¹⁵ *Idem*, *Der Historische Roman*, p. 400.

baseada na essência das categorias estéticas, na essência das formas literárias — dialética esta que aspira a uma vinculação entre categoria e história ainda mais estreita do que encontrara no próprio Hegel” e que não efetivou tal intento por insuficiências metodológicas. Em *O Romance Histórico*, ao contrário, “só uma década e meia mais tarde foi-me possível — já em solo marxista, é claro — encontrar um caminho para a solução. Quando nós, com M. A. Lifschitz, em oposição à sociologia vulgar da mais variada proveniência do período stalinista, tencionávamos desentranhar e aperfeiçoar a genuína estética de Marx, chegamos a um verdadeiro método histórico-sistemático. *A Teoria do Romance* permaneceu ao nível de uma tentativa que fracassou tanto no projeto quanto na execução, mas que em suas intenções aproximou-se mais da solução correta do que o eram capazes seus contemporâneos”¹⁶.

* * *

Aparentemente *O Romance Histórico* sugere mais um retrocesso do que uma atualização de *A Teoria do Romance*, uma vez que Lukács intensifica o diálogo com a tradição dos gêneros literários, o que conduziria a uma estética normativa. Mas uma leitura atenta permite acompanhar não só limites, distinções e classificações, mas a problematização do surgimento e desaparecimento dos gêneros. Pois o autor, criticando uma teoria classificatória natural das categorias poéticas, visa estruturar uma estética histórica dos gêneros, contra um modelo abstrato, intemporal e universal. Falar em estética marxista e não mais em Filosofia da arte, como em seus textos de juventude, significa aprofundar a historicização e combinar uma pesquisa indutiva da observação das obras com uma abordagem teórica onde as proposições são deduzidas de uma teoria da literatura. Nada mais afastado, portanto, de seu pensamento que uma teoria como a de Brunetière, na qual os gêneros seguem um modelo biológico de evolução, na medida em que são dotados de mecanismos internos de regulação, responsáveis pelo auge e decadência de um gênero¹⁷. Só através da historicização, pela diferenciação, sustenta Lukács, é possível colocar

¹⁶ LUKÁCS, *A Teoria do Romance*, p. 13.

¹⁷ BRUNETIÈRE, F. *La Doctrine Évolutive et l'Histoire de la Littérature*. Paris, 1899. Cf. SCHAEFFER, J.-M. *Qu'est-Ce Qu'un Genre Littéraire?* Paris, Seuil, 1989, p. 55.

as bases de uma epopéia moderna e não desautorizá-la por definitivo. Em 1948, no artigo "Thomas Mann e a Tragédia da Arte Moderna", o filósofo esclarecia o ponto de vista do romance moderno: "esse problema só pôde ser colocado artisticamente pela primeira vez depois que a literatura se tornou consciente da historicidade dos eventos epicamente representados"¹⁸. Se em Aristóteles o épico se dá fora do tempo, como defende Goldschmidt, o romance moderno é uma presença que se dá no tempo, permitindo uma reflexão sobre a consciência da temporalidade¹⁹. Vejamos como.

O tema já havia sido abordado em *A Teoria do Romance*, onde Lukács, fortemente marcado pelo primeiro romantismo e pelas análises de F. Schlegel, tangenciava as transformações históricas dos gêneros²⁰. A estrutura desse texto inovador, contudo, operava em seu núcleo com a relação entre a literatura épica e a dramática, para defender a tese central, que será retomada em *O Romance Histórico*, de que o romance não seria um gênero distinto, mas uma nova "objetivação" da literatura épica. Assim, se não havia uma abordagem histórica na obra, havia referências a um "dever transcendental ao qual corresponderia uma sucessão essencial de formas: epopéia, tragédia, filosofia, romance"²¹. Nesta direção, Lukács procurava pensar o romance em um momento onde não havia mais coincidência entre história e filosofia da história nem a possibilidade de uma periodicidade filosófica, ou seja, um momento de maturidade frente à "infantilidade normativa da epopéia". Contudo, tal impossibilidade não significava a morte absoluta do sentido, pois a forma romance, ao "incorporar as fendas e os abismos" da vida, "edifica sua totalidade secreta", na medida em que "toda forma é a resolução de uma dissonância fundamental da

¹⁸ LUKÁCS, G. *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p. 212.

¹⁹ Cf. GOLDSCHMIDT, V. *Temps Physique et Temps Tragique Chez Aristote*. Paris, Vrin, 1978.

²⁰ Cf. SZONDI, P. "La Théorie des Genres Poétiques Chez Schlegel". In: *Poésie et Poétique de l'Idéalisme Allemand*. Paris, Gallimard, 1974. O autor mostra que em Schlegel há rudimentos de uma nova poética, de uma teoria filosófica dos gêneros. Neste autor, pela primeira vez, uma sistematização dos gêneros supõe a historicização das obras de arte, isto é, que "os gêneros poéticos não valem para a poesia moderna, só para a clássica".

²¹ Cf. GOLDMANN, L. "Introduction aux Premiers Écrits de G. Lukács". In: *La Théorie du Roman*. Paris, Gallimard, 1989, p. 177.

existência, um mundo onde o contra-senso parece reconduzido a seu lugar correto, como portador, e como condição necessária do sentido"²².

A mesma problemática é reatualizada na década de 1930, a partir das inferências explicitadas no artigo "Narrar ou Descrever" e desenvolvida com mais abrangência em *O Romance Histórico*. Neste artigo de 1936, Lukács volta a problematizar as mudanças que ocorreram no gênero épico, mas agora intensificando um olhar seletivo pela defesa intransigente da necessidade de critérios definidores para a arte, destacando contudo que a "valoração estética não pode ocorrer separadamente da valoração histórica". Nada mais pertinente, portanto, para Lukács, do que enfrentar o fascismo cultural, o germanismo contemporâneo, revendo a história da literatura — principalmente a da Alemanha — o que faz em *Goethe e sua Época* (1936) e, após *O Romance Histórico*, na *Breve História da Literatura Alemã* (1944), a partir dos elementos históricos modelares de uma literatura "progressista".

Nesta direção, Lukács retoma, nos anos 30, como ponto de partida, a mesma pergunta feita por Goethe no século passado — "quando e onde pode nascer um autor clássico nacional?", enfrentando igualmente o problema conceitual da arte clássica e sua relação com as "determinações externas"²³. Enquanto Goethe apelava para uma unidade entre "grandes acontecimentos nacionais" e um espírito também nacional, capaz de "simpatizar tanto com o passado quanto com o presente", Lukács, ao historicizar, pretende fundamentar o movimento contraditório pelo qual o romance histórico tenta "ultrapassar" os limites do classicismo. Tal desvio se dá não só pelo afastamento do romantismo e da tese central da interpenetração dos gêneros e sua inevitável dissolução, como pela elaboração de um referencial conceitual e histórico com o qual a língua lukácsiana refutará boa parte da arte moderna do século XX. O gênero, portanto, não é apenas um "modelo de escritura", ou "modo de enunciação" ou um "horizonte de expectativa"²⁴, nem uma "codificação historicamente atestada

²² LUKÁCS, *A Teoria do Romance*, p. 61.

²³ *Idem. Goethe et Son Époque*. Trad. de Lucien Goldmann. Paris, Nagel, 1949, p. 88. Cf. "Poesia Épica e Poesia Dramática", Carta de Goethe a Schiller de 23/12/1797. In: GOETHE, J.W. *Écrits sur l'Art*. Paris, Klincksieck, 1983, p. 99-122.

²⁴ JAUSS, H.R. "Littérature Médiévale et Théorie des Genres". In: *Théorie des Genres*. Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 65-8. H.R. Jauss, por sua vez, procura afastar-se da teoria da *Widerspiegelung* mas continua pensando a historicidade da poética dos gêneros e a temporalização da noção de forma. Salienta, contudo, que a teoria dos gêneros passa oficialmente para o segundo plano quando ocorre a confluência entre a crítica de Croce, que reduz a questão dos

de propriedades discursivas”, como define Todorov²⁵. Ciente das pesquisas empreendidas neste tema, Lukács não corrobora a tendência que estrutura o gênero apenas por sua dimensão lingüística, mas vê nele a possibilidade de apreender, na intersecção entre o plano das categorias e o da história, como a realidade moderna em transformação está sendo formalizada pela concretização de critérios diferenciadores. Sendo uma reflexão sobre o momento histórico, a crítica que tem por base conceitual a relação entre os gêneros permite, no mesmo movimento, a apreensão da obra e dos referenciais formais que possibilitam um juízo estético, isto é, a possibilidade crítica de “discernir a verdade da forma dramática e da romanesca”²⁶.

Lukács não parte, portanto, de um grau zero da teoria estética, nem só das formulações modernas de Goethe e Schiller, mas da crítica que o idealismo alemão fez à estética antiga de fundo aristotélico. Tal procedimento é frutífero na medida em que, a seu ver, a estética antiga já possuía princípios conscientes de composição, que não são agora totalmente negados, mas repostos nesta leitura crítica da tradição aberta com a *Poética*, de Aristóteles, o que significa destacar, no contexto moderno, como “as velhas leis da poesia épica foram atualizadas”.

Inicialmente, portanto, é possível perceber que o diálogo com o corpo conceitual antigo já é mediatizado pelas proposições do pensamento moderno alemão sobre os gêneros e pela problemática da totalidade que passa a envolver tal temática. Não temos aqui uma exegese exaustiva dos conceitos antigos, nem um saudosismo de uma volta às origens, mas a retomada dos problemas tal como colocados na modernidade. Isso explica por que é operada na obra uma passagem tão abrupta de Aristóteles e dos antigos para Hegel, considerado por Lukács a grande síntese do pensamento moderno sobre a arte. Se o que se quer é destacar a “ação recíproca entre o drama e o romance que se produz na época moderna”, F. Schlegel é a referência inicial pela sua investigação sobre as condições de possibilidade de uma teoria dos gêneros de base historicista. É deste limite – que já apontava para uma supressão da divisão da poética em gêneros, indica Szondi – que é problematizada a

gêneros a um ceticismo nominalista, e o “nascimento da estilística moderna, que estabelece ao mesmo tempo a autonomia da obra de arte”. Tal intersecção marca o afastamento entre a história e a crítica literária. A despeito disso, Jauss defende a adoção do princípio da historicização do conceito de forma, mas inscrito em uma história da recepção das obras de arte.

²⁵ Cf. TODOROV, T. *Os Gêneros do Discurso*. São Paulo, Martins Fontes, 1988.

²⁶ LUKÁCS, *Der Historische Roman*, p. 119; trad., p. 108

questão do gênero único e das linhas tênues que passam a separar, então, um gênero do outro²⁷. Mas é, sem dúvida, de Hegel o referencial conceitual mais consistente, segundo Lukács, na exata medida em que sua concepção estética apreende a forma não como um dado unilateral da razão, mas um momento onde o conceito de gênero (*Gattung*) é produzido na própria história; nas palavras de Lukács, "com Hegel a totalidade representada pelo autor épico é a de uma fase da evolução histórica da sociedade humana"²⁸.

O procedimento metodológico nutre-se do referencial antigo apenas como ponto de partida, já que seu substrato consiste, diferentemente, em colocar uma solução – o gênero romance moderno – e ir em busca da aporia – no caso material – e vê-la produzindo suas determinações historicamente. Assim se compreende melhor por que Lukács inverte duas seqüências conceituais. Na antigüidade, a epopéia homérica e a tragédia clássica pertenciam a épocas diferentes e mesmo com afinidades, sublinhadas por Aristóteles, geraram formas singulares e sucessivas, na medida em que o desenvolvimento da epopéia, na história da literatura grega, precedeu o da tragédia. Já o desabrochar do romance, na fase moderna, é precedido, no esquema lukácsiano, pelo do drama, rompendo-se, assim, ao mesmo tempo, com a seqüência antiga epopéia-tragédia e com a moderna, de matriz hölderliniana e hegeliana, que destaca a evolução dando-se entre épico-lírico-drama. A segunda alteração verifica-se pela existência de uma ação recíproca entre o drama e o romance e não entre o épico e o lírico.

O Drama e o Romance

A primeira elaboração moderna do problema do gênero romance surge com Goethe e suas três "formas naturais de poesia" (*Naturformen*), prolongando-se na teoria do romance de F. Schlegel, ou seja, no campo da estética dos gêneros e não mais da poética e retórica dos gêneros. Contudo, Goethe estabelece uma oposição entre as formas naturais de poetizar (*Dichtweisen*) e os gêneros poéticos derivados dessas formas (*Dichtarten*), entre eles o romance; ou seja, entre as atitudes do poeta – no épico, narrar claramente, no lírico, ser transportado pelo entusiasmo, no drama, agir pessoalmente – e as formas decorrentes e contingentes como o romance, a balada, ou a sátira. Para Lukács, apesar de inovadoras, estas reflexões conceituais são genéricas,

²⁷ Cf. SZONDI, *Poésie et Poétique de l'Idéalism Allemand*, p. 130.

²⁸ LUKÁCS, *Der Historische Roman*, p. III; trad., p. 101.

dominadas por determinações antropológicas, principalmente na problematização da forma romance. O idealismo alemão, notadamente Hegel, esclareceu pela primeira vez a relação sugerida por Goethe entre *Dichtweisen* e *Dichtarten*, ao historicizar o conceito, acentuando o gênero (*Gattung*) no qual a característica central é desentranhada da própria obra de arte. Para Lukács, é pois com Hegel que se produz a mais ampla abordagem da questão da forma literária, incluindo evidentemente o romance, entendido como uma categoria conceitual que enforma a realidade e que pode ser sintetizada na sua célebre afirmação: "o romance, essa epopéia burguesa moderna"²⁹.

Ora, é possível perceber que *O Romance Histórico* pretende ser especialmente um comentário a esse enunciado hegeliano. O que não é pouco, pois tal proposição resume, segundo Lukács, o ponto alto da estética idealista alemã, isto é, o momento no qual a análise da distinção entre as formas engendra ao mesmo tempo uma reflexão historicizante e sistemática, ou seja, uma estética que se apresenta inseparável de uma filosofia da história. Interessa particularmente a Lukács, portanto, descrever como se dá tal imbricamento, mas também perceber seus limites.

Em primeiro lugar, Lukács reproduz algumas determinações presentes em Hegel e só muito lentamente vai adicionando argumentos próprios, visando ampliar o conceito de romance burguês. Assim ocorre com o ponto de partida da argumentação, o da diferenciação entre a arte épica e a dramática, que permitirá, ao autor, esboçar a evolução histórica dos gêneros, graduando suas fases pela relação dessas formas com a história.

No fundo, sua argumentação visa demonstrar por que a experiência histórica, ao se manifestar na literatura, no início do século XIX, produziu o romance histórico e não o drama histórico³⁰. Assim, Lukács destaca na argumentação hegeliana a seguinte oposição: o épico figuraria a "totalidade dos objetos", enquanto ao drama caberia a "totalidade do movimento". Podemos ler na *Estética* essa diferenciação: a epopéia, "quando narra alguma coisa" apresenta inumeráveis ramificações pelas quais contacta com o mundo total de uma nação ou de uma época. É portanto o conjunto da concepção do mundo e da vida de uma nação que, apresentado sob a forma objetiva de acontecimentos reais, constitui o conteúdo e determina a forma do épico

²⁹ Cf. "Notes et Dissertations au Sujet du Divan Oriental-Occidental". In: GOETHE, *Écrits sur l'Art*, p. 238-43.

³⁰ LUKÁCS, *Der Historische Roman*, p. 108; trad., p. 98.

propriamente dito"³¹. Já o drama "apresenta uma interioridade na sua realização exterior"³².

Como bem destaca Lukács, o épico não representa em Hegel a autonomia do mundo dos objetos, mas a unidade estabelecida entre a ação individual e a "totalidade do mundo". Se o acontecimento épico só pode ser descrito em uma dimensão individual, deve-se ressaltar, contudo, diz Hegel, "que esta ação só encontra as condições dos conflitos que marcam a sua realização e as de seu desenlace, no seio de uma comunidade nacional e de sua substancial totalidade, com toda a variedade dos seus caracteres, situações e acontecimentos"³³. Neste sentido, é na exposição épica e não na dramática, complementa Hegel, que é possível reconhecer o poder da necessidade, do *Fatum*, das circunstâncias, isto é, o destino: "mas a poesia épica tem por tema a existência total, com toda a necessidade que a condiciona, de modo que não resta ao indivíduo mais do que conformar-se ou não com este estado substancial, e, tanto num caso como no outro, suportar todas as conseqüências da sua decisão"³⁴.

A poesia dramática, por sua vez, é caracterizada em Hegel como uma fase mais elevada da arte, síntese entre o épico e o lírico, formando uma nova totalidade. A tragédia revê a objetividade épica em um plano mais elevado, onde a ação se apresenta na "totalidade da sua realidade exterior e interior". Desta forma, a fatalidade das circunstâncias exteriores é suplantada pela ação que agora se apresenta como a realização da vontade das personagens. A "ação", diz Hegel, "aparece como ação, isto é, como realização de intenções e fins"³⁵.

Afastando-se, portanto, do quadro geral que a narrativa épica exige, concentrada em acontecimentos do passado, o drama apresenta esse mesmo quadro em estado de "redução e simplificação", propondo-se a figurar uma ação "presente e real". Recorre, assim, de forma mediatizada à "presentificação" que a concentração lírica produz. Não se trata de uma percepção individual e acidental, mas do típico, através do qual a "ação dramática alcança a realização do racional e do verdadeiro". Eis aí o ponto nodal reexaminado por Lukács. Pois o que caracteriza efetivamente a forma dramática

³¹ HEGEL, G.W.F. *Estética*. Lisboa, Guimarães Editores, 1993, p. 573.

³² *Id.*, *ibid.*, p. 631.

³³ *Id.*, *ibid.*, p. 596.

³⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 586.

³⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 631.

é, da mesma forma que na epopéia, a necessidade de uma totalização, produzida não na descrição minuciosa, mas na "colisão" dramática, centro em torno do qual gira a figuração do movimento³⁶.

Como Lukács considera a evolução da poesia grega, que está na base da distinção de Hegel? Seguindo a mesma inflexão hegeliana que privilegia a tragédia grega como forma superior de manifestação da arte?³⁷ Ou, numa postura filosófica anticlassicista como a de F. Schlegel e do primeiro romantismo, privilegiando a epopéia e sua manifestação moderna, o romance?³⁸

Ao que tudo indica, Lukács segue a segunda tendência, a mesma de *A Teoria do Romance*, mas com outros encaminhamentos e resultados. Em primeiro lugar, o autor

³⁶ Em *A Teoria do Romance*, p. 36-8 e 66, Lukács observava que a forma dramática procura dar forma à "totalidade intensiva da essencialidade", mesmo em um mundo problemático. "O drama permanece à margem da vida", conservando muitas de suas características.

³⁷ No final da *Poética*, Aristóteles enfrenta a questão da superioridade da tragédia, contra a tese platônica, não pela via histórica, mas pelo critério do efeito sobre o público: "Mas a tragédia é superior porque contém todos os elementos da epopéia e a melopéia e o espetáculo cênico, que crescem a intensidade dos prazeres que lhe são próprios. Possui, ainda, grande evidência representativa, quer na leitura, quer na cena; e também a vantagem que resulta de, adentro de mais breves limites, perfeitamente realizar a imitação. (...) Além disso, a imitação dos épicos é menos unitária". ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Souza. Col. "Os Pensadores". São Paulo, Abril Cultural, 1979, p. 268, 1462a. Platão desmerecia a tragédia, diferencia Goldschmidt, por ser uma arte de efeito enganoso e destinada aos rudes. Cf. GOLDSCHMIDT, *Temps Physique et Temps Tragique chez Aristote*, p. 394.

³⁸ Na leitura que faz dos fragmentos de F. Schlegel, Szondi aponta para a elaboração de uma análise do romance derivada de fundamentos filosóficos e não da história literária grega. Para Schlegel, o romance é uma forma artificial e não natural e nesse sentido ele "é chamado a reunir de novo todos os gêneros da poesia". SZONDI, *op. cit.*, p. 132-42. Historicizada por Schlegel, a epopéia adquire um novo valor, estruturando a síntese entre o objetivo e o subjetivo e formando um gênero único. Hegel retoma a seqüência proposta por Schlegel, mas da seguinte forma: a poesia épica, clássica e objetiva corresponde à juventude das nações e ao domínio da escultura; o lirismo subjetivo, ao apogeu das civilizações; com a pintura e o drama, síntese do objetivo e do subjetivo, do épico e do lírico, teríamos a arte da época moderna. Cf. MADELÉNAT, D. *L'Épopée*. Paris, PUF, 1986, p. 116.

revê dialeticamente as teorias consideradas idealistas do drama e sua relação com a definição do romance. Ora, tal revisão se justifica pela necessidade intrínseca do método lukácsiano de historicizar o próprio sistema hegeliano, única via de acesso a uma caracterização efetiva e conseqüente do gênero romance. Nesse caso, a objeção crítica recai na idéia de que a forma drama, segundo a análise hegeliana, integra e ultrapassa necessariamente os outros gêneros. Para Lukács, o drama aparece não como ponto final de um percurso ascensional em direção à perfeição, mas descontinuamente e sempre no curso do tempo, como "o reflexo artístico de uma sorte de fatos vitais"³⁹, ou seja, sempre historicamente acompanhando grandes rupturas. Por sustentar a supremacia do drama, Hegel acabava desdenhando o gênero romance, apresentado como parcialmente deslocado e incompleto.

Sabemos que Hegel dedica pouca atenção à forma romanesca. As poucas considerações estão localizadas na parte final das determinações da poesia épica, concentrando-se na seguinte definição: no romance vemos reaparecer, diz Hegel, o "pano de fundo de um mundo total e a descrição épica dos acontecimentos. Mas ao romance falta a poesia do mundo primitivo, que é a fonte da epopéia. O romance, no sentido moderno da palavra, pressupõe uma realidade já prosaica e no domínio da qual procura, na medida em que este estado prosaico do mundo o permite, restituir aos acontecimentos, assim como às personagens e aos seus destinos, a poesia de que a realidade os despojou"⁴⁰.

Para Lukács, o essencial foi apreendido e está presente na argumentação, ou seja, a idéia de que o romance define-se por uma desqualificação, por uma falta em relação à epopéia clássica. Mas, argumenta Lukács, o romance não pode mais ser meramente deduzido das formas clássicas antigas, e sim entendido na sua singularidade formal e histórica. Isto é, a evolução dos gêneros necessita de uma nova periodização conceitual que estabeleça a distância histórica, marcando as diferenças e permitindo uma atualização das relações entre a epopéia e drama. Eis o núcleo conceitual de *O Romance Histórico*.

Como vimos, trata-se de rever o pressuposto do argumento hegeliano, isto é, a idéia de que a aparição da poesia dramática significa uma fase mais elevada da arte, pois coincide com o desaparecimento e síntese dos gêneros épico e lírico e por ser o "produto de uma vida nacional bastante desenvolvida"⁴¹. Ora, inversamente, Lukács,

³⁹ LUKÁCS, *Der Historische Roman*, p. 167; trad., p. 153.

⁴⁰ HEGEL, *op. cit.*, 598.

⁴¹ *Id.*, *ibid.*, p. 630.

partindo da aproximação marxista entre desenvolvimento dramático e a idéia de revolução, não localiza tal via ascendente; ao contrário, o que vê é uma aparição descontínua, não obstante persistente do drama. Nesse sentido, a história do drama não descreve uma linha epifânica, na medida em que se trata de uma reflexão contínua que dá conta das "gêneses da forma dramática", em outras palavras, desta continuidade que se manifesta sempre descontinuamente.

Diante disso, Lukács mediatiza, em relações nem sempre claras, argumentos conceituais, intrínsecos à forma, com outros, históricos. De um lado, delimita com precisão as balizas temporais: "os grandes períodos de desenvolvimento da tragédia coincidem com as grandes mudanças históricas da sociedade humana". O primeiro momento seria o da tragédia grega relacionada com a gênese da pólis grega; o segundo ocorreu com o surgimento da tragédia moderna com Shakespeare, figurando a decadência do feudalismo e o nascimento da sociedade de classes. E o último, já com alterações formais marcantes, com Goethe, Schiller e Pouchkine, emergindo da crise que explodiria na Revolução Francesa.

O que há de essencial e convergente nestas aparições é a necessidade que se apresenta para os sujeitos históricos de figurar dramaticamente, nestes momentos, o caráter contraditório da vida. Mas, adverte o autor, a relação entre gênese do drama e revolução nunca é mecânica e direta, pois a forma aparece muitas vezes em "estágios intermediários" de uma crise. Isso porque a forma entra em vigor para atender de certo modo a uma demanda da vida "interior" do gênero humano. São os "fatos vitais" que operam uma "atmosfera de necessidade" na qual se coloca a exigência da forma dramática.

Por outro lado, porque o drama busca produzir no público o efeito de presente, ou seja, o "espectador deve fazer a experiência do conflito dramático diretamente", o herói é mais histórico e o "anacronismo necessário", tal como postulado por Hegel, mais premente⁴². De tal forma que, ao ocupar o primeiro plano da narrativa, a individualidade do herói dramático torna-se o centro de uma "colisão concreta", na qual se estabelece dramaticamente uma convergência entre suas paixões pessoais e o conteúdo objetivo dos conflitos. Eis o herói dramático, neste aspecto claramente amparado pela definição hegeliana de indivíduo histórico-universal, no qual "seus próprios alvos particulares abraçam o substancial".

Enquanto Hegel teria destacado na exposição dramática uma figuração predominantemente subjetiva, Lukács releva a noção de convergência/coincidência, termos historicamente modulados e ancorados em uma manifestação de fortes traços

⁴² LUKÁCS, *Der Historische Roman*, p. 183; trad., p. 168.

exteriores. Como ponto culminante e exaltado da concretude, "pois a figuração dramática coloca o homem, como ser social e moral, mais vigorosamente no centro das coisas que a obra épica"⁴³, o drama deve "realizar uma concentração intelectual e uma recapitulação (*Zusammenfassung*) na qual todos os momentos que fazem do destino deste ser humano um destino geral, podem ser manifestados diretamente"⁴⁴. O drama, assim posto, tem um caráter público, seja pelo seu efeito imediato sobre o espectador, seja pela capacidade de reviver no presente os conflitos passados. Por outro lado ele é, segundo Lukács, mais antropológico do que histórico, revivendo, em função das exigências de sua própria figuração, traços mais permanentes e regulares do que diferenciadores⁴⁵.

Demarcada a diferença, percebe-se que esta reatualização da definição hegeliana atende a uma exigência central: a de sugerir a impossibilidade do drama, após seu último apogeu na obra shakespeariana. Como vimos, para Lukács, no final do século XVIII, o drama tenta ressurgir na produção da *Aufklärung*, destacadamente com *Götz von Berlichingen* e *Egmont*, de Goethe, com *Wallenstein*, de Schiller, e *Boris Godounov*, de Pouchkine. E, com efeito, esta é a fase na qual o drama alcança sua melhor dimensão histórica. E, por outro lado, neste momento elabora-se a mais ampla, segundo Lukács, concepção teórica sobre o drama e sua relação com a História. Goethe, Hegel, Pouchkine, Béliński defendem que a fidelidade histórica do escritor consiste na fiel reprodução artística das grandes colisões, das grandes crises e das tendências da história.

Mas, paradoxalmente, as "condições históricas não são mais favoráveis ao drama", tendência que conduz, no limite, à dissolução da própria forma dramática. O drama tende a desaparecer com o desenvolvimento da divisão do trabalho e, com a concretização de uma fratura entre o público e o privado, desatualizam-se, ao mesmo tempo, as antigas figurações sobre o passado, alicerçadas em heróis ativos. Desta

⁴³ LUKÁCS, *Der Historische Roman*, p. 159, trad., p. 146.

⁴⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 139, trad., p. 128.

⁴⁵ Suzanne Guellouz, em seu ensaio sobre o diálogo, observa que a preponderância deste gênero de comunicação na literatura ficcional e filosófica coincide com os períodos históricos de crise, onde a "vida coletiva era preponderante". Dessa forma, pode-se anotar uma correspondência entre o auge da tragédia e o uso sistemático da forma do diálogo e comparar uma periodização com propósitos lingüísticos e não históricos, mas que coincide com a de Lukács. Cf. GUELLOUZ, S. *Le Dialogue*. Paris, PUF, 1992, p. 262.

forma, as condições de possibilidade da exposição dramática são atingidas em sua raiz.

Contudo, para Lukács cabe ao historiador não apenas decretar a derrocada do gênero, mas perceber que se está diante de um momento histórico por excelência de transformação formal, onde o drama passa por um processo de "refundição (*Umarbeitung*) de seus materiais"⁴⁶, visando corresponder à necessidade de figurar uma nova realidade.

Portanto, acentua Lukács, a dissolução da forma dramática fica por ora adiada, na medida em que, antes da derrocada final, o drama sobrevive em uma nova expansão ou, mais precisamente, em um deslizamento em direção à epopéia, resultando desta mutação formal o romance moderno e histórico. E aqui o filósofo húngaro emancipa-se do referencial hegeliano, pois a mutação não significa apenas um deperecimento formal, mas a elaboração de uma forma "superior", isto é, uma formalização capaz de receber um conteúdo novo, na qual se dá a apreensão dos fundamentos materiais de uma dada época. Não se está diante, nesta perspectiva, de um "gênero bastardo", como observou Baudelaire, mas de uma formalização com filiações históricas muito bem definidas⁴⁷.

O Romance Histórico

Do ponto de vista da estrutura, o romance diferencia-se pela sua tendência obsedante de atingir uma dimensão épica. Em outros termos, o romance deve ser para o mundo moderno, seguindo a proposição hegeliana, aquilo que a epopéia foi para o mundo antigo. Lendo e comentando Hegel, Lukács acrescenta que frente a um complexo e intrincado processo histórico, o romance busca falar da "totalidade dos objetos", mas sem omitir nenhuma ramificação desta mesma realidade. Daí a "extensão sem limites" que caracteriza a descrição minuciosa de todos os conflitos e tendências. E a intenção

⁴⁶ LUKÁCS, *Der Historische Roman*, p. 170; trad., p. 157.

⁴⁷ Peter Szondi, em sua *Teoria do Drama Moderno*, salienta a mistura de gêneros ao mostrar que realmente no século XIX a epopéia aparece em cenas dramáticas na forma do romance. Mas Szondi ressalta que a singularidade do trágico consiste em uma inadequação frente ao tempo. "O drama antigo se constitui pela renúncia da representação épica (...); o passado enquanto tal é inacessível ao presente dramático. O trágico não está ligado aos detalhes, ele transcende o desenvolvimento temporal". In: *Théorie du Drame Moderne*. Lausanne, L'âge d'homme, 1986, p. 26.

de apreender os conflitos não "em-si", como no drama, mas "aparecendo nas suas conexões sociais objetivas largamente desdobradas, como fazendo parte de um grande desenvolvimento social"⁴⁸.

O romance, assim, torna-se mais histórico que o drama, na medida em que procura ir além do conflito central, em direção ao "mundo total", ao antes e ao depois dos acontecimentos, permitindo a figuração de todas as interações produzidas nestas grandes crises históricas. "O romance opõe à historicidade geral da essência de uma colisão, a historicidade concreta de todos os detalhes"⁴⁹. Nesta periodização que faz coincidir drama e romance, Schiller e Goethe representariam o ponto de mutação com um drama histórico de forte tratamento épico, descrevendo as crises que antecederam a Revolução Francesa. Enquanto Scott e Balzac já seriam claramente autores de romances históricos, nos quais figurariam as tendências e configurações do pós-Revolução Francesa. Distanciamentos que são a solução, no plano da forma literária, do problema Revolução Francesa, isto é, a "verdade histórica desta crise".

Em função disso, o autor ressalta que, mesmo com a forte influência do drama, não se deve separar o romance histórico dos destinos do romance em geral. A forma clássica do romance histórico nasce do romance social do século XVIII. Em suas palavras, "o desenvolvimento do romance social torna possível o romance histórico, e de outro lado, o romance histórico transforma o romance social em uma autêntica história do presente"⁵⁰.

Há, em contrapartida, uma tendência dramática no romance. Não se trata de uma superação com conservação, mas de uma "migração" de tendências dramáticas de dimensões antropológicas – estranhas à primeira vista ao historicismo radical de Lukács –, de persistências subjetivas engendradoras, por isso, de gêneros "problemáticos"⁵¹. Tal é o caso do romance: "se as condições preliminares não estão presentes na vida social, acentua Lukács, para que as tendências dramáticas se

⁴⁸ LUKÁCS, *Der Historische Roman*, p. 173; trad., p. 159.

⁴⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 182; trad., p. 167.

⁵⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 205; trad., p. 189.

⁵¹ Em *História e Consciência de Classe*, Lukács aborda o tema da manutenção de algumas formas artísticas em outras formações sociais: "Esta validade estável da arte, a sua essência inteiramente supra-histórica e supra-social na aparência radica, porém, no fato de nela se desenrolar sobretudo uma confrontação com a natureza. E se, como salientávamos, também essas relações se encontram socialmente condicionadas, embora mudem por isso com a transformação da

elevem até um verdadeiro drama, elas amanhecerão em outras direções. De um lado, elas tornarão a forma dramática problemática, de outro introduzirão os elementos dramáticos em outras formas literárias. Goethe e Schiller foram os primeiros a estabelecer a influência recíproca entre a forma épica e a dramática, como a característica essencial da literatura moderna. Depois Balzac (...) coloca em evidência que o caráter dramático é o signo distintivo do novo tipo de romance"⁵².

Na direção inversa da epopéia, a tendência dramática no romance é positivada por Lukács, pelo menos em sua fase inicial (clássica), pois possibilita à narrativa não apenas descrever a multiplicidade dos conflitos, mas fazer do romance a pré-história do presente. Em outros termos, o que define a exposição balzaquiana, por exemplo, é o movimento pelo qual "o acidental é elevado ao plano da necessidade" através da possibilidade de "distinguir e reagrupar" o material, permitindo assim que o acontecimento seja vivenciado. Ao ressaltar a concentração dramática da estrutura épica, Lukács acrescenta: "Com o nascimento do romance social moderno a necessidade de uma tal intensificação da ação épica torna-se mais premente. Pois as relações recíprocas entre a psicologia dos homens e as circunstâncias econômicas e morais de suas vidas tornam-se tão complexas que é necessária uma larga descrição dessas circunstâncias, uma larga figuração dessas relações recíprocas para fazer aparecer o homem como filho concreto de seu tempo"⁵³.

O efeito da obra sobre o leitor decorre, para Lukács, da ação, no texto, do elemento típico. Este é o elemento dramático presente no romance, ou seja, a unidade e concentração imprescindíveis ao engendramento de uma direção dada ao movimento caracterizado. Diferentemente do drama shakespeariano, o típico de um personagem no romance histórico do século XIX "aparece lentamente, emergindo na superfície somente por etapas de conjunto"⁵⁴, permitindo a apreensão do nascimento e da morte de uma tendência. "A maior envergadura do romance consiste no fato de que

sociedade, elas têm contudo no seu fundamento relações que, em si mesmas, face à mudança ininterrupta das formas puramente sociais, possuem uma aparência de "eternidade" subjetivamente válida (...) pois que a sua alteração exige transformações sociais ainda mais profundas, que marcam a separação entre duas épocas". Paris: Les Éditions de Minuit, 1960, p. 245.

⁵² LUKÁCS, *Der Historische Roman*, p. 149; trad., p. 137.

⁵³ *Id.*, *ibid.*, p. 49; trad., p. 41.

⁵⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 168; trad., p. 155.

seu objetivo principal é o desenvolvimento amplo e progressivo dos caracteres – por oposição à explosão dramática de atributos já presentes em um só caráter – o que dá uma maior concentração e uma nova acentuação ao típico, que devia ser bem estranho a Shakespeare”⁵⁵.

Por outro lado, a narrativa estruturada em torno do diálogo procura não só reproduzir uma estrutura dialética de linguagem – a verdade, não de acordo consigo mesma, mas com o outro – mas figurar a luta de classes, ou seja, “o debate direto na conversação, dos contrários que se chocam”⁵⁶. O diálogo, por ser um tipo de interação verbal, permite não só o reconhecimento da alteridade, como o acompanhamento da produção do sentido, o vir-a-ser dele. De outro lado, o diálogo necessita do tempo, de uma duração e de um ritmo, incluindo, assim, as modalidades da persuasão, ou seja, a dramatização das idéias. Lukács não descarta totalmente deste caráter retórico e dinâmico do diálogo ao comentar o papel da ironia na estruturação do romance. E ressalta o seu caráter de instrumento ideal para figurar sucessões: sua capacidade de apresentar sucessivamente as diversas faces do problema, procurando resolver as dificuldades em uma sucessão⁵⁷.

Ora, Lukács tenta tirar todas as conclusões desta interpenetração entre drama e forma épica. De um lado, tal “distorção” formal não é um desregramento, nem a “arte total” preconizada pelos românticos, síntese total de todos os gêneros, mas a formalização que corresponde à fase da sociedade burguesa desenvolvida, isto é, a duplicação formal que reproduz o fenômeno social de velamento que ocorre nas complexas relações entre os indivíduos e o grupo e que corresponde a uma forma dramática que deve “aparecer”, também, necessariamente como não-dramática.⁵⁸ É o que Lukács conceitua como o assunto do romance moderno, a “completa emergência da essência em pura aparência”. Já em *Goethe e Sua Época*, Lukács destacava que a

⁵⁵ LUKÁCS, *Der Historische Roman*, p. 173; trad., p. 159.

⁵⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 49; trad., p. 42.

⁵⁷ Cf. GUELLOUZ, *op. cit.*

⁵⁸ Walter Benjamin, no estudo *O Que É o Teatro Épico?*, desenvolve essa mesma temática a propósito do teatro de Brecht. O teatro épico é não-trágico pois o que ele “primeiro procura é flexibilizar ao máximo as articulações”, onde a “realidade se olha e se julga como num espelho”. Brecht, ao fazer do pensador o elemento no qual as diferentes situações se contrapõem, retira do herói a dimensão dramática, restando apenas “o palco de contradições de nossa ordem social”. In: *Walter Benjamin*. São Paulo, Ática, 1985, p. 202-18.

forma contraditória do romance residia justamente em "colocar, de uma maneira conseqüente até o final, o elemento problemático que constitui seu fundamento"⁵⁹.

Em outros termos, a forma romance, ao perseguir a realização épica, permite que a narrativa desenvolva todo um complexo de intrincações que conduz inevitavelmente e invertidamente ao eclipse do herói épico. Na medida em que a descrição da complexidade das relações passa para o centro da narrativa, a ação individual perde qualquer objetivo social e as contradições vão sendo resolvidas através do "embotamento" da personagem principal. Nas suas palavras, "na medida em que a força das circunstâncias sociais se mostra mais potente que a intenção do herói e emerge triunfante da luta, a necessidade social então se afirma: as personagens agem segundo suas inclinações e paixões individuais, mas os resultados de suas ações são completamente diferentes dos seus desejos"⁶⁰. Ora, a determinação da necessidade era também a característica central da antiga epopéia. O que muda, diz Lukács, é a dissolução do caráter público da narrativa épica moderna. Se, na epopéia antiga, o tema central era o da luta entre o indivíduo e o destino, isto é, a dificuldade do primeiro em realizar um destino nacional, a moderna "exprime o domínio das condições sociais sobre um indivíduo, a realização da necessidade social através da cadeia de acasos aparentes da vida individual"⁶¹.

Este paradoxo, contudo, é o que permite a mais completa manifestação do realismo épico moderno, principalmente em seu precursor, Walter Scott. Nos romances históricos de Scott, como *Waverly* (1814), as narrativas articulam-se em torno de anti-heróis: "cavalheiros ingleses medíocres, jamais eminentes, dotados de uma sabedoria prática, uma certa solidez e decência moral". Mas são personagens prosaicas, em tempo nenhum heróicas. *Waverly*, por exemplo, é um jovem nobre inglês de poucos atributos que é jogado a partir de uma série de acasos e equívocos em um conflito

⁵⁹ LUKÁCS, *Goethe et Son Époque*, p. 101.

⁶⁰ *Idem*, *Der Historische Roman*, p. 179; trad., p. 164.

⁶¹ *Idem*, *Goethe et Son Époque*, p. 111. Ian Watt, em sua *A Ascensão do Romance*, desemboca em conclusões contrárias, apesar da convergência entre algumas de suas teses e as de Lukács. O romance busca a verossimilhança e tem uma função referencial, mas os limites da objetividade e da memória são determinados sempre pelo critério da subjetividade, ou seja, "a busca da verdade como questão inteiramente individual", o que significa que a luta se dá – no caso de *Clarissa*, de Richardson – entre personalidades que fornecem o quadro de uma grande "complexidade psicológica". WATT, I. *A Ascensão do Romance*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 14 e 207.

nacional de grandes proporções. Trata-se do conflito jacobita de 1745, no qual os partidários de Jaime II (1688) tentam restaurar na Inglaterra o poder dos Stuarts, contra a estabelecida monarquia de Hannover. Scott nos oferece um confronto entre as facções políticas que representam, ao mesmo tempo, duas concepções da evolução recente da Inglaterra. De um lado, temos uma tendência conservadora e nostálgica, determinante principalmente na Escócia, centrada ainda em relações feudais, e de outro, uma moderna, dominada pelo capitalismo industrial nascente. Ora, *Waverly* não se filia a nenhuma das vertentes, seja por incapacidade de atuação, seja pela incompreensão dos conflitos em jogo. De forma cômica, Scott conduz seu herói a enganos sucessivos e a uma situação de quase incomunicabilidade: cartas atrasadas, mensagens não compreendidas, combates alheios. Como um indivíduo problemático, ele é conduzido pelos acontecimentos de forma passiva até sua adaptação final, que coincide com a vitória da tendência moderna sobre a nostálgica.

Ora, para Lukács, este é o grande mérito da composição de Scott. O herói médio que não se associa a nenhum dos pólos da luta entra, contudo, em contato com os dois campos, permitindo ao escritor deter-se na própria luta, ou seja, na descrição minuciosa dos conflitos sociais. Enquanto na epopéia antiga, o herói é um concentrador da ação nacional, no romance moderno, diferencia Lukács, "o seu papel é o de colocar em contato os extremos da luta"⁶², possibilitando a apreensão do movimento da história como o resultado dessa luta. Por outro lado, ao acompanhar os conflitos nacionais através das aventuras de uma personalidade singular, o romance histórico permite formalizar, através da "intensificação dramática", as "relações recíprocas entre a psicologia dos homens e as circunstâncias econômicas e morais de suas vidas"⁶³. Não se trata de uma mera técnica de composição, para Lukács, mas do fato de que, já de forma embrionária, Scott compreende a importância da história na vida humana, passando a figurar os indivíduos submetidos ao seu tempo, ao ritmo ditado pelos acontecimentos. A história, assim, não salva o indivíduo problemático, mas fornece a chave de seu desajuste e solidão. Se é verdade que *Waverly* amadurece transformado pela violência dos confrontos, sabemos que, contudo, predomina o movimento de acomodação, no qual a vitória dos Hannover é recolhida e inscrita na fatalidade do tempo. Ao final, *Waverly* completa seus "anos de aprendizagem" tornando-se um "filho concreto de seu tempo"⁶⁴.

⁶² LUKÁCS, *Der Historische Roman*, p. 44; trad., p. 37.

⁶³ *Id.*, *ibid.*, p. 49; trad., p. 41.

⁶⁴ *Id.*, *ibidem*.

Para Lukács, a obra de Balzac aprofunda esta característica central do romance, tornando-se o exemplo mais bem-acabado da solução formal realista. A forma de composição de Balzac organiza-se pela adoção de um princípio superior onde o sujeito tem acesso a uma "compreensão mais profunda das relações sociais", diretamente relacionada, "seguindo as pegadas de Goethe", com uma renúncia pessoal⁶⁵. De forma resignada, as personagens arrastam-se em um mundo minuciosamente descrito, no qual são apenas arrebatadas, pois já não há poder de barganha. O herói balzaquiano, situado negativamente pelo movimento do afastamento, é o dado que permite à narrativa uma apreensão da história no nível das consciências individuais e que é vivido como dissonância e impossibilidade⁶⁶. Exemplificando com as *Ilusões Perdidas*, Lukács observa uma crucial simultaneidade: "Balzac compõe esse seu romance de modo a colocar como centro da ação o destino de Lucien e juntamente com ele a transformação da literatura em mercadoria, enquanto a capitalização da construção material da literatura, o aproveitamento capitalista do progresso técnico, constitui um episódio que serve de acorde final. Esse modo de compor, que aparentemente subverte o nexos lógico e objetivo entre a base material e a superestrutura, é o grau máximo de destreza, não só do ponto de vista artístico, mas também do da crítica social"⁶⁷.

Na sua dimensão dramática, o romance tenta ainda figurar os elementos públicos ainda restantes, mas os conflitos não são agravados até o trágico, desdobrando-se em personagens que só sobrevivem através da ironia, da sátira. Nas conclusões

⁶⁵ LUKÁCS, *Ensaaios sobre Literatura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p. 100.

⁶⁶ Partindo da teoria lacaniana da descentralização do ego, Jameson sustenta que Balzac não dominava, como queria Lukács, o sentido profundo das realidades históricas e políticas. Ao contrário, o que predominava era uma "incorrigível fantasia de colocar a própria História acima dele próprio, como causa ausente, como aquela que faz com que o desejo deva se transformar em dor". O mundo, objeto desejável, é visto como uma "superfície resistente" que necessita ser descrita, justamente pelo seu poder de bloqueio do desejo. Se o romance se inscreve na história empírica, diz Jameson, "assim procede com certeza para 'controlar' esses fatos e para abrir um espaço em que eles não são mais tão irreparáveis, não mais tão definitivos". In: JAMESON, F. *O Inconsciente Político*. São Paulo, Ática, 1992, p. 155-86.

⁶⁷ LUKÁCS, *Ensaaios sobre Literatura*, p. 100.

hegelianas, tal deslizamento para a comédia já seria um prenúncio da "dissolução da arte em geral".

Nas conclusões lukácsianas, notadamente de fundo marxista, a argumentação visa demonstrar a conexão existente entre o surgimento da divisão social do trabalho, fraccionando o público e o privado – e a percepção decorrente de que as condições de vida dos indivíduos são "fortuitas" –, e o aparecimento do romance, entendido neste novo referencial como epopéia burguesa. Desta forma, Lukács comenta o que já vinha sugerindo a estética hegeliana, isto é, a impossibilidade de uma verdadeira poesia épica frente ao prosaísmo do mundo moderno. Mas, se para Hegel "as transformações que as condições reais dos Estados e dos povos sofreram são ainda demasiado recentes para se prestarem à forma de arte épica"⁶⁸, para Lukács é justamente a necessidade de rever a transformação ainda em curso, proposta pelo presente, que aproxima significativamente na forma romanesca o passado do presente em uma "seleção épica". Ora, o fato de o romance moderno tratar o acontecimento não como inteiramente passado – na definição que Goethe dá do épico – mas em relação com as tendências do presente, demarca significativamente a distância entre a forma antiga e a moderna. Sob este outro olhar, o romance realista e histórico, ao propor configurações, pensa um herói que está sujeito à história. Uma história que não reproduz a sucessão oficial, ditada pela tendência do presente, mas que conta a impossibilidade do épico, oferecendo a chave para se pensar nas contradições do desenvolvimento capitalista.

Desta maneira, Lukács, contra a avaliação de Peter Bürger⁶⁹, afasta-se de uma abordagem estática da teoria dos gêneros. Como já havia defendido a propósito da sátira, em 1932, os gêneros ganham mobilidade na medida em que não são apenas unidades categoriais mas "métodos criadores" nascidos de fundamentos sociais objetivos⁷⁰. Se em Hegel a sátira e o romance são gêneros imperfeitos, revelando no primeiro a desagregação da arte clássica e no segundo a impossibilidade do épico, Lukács faz operar dialeticamente as categorias, seu *retournement* materialista, onde as formas perdem a insularidade que detinham pela apreensão de seus conteúdos sociais.

⁶⁸ HEGEL, *op. cit.*, p. 606.

⁶⁹ In: CORREDOR, E. *Lukács after Communism. Interviews with Contemporary Intellectuals*. Londres, Duke University Press, 1977, p. 49.

⁷⁰ LUKÁCS, *Problèmes du Réalisme*. Paris, L'Arche, 1975.

É, portanto, na caracterização da evolução do gênero que o romance histórico aparece não como uma forma particular, mas como um desdobramento do romance social do século XVIII, que ata passado e presente em uma nova perspectiva épica, uma epicidade negativa. O "heróico", por sua vez, consiste nesta possibilidade de enfrentamento da realidade, onde o "pensamento fecunda-se em contato com as contradições do desenvolvimento social"⁷¹. E onde a forma romance dialoga com o seu critério figurativo, isto é, com o espaço real que o sujeito representa na sociedade. Lukács reformula a teoria dos gêneros, continuando, contudo, a operar no seu interior, a partir de uma abordagem histórica dos gêneros e da interação nova entre eles, permitida pelo romance.

Resumo: O artigo acompanha as variações no conceito de romance e na problemática dos gêneros na obra do filósofo G. Lukács.

O objetivo é perceber que em suas obras de juventude, *A Alma e as Formas* e *A Teoria do Romance*, as formas eram pensadas como estruturas atemporais e idealizadas, mas já apresentadas como problemáticas, pois apontavam para uma reflexão sobre a temporalidade. Nos anos 30, Lukács não rompe com sua fase anterior, mas aprofunda a historização em *O Romance Histórico*, ao definir o romance moderno como um gênero épico, a pré-história do presente e, assim, apresentar elementos para uma estética marxista autônoma.

Palavras-chave: G. Lukács, romance, história, épico, marxismo, temporalidade, gêneros

Abstract: Following the different concepts of novel and discussions about genre throughout Lukács' works, the aim is to show that although in his early books such as *The Mind and its Forms* and the *Theory of Novel* forms were understood as non-temporal and idealised structures (they already were taken as problematically, given that the discussion concerning forms gives rise to a reflection on temporality. In the *Historical Novel*, published in the 30's, the modern manifestation of the genre is defined as Epic, as a pre-history of the present, a definition that brings elements to the formation of an autonomous Marxist aesthetics. In doing so, Lukács doesn't break up with the previous reflections upon the subject but rather radicalises the historical element present on the reflection on forms.

Keywords: G. Lukács, novel, history, Epic, Marxism, temporality, genre

⁷¹ *Id.*, *ibid.*, p. 177.

Céu sem Deuses

Notas preliminares à interpretação do poema Esquecimento, de Cruz e Souza. Digressão sobre Hölderlin e o platonismo.

José Bento Machado Ferreira

Mestrando em Filosofia pela Universidade de São Paulo.

É estranho que uma filosofia reputada pela expulsão dos poetas e a recusa da arte como cópia da forma tenha inspirado tanta poesia. Mas talvez esta estranheza só se deva a uma dificuldade nossa em abordá-la, a uma rigidez analítica que é própria do nosso tempo e acaba adulterando a visão que temos do passado. Pretendendo dissecar um pensamento e extrair dele uma verdade que é unívoca, definitiva e independente do seu "tempo histórico", a imagem de Platão oferecida por uma leitura estrutural é a do filósofo que via, na poesia, um resquício do mundo mitológico a ser soterrado pela razão e que só serviria como veículo de uma "ética normativa". Bem diferente é o que sugere a leitura de intérpretes ciosos de conservar o que há de enigmático num pensamento, sem a pretensão de decifrá-lo por inteiro, como se, ao surgir, fosse de ponta a ponta claro para si mesmo, e não uma tentativa de resposta às contradições e às maravilhas da experiência histórica.

Dois ensaios que primam por expor a persistência de um fundo mitológico nos diálogos platônicos são *A Reminiscência em Platão*, de José Cavalcante de Souza, publicado no segundo número da revista *Discurso*, e *Platão: as Várias Faces do Amor*, de José Américo Motta Pessanha, conferência apresentada no curso *Os Sentidos da Paixão*. Juntos, o tema do amor e o da reencarnação formam um manancial simbólico cuja força dificilmente se faz sentir tanto quanto nas obras de um romântico alemão, Friedrich Hölderlin, e de um simbolista brasileiro, Cruz e Souza, que viveram, respectivamente, no início e no final do século XIX. À parte as semelhanças e diferenças entre ambos, contentemo-nos por hora em alinhar o que nos ensinam os dois intérpretes de Platão a dois fragmentos reflexivos que nos deixou Hölderlin: *O Ponto de Vista do Qual Temos de Olhar para a Antigüidade e O Dever no Perecer*. Não deixamos, porém, de considerar nosso horizonte, isto é, o de que uma leitura interpretativa comparada destes dois poetas, que não se conheceram

nem partilharam a mesma formação religiosa, a mesma língua e tampouco o mesmo momento histórico, possa redimi-los da malha de prejuízos e fórmulas estilísticas que a ambos emaranha.

* * *

Parece oportuno sugerir alguns aspectos da relação entre o platonismo e o romantismo alemão antes de partir para o percurso propriamente anunciado, não sem tomar, por assim dizer, uma licença poética... Entre os elementos que mais insuflaram os ânimos dos românticos alemães, contamos o protestantismo, no qual foram educados, a *Aufklärung* ou esclarecimento, cuja peça fundamental é a filosofia crítica de Kant, e a leitura apaixonada das obras de Rousseau, que marcaram profundamente o esclarecimento na Alemanha, aliada ao entusiasmo pela Revolução Francesa.

Mas a todos estes elementos da formação romântica subjaz a leitura dos diálogos platônicos e o encantamento profundo pelo mundo grego. Em Goethe, em Schiller e no helenista Winckelmann, já despontava este caráter, quando outras três figuras, ainda adolescentes, solidarizavam-se diante da opressão da disciplina pietista que constrangia sua liberdade de criar e de pensar no Instituto Evangélico de Tübingen, renomada instituição de ensino na qual se formaram. Assim se uniram Hegel, Schelling e Hölderlin em laços de amizade, que se prolongaram em intensidade flutuante através dos seus anos de madureza, apesar dos rumos díspares que tomaram. As declarações de admiração, irritação e inveja não faltam na correspondência copiosa que nos deixaram os três amigos, e as considerações filosóficas passionais entrelaçadas a narrativas de encontros fortuitos são por si só um romance epistolar modelar que não deixa de iluminar aspectos das obras destes autores-personagens.

O helenismo é uma chave para compreender estas relações. Cativos no *Stift*¹, como os escravos na caverna, os três amigos se deixavam levar, como por um *dáimon*, pela fantasia, e foram levados à celebração do paganismo grego para se libertarem da autoridade. Ao passo, porém, que amadureciam, encontravam uma sociedade renovada pelo esclarecimento, que procurava conduzir a razão à sua maturidade através da crítica. Enquanto Hegel e Schelling tornavam-se eminentes filósofos, ainda admiradores do triunfo da filosofia kantiana sobre a época, Hölderlin, incerto quanto

¹ Instituto Evangélico de Tübingen.

ao seu destino, tentava inutilmente inserir-se no efervescente meio literário da época, e vivia como preceptor em diversas cidades. Não obtendo senão o acolhimento com reservas de Schiller, foi tomado como "ingênuo" e "fanático" na sua devoção aos deuses antigos. Ora, a "educação estética" de Schiller, por belíssima proposta que seja na sua diluição do entendimento no sentimento, é ainda um modelo progressivo, calcado na superioridade da forma depurada sobre a matéria bruta, na vitória contínua de Zeus sobre Cronos. Se era este o ponto de vista do qual se olhava então para a Antigüidade, torna-se manifesto por que não foi Hölderlin percebido e por que os dois filósofos tomaram distância do seu misticismo adolescente.

Tanto Hegel quanto Schelling vieram a elaborar sistemas filosóficos a partir de suas críticas a Kant. A crítica de Hegel, *grosso modo*, consistiria na convicção de que o "dia mais jovem", que equivaleria à redenção bíblica do Juízo Final e é, em Kant, apenas indicado pela história, que a ele tende sem nunca alcançá-lo, esteja já cumprido, como "dia espiritual do presente". Daí deriva a filosofia da história hegeliana, cujo motor, a dialética, é talvez um dos mais espetaculares temas de todas as filosofias. Concebida, porém, como realização e autoconhecimento do espírito na existência, que culmina no espírito absoluto, que é, por exemplo, o advento da constituição alemã, a dialética em Hegel, a base do que viria a ser o marxismo e mesmo da filosofia existencial no nosso século, reveste-se de um caráter esmagadoramente teleológico e eurocêntrico, devido ao qual cada momento, seja na vida, na história ou na arte, é desprovido de sua singularidade em proveito da *démarche* ulterior. E é por isso que se diz que cada filosofia, segundo Hegel, só é compreendida por defasagem em relação ao sistema de Hegel, assim como a arte só é compreendida como momento anterior à religião e à filosofia. Assim perde de vista Hegel o que seria, em Schelling, fundamental, a idéia de uma natureza criadora, que não é apenas, como em Kant, a "soma dos objetos da sensibilidade" nem se reduz, como em Hegel, à "repetição" de um "primeiro dia", sobre o qual se exerce o trabalho do espírito.

Este ofegante devaneio metafísico se justifica para mostrar como, na época, graças a uma visão de mundo diferenciada que tinha, bem como à fidelidade a um sentimento primordial e avassalador, somente Schelling, em meio à ebulição intelectual da época, pôde *enxergar* o que acontecia com aquela estranha figura que se formava em seu colega de juventude, uma figura inédita na época, mas que, mesmo sem ter sido devidamente reconhecida no século que a ela se seguiu, fez história: a do poeta dotado de uma visão espantosa e reveladora e que por isso errava amargurado pelo mundo dos homens, incompreendido e maldito. É certo que Hegel tampouco deixava de desfrutar de um convívio esporádico com Hölderlin, mas era com Schelling que o poeta de fato se abria, como atesta uma carta do dia 3 de agosto de 1795, na

qual Hegel confessa a Schelling sua vontade de ter participado da conversa sobre filosofia que mantiveram os outros dois num dos seus reencontros... "Hölderlin, pelo que ouvi, esteve em Tübingen, decerto tivestes horas agradáveis juntos; quem me dera ter sido aí o terceiro homem!"².

No mesmo mês do ano seguinte, Hegel dedica ao poeta o notável poema *Elêusis*³, composto à maneira dos grandes hinos. O poema começa dirigindo-se à "noite", entidade "libertadora". Passa, então, a dirigir-se ao amigo distante, numa comovente descrição de um hipotético reencontro no qual ambos medem, nas feições, as transformações que o tempo e as diferenças imprimiram. Numa terceira parte, o poema se dirige à deusa Ceres, a quem eram dedicados os mistérios de Elêusis. Os iniciados nestes mistérios jamais deveriam revelar o que se passava nos cultos, sob pena de serem mortos pelos sacerdotes. O poema de Hegel menciona o fechamento dos templos e a fuga dos deuses:

*Mas tuas salas se calaram, ó Deusa!
Fugiu para o Olimpo o círculo dos deuses,
das alturas consagradas,
fugiu, da tumba da humanidade profanada,
o gênio da inocência que ali a encantava!*

Mas insiste no pacto de silêncio, na persistência da proibição que pesa sobre os iniciados, de revelar sua visão:

*Teus filhos não levavam com avareza, deusa,
tua honra, na rua e no mercado, asseguravam-na
no santuário interior do peito –
por isso não vivias em suas bocas.*

Achamos difícil que um filósofo que não nos deixou em poesia nada além do *Elêusis* tenha escolhido este momento para um mero arroubo da fantasia. Seria falso ler literalmente o poema e concluir que Hegel ensaiasse uma simples homenagem ao amigo que admirava de longe. Está contida nestes versos a impressão que o filósofo

² In: HÖLDERLIN, F. *Sämtliche Werke*. Berlim, Prohläen Verlag, 1923, Vol 6, p. 252.

³ *Id.*, *ibidem*.

guardava do poeta, transmitida com muita incisividade e elegância, a de que Hölderlin havia sido condenado pelos deuses por revelar a visão que não deveria deixar o "santuário interior do peito", uma vez calado o templo, a sabedoria que não deveria, em poesia, ser difundida na "rua" e no "mercado", ou seja, no mundo dos homens, ainda não iniciados nos mistérios da filosofia da história... Isto é, Hölderlin era um ingênuo que teimava em crer na realidade dos deuses gregos quando eles de fato já há muito padeciam na escuridão subterrânea de uma lata de lixo da história, destronada a mitologia pela... filosofia.

Só nos resta imaginar o que sentiu o poeta ao ler os versos do filósofo, tendo em vista que neste mesmo verão de 1796 é que Hölderlin teve a sorte de ser encarregado de levar seus alunos para longe de Frankfurt, devido ao tumulto revolucionário na França, junto com a mãe deles, Susette Gontard, o grande amor da vida do poeta⁴. No momento de maior plenitude, então, é que lhe vem o poema *Elêusis*, quando as figuras divinas deveriam fazer-se mais presentes. Em três anos o tórrido amor de ambos foi tolhido e em 1801 faleceu Susette, o que teria desencadeado a "doença" que cobriu os últimos quarenta anos de vida e obra de Hölderlin com a sombra da loucura. Desde 95, já se havia iniciado o "ciclo de Diotima", poemas nos quais se imprimia, sobre a efígie de Susette, o símbolo de Diotima, aquela que teria ensinado o amor a Sócrates e teria voltado ao mundo para ensiná-lo ao poeta e dotá-lo da visão divina. E após sua morte se seguiriam sucessivas aparições suas, vertidas nos poemas que hoje são considerados dos mais maravilhosos da literatura universal.

* * *

A transmigração das almas pode ser considerada um elemento eminentemente místico e pagão no contexto de um pietismo que proibia mesmo o culto aos santos. Assim como, no platonismo, marca a persistência de um fundo mitológico. Estas criações da fantasia, das quais a mitologia é o exemplo mais claro, são as maneiras pelas quais um povo, no confronto com as dificuldades impostas por seu tempo, compreende-se a si mesmo. Ao situarmo-nos num ponto ótimo da história olhando para o passado como quem olha *para baixo*, sem considerar a relatividade, a

⁴ Dados provenientes da introdução de José Paulo Paes. In: HÖLDERLIN, F. *Poemas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991, p. 23-4.

contingência da maneira pela qual nós mesmos nos compreendemos, pouco proveitosa seria nossa abordagem destas simbologias. Elas seriam encobertas ao serem tomadas pelo seu aspecto meramente formal, como se a forma fosse independente do real. Ao serem tomadas, porém, como respostas à cisão, não como meros reflexos, a consideração das criações da fantasia do passado modifica o olhar que temos do presente.

No caso do platonismo, o que se vivencia é uma passagem turbulenta de uma destas criações, a mitologia, a uma outra, a filosofia. No caso de Hölderlin, o regresso dos deuses é a imagem da *dissolução*. No caso de Cruz e Souza, arriscamos, a transmigração das almas é uma construção da imaginação que traz latente uma experiência terrível, recalcada na imediatez, mas sempre reiterada no choque com os outros e com o mundo: a escravidão. Um e outro poeta recorreram a estes símbolos que têm tanta afinidade com o platonismo para expor, na poesia, a permanência de um fundo que deveria já ter sido superado ou esquecido. Ou melhor, justamente por ter sido esquecido; por ter falecido Diotima é que ela "vive, como as tenras flores no inverno"⁵. Justamente por ter sido liberto é que o périplo do poeta no mundo dos homens está condicionado pela sua origem; assim em *Pandemonium*⁶ uma visão misteriosa atormenta o poeta:

*Uma visão que é tua sombra pura
Rodando na mais trágica tortura.*

Logo se explicitará o sentido desta visão:

*Eis que te reconheço escravizada,
Divina Mãe, na Dor acorrentada.*

Assim irrompe "de repente" o reconhecimento de um fundamento latente da experiência, cujo conteúdo é tão terrível, ou tão sublime, que não pode ser dito na linguagem comum dos homens, como a do escravo em Platão que "se recorda" da geometria. Ela é dita pela lírica, esta fala que foi levada por amor ao domínio do

⁵ HÖLDERLIN, *Diotima*. In: *Poemas*, p. 74.

⁶ CRUZ E SOUZA, J. *Obras Completas*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1945, p. 45.

silêncio, e uma vez de volta à "rua" e ao "mercado" exerce o seu poder de comunicar aos homens o que vira.

Em Hölderlin, por exemplo, a visão divina, ausente do mundo e da linguagem dos homens, está presente não só nas forças da natureza "grande" e "antiga", mas também na infância. Por isso são os deuses identificados a recém-nascidos:

*Despidos de destino, qual dormente
recém-nascido, assim eles respiram,
os celestiais. Castamente aninhados
em pétalas sensíveis,
florescem para sempre seus espíritos
e seus olhos benditos contemplam
sempiterna claridade serena⁷.*

E a lembrança mesma da infância do poeta é a evocação de um mundo no qual os deuses ainda eram manifestos. Neste mundo há ainda um "chamado" aos deuses que não se dá pela linguagem, não ao menos pela linguagem dos homens, mas uma fala profunda, pré-reflexiva, que não exprime "por nomes", mas é anterior à operação racional de significação. Teria sido a nomeação o que afugentou os deuses do mundo adulto? Esta seria uma explicação assustadoramente moderna para uma valorização das formas mudas da linguagem em relação à escrita prosaica. José Américo Motta Pessanha sugere uma antecipação dela no *Fedro*⁸. Hölderlin descreve maravilhosamente este mundo pré-reflexivo da infância no poema *Porque Eu Era um Menino...*⁹, dirigindo-se aos "deuses":

*É que então eu ainda não
vos chamava por nomes, nem vós
jamais me nomeastes, como os homens se nomeiam
ao se conhecerem.*

⁷ HÖLDERLIN, *Canção do Destino de Hipérion*. Versão de Mário Faustino.

⁸ PESSANHA, J.A.M. *Platão: As Várias Faces do Amor*. In: *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 102.

⁹ HÖLDERLIN, *Poemas*, p. 82.

*Mas vos conhecia melhor
mesmo do que aos homens conheci,
eu entendia o silêncio do Éter,
as palavras dos homens, nunca entendia.*

Esta retomada do último verso de uma estrofe no primeiro da estrofe seguinte não lembra alguma coisa ao leitor brasileiro? Ao menos a partir de *Claro Enigma*, a poesia de Drummond nos parece ter adquirido um patente sotaque alemão...

Embora se trate de um mundo efetivamente governado por deuses, dos quais provém toda força, o ponto de vista do poeta sempre se situa num mundo *sem deuses*, no que reside a convergência brutal entre Hölderlin e Cruz e Souza. Ora, há mais de uma razão para se considerar a *Filosofia da Arte*, de Schelling, como um desdobramento da lírica hölderliniana (ou vice-versa...). É Schelling¹⁰ quem anuncia que "a mitologia é a matéria da arte" e a "imaginação criadora" sua forma, o que lhe serve para desenvolver seu tema de que o todo está em cada coisa. Mas é ao falar do "contraste" (*Gegensatz*) entre o mundo dos homens e o dos deuses e ao eleborá-lo como reunião do absoluto e do particular no modo de exposição *simbólico*, que Schelling oferece uma definição do simbólico que proporcionaria uma leitura fecunda das obras dos poetas mencionados, para além das escolas ou estilos de época no qual são inseridos. Para além mesmo de uma definição hegeliana, na qual a efetividade é pulverizada pelo espírito, mesmo no que toca à arte, ou principalmente aí. Não só a arte, mas também a história só tem a ganhar se as criações da fantasia forem compreendidas através da idéia de contraste entre o real e o ideal, que não subordina uma instância à outra.

Assim concebe Schelling o simbólico como a reunião das duas metades (o esquemático e o alegórico) que haviam sido partidas por dois amigos. É particularmente interessante que esta lenda conote, além da viagem errante de uma metade em busca da outra, o amor e a amizade, a busca dos andróginos cindidos. Voltando ao poema *Diotima*,

*Ordena a luta irada com tons de paz do céu,
Até que no peito mortal se una o dividido*

¹⁰ Ver *O Simbólico em Schelling*. In: TORRES FILHO, R.R. *Ensaio de Filosofia Ilustrada*. São Paulo, Brasiliense, 1987.

Estes acordes celestes (*Friedenstönen des Himmels*) têm ressonância em vários poemas de Cruz e Souza, para quem a "Música" é símbolo de uma poesia absoluta da qual a lírica propriamente dita seria proveniente:

*Onda nervosa e atroz, onda nervosa,
Letes sinistro e torvo da agonia,
Recresce a lancinante sinfonia,
Sobe, numa volúpia dolorosa...*

ou

*Tu'alma é como esta harpa peregrina,
Que tem sabor de música divina
E só pelos eleitos é tangida.*

ou ainda

*Aves de ninhos de frouxéis de prata
Que cantais no Infinito
As Letras da Canção intemerata
Do mistério bendito.¹¹*

São incontáveis as referências à música na obra de Cruz e Souza e tampouco na de Hölderlin faltam menções neste sentido.

Estes débeis recortes servem, porém, para mostrar a pertinência do platonismo também na consideração do poeta brasileiro. No primeiro trecho, a "música da morte" é um Letes, o rio do esquecimento, do qual as almas bebem. Tomemos de Cavalcante¹² uma descrição mais precisa destes antigos rituais. Há primeiramente uma versão "cosmogônica", que se refere ao mundo mitológico, que José Américo caracteriza como "horizontal". Segundo esta versão, *Léthe*, uma lagoa no *Hádes*, da qual bebem as almas ao morrerem, tornando-se sombras, contrapõe-se a *Mnemosýne*, a "mãe das musas", cujas evocações pelos poetas descortinam a visão da origem do mundo, da

¹¹ Respectivamente, *Música da Morte, A Harpa e Esquecimento*. In: CRUZ E SOUZA, *Obras Completas*, p. 75.

¹² SOUZA, J.C. *A Reminiscência em Platão*. In: *Discurso*, n. 2. São Paulo, Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, 1971.

"cosmogonia", e cuja força poderia conservar seus protegidos mesmo vagando no *Hádes*, "como acontece com Tirésias, com Anfiarau e com Orfeu". Segundo a versão "escatológica" que, por integrada nas "crenças órfico-pitagóricas da transmigração das almas", poderíamos chamar já, com José Américo, de "vertical", o *Léthe* é o rio do qual as almas bebem ao nascerem.

Na primeira fase, a visão inspirada dava acesso a um "tempo primordial", "modelo perene das idades posteriores". Mas o esquecimento propriamente se dá na passagem *da vida para a morte*. Na fase seguinte, a visão se abre para o "tempo das gerações passadas" e o esquecimento se dá na passagem *da morte para a vida*. Se o primeiro mundo é mitológico e arquetípico e o segundo é platônico e filosófico, sabemos-lo graças ao admirável e lúcido trabalho de nossos eminentes helenistas, que se serviram evidentemente das descobertas importantes de Vernant e do seu grupo. Mas o que se passava em Hölderlin e em Cruz e Souza ao forjar Diotima e os deuses ou o "Letes" e a transmigração das almas não está sujeito a ser julgado pela sua fidelidade a esta ou aquela corrente. Parece-nos que, para melhor refletir sobre as relações dos poetas simbólicos com o platonismo, cumpre um certo esforço da imaginação para que se possa misturar, num todo orgânico, a figura e o fundo, a imagem e o sentido, a forma e o amorfo, a *arkhé* ancestral e a idéia platônica.

* * *

Em Hölderlin, a chave para a compreensão destes enigmas é sugerida pela idéia de "dissolução", apresentada, entre outros textos, em *O Devir no Perecer*¹³. A tradução de que dispomos, porém, não é confiável e mal serve como acesso ao original¹⁴. Basta considerarmos que "dissolução", que nos parece ser a idéia central dos textos reflexivos, foi traduzida por "desagregação", o que naturalmente compromete nosso entendimento. A palavra alemã "*Auflösung*" é formada a partir de "*Lösung*", "solução", que comporta a mesma polissemia que tem no português. Tanto pode indicar a solução de um problema quanto uma solução química, assim como "*Auflösung*" também designa o fenômeno químico que ocorre, por exemplo, com o sal na água.

¹³ HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke*, p. 309-16.

¹⁴ *Idem. Reflexões*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994.

Trata-se aqui de uma dissolução entre a efetividade e o possível, entre o real e o ideal, entre o absoluto e o particular. Atentemos a este trecho que tentamos reconstituir, conservando nele o que há de obscuro, sem procurar facilitá-lo na tradução:

Esta decadência ou passagem da pátria, (neste sentido) sente-se tanto nos membros do mundo remanescente, que no mesmo momento e grau em que o resíduo se dissolve, sente-se o recém-nascido, o jovial, o possível. Pois como poderia ser percebida a dissolução sem a união, se também o resíduo deve ser percebido e é percebido em sua dissolução, assim, é preciso, aliás, o inesgotado e o inesgotável das relações e forças, e que aquela, a dissolução, seja percebida por meio destes, e não inversamente, pois do nada, nada devém, e isso tomado gradualmente significa tanto, que aquele que vai à negação, e uma vez que vem da efetividade e ainda não é um possível, não pode agir.

Mas o possível, que surge na efetividade, no qual a efetividade se dissolve, este age, e ele provoca a sensação da dissolução, bem como a lembrança do dissolvido.¹⁵

Este trecho, assim como todo este texto, exige de nós um esforço interpretativo semelhante àquele que dedicamos a poemas ou a grandes textos filosóficos. Infelizmente não é o caso de exercê-lo aqui, pois pediria uma tradução integral do texto e uma bibliografia mais vasta. Apenas sugerimos que a idéia de dissolução pode aplicar-se, por exemplo, à passagem do mundo mítico para o mundo platônico, à passagem do mundo helênico ao mundo cristão e à passagem do mundo antigo e clássico para o mundo moderno.

Elaborando conceitos filosóficos como "dissolução ideal" e "união trágica" do "novo-infinito" e do "antigo-finito", Hölderlin esboçou uma reflexão a respeito das diversas formações do absoluto na história, cuja expressão "compreensível" poderia ser a "construção racional da mitologia", que é como Schelling definiu sua *Filosofia da Arte*. O que nos toca é que esta sucessão de mundos por meio da qual o absoluto se cria de novo e novamente, mesmo e outro, pode ser inserida no imaginário da transmigração das almas. Principalmente se levamos em conta a figura de Diotima, que é quem proporciona toda esta visão.

¹⁵ HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke*.

O amor por Diotima, o resíduo de sua dissolução, daria acesso para a lembrança de mundos esquecidos, para a revelação destes mistérios através desta estranha fala que é a lírica. Este é o sentido que Hölderlin deu ao que em Platão é uma subida para o "Alto". José Américo já nos havia advertido a respeito da incompreensão em torno da "belíssima metáfora 'céu das idéias'" e todo o texto de Cavalcante nos parece alertar para o perigo em se considerar meramente analiticamente a filosofia e meramente esteticamente a poesia. É por isso que a reminiscência em Platão se torna um tema tão vivo em contato com o poema *Memória* e este, por sua vez, à luz dela, reveste-se de um sentido mais profundo.

Tudo se passa como se Hölderlin buscasse na filosofia a solução – ou dissolução – que o esclarecesse a respeito do que, na sua poesia, jorrava. Isto após ter canalizado para a poesia o sentimento inefável que o inspirava e que acabou sendo exprimido pela imagem dos deuses. Imagem que é um sentido, porque um passa a tornar-se inconcebível sem o outro, como exemplifica a palavra alemã usada por Schelling para "símbolo", "*Sinnbild*", imagem-sentido. Diotima não representa, como um esquema, o amor e a visão divina, tampouco os significa, como a alegoria. Diotima é o amor e a visão divina.

No *Banquete*, é o discurso de Sócrates que, contraposto à horizontalidade dos anteriores, introduz, com a lembrança de Diotima, os sinais de um mundo novo. E assim revela ela a Sócrates uma natureza toda movida por amor:

*Porventura não percebes como é estranho o comportamento de todos os animais quando desejam gerar, tanto dos que andam quanto dos que voam, adoecendo todos em sua disposição amorosa, primeiro no que concerne à união de um com o outro, depois no que concerne à união do que nasceu?*¹⁶

Uma descrição análoga se encontra num dos poemas do ciclo de Diotima, um dos mais impressionantes poemas de Hölderlin, *Ao Éter*, no qual se evoca ainda por cima um elemento da cosmologia aristotélica, cujo dismantelamento era celebrado pela *Aufklärung* em seu entusiasmo pela física newtoniana. O éter, o quinto elemento, por ser o mais sutil, tinha seu lugar natural na altura mais extrema. O poema de Hölderlin descreve todas as formas naturais, não buscando seu lugar natural embaixo, como quereria Aristóteles, mas, inspiradas pelo Éter desde a origem, forcejando para o alto ao seu encontro:

¹⁶ PLATÃO. *Banquete*. São Paulo, Editora Difel, 1986, 207b.

*Celestial! não te busca a planta com seus olhos,
não te estende seus braços tímidos o arbusto rasteiro?
Para que te encontre, a semente reclusa rompe a crosta,
por banhar-se em tua onda, em ti vivificado
é que o bosque sacode a neve, como roupa laceada.
Também os peixes vêm à tona e saltam desejosos
sobre a superfície brilhante da correnteza, como fugidos
do berço para ti; também aos nobres animais da terra
torna-se asa o passo, sempre que a ânsia violenta,
o secreto amor por ti, arrebatá-os e os impele para cima.¹⁷*

O alto e o baixo se dissolvem um no outro por meio da presença ausente do Éter. Mas é o amor o que age efetivamente para que se dissolvam. Não o amor apegado ao instantâneo e ao fugidio, mas um "secreto amor" por uma beleza oculta, que só poderia mesmo ser transmitido por uma sacerdotisa, uma enviada dos deuses, e fecunda o instante de uma singular eternidade.

Uma enviada, porém, ela mesma ausente, não bastasse o seu ensinamento proporcionar a revelação de mundos ou vidas encobertos e esquecidos. É a sombra que reveste a alma das coisas o que conta, é a dissolução apreendida no resíduo que anuncia o novo-infinito, e não as coisas isoladas em sua mera positividade. É por ter sido esquecido que o que emerge pela poesia é maravilhoso, porque só por meio dela poderia aparecer. O atual isolado, aquilo que é lembrado cotidianamente, só serve para encobrir o simbólico. É por isso que o ponto de vista do qual Hölderlin olha para a Antigüidade é fabuloso. Por "incorreta" que seja sua visão, ela é uma criação sua para exprimir sua experiência acumulada, e não um historicismo. O que importa não é o mundo grego, mas a Antigüidade como símbolo. "Certo é que Hölderlin descobriu, para seu uso pessoal, uma Grécia que os dois milênios da era cristã tinham ignorado e da qual não sabiam Winckelmann nem Goethe: a Grécia exultantemente dionisiaca, a Grécia misteriosamente órfica"¹⁸. Assim, no que tange à imaginação criadora de Schelling e de Hölderlin no seu tratamento do mundo antigo, podemos dizer que seu erro era seu gênio.

¹⁷ HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke*.

¹⁸ CARPEAUX, O. M. *A Literatura Alemã*. In: *Sobre Letras e Artes*. São Paulo, Nova Alexandria, 1992, p. 101.

Mesmo porque não é outra coisa o que nos garante a leitura dos comentadores de Platão que aqui mencionamos, ambos sustentando a incompletude do *lógos* e seu entrelaçamento ao *éros*. Amor tem tantas *faces* quantas falas sobre ele podem versar. E cada fala é uma vida, uma face, que se sucede à outra para que apareça o *dáimon* mas sem que ele seja compreendido inteiramente. Esta aparição ligada à presentificação ritual de um mundo perdido, esquecido, como é o próprio advento do banquete, lembrado indiretamente através dos anos. "Ou seja: o tema do amor existe na intermediação dos discursos, no campo plural da fala, da interlocução sustentada pela memória, mas marcada inevitavelmente pela incerteza e pelas omissões do esquecimento". Esta regressão, tão emblemática na poesia de Cruz e Souza, lembra aquela que desponta das relações, em Hölderlin, entre o presente e a Antigüidade, entre a vida e o símbolo supremo:

Parece que (...) o mais difícil, aliás, é que a Antigüidade pareça bastante oposta ao nosso ímpeto originário, que dela surge, de formar o amorfo, o originário, de aperfeiçoar o natural, de modo que o homem que nasceu para a arte prefira naturalmente o cru, o bruto, o infantil, a toda matéria formada, na qual aquele que quer dar forma já está elaborado.¹⁹

Resumo: Trata-se de vincular alguns temas comuns às poesias de Hölderlin e Cruz e Souza.

Palavras-chave: Platonismo, romantismo, Hölderlin, Cruz e Souza

Abstract: The aim is to connect some common subjects of Cruz e Sousa's and Hölderlin's poetics.

Keywords: platonism, romantism, Hölderlin, Cruz e Sousa.

¹⁹ HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke*.





Burlesco

a.: Cômico, grotesco; caricato. Zombeteiro.

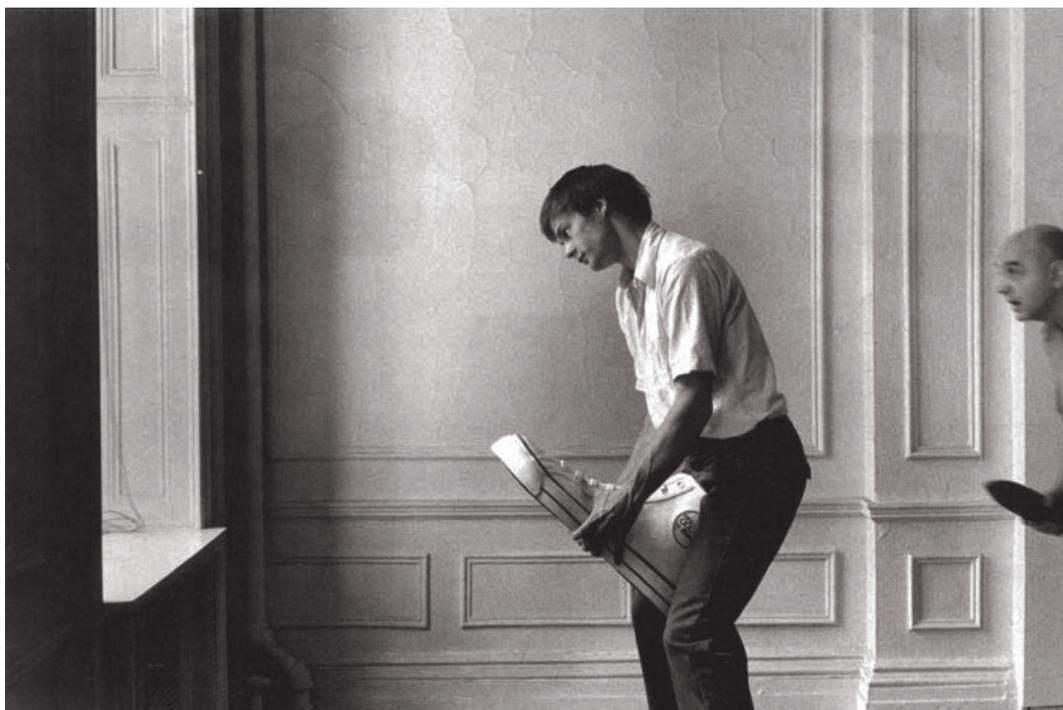
Lygia Caselato

Mestranda em Filosofia pela Universidade de São Paulo.

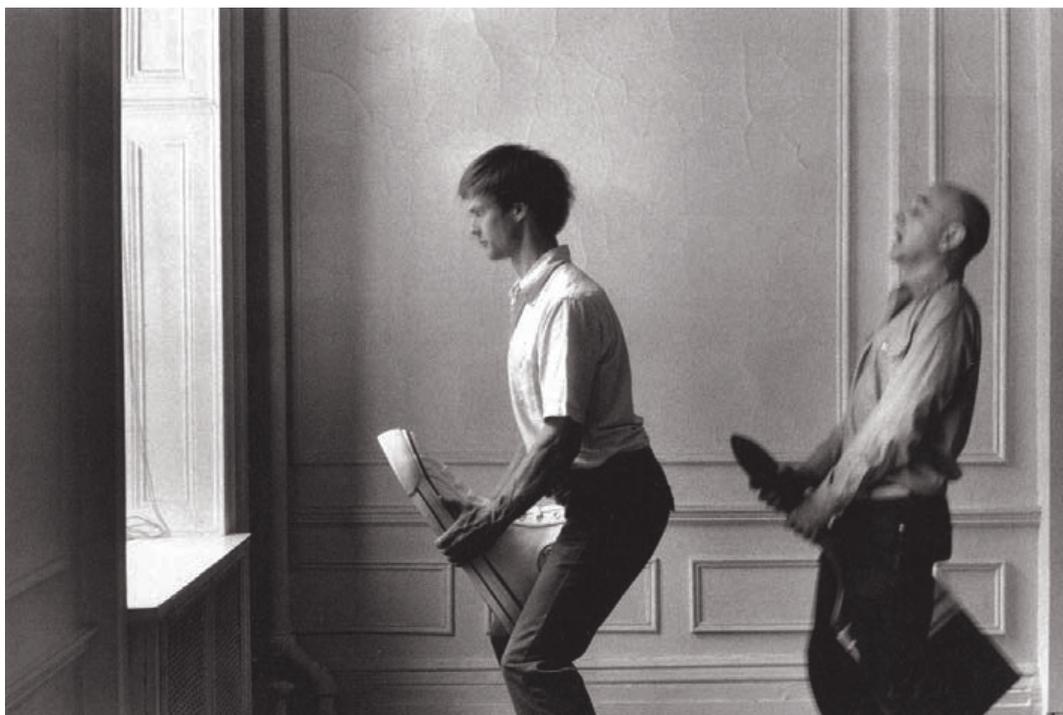
Esta colagem, que mistura textos de Shaftesbury (1673-1711) com fotos de Duane Michals (1930-1997), é uma homenagem a este fotógrafo, precursor do fotorromance e autor de diversas experiências com a fusão de texto e imagem. A seqüência de imagens intitulada "Burlesque" foi tirada do livro LIVINGSTONE, M. *The Essential Duane Michals*. Boston, Nova York/Toronto/Londres, Bulfinch Press Book Little/Brown and Company, 1997. As passagens de Shaftesbury foram traduzidas pela autora e encontram-se em *Sensus Communis, or an Essay on the Freedom of Wit and Humour*, in: *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. Vol. I. Edição fac-símile de 1711, Nova York, Georg Olms, p. 70-4 (para as nove primeiras fotos); e no "Dictionary of Art Terms" contido no quarto tratado dos *Second Characters or the Language of Forms*, intitulado *Plastics or the Original Progress and Power of Designatory Art*, na edição de Benjamin Rand. Londres, Thoemmes Press, 1995, p. 179 (para a última foto). Sem o apoio e a contribuição de Yanet Aguilera, Ana Portich e Luís Nascimento este trabalho não teria sido possível.



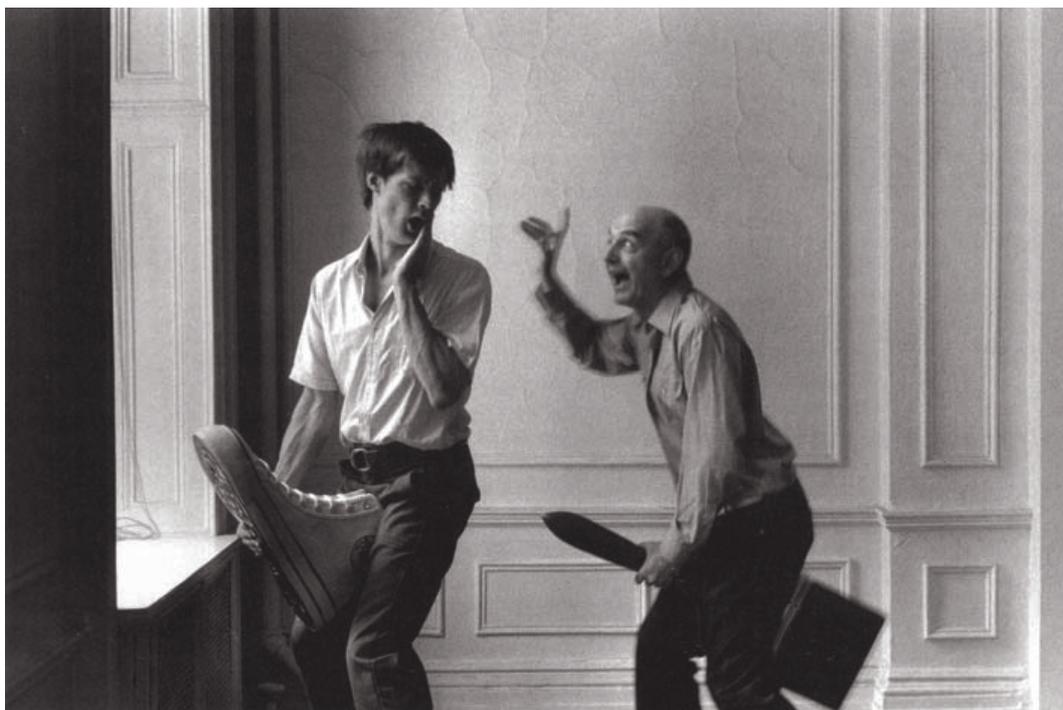
De acordo com a noção que tenho de *razão*, nem os tratados escritos dos letrados, nem os discursos convencionais do eloqüente podem ensinar por si mesmos seu uso. Somente o hábito do raciocínio pode fazer *um homem que raciocina*. E os homens não podem ter melhor convite ao hábito que quando nele encontram prazer.



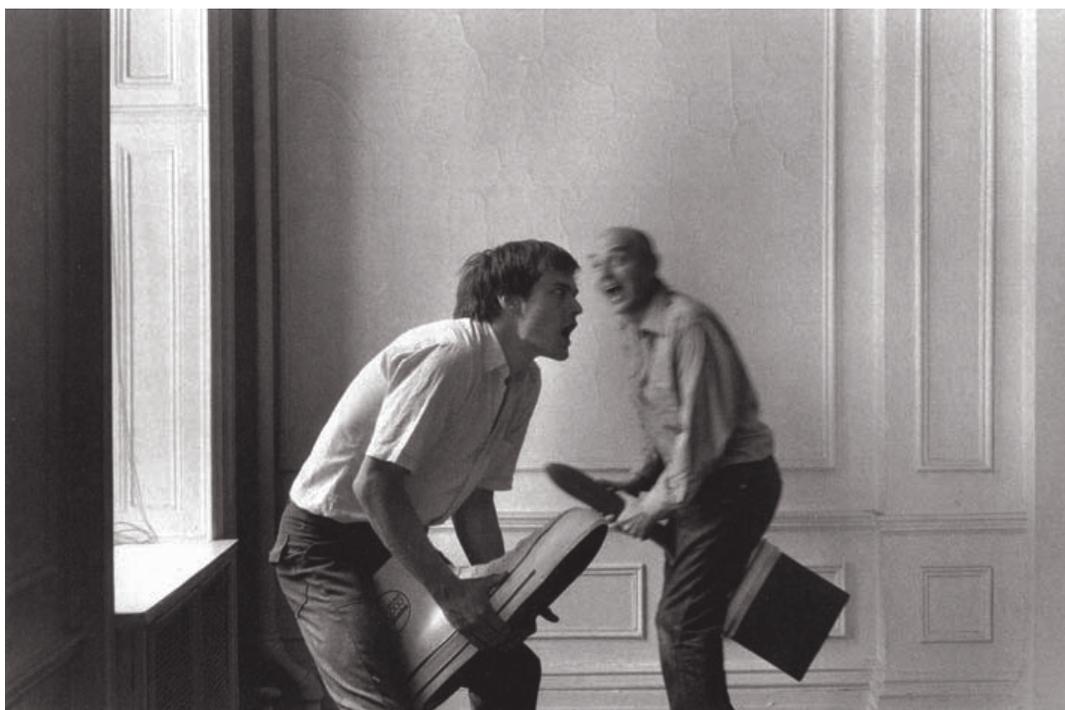
A liberdade de zombaria, a liberdade de questionar todas as coisas em linguagem apropriada, e a concessão para esclarecer ou refutar qualquer argumento sem ofensa ao argüidor são os únicos termos que podem tornar tais conversações especulativas de algum modo agradáveis. Pois, para falar a verdade, elas tornaram-se opressivas à humanidade, pelo rigor das leis que lhe foram prescritas e pela predominância do pedantismo e do fanatismo naqueles que reinam sobre elas e que assumem para si ser ditadores nessas províncias.



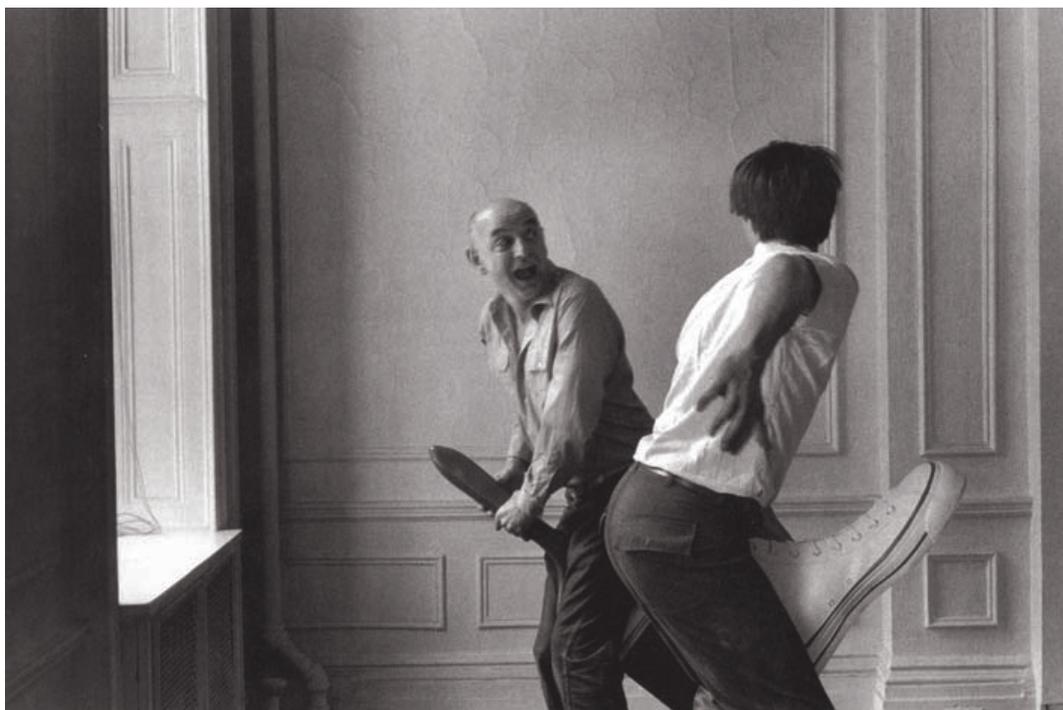
A voz magistral e o estilo elevado do pedagogo exigem reverência e temor, e são admiravelmente úteis para manter [a razão] a distância e fora do alcance do entendimento. O outro gênero, ao contrário, oferece o ponto de apoio mais justo e força o antagonista a usar *tête-à-tête* sua plena força, sobre um fundo imparcial. (...) É uma quebra da harmonia da conversação pública dispor as coisas numa chave acima do alcance comum, reduzindo o outro ao silêncio e roubando seu *direito de resposta*.



Em matéria de razão, faz-se muito mais num minuto ou dois na forma de pergunta e resposta, que por meio de um discurso continuado de horas inteiras. *Discursos oratórios* servem apenas para movimentar as paixões, e o poder da declamação serve mais para aterrorizar, exaltar, arrebatrar ou deleitar do que para satisfazer ou instruir.



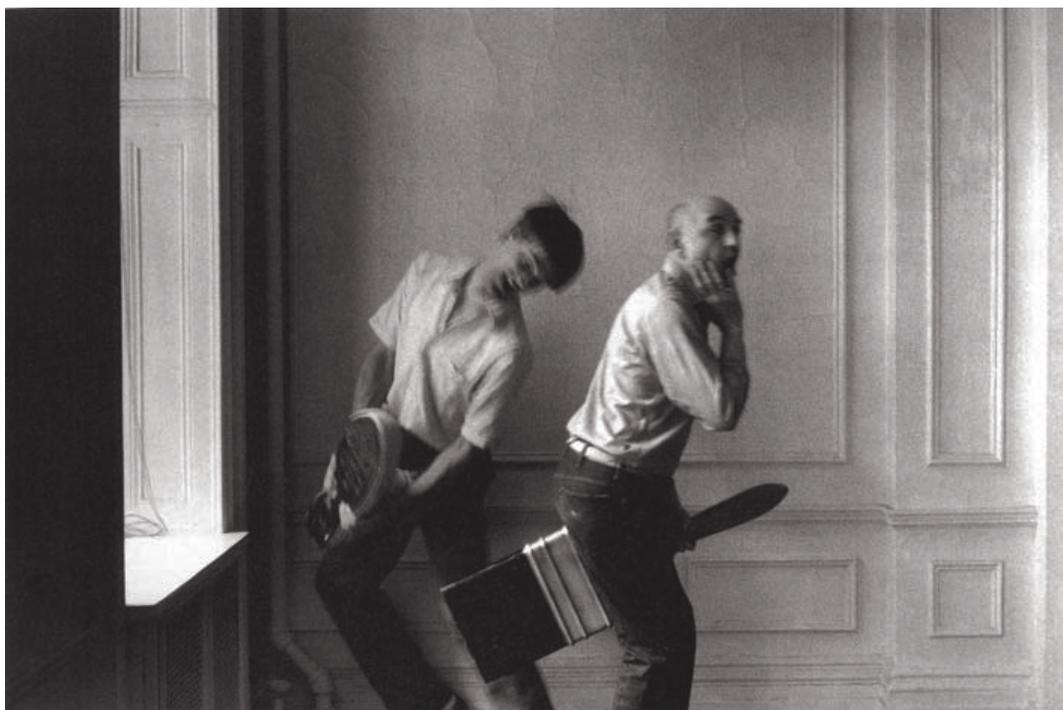
Uma conversa livre é um combate *tête-à-tête*. O outro caminho, em comparação com este, não é senão brandir o ar ou *lutar em vão*. Ser obstruído e agrilhado em conversas e limitar-se a ouvir discursos oratórios sobre certos assuntos deve, portanto, trazer-nos necessariamente um desgosto e tornar os assuntos assim manipulados tão desagradáveis quanto seus manipuladores. Os homens preferem raciocinar sobre ninharias, desde que possam raciocinar livremente e sem a imposição da autoridade, a fazê-lo sobre os assuntos melhores e mais úteis do mundo, se forem dominados pelo medo e pela restrição.



A mesma coisa acontece com os corpos fortes e saudáveis que, privados de seu exercício natural e confinados num espaço muito estreito, são forçados a usar estranhos gestos e contorções. Possuem uma espécie de ação e ainda se movem, embora da maneira mais desgraciosa possível. Pois, os espíritos animais que estão em tais membros ativos e robustos não podem cair mortos, ou sem ocupação. E, dessa maneira, os espíritos livres naturais dos homens de gênio, quando aprisionados e controlados, encontrarão outros tipos de movimento para aliviar seu *constrangimento*; e seja no burlesco, na mímica ou bufonaria, estarão satisfeitos, de qualquer maneira, por conseguir respirar e por vingar-se de seus *constrangedores*.



Quando os homens são proibidos de falar seriamente o que Pensam sobre certos assuntos, eles o fazem ironicamente. Se Forem totalmente proibidos de falar sobre tais assuntos, ou se realmente acharem perigoso fazê-lo, irão redobrar o disfarce, envolver-se em mistério e falar de tal modo a dificilmente serem entendidos ou plenamente interpretados por aqueles que estão dispostos a causar-lhes dano. E, dessa maneira, a *zombaria* entra em voga e incorre num extremo. O espírito perseguidor instiga o zombeteiro, e a falta de liberdade responde pela falta da verdadeira polidez, por uma corrupção ou mau uso do humor e da brincadeira.



A esse respeito, se às vezes extrapolamos a justa medida do que chamamos urbanidade e nos sujeitamos a tomar um rústico ar de bufonaria, podemos agradecer à ridícula solenidade e ao humor azedo de nossos pedagogos, ou antes, eles podem agradecer a si próprios, se alcançarem particularmente o que há de mais forte nesse gênero de tratamento. Pois, naturalmente, o mais forte será aquele que tiver sido constrangido de modo mais severo; quanto maior o seu peso, mais amargo será o sátiro; quanto maior a escravidão, mais requintada a bufonaria.



Que isso é o que efetivamente ocorre pode-se perceber lançando um olhar sobre aqueles países onde a tirania espiritual é mais alta. Pois os maiores bufões são os italianos; e a bufonaria e o burlesco andam na mais alta moda em seus escritos, em suas espécies mais livres de conversação, em seus teatros, em suas ruas. Essa é a única maneira pela qual esses pobres oprimidos desgraçados podem lançar um pensamento livre. Concedamos-lhes superioridade nessa espécie de chiste. Pois, que espanto haverá se nós, que temos mais liberdade, tivermos menos destreza nesse notório caminho da zombaria e do ridículo?



Mas, visto que as terminações em *esco* (como burlesco, romanesco etc.) são todas bufas, lembrar de não usar nunca a palavra *pitoresco* em assuntos de honra (como é o caso para todos os pintores em sua arte comum, como rafaelesco, salvadoresco). Salvo raras exceções, usar, ao invés disso, pictórico, plástico, gráfico, poético.



David Hume sobre A Teoria dos Sentimentos Morais, de Adam Smith

Tradução **Pedro Paulo Pimenta**

Doutorando em Filosofia pela Universidade de São Paulo.

Nota do tradutor

Apresentamos aqui, pela primeira vez em língua portuguesa, o conjunto de textos de David Hume relativos à sua avaliação da *Teoria dos Sentimentos Morais*, de autoria de seu amigo e interlocutor Adam Smith, publicada por Andrew Millar em Londres no ano de 1759: duas cartas e uma resenha anônima que permaneceu inédita até 1984, quando aparece no *Journal of History of Philosophy* graças a David Raynor¹. Para esta tradução, valemo-nos da coletânea organizada por John Reeder, *On Moral Sentiments: Contemporary Responses to Adam Smith*², que criteriosamente apresenta os textos mais relevantes surgidos em resposta a alguns aspectos da *Teoria dos Sentimentos Morais* (fique o leitor ciente, no entanto, de que as notas de Reeder aos textos, geralmente biográficas, foram, com uma exceção, suprimidas). Para as passagens do livro de Smith citadas por Hume na resenha, recorreremos, com algumas modificações, à tradução de Lya Luft recentemente publicada no Brasil, que contou com cuidadosa revisão de Eunice Ostrensky³. Que o leitor possa tirar proveito não somente dos aspectos conceituais dessa polêmica – certamente relevantes para os interessados na filosofia das Luzes e nas origens da teoria social contemporânea –, mas também do que Hume traz a ela de ironia e esquivamento, quase malevolentes, em relação às posturas de seu caro amigo Smith.

¹ RAYNOR, D. "Hume's Abstract of Adam Smith's Theory of Moral Sentiments". In: *Journal of History of Philosophy*, Vol. 22, n. 1, 1984.

² REEDER, J. *On Moral Sentiments: Contemporary Responses to Adam Smith*. Bristol, Thoemmes Press, 1997.

³ SMITH, A. *Teoria dos Sentimentos Morais*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

David Hume a Adam Smith

Lisle Street, Leicester Fields, 12 de abril de 1759.

Prezado Smith,
agradeço-te pelas cópias que me enviaste de tua *Teoria*; Wedderburn e eu as enviamos como presentes a conhecidos que consideramos bons juízes, próprios para espalhar a reputação do livro: o Duque de Argyle, Lord Lyttleton, Horace Walpole, Soames Jennys e Burke, um cavalheiro irlandês que recentemente escreveu um encantador *Tratado sobre o Sublime*. Millar pediu-me permissão para encaminhar um exemplar ao Dr. Warburton em teu nome. Antes de escrever-te, esperei até que tivesse algo para te dizer a respeito do sucesso do livro, e dispusesse de um prognóstico adequado quanto à sua fortuna: se ele está condenado ao esquecimento, ou promovido ao templo da imortalidade. Apesar de publicado há apenas algumas semanas, julgo que já existem sintomas pronunciados que me permitem entrever seu destino; que, em poucas palavras, é o seguinte – Interrompe-me um impertinente visitante recém-chegado da Escócia; ele conta que a Universidade de Glasgow pretende declarar o posto de Rouet vago, tão logo este deixe o país em companhia de Lord Hope. Estou certo de que já tens nosso amigo Ferguson em vista, caso fracasse uma nova tentativa de obter-lhe um posto na Universidade de Edimburgo. Ferguson poliu e melhorou consideravelmente seu *Tratado sobre o Refinamento*; que, com algumas correções, tornar-se-á um livro admirável, revelando um gênio elegante e singular. A *Epigoniada*, espero, será bem-sucedida; mas é um trabalho árduo. Se consultares algumas revistas recentes, encontrarás, na *Revista de Crítica*, uma carta a respeito do poema; me agradaria se mostrasses tua habilidade, tentando descobrir quem é o autor⁴. Receio pelo *Tratado sobre o Direito*, de Lord Kames; assim como um homem pode pensar em fazer um bom molho misturando madeira podre e babosa, pode também julgar obter uma composição agradável unindo metafísica e Direito escocês. No entanto, acredito que o livro tem seus méritos, que se revelarão aos poucos que se aventurarem a procurá-los. Mas, retornando ao teu livro, gostaria de dizer-te – Malditas interrupções! Ordenei que dissessem que não me encontrava, e no entanto eis aqui outra pessoa: trata-se de um homem de letras, com quem entretive uma longa discussão literária. Como sei que anedotas literárias te aprazem,

⁴ O autor da carta é o próprio Hume. Ver: HUME, D. *Philosophical Works of David Hume*. Vol. IV, 5^a ed. Londres, Longmans/Green and Co., 1912.

apresento algumas de que tomei conhecimento. Creio que já te mencionei o livro de Helvétius, *De l'Esprit*; é digno de tua leitura, não por sua filosofia, que não tenho em alta conta, mas pela agradável composição. Há alguns dias atrás recebi uma carta do autor dizendo que meu nome era muito citado no manuscrito, mas que os censores literários parisienses exigiram que fosse retirado. Voltaire publicou recentemente um pequeno trabalho intitulado *Candide, ou l'Optimisme*; trata-se de uma sátira sobre a Providência travestida de crítica ao sistema leibniziano, repleta de jovialidade e de impiedades. Te oferecerei mais detalhes sobre ele — mas o que isso tem a ver com meu livro?, perguntarás. Tem paciência, caro Sr. Smith; acalma-te e mostra que és um filósofo também na prática, além de profissionalmente; lembra-te da vacuidade, da precipitação e da futilidade dos juízos comuns dos homens, e de quão pouco são regulados pela razão em qualquer assunto, principalmente nos filosóficos, que em muito excedem a compreensão do vulgo. *Non si quid improba Roma, Elevet, accedas examenque improbum in illa, Perpendas trutina, nec te quaesiveris extra*⁵. O reino do homem sábio é seu próprio peito; ou, se olhar além, será apenas o julgamento de uns poucos seletos, livres de preconceito e capazes de examinar seu trabalho. De fato, nada pode ser tão enganoso quanto a aprovação da multidão: sabes bem como, diante dos aplausos do populacho, Fócio sempre suspeitava ter incorrido em algum disparate.

Na esperança de que estas reflexões tenham-te preparado para o pior, trago agora a triste notícia concernente à má fortuna de teu livro: pois o público parece disposto a aplaudi-lo entusiasticamente; foi impacientemente procurado pelas pessoas mais tolas, e a turba dos *literati* dedica-lhe os mais rasgados louvores. Três bispos foram ontem à loja de Millar para comprar cópias e perguntar a respeito do autor; o bispo de Peterborough disse que esteve à noite com uma companhia que exaltou o livro acima de todos os restantes no mundo. Podes então concluir qual opinião os verdadeiros filósofos formarão a seu respeito, dada a estima que lhe dedicam os serviçais da superstição. A respeito do livro, o Duque de Argyle é mais categórico que de costume: suponho que o tenha na conta de um estrangeirismo, ou que leve em conta a vantagem que o autor pode lhe trazer nas eleições de Glasgow. Lord Lyttleton afirma que Robertson, Smith e Bower são as glórias da literatura de língua inglesa; Oswald diz que não sabe se obteve da obra mais instrução ou entretenimento; mas

⁵ Pérsio, *Sátira* I, linhas 5-7. Na tradução espanhola: "No porque la turbia Roma juzgue que una obra es de tres al cuarto tú vas a estar de acuerdo y enderezarás el fiel descentrado de la balanza, o te buscarás fuera de ti". (Trad. de M. Balasch. Madrid, Gredos, 1991).

sabes que seu juízo deve ser considerado com cautela, dado seu longo envolvimento nos negócios públicos, e sua tendência a não ver defeitos nos amigos. Millar alardeia com orgulho que dois terços da edição já foram vendidos, e que o sucesso é inevitável: vêes o que é um filho da terra que valoriza os livros apenas pelo lucro que lhe trazem; nessa perspectiva, trata-se mesmo de um livro muito bom.

Charles Townsend, que afeta ser o sujeito mais esperto de toda Inglaterra, comoveu-se tanto pela obra que chegou a afirmar a Oswald que entregaria aos cuidados do autor o Duque de Buccleugh, dispondo-se a recompensar devidamente essa ocupação. Tão logo soube disso, entrei em contato com ele duas vezes para saber mais a respeito, e convencê-lo da conveniência de enviar o jovem nobre a Glasgow, pois não penso que essa oferta te obrigaria a renunciar a tuas funções professorais; mas não consegui encontrá-lo. O Sr. Townsend é notório pela instabilidade de suas declarações, e assim não deves esperar muito dele.

Não duvido que, como bom cristão que és, oferecerás o bem em troca do mal; e, para compensar novidades tão mortificantes como essas – que eu poderia ainda multiplicar imensamente, e que nada senão a verdade poderia extrair de mim – lisonjearás minha vaidade trazendo ao meu conhecimento que todos os clérigos da Escócia me maldizem por meu relato a respeito de John Knox e a Reforma. Supondo-te feliz por minha carta chegar a um fim, encerro-a assegurando-te de que sou,

teu humilde servo,
David Hume.

David Hume a Adam Smith

Londres, 28 de julho de 1759.

Prezado Senhor,

há dois ou três dias, quando estava fora, fui procurado por vosso amigo, o Sr. Wilson, que me entregou vossa missiva. Foi apenas hoje que o encontrei: pareceu-me um homem muito modesto, sensível e engenhoso. Antes de vê-lo falei com Andrew Millar a seu respeito, e ele pareceu disposto a servi-lo. Insisti particularmente com Millar que seria próprio a um editor tão eminente publicar uma coleção dos Clássicos, o que igualaria seu nome aos de Aldos, Stevens e Elzivires, e que o Sr. Wilson seria a pessoa mais adequada para assisti-lo em tal projeto. Millar confessou-me que já havia pensado nisso, mas que a maior dificuldade residia em encontrar um homem de letras que revisasse as cópias. Mencionei isso a Wilson, que disse ter um homem como esse em vista, um certo Lyon, clérigo de Glasgow que se recusou a prestar o juramento a Guilherme III; provavelmente o conheceis, e nesse caso gostaria de saber o que pensais a seu respeito.

O Sr. Wilson contou-me sobre suas máquinas, que parecem ser muito engenhosas e merecer todo encorajamento; espero vê-las em breve.

Conheço Burke muito bem, e a leitura de vosso livro comoveu-o. Furneci-lhe vosso endereço para que pudesse vos escrever agradecendo pelo presente, pois assinei que o livro lhe fora enviado em vosso nome. Estranha-me que ainda não o tenha feito, visto encontrar-se na Irlanda. Não conheço Jennyns, mas ele falou muito bem a respeito do livro de Oswald, de quem é colega na Junta de Comércio. Há alguns dias atrás Millar mostrou-me uma carta de Lorde Fitzmaurice onde ele afirma que levou algumas cópias de vosso livro para distribuir em Haia; Sr. Yorke gostou muito do livro, e o mesmo ocorreu com muitos outros que o leram.

Estou ciente de que preparais uma nova edição, com algumas adições e alterações que contornam objeções. Tomo a liberdade de propor uma que podereis considerar, caso pareça-vos relevante. Gostaria que tivésseis provado mais detalhadamente que todos os tipos de simpatia são necessariamente agradáveis; esse é o pivô de vosso sistema, e no entanto mencionais a questão apenas de passagem, na página 20. Parece-me haver uma simpatia desagradável, assim como uma agradável; e, na verdade, visto que a paixão simpática é uma imagem reflexa da principal, ela deve compartilhar de suas qualidades, sendo até dolorosa quando for o caso. Na verdade, *quando nos relacionamos com um homem com quem podemos simpatizar inteiramente*, ou seja, onde há uma amizade calorosa e íntima, a cordial franqueza

desse comércio subjuga a dor de uma simpatia desagradável, tornando o movimento inteiramente agradável; mas isso não ocorre em casos ordinários. Um sujeito mal-humorado, um homem cansado e desgostoso de tudo, sempre *ennuié*⁶, enjoado, reclamão e estorvado; um homem assim, que supostamente poderia ser tido como simpático, traz um desânimo evidente à companhia, que, no entanto, é uma simpatia desagradável.

Considera-se um problema difícil explicar o prazer obtido das lágrimas, do pesar e da simpatia na tragédia; o que não ocorreria se toda simpatia fosse agradável: nesse caso, um hospital seria um lugar mais agradável que um baile. Receio que nas páginas 99 e III essa questão vos tenha escapado, ou esteja mesclada aos raciocínios que ali apresentais. Dizeis expressamente *que é doloroso sustentar o pesar, e que é com relutância que o assumimos*. É preciso que modifiqueis ou expliqueis esse sentimento, reconciliando-o com vosso sistema.

Prezado Sr. Smith: deveis estar muito ocupado com vosso livro, pois não mencionais o meu. Fiquei sabendo que os *Whigs* estão novamente furiosos comigo, apesar de não saberem como lidar com isso, pois são forçados a reconhecer os fatos que apresento. É provável que tenhais visto os insultos a mim dirigidos por Hurd; sendo da escola de Warburton, é muito insolente e chulo, e não lhe responderei uma só palavra. Se meus escritos anteriores não mostram suficientemente que não sou um jacobita, dez volumes em fólio jamais o farão.

Ontem assinei um acordo com o Sr. Millar, pelo qual firmo minha proposta de escrever a história da Inglaterra dos primórdios à ascensão de Henrique VII, recebendo 1.400 libras pelo manuscrito: esse é o primeiro acordo previamente instituído com um editor. Realizarei o trabalho nas horas de folga, sem fatigar-me com a ardente aplicação que até aqui lhe dediquei. Aceitei essa tarefa principalmente como uma arma contra a insolência; pois, no que se refere ao dinheiro, tenho o bastante; e, quanto à reputação, o que já escrevi, caso seja bom, é o suficiente: caso contrário, não é de supor que agora possa escrever melhor. Considero impossível (ou pelo menos imagino sê-lo) escrever a história da Revolução aos nossos dias. Ainda não sei se devo permanecer aqui para realizar o trabalho, ou então retornar à Escócia, voltando para cá apenas para consultar os manuscritos. Tenho vários compromissos nos dois lugares. A Escócia parece-me mais adequada, sendo a residência de meus melhores amigos; mas é um lugar muito limitado para mim, e dói-me saber que às vezes magôo meus amigos. Peço-vos que me escrevais em breve a esse respeito. Os fanáticos já empunham suas armas contra o último volume? O livro

⁶ Em francês, no original: aborrecido, entediado.

de Robertson tem muito mérito, mas é visível que ele se aproveitou da animosidade contra mim; presumo que vossa situação seja a mesma. Sou,

prezado Smith,
sinceramente vosso,
David Hume.

A Teoria dos Sentimentos Morais

por Adam Smith, professor de filosofia moral da Universidade de Glasgow⁷

Os autores filosóficos que esclarecem o mundo com seus raciocínios e descobertas merecem grande louvor, ainda mais quando desfrutam, muitas vezes em seu próprio tempo, de renome e reputação, coisa que um autor de gênio naturalmente deve esperar como recompensa de seus esforços. Os homens de propensão filosófica são os únicos capacitados para julgar tais proezas; mas, como em todas as épocas seu número é reduzido, é com vagar que os raciocínios profundos abrem caminho entre o público, sendo freqüentemente ignorados, a ponto de o autor não desfrutar do prazer ou das vantagens da reputação que adquire por eles. Mas esse não é o único obstáculo para o progresso dos escritos filosóficos. Até mesmo os poucos habilitados para julgar sobre seu mérito muitas vezes têm seus sentimentos urdidos por preconceitos inocentes, porque inevitáveis; e, tendo de antemão abraçado algum sistema particular a respeito desses objetos de investigação, recebem com relutância, senão com aversão, qualquer tentativa de mudar as opiniões que se habituaram a ver como certas e indisputáveis. Um historiador, um poeta ou qualquer autor que se propõe a nos entreter é recebido favoravelmente, e o consideramos como um homem que se empenha para enriquecer nosso sortimento de prazer e diversão; mas um escritor que se esforça para instruir não aparece sob um aspecto tão favorável, e sua incumbência mesma parece implicar uma reprovação tácita de nossa ignorância, ou de nossos erros: uma insinuação que nenhum homem, muito menos um filósofo, é capaz de aceitar de bom grado.

Se essas dificuldades retardam o sucesso dos escritos filosóficos em geral, podemos observar que as pesquisas morais enfrentam desvantagens peculiares, visto serem dirigidas a um auditório muito mais estreito, deparando-se assim com preconceitos mais numerosos do que os que atendem qualquer outra espécie de ciência ou investigação. Apesar de aparentemente familiares e comuns, os objetos de teorias são, na realidade, obscuros e intrincados. Quase sem exceção, todo homem de letras formou algum gênero de sistema com respeito a esses objetos; e até mesmo homens do mundo, cientes de que tais assuntos têm sido discutidos desde o começo da literatura, tendem a pensar que, se o entendimento humano pudesse alcançar

⁷ Resenha de Hume ao livro de Adam Smith.

qualquer certeza a seu respeito, já há muito deveria ter-se resolvido pelo sistema verdadeiro.

O autor desta *Teoria dos Sentimentos Morais*, da qual propomos oferecer uma descrição ao público, ignorou ou negligenciou esses desencorajamentos com o arrojo que naturalmente acompanha o gênio; e, após todos os sistemas de filosofia moral desenvolvidos nos tempos antigos e modernos, não receou sugerir ao mundo novos princípios e deduções. O engenho e (podemos arriscar dizê-lo) a solidez de seus raciocínios devem excitar a lânguida atenção do público, obtendo uma recepção favorável. Basta que seja ouvido: seus primeiros princípios mostram-se com tal clareza, o encadeamento de seus raciocínios é tão sólido, sua argumentação, e mesmo seu estilo, tão enérgicos e vigorosos, que não há perigo de que seja confundido com a numerosa classe dos metafísicos que, mais por incapacidade em qualquer outro ramo do saber do que por talento próprio para a filosofia, causaram repulsa em todas as épocas e nações, mas nunca como nesta, à parte estudiosa da humanidade.

Tentaremos apresentar um resumo dos raciocínios desse engenhoso autor. Por mais difícil que seja limitar num compasso estreito um sistema dessa natureza, é necessário, para que se faça justiça ao autor e ao público, apresentar uma visão do todo.

Nosso autor parece inteiramente ciente de que o único método por meio do qual a filosofia moral pode ser aperfeiçoada, adquirindo a solidez e convicção quanto às quais tem-se constatado ser tão deficiente, é seguir a prática de nossos modernos naturalistas, recorrendo sempre ao fato e à experiência. Ele começa por observar que, por mais egoístas que por vezes se suponha serem os homens, há um princípio em sua natureza que os interessa quanto à fortuna de outrem, provendo-os de uma simpatia pelos movimentos e afeições de seus semelhantes (*fellow-creatures*). Assim, tentam efetivar essa simpatia supondo que, quando inspecionamos os sofrimentos ou prazeres de outrem, penetramos neles pela força da imaginação, formando uma idéia tão viva desses sentimentos que, gradativamente, aproxima-se dos sentimentos mesmos:

Que essa é a fonte de nossa solidariedade (fellow-feeling) para com a desgraça alheia, que é trocando de lugar, imaginariamente, com o sofredor, que podemos conceber o que ele sente, ou ser afetados por isso, poder-se-ia demonstrar por muitas observações óbvias, caso não se considere algo evidente por si mesmo. Quando vemos que um golpe está prestes a ser desferido sobre a perna ou o braço de outra pessoa, naturalmente retiramos e encolhemos nossa própria perna ou braço; e, quando o golpe finalmente é desferido, de algum modo o sentimos e somos por ele tão atingidos quanto quem de fato o sofreu. Ao admirar um bailarino na corda bamba, as pessoas da multidão naturalmente contorcem,

meneiam e balançam seus corpos como o vêem fazer, e como sentem que teriam de fazer se estivessem na mesma situação. Pessoas de fibras delicadas e constituição física frágil queixam-se de que, olhando as feridas e úlceras expostas pelos mendigos nas ruas, com facilidade sentem desconforto ou coceira na parte correspondente de seus próprios corpos. O horror que concebem vendo o infortúnio desses desgraçados afeta mais aquela parte específica do que qualquer outra, porque aquele horror se origina de conceber o que elas próprias sofreriam se realmente fossem os desgraçados a quem contemplam, e se aquela parte específica de seu corpo fosse de fato afetada da mesma forma miserável. Basta apenas a força dessa concepção para produzir, em suas estruturas frágeis, aquela sensação de coceira ou desconforto de que se queixam. Homens de constituição bastante saudável comentam que, ao verem olhos feridos, freqüentemente sentem uma considerável irritação em seus próprios olhos, o que se origina do mesmo motivo; pois mesmo em homens vigorosos esse órgão é mais delicado do que qualquer outra parte do corpo do homem mais frágil⁸.

Esse relato parece muito natural e provável; mas, para a teoria de nosso autor, não importa se com ele se concorda ou não. Para seu propósito, basta que se conceda que a simpatia, seja qual for sua origem, é um princípio da natureza humana; algo que, sem a maior obstinação, não pode ser disputado. Esse princípio, movimento ou força é a principal fundação de seu sistema. Por meio dela, ele espera explicar todas as espécies de aprovação ou reprovação excitadas pela ação ou pelo comportamento humano. Ela é mesmo o princípio que percorre toda sua teoria moral; e, se suas deduções forem tão simples e convincentes como seu fato primeiro ou *postulatum* é evidente e inquestionável, podemos nos arriscar a dar-lhe preferência sobre todos os autores que empreenderam qualquer tentativa a esse respeito.

Há um prazer que acompanha toda simpatia: *assim como a pessoa a quem mais interessa certo acontecimento fica satisfeita com nossa simpatia, e magoada quando esta falta, também nós parecemos satisfeitos quando somos capazes de simpatizar com ela, e ficamos magoados quando incapazes disso. Não apenas nos precipitamos para parabenizar os bem-sucedidos, mas também para confortar os aflitos; e o prazer que encontramos na conversa com alguém com cujas paixões do coração podemos simpatizar inteiramente parece mais do que compensar a dor da infelicidade com que nos afeta a vista da sua situação. Ao contrário, é sempre desagradável perceber que não podemos simpatizar com ela; e, em vez de nos contentarmos com uma tal isenção da dor simpática, dói-nos*

⁸ SMITH, *Teoria dos Sentimentos Morais*, Parte I, Seção i, Cap. 1, par. 3 (I.i.1.3).

constatar que não conseguimos partilhar de seu desconforto. Se ouvimos uma pessoa lamentar em altas vozes seus infortúnios, que, entretanto, não produzem em nós um efeito tão violento; ao pensarmos que essa situação poderia ser a nossa, sua dor nos é ofensiva; e, como não conseguimos experimentá-la, chamamo-la de pusilanimidade e fraqueza. Por outro lado, impacienta-nos ver outra pessoa feliz ou, por assim dizer, eufórica demais, por qualquer bocadinho de boa sorte. Ficamos até mesmo desobrigados em relação à sua felicidade; e, como não conseguimos partilhar dela, chamamo-la de veleidade e desatino. Perdemos o humor se nossos companheiros riem de uma piada mais alto, ou por mais tempo, do que julgamos que ela mereça; ou seja, além do que percebemos ser capazes de rir dela⁹.

Tendo constatado que sentimos prazer quando uma paixão ou emoção qualquer manifesta-se num outro com quem podemos simpatizar, e dor quando o contrário ocorre, nosso autor pensa que o prazer ou a dor engendrarão toda nossa aprovação ou reprovação da ação ou do comportamento humano. Para testar a solidez desse sistema, basta examinar se de fato a simpatia e a aprovação encontram-se sempre unidas em direção ao mesmo objeto, e à necessidade de simpatia e reprovação:

Quando as paixões originais da pessoa principalmente envolvida estão em perfeita consonância com as emoções solidárias do espectador, é inevitável que pareçam a este último justas e próprias, adequadas aos seus objetos; e, ao contrário, quando, colocando-se em seu lugar, descobre que não coincidem com o que sente, necessariamente lhe parecem injustas e impróprias, inadequadas às causas que as suscitam. Portanto, aprovar as paixões de um outro como adequadas a seus objetos é o mesmo que observar que simpatizamos inteiramente com elas. O homem que se ressentir das ofensas que me infligiram, e nota que me ressinto exatamente da mesma maneira que ele, necessariamente aprova meu ressentimento. O homem cuja simpatia tem o mesmo ritmo da minha dor só pode admitir que minha infelicidade é sensata. Quem admira o mesmo poema ou mesmo quadro, e os admira exatamente como eu faço, certamente tem de admitir que minha admiração é justa. Quem ri da mesma piada, e ri comigo, não poderá negar que meu riso é adequado. Ao contrário, a pessoa que, nessas diferentes ocasiões, não sente a mesma emoção que experimento, ou não sente nada proporcional com o que experimento, não pode evitar desaprovar meus sentimentos, por sua dissonância com os seus. Se meu rancor excede àquilo que pode corresponder a indignação de meu amigo; se

⁹ SMITH, Teoria dos Sentimentos Morais, I.i.2.6.

minha dor excede àquilo de que é capaz minha mais terna compaixão; se minha admiração é demasiado viva ou fria para corresponder à dele; se rio alto e animadamente quando ele apenas sorri, ou, ao contrário, apenas sorrio quando ele ri alto e animadamente; em todos esses casos, assim que ele considere o objeto e passe a observar como me afeta, incorrerei em grau maior ou menor em sua desaprovação, de acordo com uma maior ou menor desproporção entre seus sentimentos e os meus; e, em todas essas ocasiões, seus próprios sentimentos são o critério e medida pelos quais julga os meus¹⁰.

Quando julgamos desta maneira qualquer afeto, para saber se é proporcional ou desproporcional à causa que o provoca, é pouco provável que usemos qualquer regra ou norma que não o afeto correspondente em nós mesmos. Se, analisando o caso em nosso próprio peito, descobrimos que os sentimentos por ele ocasionados coincidem e concordam com os nossos, necessariamente os aprovamos como proporcionais e adequados a seus objetos; mas, caso contrário, necessariamente os reprovaremos como extravagantes e desproporcionais¹¹.

Cada faculdade de um homem é a medida pela qual ele julga a mesma faculdade num outro. Julgo sua visão por minha visão, seu ouvido por meu ouvido, sua razão por minha razão, seu ressentimento por meu ressentimento, seu amor por meu amor. Não possuo nem posso admitir nenhum outro modo de julgá-los¹².

A seguir, nosso autor explica que uma simpatia dupla acompanha todos os nossos juízos a respeito do comportamento e dos sentimentos humanos. Primeiramente, consideramos as sensações da pessoa movida por uma paixão qualquer, e então as sensações da pessoa que é objeto dessa ação. Por vezes eles se encontram opostos entre si. Quando um homem é insultado de uma maneira tal que percebemos que nos levaria à ira, simpatizamos com sua ira; ela nos parece apropriada, aprovável; pensamos que é consistente com as regras do dever e da moralidade; mas, quando voltamos os olhos para o objeto dessa ira, não temos a mesma sensação prazerosa de aprovação. Ser objeto de ira é sempre desagradável e chocante, e a dor que é suscitada na pessoa, apesar de não destruí-la, é ao menos suficiente para reduzir a satisfação simpática do espectador indiferente. Ao contrário, todas as paixões benevolentes são sustentadas por uma simpatia dupla: a propriedade do sentimento

¹⁰ SMITH, *Teoria dos Sentimentos Morais*, I.i.3.1.

¹¹ *Id.*, *ibid.*, I.i.3.9.

¹² *Id.*, *ibid.*, I.i.3.10.

na pessoa que tem a sensação propicia-nos um elevado grau de satisfação; os sentimentos prazerosos da pessoa que é seu objeto reforçam essa satisfação e, conseqüentemente, essa aprovação. Daí segue-se que, para que possam ser aprovadas, as paixões iradas devem ser muito mais reduzidas, domesticadas e modificadas do que as benevolentes. Uma tendência ao amor, à amizade e à humanidade é a característica da virtude; uma propensão à ira, ao ressentimento e à inveja é uma descrição compreensiva do vício. Todos são sensíveis de que essa observação funda-se no fato e na experiência; e uma concorrência tão evidente entre a observação cotidiana e a teoria de nosso autor deve ser considerada como uma poderosa prova de sua solidez.

Esse raciocínio, que parece tão conclusivo, é fortalecido por nosso autor através de um grande número de outras observações curiosas e engenhosas. Muito justamente, ele observa que não podemos simpatizar inteiramente com os apetites do corpo, como a fome e a sede, transferindo-os para nós da mesma maneira como fazemos com as paixões da mente:

Assim, diz o autor, é indecente expressar com intensidade as paixões que se originam de certa situação ou disposição do corpo, pois não se pode esperar que quem está conosco simpatize com elas caso não possua a mesma disposição. Fome intensa, por exemplo, embora muitas vezes seja não apenas natural, mas inevitável, é sempre indecente; e comer vorazmente é universalmente visto como demonstração de maus modos. Há, entretanto, certo grau de simpatia até mesmo com a fome. É agradável ver nossos companheiros comerem com bom apetite, e todas as expressões de repulsa são ofensivas. A disposição do corpo que é comum num homem saudável faz seu estômago facilmente se ajustar, se me permitem uma expressão tão grosseira, com um e não com outro. Podemos simpatizar com a aflição que a fome excessiva provoca quando lemos sua descrição num local sitiado ou numa viagem marítima; imaginamo-nos na situação dos sofredores, e com isso prontamente concebemos a dor, o medo e a consternação que necessariamente os assaltam. Nós mesmos sentimos certo grau dessas paixões, e portanto simpatizamos com elas; mas, como ler essa descrição não nos faz sentir fome, nem mesmo nesse caso pode-se dizer propriamente que nos solidarizamos com sua fome¹³.

O caso é semelhante quando se trata da paixão pela qual a natureza une os dois sexos. Embora seja naturalmente a mais impetuosa de todas as paixões, todas as suas manifestações intensas são sempre indecentes, mesmo entre as

¹³ SMITH, Teoria dos Sentimentos Morais, I.ii.1.1.

peessoas para as quais todas as leis, humanas e divinas, reconhecem como perfeitamente inocente o seu mais completo gozo; mas parece haver um certo grau de simpatia até mesmo para com essa paixão. Falar com uma mulher como fariamos com um homem é inconveniente; espera-se que a companhia nos inspire mais alegria, cortesia e atenção; e uma total insensibilidade para com o belo sexo torna um homem desprezível até mesmo para outros homens¹⁴.

Tamanha é nossa aversão por todos os apetites originados do corpo, que todas as suas mais fortes expressões são repulsivas e desagradáveis. Segundo alguns filósofos antigos, essas são as paixões que temos em comum com os animais, e, não tendo ligação com as qualidades próprias da natureza humana, estão abaixo da dignidade humana. Mas há muitas outras paixões que dividimos com os animais, como ressentimento, afeto natural e até mesmo gratidão, e que nem por isso parecem ser tão bestiais. A verdadeira causa da repulsa característica que concebemos em relação aos apetites do corpo quando os vemos em outros homens deve-se a não podermos partilhá-las. Para a pessoa que as experimenta, o objeto que as suscitou deixa de ser agradável tão logo sejam satisfeitas; não raro, sua presença mesma torna-se abjeta: olha em torno e não vê razão para o encantamento que o arrebatou um momento atrás, e agora partilha de sua própria paixão tão pouco quanto qualquer outra pessoa. Depois do jantar, ordenamos que retirem as travessas; deveríamos, pois, tratar da mesma forma os objetos de nossos mais ardentes e apaixonados desejos, ou seja, os objetos de paixões que se originam no corpo¹⁵.

Mesmo as paixões derivadas da imaginação, as que se originam de um pendor ou hábito peculiar por ela adquirido, suscitam pouca simpatia, ainda que se reconheça serem perfeitamente naturais; pois, sem ter adquirido esse pendor particular, a imaginação dos homens não consegue compartilhá-las; e, mesmo que se admita que tais paixões sejam quase inevitáveis em certo momento da vida, elas são sempre, em certa medida, ridículas. Esse é o caso da forte ligação que naturalmente se desenvolve entre duas pessoas de sexos diferentes que há muito fixaram seus pensamentos uma sobre a outra. Como a nossa imaginação não correu pelo mesma trilha que a do apaixonado, não podemos compartilhar da ansiedade de suas emoções. Se nosso amigo foi ofendido, simpatizamos prontamente com seu ressentimento, e ficamos irados com a mesma pessoa com

¹⁴ SMITH, *Teoria dos Sentimentos Morais*, I.ii.1.2.

¹⁵ *Id.*, *ibid.*, I.ii.1.3.

quem está irado; se recebeu um benefício, compartilhamos prontamente a sua gratidão, e temos em alta conta o mérito de seu benfeitor; mas se ele está apaixonado, embora possamos julgar sua paixão tão razoável quanto qualquer outra, nunca nos sentimos constrangidos a conceber uma paixão de mesmo tipo, e pela mesma pessoa pela qual ele a concebeu. A paixão parece a todos, exceto para o homem que a sente, inteiramente desproporcional ao valor do objeto; e, embora perdoe-se o amor em certa idade, porque o sabemos natural, ele é sempre risível, já que não partilhamos dele. Todas as suas graves e intensas expressões parecem ridículas para uma terceira pessoa; e, embora um apaixonado possa ser boa companhia para sua amante, não o é para ninguém mais. Ele próprio sabe disso e, na medida em que permanecer sóbrio, tratará sua paixão como algo ridículo e fará troça dela. É o único estilo que nos interessa ouvir, porque é o único estilo de que estamos dispostos a falar. Entedia-nos o grave, pedante e prolixo amor de Cowley e Petrarca, que jamais se livraram dos exageros da intensidade de suas relações; mas a alegria de Ovídio e a galanteria de Horácio são sempre agradáveis¹⁶.

Existe algo similar entre as paixões egoístas e a esperança, o medo, o pesar e o sofrimento: com elas o espectador pode simpatizar e, assim, pode-se-lhes conceder um certo grau de propriedade; mas não se simpatiza com elas na mesma intensidade com que são sentidas pela pessoa que é por elas motivada.

É por causa desse embotamento da sensibilidade para com as aflições alheias que a magnanimidade em meio a grandes catástrofes parece sempre tão divinamente graciosa. É gentil e agradável a postura de quem consegue se manter alegre em meio a uma série de desastres frívolos. Mas parece mais do que mortal quem consegue suportar da mesma maneira as mais terríveis calamidades. Sentimos que um imenso esforço é necessário para silenciar as violentas emoções que naturalmente agitam e perturbam quem se encontra nessa situação. Admira-nos que esse homem tenha sobre si tamanho domínio. Ao mesmo tempo, sua firmeza coincide perfeitamente com nossa insensibilidade: ela nos dispensa do extraordinário grau de sensibilidade que descobrimos não possuir, e mortifica-nos descobri-lo. Existe a mais perfeita correspondência entre os seus sentimentos e os nossos, e por isso a mais perfeita conveniência em seu comportamento. Ademais, trata-se de uma conveniência que, por nossa experiência da usual fraqueza da natureza humana, não poderíamos esperar, sensatamente, que mantivesse. Imaginamos, atônitos e surpresos, a força de

¹⁶ SMITH, Teoria dos Sentimentos Morais, I.ii.2.1.

espírito capaz de um esforço tão nobre e generoso. Quando ao sentimento de solidariedade e aprovação completas vem se somar e in fundir surpresa e assombro, temos o que se denomina propriamente admiração, como já se observou mais de uma vez. Rodeado de inimigos por todos os lados, incapaz de resistir, mas ao mesmo tempo desdenhando submeter-se a eles, Catão mantém-se irredutível, graças às orgulhosas máximas daquele tempo, à necessidade de destruir a si mesmo; porém, jamais se retrai diante dos infortúnios, jamais suplica com a lamentável voz da desgraça as lágrimas miserandas de simpatia que sempre estamos tão pouco dispostos a conceder; ao contrário, arma-se de fortaleza viril e, no momento antes de executar sua decisão fatal, dá, com sua habitual tranqüilidade, todas as ordens necessárias para a segurança de seus amigos: assim revela-se a Sêneca, esse grande pregador da insensibilidade, um espetáculo que até os próprios deuses contemplariam com prazer e admiração¹⁷.

Por meio dessa teoria, óbvia mas engenhosa, o autor engendra a origem e a distinção entre as virtudes amigáveis e respeitáveis. Aquele que tem uma sensação tenra pelos sentimentos dos outros possui a primeira, aquele que desfruta de uma firmeza inalterável para suportar suas próprias desavenças intitula-se a ser louvado por possuir a última.

Os sentimentos e afeições dos outros podem ser considerados sob duas luzes: em relação à sua causa, ou em relação ao seu efeito. Quando os consideramos em relação à sua causa, são aprovados ou reprovados na medida em que somos capazes ou não de simpatizar com eles, de entrar neles e acompanhá-los, e então dizemos que são próprios ou impróprios. Quando os consideramos em relação ao seu efeito, quanto ao bem ou mal que produzem para os outros, lhes atribuímos *mérito* ou *demérito*; queremos recompensar ou punir a pessoa, sentimos uma espécie de gratidão ou ressentimento em relação a ela. A explicação desses sentimentos constitui a segunda parte da teoria de nosso autor. Assim como temos uma simpatia direta pelo agente em qualquer conduta virtuosa, e assim a aprovamos, da mesma maneira temos também uma simpatia indireta pela gratidão da pessoa que se beneficia com isso, estimando sua conduta meritória e desejando recompensá-la.

Do mesmo modo, assim como simpatizamos com a dor de nosso próximo sempre que presenciamos sua aflição, também partilhamos de seu horror e aversão por tudo o que a motivar. Nosso coração, assim como adota sua dor, palpitando na mesma cadência em que ela, também se sente animado com esse espírito com que se esforça para afastar ou destruir a causa dessa dor.

¹⁷ SMITH, *Teoria dos Sentimentos Morais*, I.iii.1.13.

A solidariedade indolente e passiva com que o acompanhamos em seus sofrimentos prontamente torna-se esse sentimento mais vigoroso e ativo com o qual participamos de seus esforços para os repelir, ou para satisfazer sua aversão ao que os ocasionou. O caso é ainda mais intenso quando um ser humano é a causa dos sofrimentos. Quando vemos um homem oprimido ou ofendido por outro, a simpatia que experimentamos pela aflição do sofredor parece servir apenas para animar nossa solidariedade com seu ressentimento contra o agressor. Regozija-nos vê-lo atacar por sua vez seu adversário, e ficamos ansiosos e dispostos a ajudá-lo sempre que tentar defesa, ou, em certo grau, até mesmo vingança. Se o ofendido percesse na luta, não apenas simpatizaríamos com o real ressentimento de seus amigos e parentes, mas com o ressentimento que em nossa imaginação emprestamos ao morto, que já não é capaz de sentir nenhuma outra emoção humana. Mas, na medida em que nos colocamos em sua situação; na medida em que entramos, por assim dizer, no seu corpo; e, em nossas fantasias, de certo modo animamos novamente a disforme e decomposta carcaça do morto; quando, dessa maneira, mostramos seu caso para nosso próprio peito; nessa ocasião, como em muitas outras, experimentamos uma emoção que a pessoa diretamente atingida é incapaz de experimentar, a qual, contudo, experimentamos por uma ilusória solidariedade para com ele. As lágrimas compassivas que derramamos pela imensa e irreparável perda que, em nossa fantasia, o morto parece ter sofrido, não são senão uma pequena parte de nosso dever para com ele. A ofensa de que foi vítima exige, pensamos nós, uma parte considerável de nossa atenção. Experimentamos o ressentimento que, imaginamos, ele deveria experimentar, e que experimentaria se, em seu corpo frio e inerte, restasse qualquer consciência do que se passa na terra. Julgamos que seu sangue clama por vingança. As próprias cinzas do morto parecem perturbadas à idéia de que as ofensas sofridas passem sem vingança. Os horrores que supostamente assombam a cama do assassino, os fantasmas que, imagina a superstição, erguem-se de seus túmulos para exigir vingança contra os que os levaram a um fim prematuro, tudo isso obedece à natural simpatia para com o imaginário ressentimento das vítimas. E, pelo menos com relação a esse crime, o mais execrável de todos, a natureza antecipou-se a todas as reflexões sobre a utilidade da punição, e, à sua maneira, marcou no coração humano, com letras fortíssimas e indeléveis, uma aprovação imediata e instintiva da sagrada e necessária lei da retaliação¹⁸.

¹⁸ SMITH, Teoria dos Sentimentos Morais, II.i.2.5.

Após dedicar algumas considerações ao senso de dever, à consciência e ao remorso, nosso mui engenhoso autor passa à consideração do efeito da utilidade sobre o sentimento de aprovação:

Todos os que já consideraram com alguma atenção o que constitui a natureza da beleza observaram que a utilidade é uma das principais fontes de beleza. A comodidade de uma casa proporciona tanto prazer ao espectador quanto a regularidade; e, do mesmo modo, causa-lhe pesar observar o defeito contrário; como, por exemplo, ver que as janelas correspondentes são de diferentes formatos, ou que a porta não está posicionada exatamente no meio do edifício. Que a capacidade de qualquer sistema ou máquina para produzir a finalidade para a qual foram planejadas confere certa conveniência e propriedade ao todo, tornando agradável tão-somente sua imaginação ou contemplação, é algo tão óbvio que ninguém jamais deixou de notar¹⁹.

A razão para o prazer que obtemos na contemplação da utilidade é designada por nosso autor como uma espécie de *simpatia* pelas pessoas que colhem a vantagem:

Os caracteres dos homens, bem como os produtos da arte e as instituições do governo civil, podem servir para promover ou para perturbar a felicidade, tanto do indivíduo quanto da sociedade. O caráter prudente, eqüitativo e diligente, resolutivo e sóbrio, anuncia prosperidade e satisfação, tanto para a própria pessoa como para todas que a ela se relacionam. Ao contrário, o caráter imprudente, insolente, relaxado, efeminado e voluptuoso prenuncia a ruína do indivíduo, e a desgraça de todos com que mantenha alguma relação. O primeiro desses modos de ser tem pelo menos toda a beleza que pode adornar a máquina mais perfeita jamais inventada para promover o mais agradável fim; e o segundo, toda a deformidade da mais desastrada e desajeitada invenção. Que instituição de governo poderia ser mais adequada para promover a felicidade dos seres humanos que a preponderância da sabedoria e da virtude? Todo o governo não é senão um remédio imperfeito para a deficiência destas. Portanto, a beleza que possa pertencer ao governo civil por causa de sua utilidade necessariamente deverá corresponder, em grau muito maior, à sabedoria e à virtude. Ao contrário, que política civil pode ser mais ruinosa e destrutiva que os vícios dos homens? Os efeitos fatais de um mau governo devem-se unicamente a não proteger suficientemente contra os males causados pela perversidade humana²⁰.

¹⁹ SMITH, *Teoria dos Sentimentos Morais*, IV.1.1.

²⁰ *Id.*, *ibid.*, IV.2.1.

Mas, apesar de admitir que a consideração da utilidade realça e aviva a percepção da beleza e do mérito moral, o autor sustenta, muito justamente, que aquela percepção é original e essencialmente distinta de qualquer visão da utilidade. Parece impossível que a aprovação seja um sentimento do mesmo gênero que aquele por meio do qual aprovamos um edifício conveniente e bem projetado, e que não nos dá qualquer razão para louvar um homem mais do que um jogo de mobília.

Nosso autor acrescenta muitos argumentos irrefragáveis por meio dos quais refuta os sentimentos do Sr. Hume, que fundou grande parte de seu sistema moral na consideração da utilidade pública. O compasso a que nos confinamos não permite explicá-los por extenso, mas o leitor que consultar o próprio autor perceberá que dificilmente a filosofia poderia fornecer algo mais inegável e conclusivo.

Alguns filósofos, que podemos nos arriscar a designar como fantásticos, atribuíram todo senso de beleza, externo e interno, à moda e aos costumes. Nosso autor rejeita essa opinião absurda, mas concede que esses princípios têm alguma influência, esforçando-se para explicá-los na quinta parte de sua *Teoria*.

Quando dois objetos são freqüentemente vistos juntos, a imaginação adquire o hábito de passar facilmente de um a outro. Quando o primeiro aparece, acreditamos que o segundo vai seguir. Por si mesmos, um nos faz lembrar o outro, e a atenção desliza facilmente por eles. Ainda que, independentemente do costume, não haja verdadeira beleza na sua união, uma vez associados dessa maneira pelo costume, experimentamos uma inconveniência em sua separação. Julgamos um deles desajeitado quando aparece sem seu usual acompanhamento. Sentimos falta de algo que esperávamos encontrar, e a habitual disposição de nossas idéias perturba-se com essa frustração. Um traje, por exemplo, parece carecer de algo, se não está presente o mais insignificante adorno que habitualmente o acompanha, e reputamos vulgar ou inconveniente até mesmo a ausência de um botão. Quando existe alguma conveniência natural na união, o costume aumenta nosso senso dela, e faz uma disposição diferente parecer ainda mais desagradável do que de outro modo seria. Os que se acostumaram a ver coisas de bom gosto aborrecem-se ainda mais com tudo que seja grosseiro ou desajeitado. Quando a conjunção é imprópria, o costume reduz ou remove inteiramente o nosso senso de inconveniência. Os que se acostumaram à desordem desleixada perdem todo o senso de esmero e elegância. As modas de mobília e roupa que parecem ridículas para estrangeiros não insultam os que se habituaram a elas²¹.

²¹ SMITH, *Teoria dos Sentimentos Morais*, V.1.2.

Embora a influência dos usos e costumes sobre os sentimentos morais nunca seja tão grande, é todavia perfeitamente semelhante à que ocorre em todos os outros casos. Quando os usos e costumes coincidem com os princípios naturais do certo e do errado, aumentam a delicadeza de nossos sentimentos e intensificam nosso horror a tudo que se aproxime do mal. Os que foram realmente educados junto à boa companhia, e não ao que habitualmente se chama assim, que foram acostumados a enxergar nas pessoas a quem estimam e com quem convivem nada além de justiça, modéstia, humanidade e boa disposição, ficam mais agastados com tudo que pareça inconsistente com as regras prescritas por essa virtude. Ao contrário, os que tiveram o infortúnio de ser criados no meio da violência, licenciosidade, falsidade e injustiça, perdem não apenas o senso de inconveniência de tal conduta, mas ainda todo senso de sua terrível enormidade, ou da vingança e castigo que lhe são devidos. Familiarizaram-se com esses vícios desde a infância, o costume tornou-os habituais, e estão muito predispostos a considerá-los como o que se chama o jeito do mundo, algo que pode ou deve ser praticado para impedir que sejamos logo por nossa própria integridade²².

Também o uso por vezes dará reputação a certo grau de desordem, e, ao contrário, desencorajará qualidades que merecem estima. No reinado de Carlos II, certa licenciosidade foi considerada característica de uma educação liberal. Segundo as noções da época, ela estaria associada à generosidade, sinceridade, magnanimidade, lealdade, e mostrava que quem agia assim era um cavalheiro, não um puritano. De outro lado, severidade nos hábitos e conduta regular estavam inteiramente fora de moda, associando-se, na imaginação daquele tempo, com arenga, astúcia, hipocrisia e modos vulgares. Para os espíritos superficiais, os vícios dos grandes em todos os tempos parecem agradáveis. Associam-nos não apenas ao esplendor da fortuna, mas também a muitas virtudes superiores que atribuem aos que lhes são superiores: ao espírito de liberdade e independência, à franqueza, generosidade, humanidade e polidez. Ao contrário, as virtudes da gente de posição social inferior, sua parcimoniosa frugalidade, sua penosa diligência e sua adesão rígida às regras parecem-lhes vulgares e desagradáveis. Associam-nos tanto à vileza da posição a que essas qualidades comumente pertencem, como a inúmeros e imensos vícios que, supõem, acompanham-nas habitualmente, tais como uma disposição abjeta, covarde, doentia, mentirosa e baixa²³.

²² SMITH, Teoria dos Sentimentos Morais, V.2.2.

Como os objetos com os quais homens das diferentes profissões e posições estão familiarizados são muito diferentes, naturalmente formam-se neles caracteres e modos muito diversos. Supomos em cada camada social e profissão um grau dos modos que, ensina-nos a experiência, pertencem a elas. Porém, assim como nos agrada particularmente em cada espécie de coisas a confirmação mediana que, em toda parte e feição, coincide mais precisamente com o padrão que a natureza parece ter estabelecido para coisas desse tipo, em cada camada social, ou, se me permitem dizer, em cada espécie de homens, agrada-nos particularmente não terem nem de mais nem de menos do caráter que habitualmente acompanha sua condição e situação particular. Dizemos que um homem deveria parecer-se com seus negócios e sua profissão e seus assuntos, embora o pedantismo de cada profissão seja desagradável. Pela mesma razão, aos diferentes períodos de vida cabem diferentes modos. Esperamos na velhice a gravidade e a tranqüilidade que as fraquezas, a longa experiência, a sensibilidade esgotada parecem tornar naturais e respeitáveis; e acreditamos encontrar na juventude a sensibilidade, alegria e vivacidade de espírito que a experiência nos ensina a esperar a partir das fortes impressões que todos os objetos interessantes conseguem produzir nos sentidos tenros e inexperientes nesse período da vida. Cada uma dessas duas idades, porém, facilmente pode ter excesso dessas peculiaridades que lhe pertencem. A descuidada leviandade da juventude e a inamovível insensibilidade da velhice são igualmente desagradáveis. Os jovens, conforme o provérbio popular, são mais agradáveis quando há em seu comportamento algo dos modos dos velhos; e os velhos, quando retêm algo da alegria da juventude. Mas cada um deles pode ter, facilmente, excesso dos modos do outro. A extrema frieza e embotada formalidade que são perdoadas na velhice tornam a juventude ridícula. A leviandade, a despreocupação, a vaidade, que são permitidas na juventude, tornam a velhice ridícula²⁴.

Nosso autor conclui sua engenhosa teoria com algumas considerações sobre os diferentes sistemas de filosofia moral promovidos em tempos antigos e modernos. Aqui ele revela a extensão de sua erudição, bem como a profundidade de sua filosofia, retomando com grande perspicácia os sistemas de moralidade especulativos e práticos que obtiveram reputação em diferentes épocas, observando justamente

²³ SMITH, *Teoria dos Sentimentos Morais*, V.2.3.

²⁴ *Id.*, *ibid.*, V.2.4.

que nenhum deles poderia ser bem-sucedido sem alguma semelhança com a verdade, e não sendo, em algum particular, conforme ao fato e à experiência cotidiana.

Um sistema de filosofia natural pode parecer muito plausível, encontrar recepção generalizada no mundo e, mesmo assim, não ter fundamento na natureza, nem guardar nenhuma espécie de semelhança com a verdade. Por quase todo um século, uma nação muito engenhosa considerou os vórtices de Descartes uma explicação bastante satisfatória para as revoluções dos corpos celestes. No entanto, a humanidade convenceu-se com a demonstração de que as supostas causas desses efeitos maravilhosos não apenas não existiam de fato, como eram absolutamente impossíveis, e, caso realmente existissem, não poderiam produzir os efeitos que lhes eram atribuídos. O mesmo não se dá, porém, com os sistemas de filosofia moral, pois um autor que pretenda explicar a origem de nossos sentimentos morais não pode nos enganar de modo tão grosseiro, nem afastar-se tanto de toda a semelhança com a verdade. Quando um viajante descreve um país distante, pode fazer nossa credulidade aceitar a ficção mais infundada e absurda como se fosse o mais certo arrazoado. Mas, ainda que uma pessoa, ao pretender informar-nos do que se passa em nossa vizinhança e dos assuntos da paróquia em que vivemos, também aqui possa nos enganar em muitos aspectos, caso sejamos tão descuidados que não examinemos as coisas com nossos próprios olhos, as maiores falsidades que nos faz aceitar devem, todavia, guardar alguma semelhança com a verdade, e até mesmo trazer em seu bojo uma considerável dose de verdade. Um autor que trate de filosofia natural e pretenda determinar as causas dos grandes fenômenos do universo, ou explicar os assuntos de um país muito distante, acerca dos quais pode nos contar o que quiser, na medida em que sua narrativa parecer dentro dos limites da aparente possibilidade, não precisa desesperar de conquistar nossa crença. Mas, quando se propõe a justificar a origem de nossos desejos e afetos, de nossos sentimentos de aprovação e desaprovação, pretende explicar não apenas os assuntos da paróquia em que vivemos, como ainda nossos próprios interesses domésticos. Embora também aqui, a exemplo de senhores indolentes que depositam confiança num administrador que os engana, seja bem possível que nos ludibrie, somos bem incapazes, contudo, de dar crédito a qualquer explicação que não conserve um mínimo de verdade. Ao menos alguns dos artigos precisariam ser justos; mesmo os mais exagerados precisariam ter algum fundamento, do contrário até a inspeção descuidada que nos dispomos a fazer descobriria a fraude.

*O autor que determinasse como causa de algum sentimento natural um princípio que não mantivesse relação alguma com ele, ou sequer se assemelhasse a um outro princípio que mais tivesse tal relação, soaria absurdo e ridículo mesmo ao mais insensato e inexperiente dos leitores*²⁵.

Se há alguma parte da valiosa empreitada de nosso autor que oferece entretenimento e instrução ao leitor descuidado (como é atualmente a maioria dos leitores), é esse estudo dos diferentes sistemas de filosofia. Tentar resumi-lo redundaria em sua deturpação; sendo assim, devemos concluir nosso relato desta *Teoria dos Sentimentos Morais* observando que sua realização tem dois tipos de mérito raramente encontrados em obras de raciocínio abstrato e especulativo.

O primeiro é a vantagem de um estilo vivo, perspicaz, másculo e sem afetação. Animado pelos sentimentos de virtude, seu discurso flui como uma grande e veloz torrente, levando-nos por muitas cenas interessantes da vida comum e curiosos estudos de literatura. Apesar de penetrar nas profundezas da filosofia, o autor ainda fala como um homem do mundo; e, depois de expor cada parte de sua teoria segundo os princípios abstratos da natureza humana, ele ilustra seu argumento recorrendo sempre ao senso comum e à experiência. Não devemos ousar nos pronunciar acerca da solidez de seus tópicos: apenas o tempo, o grande teste da verdade, deve dar legitimidade a assuntos de um estudo tão sutil e delicado. Mas suas ilustrações podem ser apreendidas por cada leitor, suscitando uma poderosa suspeita em favor da solidez e da força do gênio de nosso autor.

A segunda vantagem a ser encontrada neste trabalho é a estrita consideração que se reserva, em toda parte, aos princípios da religião: por mais que alguns supostos cientistas tentem separar o filósofo do amante da religião, sempre constatamos que, sendo a verdade em toda parte uniforme e consistente, é impossível para um homem livrar-se de um caráter sem renunciar a toda pretensão ao outro. Assim como é uma regra familiar para os lógicos concluir que, se um argumento qualquer é acompanhado por conseqüências absurdas, ele mesmo deve ser absurdo; da mesma maneira, deve ser estabelecido como um princípio certo que todo tópico que leva à impiedade e à infidelidade, por mais capcioso que seja, deve ser rejeitado com desdenho e desprezo. Nosso autor parece em toda parte sensível a uma verdade tão fundamental; e, mantendo em vista esse objeto grandioso, assegura-se, senão contra todo erro (coisa que a natureza humana não pode evitar inteiramente), ao menos contra todo erro perigoso e pernicioso.

²⁵ SMITH, *Teoria dos Sentimentos Morais*, VII.i.4.14.

Posfácio

Posfácio **Eduardo Correia**

Doutorando em Economia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

I.

Na sua resenha da *Teoria dos Sentimentos Morais*, Hume destaca duas questões centrais: a da concorrência do princípio da simpatia na formação dos sentimentos e sanções morais; a da utilidade (pública) como critério (último) para a aprovação moral. Embora o tom geral da apresentação oscile entre o elogio e a descrição judiciosa, as edições recentes da resenha nos advertem que o estilo leve desenvolvido por Hume após o fracasso editorial do *Tratado sobre a Natureza Humana*, mais o seu irresistível gosto pela ambigüidade, na verdade encobrem profundas divergências com Smith, especialmente quanto à simpatia. Já neste posfácio à tradução da resenha para o português, julgamos conveniente começar reconhecendo que, antes de qualquer discordância, a presença do princípio da simpatia unifica as teorias de Hume e Smith em contraposição a Hutcheson, cuja concepção de sentido moral (*moral sense*) praticamente replicava no plano sensório-individual os fenômenos da moralidade, que adquiriam então, imediatamente, o estatuto de verdades empíricas.

Assim como Hutcheson, Hume entretinha uma distinção entre "teoria da vontade" (ou "teoria da ação") e a teoria moral: enquanto na primeira a obrigação natural (*natural obligation*) derivava da apreensão de um bem natural, isto é, de um estado de prazer, e da necessidade induzida de seguir um curso de ação que o discernimento racional identificava como um meio de promover esse bem, na segunda a obrigação moral tinha origem apenas na resposta de um observador contemplando de modo desinteressado os motivos ou o caráter de um agente. Entretanto, em Hutcheson podemos muito bem tomar a resposta do observador como algo contingente à virtude, às afecções benevolentes (*kind affections*), que se reduzem todas, no plano da existência, ao desejo do bem natural para os outros, isto é, à benevolência. Pois, num plano quase metafísico ou ideal, o bem moral é tomado como uma "idéia simples" na acepção lockeana, em relação à qual temos uma postura passiva, receptiva: o observador de uma ação moralmente relevante não precisa fazer nenhum esforço de compreensão para chegar a uma sanção moral; assim como todos os homens, ele é dotado de um sentido específico (*distinctive*) destinado a perceber a realidade moral,

o sentido moral (*moral sense*) – daí que a aprovação moral seja um fato inscrito numa "ordem natural", numa seqüência causal breve e direta.

Nesse esquema, nenhuma elaboração mental, nenhuma concorrência de outras faculdades tem lugar: o que o sentido moral (*moral sense*) recebe em cada caso já é a idéia pronta de aprovação ou reprovação, sendo um mistério e uma maravilha da natureza o como se dão e que se dêem as ligações entre cada conduta observada, sua motivação, e a aprovação. Dado esse caráter imediato e esse fechamento sintético do sentimento moral, sem a possibilidade de inspeção analítica do processo de constituição do sentimento, sem a reflexão para unificar e atribuir sentido às afeições (*affections*) que recebem aprovação, o agente moral encontrar-se-ia desorientado diante das tarefas que hoje costumamos imputar a ele: auto-regulação da conduta e aperfeiçoamento do caráter; julgamento a partir de um conjunto de valores morais universais ou pelo menos objetivados. Mais importante do que isso, para os nossos propósitos, é a ausência de qualquer determinação que transite da observação da conduta de um agente por outro membro da sociedade para o conteúdo do bem natural e da benevolência. Em Hutcheson, a vida moral em sociedade está privada de uma dimensão auto-reguladora e autoconstitutiva.

O quanto a introdução do princípio da simpatia vai romper com tudo isso parece-nos variar consideravelmente de Hume para Smith – daí a relevância da polêmica estabelecida entre eles. Mas, uma vez proposta uma nova mediação entre a conduta e a sanção moral, identificando-se o lugar dessa mediação com a atividade intelectual e intersubjetiva na psicologia individual, identificando-se a principal faculdade envolvida com a imaginação, não há como voltar atrás. Não poderíamos a essa altura nos furtar ao exame da intrincada maquinaria psicológica do princípio da simpatia alegando que toda a mediação por ela operada conduz a implicações equivalentes à concepção de moralidade em Hutcheson, já que por "naturalidade" dos sentimentos morais ele estaria entendendo sua fundação na natureza humana, natureza que é social e compreende elementos de intersubjetividade em todos os moralistas escoceses. Essa alegação, recurso não menos dogmático só porque utilizável por aqueles que apregoam a espirosidade (*wit*) e a ironia contra os fastidiosos "tratados sobre o entendimento" dos primeiros empiristas, encobre justamente o que há de original no pensamento de Hume e de Smith. Pelo contrário, uma leitura que pretenda descortinar as "diferenças substanciais" no espaço complexo da filosofia moral do séc. XVIII deve encarar a simpatia a sério como fenômeno, antes mesmo de ver nela uma interface entre a psicologia e a sociabilidade, entre o bem natural e a utilidade pública.

II.

No caso do filósofo que concluiu sua investigação da razão individual considerando-a insuficiente para estabelecer um mundo objetivo ou sequer um "eu idêntico a si mesmo", talvez pareça insólito o projeto de fundar a vida moral num "princípio da simpatia" intersubjetivo. Na medida em que o próprio Hume possa ter percebido esse perigo de inconsistência, é notável que tenha, por causa dele, banido o próprio princípio da simpatia da sua obra moral de maturidade, a palatável e consensual *Investigação sobre os Princípios da Moral*. Ora, isso vai contra a interpretação de que Hume possui dois métodos de investigação e dois corpos de categorias independentes, um para a epistemologia e outro para a teoria moral, já que não pareceu possível bancar a permanência do princípio da simpatia nem mesmo dentro do "terreno estrito" da moralidade²⁶.

Entretanto, se as "lições consensuais" da *Investigação* houvessem triunfado definitivamente, a filosofia moral teria se privado dos fantásticos avanços da psicologia e dos estudos sobre a racionalidade que antecederam a crítica fenomenológica e continuaram depois dela. Passados dois séculos, vemos a economia neoclássica, as novas teorias da justiça e praticamente todos os estudiosos da moralidade adeptos da formalização utilizando as noções de "imaginação", "hábito", "preferências empáticas", "mimos", "espectador imparcial", "simpatia" etc. – e quanto a nós? Devemos ver nisso um resquício indesejável do pensamento mecanicista, do método hipotético-dedutivo newtoniano, da ciência comprometida com a idéia de causa eficiente, e, acima de tudo, do nosso aprisionamento nos "prejuízos clássicos" do racionalismo e do empirismo? Ou será que, à parte os nomes emprestados da ciência e irremediavelmente contaminados pelo sabor da sua época, estão aí fenômenos inevitáveis do pensamento moral, com todo o direito de serem considerados pelo pensamento sobre a moral? Pois nos parece razoável admitir que a descrição de processos psicológicos em termos de complexos mecanismos multi-nivelares, a evocação de faculdades atemporais da natureza humana, as determinações "indivíduo-sociedade", "sociedade-indivíduo" não reduzidas à organicidade, talvez tudo isso continue tendo algo a dizer sempre que nos dispusermos a compreender os fenômenos morais não a partir de alguma doutrina revelada, mas sim a partir de nós mesmos.

²⁶ Quem também nega isso é Glenn Morrow, in MORROW, G. "Adam Smith: Moralist and Philosopher". In: *Lectures to Commemorate the Sesquicentennial of the Publication of the Wealth of Nations*. Chicago, Chicago Press, 1928.

Experimental para decidir. Percorrer a evolução do "conceito" de simpatia entre Hume e Smith é uma oportunidade privilegiada tanto pela especificidade da inserção do tema numa "teoria moral" quanto pela abrangência dos requisitos e desdobramentos. Começaremos pelo lado dos requisitos, entrevedo no princípio da simpatia um potencial de reunificação da filosofia moral sentimentalista de Hume com a sua teoria da ação²⁷, conferindo aos julgamentos morais um estatuto mais sólido do que o próprio Hume estava disposto a conceder.

No livro II, capítulo iii, seção 3 do *Tratado sobre a Natureza Humana*, Hume estabelece uma dualidade, em planos diferentes, entre as paixões (*original existences*) e os produtos do entendimento ou "crenças e idéias" (*representations*). Por sua vez, o trabalho do entendimento se divide em produzir argumentos lógicos (*demonstration*) e produzir conhecimento empírico através de relações causais (*probability*). A isso Hume acrescenta o famoso aforismo segundo o qual "a razão é, e deve ser somente escrava das paixões", servindo como razão instrumental, uma vez que, "por si mesma, a razão não é capaz de produzir qualquer ação ou suscitar a volição", sendo portanto "incapaz de reclamar preferência diante de qualquer paixão ou emoção". Uma paixão, enquanto motivo para a ação, consiste numa expectativa de dor ou prazer — daí a conexão com o item "relações causais" acima, já que cada paixão existente tem de ter uma crença associada a ela. Não obstante, esse aspecto da razão vai influenciar a ação tão-somente na medida em que fornece a expectativa de que algo vai acontecer ou ser apresentado a nós; nem as crenças nem o conhecimento das características dos objetos têm qualquer coisa a ver com o dado original da ocorrência de dor ou prazer na presença desse ou daquele objeto particular.

Da coerência com essa psicologia da ação emergiria uma concepção da moralidade radicalmente sentimentalista (anti-racionalista), a ponto de Hume chegar a dizer que um julgamento moral, por exemplo, de reprovação, não passa do comunicado de que uma particular conduta despertou, num particular observador, um peculiar sentimento de desprazer — ou seja, a mensagem recebida pelo agente vai influenciá-lo não porque ela o leve a reconhecer uma falha no seu caráter ou uma relação de inadequação entre sua conduta e uma situação objetiva, mas simplesmente porque a reprovação se converte imediatamente em mais uma das paixões que o

²⁷ Os termos "sentimentalismo" e "teoria da ação" são tomados respectivamente de DARWALL, S. *The British Moralists and the Internal 'Ought'*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995, e MACKIE, J.L. *Hume's Moral Theory*. Londres/Boston, Routledge & K. Paul, 1980.

movem, alterando a estrutura de incentivos, obstando uma paixão original de sentido contrário.

E ainda assim, mesmo que o julgamento moral não contenha nenhum significado de verdade sobre a relação entre o agente e as coisas ou pessoas atuadas, o exercício da moralidade de fato cumpre seu papel para que a sociedade humana funcione harmoniosamente. Até mesmo no caso das virtudes artificiais, esse exercício espontâneo, que envolve sentimentos e não um cálculo racional, é requerido para fornecer legitimidade ao sistema da justiça e para estimular a disposição dos agentes a regularem sua conduta por regras²⁸. Seja por uma afortunada coincidência (poupemos Hume da expressão *desígnio divino*), ou então por um processo análogo à seleção natural, nós calhamos aprovar justamente aquelas condutas e traços de caráter que só depois, como um pensamento posterior, o filósofo reconhece como produtores de efeitos socialmente benéficos – é precisamente nesse sentido que a utilidade pública figura como critério *último* de aprovação moral.

Mas o julgamento moral também pode guardar uma "unidade substantiva" com a conduta julgada, sendo verdadeiro sem ser uma representação de relações de adequação discerníveis pelo entendimento, sendo explicável por uma ocorrência natural e não pela casuística das virtudes artificiais: se, ao invés de sermos dotados de um sentido moral (*moral sense*) hutchesoniano, nós compartilhamos passivamente, através do princípio da simpatia, o prazer proporcionado a nossos semelhantes pelas ações virtuosas, e esse prazer compartilhado for a origem da aprovação, então o julgamento moral será a um só tempo não-contingente e compatível com a teoria da ação; pois a resposta do observador é ela mesma um sentimento, homogêneo em seu conteúdo com o prazer proporcionado originalmente.

No âmbito das virtudes naturais, o princípio da simpatia é uma capacidade de compartilhar uma sensação que nasce da relação direta sujeito-objeto, sujeito beneficiado-ação benéfica. Por mais grosseiras que pareçam as conseqüentes redutibilidade dos sentimentos morais aos velhos pólos "dor e prazer" e a ausência de intersubjetividade, o que importa é que o princípio da simpatia constitui um passo gigantesco ao aliviar o mundo sensível do fardo de comportar uma "idéia simples"

²⁸ Uma concepção estritamente sentimentalista da justiça deve deixar a demarcação do que é e do que não é um ato justo para o conteúdo expresso das regras socialmente objetivadas, que podemos chamar de aspecto externo das regras. O julgamento moral deter-se-ia a um passo aquém, no aspecto interno das regras, na disposição para aceitá-las. Ou, como coloca Darwall, "estritamente, o que é moralmente obrigatório é a capacidade mental do agente de estabelecer regras, e não apenas de agir" (*op. cit.*, cap. 10).

como o bem moral que agora, desprendido do fechamento sintético absoluto das sensações hutchesonianas, pôde iniciar uma longa trajetória ao longo da qual revelar-se-ia cada vez menos simples e cada vez mais produto humano.

III.

A insatisfação com o princípio da simpatia humeana se deve ao seu alcance limitado: enquanto pode explicar a aprovação moral apenas de uma parte das virtudes naturais e das ações individuais, as virtudes artificiais e coletivas revelam-se absolutamente incompreensíveis e até mesmo chocantes à sua luz.

Sendo eu um patrício que, depois de um suave despertar, se depara na sua caminhada matinal com uma sentinela adormecida junto às muralhas da cidade, encontrarei no meu peito tal sentimento iracundo capaz de me fazer desejar que se aplique punição mais severa do que um croque da minha bengala de castão na sua cabeça, ou um dia na solitária? Como esperar então que eu aprove moralmente seu fuzilamento pelo chefe da guarda? Em que injúria poderia se alimentar o ódio necessário a tal vingança sangrenta? Se a resposta for a de que se trata de um fuzilamento exemplar, e que essa forma de punição funciona, do ponto de vista da segurança da cidade, comprovadamente melhor do que qualquer alternativa, então estaremos necessariamente diante de um critério de utilidade pública que ultrapassa a capacidade de apreensão individual, reintroduzindo-se assim uma dualidade sentimento-utilidade.

O grande Adam Smith viria a resolver até mesmo o paradoxo acima e com ele o problema da fundamentação sentimentalista das virtudes artificiais. Tomando a estrutura dialógica da consciência, tal como a concebiam Shaftesbury e os antigos estóicos²⁹, a figura do espectador imparcial iria levá-la pela primeira vez às suas mais dramáticas conseqüências em termos do processo de socialização do homem (no plano da normatividade, o espectador imparcial corporificaria a proposição de Butler de que a consciência tem autoridade). Entretanto, é no caso do julgamento moral das virtudes naturais e ações individuais que se descortinam as divergências entre Hume e Smith quanto ao funcionamento do princípio da simpatia.

Movido pela tendência à acochambração que infelizmente quase sempre acompanha o medo de parecer deselegantemente polêmico e portanto insociável,

²⁹ Tomo o termo "estrutura dialógica da consciência" de BROWN, V. "The Dialogic Experience of Conscience". In: *Adam Smith's Discourse*. Londres/Nova York, Routledge, 1994.

Hume priva a concepção smithiana de toda a sua originalidade na Resenha da *Teoria dos Sentimentos Morais*. No comentário de Raynor:

"É notável como o autor da resenha adiantou-se na defesa da teoria da simpatia de Smith em relação aos mal-entendidos de críticos posteriores como Thomas Reid, que a considerava como 'um mero refinamento do sistema egoísta'. Tendo observado que as tentativas de Smith para explicar nossa solidariedade (*fellow-feeling*) pelos outros como uma troca de lugar imaginária com eles, o autor da resenha insiste que, para a teoria moral de Smith, não importa se essa explicação é satisfatória: 'para seu propósito', diz ele, 'basta que se conceda que a simpatia, seja qual for sua origem, é um princípio da natureza humana; algo que, sem a maior obstinação, não pode ser disputado'"³⁰.

Com um amigo desses Smith nem precisava de inimigos. Transformada num "princípio comum da natureza humana", inclusive confundida com as noções piedosas da solidariedade (*fellow-feeling*) e da benevolência com que os moralistas escoceses já vinham aporrinhando a humanidade para salvá-la de Hobbes e Mandeville, a simpatia se deslocava do terreno minimamente esotérico e organizado de uma teoria para cair desarmada na cesta de consumo cultural de uma classe média esclarecida, pronta a receber idéias novas, "filosóficas", contanto que combinassem com seu imaginário³¹.

Mas Hume era um homem saudável, inimigo da igreja, e embora desejando na velhice se alinhar publicamente ao bom-mocismo do time de Hutcheson (Reid, Lord Kames e Ferguson), não pôde se furtrar na correspondência privada com Smith a tratar do que realmente importava, isto é, como a simpatia funcionava e qual a sua conexão

³⁰ RAYNOR, *op. cit.*, p. 55.

³¹ Se neste ponto a opinião do presente posfácio parece um tanto escolástica e reacionária, veja o leitor em que termos se expressa quanto a isso MacLean, ao traçar um paralelo entre a *Teoria dos Sentimentos Morais* e a *Viagem Sentimental*, de Sterne: "Visto pelo prisma sutil de Sterne, a questão da simpatia reduz-se à auto-indulgência (...). Viajando pela França dos anos 1760, que pareceu-lhe bastante rica em material para o ridículo, Yorick, extremamente cômico de si mesmo, busca a ternura, e encontra-a em muitas coisas; e a consequência não é a lamentação, uma moral ou (menos ainda) a beneficência, mas algo mais vívido: um retrato de sofrimento que surge na mente de Yorick e assim é apresentado diante de nossa mente". E aí MacLean aponta o perfeito objeto de consumo para a volúpia casta da burguesia, especialmente das senhoras entediadas na vida doméstica. Embora sendo um filósofo sério, Smith não teria tido sorte muito melhor: "a sociedade parisiense

com a aprovação moral – e aí Hume identifica nada menos do que o pivô do sistema smithiano. O leitor deverá admitir que à primeira vista a controvérsia estabelecida retira metade da sua energia de uma confusão semântica, ou melhor, da falta de rigor definicional que grassava entre esses escoceses nada *scholars*. Tanto é assim que Raynor acusaria a resposta de Smith (reproduzida abaixo) de superficialidade e incompreensão por trás do didatismo. Mesmo num ponto aparentemente irrelevante como esse, gostaríamos de levantar a seguinte questão subsidiária: teria sido sua notória clareza nas distinções um atributo inútil ou mesmo malsão quando Smith se pôs a estudar um tema tão permeado de sutilezas de ordem não-racional, tão afeito ao senso comum mas infenso à análise, quanto a filosofia moral?

É possível identificar diversas passagens na *Teoria dos Sentimentos Morais* em que a expressão "simpatizar" é empregada significando "aprovar moralmente", ao passo que teria sido mais feliz distinguir explicitamente (o que Smith finalmente faz na sua resposta) entre o "sentimento simpático", fruto do uso de uma faculdade (a imaginação), e a aprovação moral propriamente dita. Isso porque na tradição sentimentalista a aprovação moral, resposta de um espectador desinteressado ao caráter ou à ação humana, é sempre acompanhada de uma sensação de prazer (Hutcheson fala, significativamente, num peculiar e distintivo sentimento prazeroso). Agora, presumivelmente quaisquer outros sentimentos, e em particular os das pessoas diretamente envolvidas numa situação moralmente relevante, também são redutíveis à polaridade dor-prazer. De modo que, se à hipótese sentimentalista "aprovação moral-sensação de prazer" acrescentarmos a concepção humeana de simpatia, isto é, de uma capacidade de compartilhar sentimentos experimentados originalmente por outrem, segue que não podemos aprovar ou mostrar compaixão com sentimentos desagradáveis como o desamparo ou miséria, o medo, o desejo de vingança. Se esses sentimentos desagradáveis recebem efetivamente aprovação, então isso não pode ser explicado pelo mecanismo da simpatia, e voltamos ao critério racional da utilidade. No mínimo, sugere Raynor, a aprovação moral, qualquer que fosse sua origem, deveria ser contaminada e reduzida por essa infusão desagradável, e isso, segundo ele, chega a ser uma "questão de fato", verificável por qualquer um de nós ao inspecionarmos nossa conduta. Hume, muito a seu estilo, procura convencer

dos anos 1760, que foi tão cordial com Smith, não seria considerada por nós como muito estóica ou benevolente, e podemos supor que o interesse por Smith advinha não por ser considerado como defensor de um sistema moral, mas o autor de um refinado tratado sobre a imaginação" (MACLEAN, K. "Imagination and Sympathy: Sterne and Adam Smith". In: *Journal of History of Philosophy*, Vol. XI. Nova York, Gerald A. Press, 1949).

Smith disse por uma redução ao absurdo: "se toda simpatia fosse agradável, um hospital seria um lugar mais divertido do que um baile". Embora a resposta de Smith não se preste tanto quanto essa tirada de Hume a uma tertúlia de filósofos, podemos entrever nela a beleza talvez menos fácil proveniente de um máximo de sistematicidade com um mínimo de prolixidade:

"Foi-me objetado que, como identifico na simpatia um sentimento de aprovação, que é sempre agradável, seria inconsistente com meu sistema admitir qualquer simpatia desagradável. A isso respondo que duas coisas devem ser consideradas no sentimento de aprovação. Em primeiro lugar, a paixão simpática do espectador; e, em segundo, a emoção suscitada pela observação da perfeita correspondência entre a própria paixão simpática e a paixão original da pessoa diretamente envolvida. Esta última emoção, que constitui propriamente o sentimento de aprovação, é sempre agradável e deleitosa. A outra tanto pode ser agradável como desagradável, e isso de acordo com a natureza da paixão original, cujos traços, em alguma medida, ela sempre retém"³².

Demarcar a posição de Hume nessa controvérsia implica em primeiro lugar decidir se ele distinguia ou não entre o sentimento simpático e o sentimento subsequente à correspondência (ou não) entre sentimento simpático e paixão original, o que o leitor pode sem muito custo fazer consultando a própria carta de Hume a Smith. Todavia, parece-me que uma instância privilegiada está no *Tratado sobre a Natureza Humana*³³, onde se encontra a famosa alegoria da ressonância entre cordas submetidas à mesma tensão. Embora Hume nunca tenha chegado a explorar esta possibilidade, sua genial alegoria nos permite pensar em três tipos de comunicação sentimental: no primeiro, a corda originalmente tocada (leia-se a pessoa afetada) transmite sua vibração à corda vizinha (o observador), o que segundo Smith caracteriza os sentimentos simples de pesar e alegria, literalmente transfundidos, extravasados interpessoalmente; no segundo tipo, pela simpatia o observador como que se expõe à própria fonte da vibração original, marcando a presença de virtude (isto é, aprovando moralmente o responsável pela ação), caso experimente prazer, e de vício, caso experimente dor; o terceiro tipo consistiria em colocar em contato duas cordas previamente expostas à fonte da vibração (se o princípio da simpatia funcionar perfeitamente, podemos sem prejuízo tomar a pessoa efetivamente afetada

³² SMITH, A. *The Theory of Moral Sentiments*. Oxford, Clarendon Press, 1976, p. 46.

³³ HUME, D. *A Treatise of Human Nature*. Oxford, Clarendon Press, 1964, 3.3.I.

por uma ação e o espectador como cordas possivelmente diferentes vibradas pela mesma fonte); se as ondas sonoras forem idênticas ou parecidas, teremos uma interação construtiva, por exemplo, ampliando-se os ápices, mantida a frequência; já se as ondas forem muito dispares, o espectador acusará uma defasagem e reprovará moralmente a reação da pessoa afetada.

A já mencionada concepção da simpatia numa relação sujeito-objeto identificaria Hume com o segundo tipo estabelecido acima, como parece de fato fazer Norton³⁴. Do segundo para o terceiro tipo, não só muda a caracterização do mecanismo da aprovação moral, como o seu objeto: da intenção ou qualidade de caráter da pessoa responsável por uma ação para a reação da pessoa afetada pela ação. O terceiro tipo, aventuro-me a dizer, é o tipicamente smithiano, consistindo no *juízo de propriedade*, e logo de saída é importante generalizá-lo como o juízo da ação ou sentimento de uma pessoa formados em determinadas circunstâncias, bastando para tal substituir na alegoria o termo "fonte da vibração" por "circunstâncias".

A tipologia que acabamos de construir partindo da alegoria de Hume estabelece uma espécie de restrição topológica para as interações sentimentais: todas elas têm de se dar no mesmo plano físico de que trata a mecânica ondulatória. Ainda sem violar tal restrição, será que podemos esperar dar resposta à objeção de Raynor em defesa de Hume, segundo a qual, garantindo-se que Hume fazia a distinção entre o sentimento simpático e o sentimento de aprovação, "em casos onde tanto a paixão comunicada quanto seu protótipo são desagradáveis, é simplesmente implausível que a observação de sua correspondência seja agradável; *como então a paixão desagradável poderia produzir a agradável?*" – tomando nosso terceiro tipo de comunicação sentimental, o da interação de duas cordas previamente vibradas pela mesma fonte, Raynor veria na interação construtiva de duas ondas de sentimento doloroso apenas uma intensificação da dor, incapaz de gerar qualquer prazer e portanto aprovação moral. Mas pensemos agora no observador como a pessoa não diretamente afetada: a imaginação simpática o coloca no lugar da pessoa afetada; ele passa por uma experiência dolorosa que dá origem a um sentimento prototípico, portanto falso; depois o observador repousa, desejando sustentar aquele sentimento ou impressão indefinidamente, como uma onda se propagando no vácuo; aí, a confrontação com uma onda diferente, isto é, a não correspondência de sentimentos, gera um desagradável esforço de acomodação. No longo prazo, a divergência pode

³⁴ NORTON, D.F. *Hume, Human Nature, and the Foundations of Morality*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 165.

ensejar inclusive uma revisão nos padrões ou valores morais do observador; mas no curto prazo o julgamento pressupõe que o observador seja o homem normal, aquele cujas reações são adequadas e proporcionais às circunstâncias, restando-lhe repelir o que é diferente e acolher o que é igual. Repulsa é um sentimento desagradável.

Se o nosso objetivo fosse pretensiosamente "fechar a polêmica" dando resposta à objeção de Raynor, deveríamos nos felicitar pela parcimônia com que talvez se possa fazê-lo: não precisamos indagar de que tipo especial é o sentimento prazeroso da aprovação moral, a fim de explicarmos como é que do desagradável se produz o agradável. Mas com isso poupamos as armas mais poderosas de Smith, justamente num contexto em que a literatura também é relativamente omissa. Na sua introdução à *Teoria dos Sentimentos Morais*, Raphael³⁵ enfatizava o papel do *prazer estético* no valor atribuído à *utilidade*³⁶, o que tanto Smith quanto Hume pareciam reconhecer. Agora é preciso explorar o papel do prazer estético no caso básico da aprovação moral, isto é, no valor atribuído à *propriedade (propriety)*.

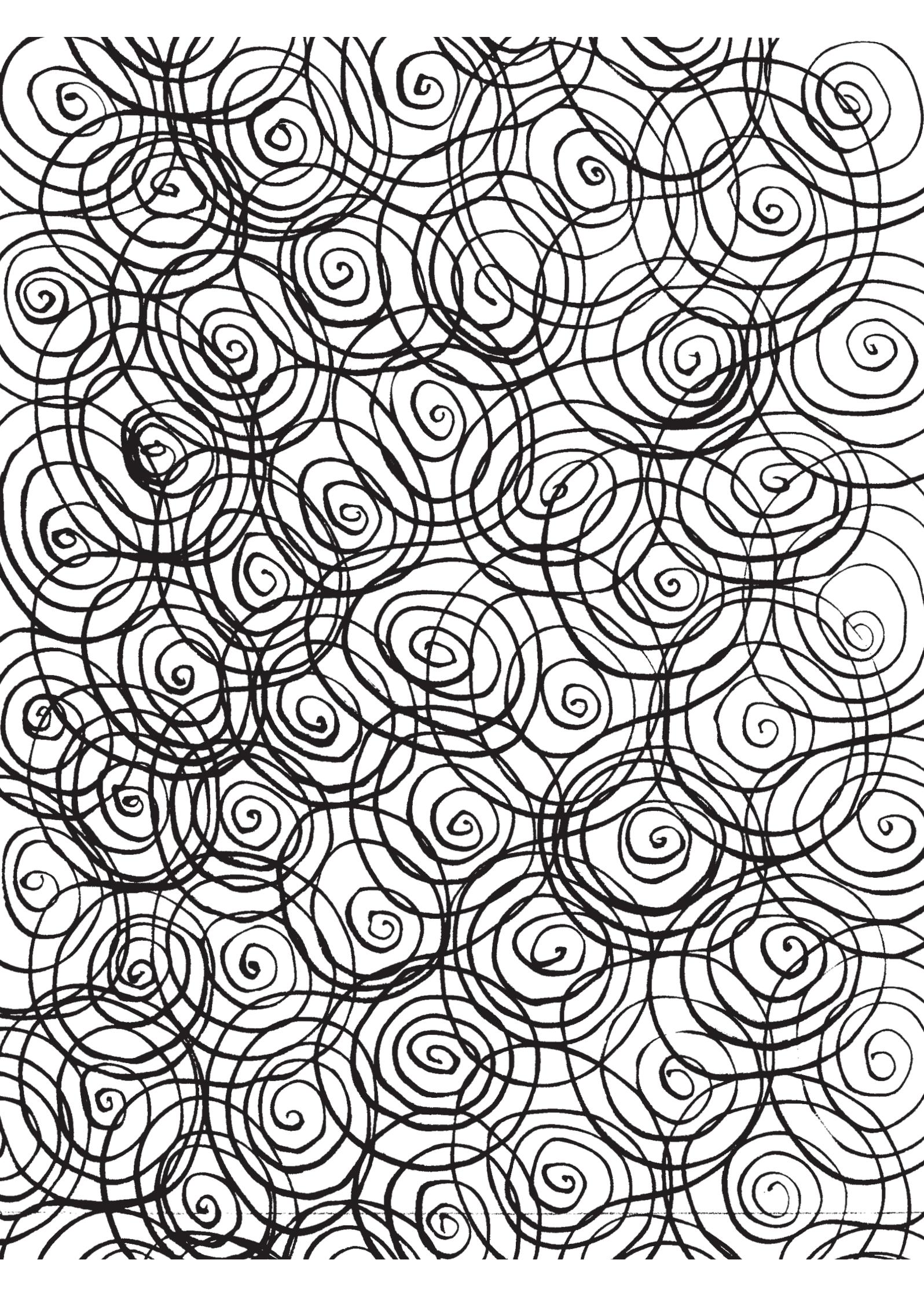
Analisando o *julgamento de propriedade* smithiano, podemos decompô-lo num conjunto de operações: primeiro o espectador moral se retira da situação ou totalidade da qual ele mesmo era uma parte no mínimo por causa da sua impressão direta enquanto "observador"; depois reconstrói um entorno a partir do qual ele julga ser o ponto de vista ou posição da pessoa diretamente afetada (agente moral principal), entorno que para ser perfeito deve incorporar ele mesmo e outros observadores; daí, o *sentimento simpático* resulta da experiência da subjetividade do próprio espectador nesse contexto mentalmente construído. (Existe então algo comum à impressão direta do "observador" e ao sentimento simpático, pois esse requer a construção de uma situação especial com a propriedade de ser tão integral ou verossímil que fale não à memória-classificação de julgamentos sobre casos precedentes similares, mas aos sentidos e sentimentos presentes). Finalmente, exercitada a *imaginação simpática*, o julgamento moral dar-se-ia pelo já mencionado confronto entre sentimento simpático do espectador e paixão original do agente principal: quando ocorre coincidência ou correspondência, o espectador considera a conduta do agente principal adequada e proporcional às circunstâncias,

³⁵ RAPHAEL, D.D. & MACFIE, A.L. *Introduction to Theory of Moral Sentiments*. Oxford, Clarendon, 1976.

³⁶ "Valoriza-se primeiramente a utilidade de um meio pelos fins que ele almeja; mas então nos encantamos pela beleza de sua eficiência, e Smith crê que esse prazer desempenha um importante papel no estímulo da atividade econômica e do planejamento político" (in: RAPHAEL & MACFIE, *op. cit.*, p. 14).

isto é, apropriada (*proper*). O sentimento de aprovação moral sobreviria à correspondência na forma peculiar de prazer estético.

Notemos que no caso da aprovação moral pelo critério de utilidade a fruição estética se reportava sempre às qualidades inatas das criações artísticas, por exemplo, à conveniência, graça e simetria de uma obra arquitetônica. Daí que lhe correspondessem as figuras separadas e esmaecidas do artista (*contriver*) e do apreciador racional. Agora, na instância moral básica do julgamento de propriedade, temos artista e apreciador fundidos na mesma pessoa, sem que se anulem suas diferenças: a obra do espectador é o entorno ou contexto mentalmente construído; já para que se forme o sentimento simpático, esse espectador deve momentaneamente se esquecer de si como construtor e apreciar sua obra pronta pela primeira vez como quem sofre uma experiência. O reencontro consigo mesmo só se dá através do outro, pela comparação com a paixão (original) alheia. De um lado, o prazer estético é o prazer objetivador de verificar que o simulacro humano (entorno construído pelo espectador) corresponde ao mundo (circunstâncias do agente principal), supondo serem os homens iguais; de outro lado, o prazer estético é o prazer puramente intersubjetivo e socializador de descobrir que o agente principal reagiu da mesma maneira que ele, espectador, teria agido, supondo serem iguais as circunstâncias.



Como Reatar os Nós do Eu?

*Jerônimo Botelho dos Campos**

Primeiro ato — Cordão umbilical

Um grito estridente — estamos no mundo. Nossos olhos não podem ver a sala branca que nos cerca, tampouco os senhores que cortam nosso primeiro cordão.

Tão pequenos e indefesos. O que podemos lembrar desse dia? O ar que rasga o nariz deve parecer uma violência sem igual para quem estava acostumado a um leito confortável. Um bebê não pode querer outra coisa senão retornar ao útero e, de novo, confundir-se com esse ser que já lhe é tão familiar — essa é a maior neurose humana descrita pelo grande autor de nosso século, talvez por isso ele faça seus pacientes se deitarem no móvel mais ocioso que conheço: belos tempos esses em que um simples divã faz as vezes de mãe. Será então que passaremos nossa vida inteira tentando nos reencontrar com essa paz inicial? É o calor materno a causa de todos os traumas e infelicidades pelos quais passamos e vamos passar? Permitam-me apenas mais uma pergunta: Terei eu de transferir a culpa de minhas desgraças a uma pobre jovem que, sem saber ao certo o que fazia, desfrutou de um momento de prazer?

* Jerônimo Botelho dos Campos nasceu em Franca (interior paulista). Formou-se em Direito, mas jamais exerceu a profissão, dedicando-se ao cultivo de café. Eventualmente escrevia ensaios e críticas para um periódico francano, de nome *A Bomba*. *Como Reatar os Nós do Eu?* foi publicado nesse jornal em 7 de agosto de 1947. Em uma carta enviada a seu primo em 7 de fevereiro de 1947, época em que escrevia o texto que agora publicamos, Botelho dos Campos diz: "Se para toda pergunta, como nos dizia nosso velho professor do Grupo Escolar, há uma resposta, então *Como Reatar os Nós do Eu?* não é uma pergunta. Quem quer que leia esse meu escrito esquizofrênico, terá de levar isso em conta — como fechar algo que permanece vivo e em movimento?"

Não é a sua mãe, você dirá, mas "a figura materna". Nosso sangue latino nos mostra que não é algo lá muito recomendável ficar falando de mães, sobretudo das nossas. Portanto, falemos de sangue. Esse líquido vermelho que nos dá vida está, em nossos primeiros dias, tão ligado ao de nossa mãe, que não somos quase outra coisa senão ela. Nesse "quase" mora a questão. Separados fisicamente do útero, temos de encarar a dura realidade – somos algo. Não pensem vocês que a pobre criancinha perde suas noites de sono, entre uma mamadeira e outra, refletindo sobre tais assuntos. Ela simplesmente vive isso. Para aqueles que não compreendem o que digo, no modo em que digo, sugiro que parem de ler nesse instante – o que vem por aí lhes será mais incompreensível. Um célebre filósofo nos adverte de que devemos praticar uma conversa interna, um diálogo conosco, capaz de mostrar para nós mesmos o que somos. Desculpe-me se utilizo à exaustão termos como "nós", "nos" e "conosco", mas desconheço outros em "nossa" língua capazes de expressar essa relação. Pois bem, seria estúpido imaginar um recém-nascido às voltas com um grande monólogo, no entanto já podemos notar em seu comportamento uma disposição para tanto.

Darei um exemplo. Tive a oportunidade de visitar um amigo cujo filho teve a grande sorte de ser pai de uma linda garotinha: uma verdadeira dádiva. Ela já tinha dois meses quando fui jantar em sua casa. Enquanto jantávamos, começou a chorar. Da sala de jantar podíamos ouvir seu choro que tomava conta de toda a casa. Como seus pais estavam tranqüilos e inertes e os empregados não iam ao seu auxílio, ela foi, pouco a pouco, baixando a intensidade de seus gritinhos, até se transformarem em um silêncio absoluto. Seu pranto durou dez, quinze minutos no máximo, nos quais fiquei totalmente aflito, esperando que sua mãe, sentada ao meu lado, fosse acudir sua cria. Percebendo minha aflição, ela simplesmente sorriu e disse – "É manha". "Como pode saber?", perguntei. "Conheço minha filha, ela só estava querendo chamar a atenção". "Existe então uma diferença entre os choros?", perguntei. "Mas é claro", respondeu-me a jovem mãe. Ouvei dizer que os povos de lugares muito frios, onde o sol raras vezes dá o ar de sua graça, têm várias palavras para designar o que nós chamamos simplesmente de neve ou de gelo. Assim é o caso do choro. Se no lugar de se trancarem em seus gabinetes, os doutos dessem mais atenção ao que se passa nas áreas mais íntimas de sua própria casa, talvez já houvesse alguns bons ensaios ou tratados sobre o assunto.

Passei então a me interessar pelo tema, e depois de muitas entrevistas com várias mães de todas as idades, inclusive a minha, constatei que essa linguagem dos bebês é, de fato, uma verdade incontestável. Essas dóceis criaturinhas possuem um modo de entrar em contato com aqueles que se ocupam em tratá-los, pois pude comprovar que também as babás, bem como os pais, quando se fazem presentes, conhecem a língua de seus pimpolhos. Não é exclusividade materna o domínio dessa gramática peculiar.

Pouco importa quem seja, você dirá, pai ou babá estão representando a "figura da mãe". Deixemos que o nosso célebre autor austríaco se ocupe em saber quem representa esse ou aquele papel nesse teatro, a nós basta saber que se trata de um teatro e que, portanto, exige algum tipo de diálogo ou fala. Quem quiser ver sua vida através de uma tragédia, tendo de matar o próprio pai e dormir com a mãe, que o faça – há quem prefira o caminho da comédia.

Voltemos ao nosso assunto. A criança, pelo menos ao nascer (pouco se pode dizer dos fetos), desenvolve algum tipo de comunicação. Por certo, não se trata de coisa elaborada ou, para usar um termo em voga, consciente, mas, de todo modo, exige um trabalho de aperfeiçoamento em lidar com as situações em que se encontram e com os interlocutores que se apresentam. Pude notar que o "choro de fome" é um grunhido contínuo, o rosto da criança assume uma coloração avermelhada e, normalmente, não se movimenta muito. O "choro de doença" é caracterizado por gritos abafados e ininterruptos, a face pode se tornar amarelada ou arroxada, dependendo do mal que a aflige. O "choro de manha" sempre traz interrupções. O fedelho passa por momentos em que grita de modo ensurdecedor e, de repente, libera alguns risinhos que desmascaram sua estratégia. Nessa situação, seu rosto está tão corado quanto o de qualquer outro bebê saudável, ele se movimenta com facilidade e, geralmente, mexe as perninhas e bracinhos, pode-se com facilidade notar o tom de cólera e descontentamento desses chutes e socos. Esse é, de todos, o choro mais humano. Nele, a criança visa satisfazer sua vontade, e é a partir dele que aprende a manipular os que estão a sua volta. As mais mimadas insistem mais no "choro manhoso". Claro está, percebendo a moleza de sua mãe ou babá, elas usam e abusam. Na primeira vez choram um pouco e vendo que a mãe vem rapidamente em seu socorro, farão isso de novo todas as vezes que se sentirem sozinhas ou entediadas. Há nesse processo o que poderíamos chamar de um "estudo" feito pela criança – ela vai aprimorando o modo de usar seu choro de acordo com as condições que o meio em que vive lhe oferece. Mas não pensem que nossos filhos se tornam monstros egoístas apenas porque se utilizam desse meio. Todos nós, embora já não possamos mais chorar em público, arranjamos um jeito de continuar sendo manhosos. A minha leitora, se for mãe ou conhecer de perto o comportamento de uma criança, sabe muito bem que não há nada mais comum no mundo do que essa prática.

Com oito ou nove meses, a criança começa a soltar as primeiras palavras – "mamãe" costuma ser uma das primeiras, mas em tantos outros casos também podemos observar o uso constante de palavras que designam um objeto ou comida que elas preferem, tais como "bola", "soldadinho", "mingau", "sopinha" etc. Suas palavras ilustram o mundo em que vivem e as necessidades que encontram. Certa vez, estando eu no campo, vi uma criança, filha de camponeses que trabalhavam o dia

todo na lavoura, com um vocabulário bastante peculiar. Ela tinha quase um ano e ficava em casa com um irmão mais velho. Esse irmão, de cinco anos no máximo, tinha a obrigação de não apenas cuidar do menor, mas também de alimentá-lo e manter a casa limpa. Desse modo, o bebê praticamente só conhecia palavras como "vassoura", "balde", "esfregão" etc. A vida difícil endurece o vocabulário. Assim, podemos concluir que desde pequenos estamos completamente tomados pelo universo que nos cerca. Não somos nada além desse mundo: os irmãos, a mãe, o pai, o avô e a avó, os vizinhos. Pergunte a uma criança os nomes que ela conhece e ela lhe dará os das pessoas que convivem com ela. Há o caso daqueles que escutam historinhas antes de dormir, essas também conhecem nomes de fadas e duendes – Peter Pan e coisas do gênero.

Vamos crescendo e o mundo que não era maior do que a rua onde moramos, começa a se transformar. A igreja, a escola e, no caso de algumas crianças, o trabalho, fazem com que nosso vocabulário cresça. Tudo se passa tranquilamente e não se pode esperar que fôssemos começar a refletir sobre o rumo de nossas transformações. A infância é geralmente descrita como um período de descobertas, onde tudo parece muito grande e as cores extremamente fortes. Simples detalhes, como, por exemplo, peixinhos dourados que uma vez vimos em uma feira, são suficientes para causar uma forte impressão. Não é de admirar que homens já velhos, sempre esquecendo o nome de seus netos e onde deixaram seus cachimbos ou chinelos, jamais esquecem fatos corriqueiros que lhes aconteceram quando eram muito jovens. Pensem em um homem que viaja de trem. Ele se senta na janela e começa a divagar sobre os problemas de sua vida, a paisagem que vê apenas serve de pano de fundo para os seus pensamentos. Quando, enfim, chega ao seu destino, ele não pode ter certeza do que viu. Apenas a visão de uma casa, uma montanha, a linha do horizonte, o pôr-do-sol – impressões dispersas, sob as quais não há como estabelecer uma conexão. Onde ficava aquela casa? Teria ele realmente visto aquela montanha, ou era algo proveniente de suas divagações? Penso que na infância somos como esse homem. O mundo passa a nossa volta e nós não perdemos tempo estabelecendo vínculos ou conexões entre as coisas que vemos. Que importa para uma criança saber que aquela casa vermelha, que tanto lhe chamou a atenção, fica na altura x da estrada y? Essa mesma despreocupação também se reflete no modo desprezioso com que elas usam a língua. É muito mais fácil para uma criança aprender um novo idioma justamente porque, penso eu, ela vai falando, sem medo de estar cometendo erros gramaticais e, sobretudo, porque está muito mais interessada em se fazer compreender (utilizando gestos, gritos ou qualquer outro meio disponível), do que parecer algo que não é. Ela parece viver de modo mais interno que externo, embora seu ambiente esteja povoado de figuras exteriores, mas essa tranquilidade irá acabar.

Segundo ato — Laços amorosos

O pescoço está maior que a cabeça, as pernas três vezes maiores que o resto do corpo, os pés, então, crescem em uma velocidade assustadora — eis a puberdade. Nessa idade, estamos em um constante verão, cheio de mosquitos e mariposas que não param de nos atormentar. Os líquidos inflamam e parece que há um incêndio dentro de nós. Não é preciso ser um especialista no assunto para saber que as meninas sofrem mais nesse período. Há quem diga que os fatos sobrenaturais, que geram as lendas de casas mal-assombradas, não passam do efeito da repressão de um pai castrador em cima de sua jovem filha. Nada é mais perigoso, disse um sábio filósofo, do que trancar mulheres — é de domínio público o número de religiosas que vão à loucura nos mosteiros. Porém, esse vulcão apenas aguarda o momento ideal para direcionar suas lavas. Permitam-me que eu narre uma história verídica.

Eu havia dito que a puberdade é um período mais difícil para as meninas e ainda tenho bons motivos para continuar pensando assim, sobretudo quando levamos em conta a velocidade com que a natureza faz de uma simples garotinha uma verdadeira mulher. Constantemente vemos as jovens nessa idade perdidas com problemas referentes a essas transformações. Mas o que é dificuldade para as meninas se torna problema para os meninos. Isso dito, vamos à história acima mencionada.

Quando eu tinha doze anos conheci um rapazinho, da mesma idade, que havia se apaixonado perdidamente por uma garota. Quantos anos ela teria? Talvez tivesse apagado a vela de seu décimo segundo bolo de aniversário: ela não era mais velha do que ele. No entanto, quando olhávamos para os dois era impossível não notar uma desproporção brutal — ele era, no mínimo, dez centímetros mais baixo que ela, sua cara, seus hábitos e sua maneira de ver as coisas ainda guardava muito da infância recém-terminada, enquanto a jovem era uma moça: suas tranças, vestidos e modo de caminhar já haviam conquistado admiradores de todas as idades. Não preciso dizer mais nada: tratava-se de um amor impossível. A bela menina nem sequer percebia a existência do pobre amante. Ele foi ficando desesperado e a única causa de seu desespero era o fato de não conseguir fazer nada para aliviar suas aflições. Certa vez no refeitório do colégio, esqueci de dizer que estudávamos juntos, percebi sua tristeza. Tomado por uma compaixão que até então desconhecia, fui levado a me sentar ao seu lado e fazer o máximo para que ele falasse a respeito. Não foi preciso nem um décimo do esforço que eu tinha estabelecido como máximo, para que ele começasse a falar. Não foi preciso nem dez minutos escutando suas lamentações, para que eu também estivesse apaixonado pela mesma garota. Foi, literalmente, uma compaixão.

Tivemos alguns momentos de amizade que em pouco tempo se transformaram em uma competição digna das Olimpíadas. Tudo era permitido para chamar a atenção de

nossa adorada musa. Ridículos olhares na confeitaria, maçãs do amor e bilhetes anônimos que mandávamos sem parar. Tudo isso só parecia fazer crescer o desprezo que ela tinha por nós. Como meu adversário era "versado na arte dos versos", expressão que ele mesmo utilizava para me humilhar e destacar a minha total ignorância nesse âmbito, começou a escrever um poema. Fiquei sabendo de sua grande idéia e logo percebi que ali se escondia uma nova estratégia, um engenhoso meio de se fazer notado pela garota dos nossos sonhos. Fiquei arrasado, diante de um bom poema nenhuma mulher poderia deixar de se apaixonar, pelo menos era isso o que diziam os livros e as aulas de literatura. Eu pensava em Byron, em Castro Alves e tantos outros que foram capazes de conseguir enganar as pobres meninas com suas doces palavras. "Enganar", vocês leram muito bem o que escrevi acima, pois naquele instante poesia não era, para mim, outra coisa a não ser enganação. Amaldiçoei todos os poetas cujos nomes me vieram à cabeça e lamentei o fato de não ser um deles. Via o meu colega passar com alguns livros debaixo do braço e já imaginava que estava prestes a terminar sua grande obra. Tentei então escrever o meu próprio poema, mas me saí tão mal que nem gosto de lembrar dessa ocasião. Por fim, fui tomado por um furor incontrolável, tornei-me um vilão e arquitetei o meu plano diabólico.

Eu sabia que meu jovem adversário vinha escrevendo vários rascunhos em um caderno de capa de couro preto. A simples lembrança desse caderno era capaz de me deixar maluco. Em uma aula de ginástica, quando todos estavam se exercitando na quadra de esportes, pedi licença ao professor para ir ao banheiro. Fui, na verdade, para a classe de aula e lá encontrei o dito caderno. Como esquecer o que tinha nele:

*Doce, minha linda doce,
És tudo que meus lábios querem...*

Nesse ponto a escrita era interrompida por um grande risco que dava início a um número incontável de outros tantos riscos que formavam um grande borrão. Virei a página:

*Doce, minha linda doce,
Sonho com o dia em que teus lindos lábios,
Ah! Os teus lábios,
Venham se unir aos meus...*

Mais uma vez os riscos. Fui para a terceira página:

*Doce, minha linda doce,
É chegado o momento em que meus lábios e os teus,
Ah! Os teus lábios,
irão se unir,
Pois, entenda que o meu amor...*

Vocês já sabem o vinha depois do último verso. A quarta, a quinta, e todas as outras páginas estavam em branco. Eu havia pensado em pegar aquele caderno e deixá-lo em cima da mesa do professor. Estava certo de que todos os outros alunos o reconheceriam, mas ninguém diria de quem era, muito menos o seu dono que, completamente envergonhado, estaria a ponto de ter um ataque de nervos. O professor ficaria perguntando pelo dono do caderno, passaria então a folheá-lo na esperança de encontrar um nome e descobriria o poema. Os outros alunos segurariam seu riso e eu ostentaria minha vitória. O que há de errado em escrever um poema de amor? Por que o garoto simplesmente não admitia que o caderno era dele? Ora, minha cara leitora, a senhora já teve doze anos e sabe o quanto os assuntos do coração são difíceis nessa idade. Especialmente no meu caso e no do meu adversário, éramos dois meninos, ainda cheirando a leite, apaixonados por uma mulher, ou "quase mulher". Tínhamos vergonha de admitir para nós mesmos que estávamos apaixonados, o que dizer então dos outros? Essa era a razão pela qual só mandávamos bilhetes anônimos e jamais nos declarávamos. Quantos homens crescidos não experimentam a mesma sensação?

Pois bem, percebi que aquele poema nunca chegaria ao fim e, mesmo que chegasse, talvez o autor jamais encontrasse coragem suficiente para remetê-lo ao seu destinatário. Deixei o caderno no lugar onde eu o havia encontrado e voltei para a aula de ginástica. Poucos dias depois ficamos sabendo que a "nossa menina" estava de namoricos com um rapaz muito mais velho – na verdade ele só tinha dezesseis anos, mas para nós era um gigante. Quantas lamentações, quanto choro, raiva e tentativas de vinganças. Já é de supor que, a exemplo de nossa conduta anterior, não fizemos absolutamente nada. Voltamos a ser bons amigos e mesmo hoje nos lembramos com graça dessa história.

Trata-se, dirão os senhores acerca dessa minha experiência, de um caso bastante juvenil, típico daqueles momentos em que sentimos em nós o florescer da vida. Com certeza, mas e se eu dissesse que eles se repetem ao longo da vida adulta? Claro está, um adulto não é tão ingênuo, já conhece melhor os caminhos e alamedas do coração, mas isso é suficiente para lhe resguardar de situações ridículas que o fazem esquecer de suas responsabilidades e agir como um garoto? Quem está no mundo sabe a resposta.

Lembro-me do caso de um rapaz de trinta e poucos anos, muito inteligente e sociável, que andava de namoricos com uma bela senhora casada com um rico fazendeiro. Por razões que realmente desconheço, mas que não seriam difíceis de imaginar, ela resolveu dar um basta na relação. Ele tentou de tudo – cartas, presentes, poemas. Ela parecia não mais reconhecê-lo. O jovem ficou completamente fora de si, se trancou no quarto do hotel em que morava e lá ficou até que seus colegas, sentindo sua falta, o encontraram. Estava sentado em uma cadeira em frente à janela, não respondia a nada, não liberava um mínimo som. Seu aspecto era horrível, havia perdido muitos quilos, a barba havia tomado seu rosto e o odor de seu corpo dominava todo o andar do hotel. Estava completamente distante de tudo que o cercava, seus olhos pareciam contemplar algo que não estava na vista de sua janela. Ficou assim durante duas semanas, aceitando à força míseras colheres de sopa de ervilhas que os colegas enfiavam em sua boca. E então, em um belo dia de sol, levantou-se e sem dizer uma única palavra a respeito do ocorrido continuou sua vida normal. Os colegas acharam de bom tom não tocar no assunto e o fato foi, ao menos aparentemente, esquecido.

Apenas para confirmar a tese de que acontecimentos como esse são absolutamente normais, e não coisas de loucos varridos, eu gostaria de dizer que esse rapaz se tornou um grande literato, amigo de filósofos e diretor de uma revista muito famosa. Nesses momentos de paixão estamos tão perdidos na contemplação de um ser que em muito nos supera, que já não temos o mínimo tempo para nós mesmos. Penso que quando a paixão atinge um grau como esse, ela estabelece em nós uma total quebra interior: vemos na mulher amada algo inatingível, que nos sufoca e nos põe diante de uma impossibilidade que, por sua vez, revela uma grande impotência. Ela já não é mais uma mulher: é símbolo de nossa limitação. Não há mais o que dizer, nossa boca se cala e não podemos mais nos comunicar com o mundo à nossa volta. É claro que esse é um caso radical, mas apenas difere em grau, e não qualitativamente, de todos os casos de paixão. Foi exatamente isso o que ocorreu comigo e com o meu companheiro de colégio. Há quem difira amor, como o bom relacionamento entre sexos opostos, de paixão. Pois bem, falo de paixão: algo que, se não é manifesto em todos os homens, é, entretanto, dado em potência.

Ah! Eu gostaria de fazer uma ligeira observação – a leitora mais desatenta deve estar pensando que tenho uma imagem muito ruim das mulheres. Afinal, apenas dei exemplos em que homens se apaixonam e em que o belo sexo surge como vilão. Cara senhora... são apenas exemplos, lembre-se de que sou homem e que tenho por natureza o hábito de me identificar com aqueles que possuem o mesmo sexo. Porém, isso não a impede de pensar em seus próprios exemplos – eu bem conheço o número de crápulas e Casanovas que andam por aí.

Voltemos agora ao nosso assunto: o que podemos retirar disso? Pense que a paixão, que atinge seu ápice no amor descontrolado por outra pessoa, também pode ser vista positivamente. O contentamento que experimentamos ao encontrar os bons amigos, os jogos e comércio sociais, por fim – o que, sem demagogia, poderíamos chamar de alegria de viver, também guarda sua parcela de paixão. O caso é que na juventude, época em que começamos a tomar contato direto com esse mundo, tudo se faz sob a roupagem da descoberta. É pura experiência, normalmente carregada de exageros provenientes do desconhecimento. O jovem é a mais exata figura das paixões. Mesmo os mais mórbidos, aqueles que passam os dias escrevendo sobre a própria morte, querem, no fundo, viver. O gosto pela eternidade é tão grande que nenhum perigo parece ameaçar a felicidade que os céus lhes guardaram. Noites de inquietação, dias de sofreguidão – a louca paixão procura por algo que não conseguirá achar. Desorganizado, o apaixonado não pode estar junto de si. Tudo o que sai de sua boca é um balbuciar sem controle, que por vezes traz a marca de um gênio insaciável. Leiam os jovens poetas, sintam sua perturbação e saberão do que estou falando. A inconsciência harmônica e tranqüila da infância dá lugar ao delírio. Gritos, fortes risadas, choros e aquela louca vontade de comer chocolates – o jovem é um autêntico manhoso. Mas o próprio desenvolvimento físico, assim como o mental, vão, aos poucos, amenizando todo esse calor.

Terceiro ato — Da importância de um fio condutor

Ahhhhhh! O tempo! Quem pode escapar do tempo? Penso nele como uma esponja que vai aos poucos sugando o que vê pela frente, ou como uma ameba se alimentando, ou simplesmente como um processo de osmose. Eu explico. Certa vez quando eu estava viajando a negócios... Como? Mais um exemplo de sua vida particular? – você se perguntará. Meu bom leitor, se você pretende ter alguns momentos de alegria, aceite um simples conselho desse pobre homem que agora lhe escreve: ilustre sua vida com os seus próprios exemplos e faça de você mesmo a sua história, leve tudo isso ao fogo, deixe borbulhar e, então, acrescente algumas pitadas das melhores mentiras que lhe vierem à cabeça. Só conheço uma coisa melhor que isso e penso que o senhor, já nessa altura da vida, também a conheça, o que me deixa livre de entrar em detalhes. Pois bem, certa vez quando eu estava em Praga, viajando a negócios, tive uma experiência bastante singular, para não dizer particular. Eu estava sozinho e depois do jantar pensei em dar uma caminhada, que não só me distrairia, como também ajudaria na digestão. Fui em busca do velho, e famoso, cemitério judeu, mas acabei por me perder em um daqueles becos da cidade antiga. Quem já foi ou ouviu falar da capital tcheca, sabe que ela é um grande labirinto. Fui ficando desesperado ao

perceber que passava freqüentemente pelos mesmos lugares. Eu tentava um outro caminho, mudava as direções e, no entanto, sempre retornava ao mesmo lugar. Começou a nevar, ninguém, além de algumas poucas prostitutas, nas ruas. Foi então que me aconteceu – ao olhar para um estranho e velho edifício, vi a minha cidade natal. Não, não era uma simples recordação, ou algo que me fazia pensar nos tempos de infância – era a minha cidade. De repente passou a ser a minha vida – toda ela estava ali, bem na minha frente. Fui invadido por uma multidão de imagens e de sensações que quase me levaram à loucura. Digo mais uma vez: não eram recordações, eram, de fato, sentimentos ligados à minha vida, mas estavam vivos – aconteciam ali, naquele momento. Aquele velho prédio não deixava de ser o que era, porém sustentava, agora, todos os lugares por onde passei. Ouvi dizer que há muito absinto e cerveja em Praga, você pensará. E realmente há, mas garanto que estava mais sóbrio do que no dia do meu nascimento, aliás esse dia também estava lá – naquele edifício de dois andares, com colunas em forma de arco em sua base. Só me restabeleci quando percebi que as fortes gargalhadas das prostitutas eram dirigidas a mim: realmente não é coisa lá muito normal ver alguém abraçado a uma coluna de um prédio velho. Saí de lá com a seguinte convicção: ver o tempo como uma sucessão de momentos encadeados é, no máximo, apenas um modo de compreendê-lo. E não precisamos de nossa física contemporânea para chegar a essa conclusão – deixemos que os gênios de nosso século encontrem meios de provar o que todo homem pode experimentar. Estou certo de que existem portas mágicas que ligam diferentes épocas e lugares, que nos apontam para a totalidade do tempo. Aquela estranha sensação de *déjà vu* que muitas vezes vivenciamos, não é, para mim, outra coisa senão o sinal desse todo. Não me estranha que essa compreensão do tempo tenha me ocorrido em Praga, ele também caminha por labirintos, nos pondo várias vezes no mesmo lugar. Ele é mais confusão, do que sucessão. E o confuso, senhores, é aquilo no qual já estamos, desde sempre, embrenhados. Eis a osmose da qual eu lhes falava e é a ela que devemos ir quando estivermos dispostos a pensar em nossa vida.

Um aparente paradoxo nos aguarda: é em um momento específico da vida que podemos ter consciência da unidade de toda a nossa existência – em um instante percebemos que os instantes são pedaços de um todo. Nada é mais simples do que pensar que toda parte é "parte de um todo". No entanto, o modo com que normalmente entendemos as fragmentações, as divisões e as distinções, nos impede de estabelecer o contato entre as partes que estão sendo fragmentadas, divididas ou diferenciadas. Nada é mais simples, para repetir uma expressão já usada, do que perceber que coisas que estão sendo diferenciadas têm de guardar algum grau de semelhança capaz de possibilitar a própria distinção. Sem um meio termo, comum às duas coisas em questão, não há como estabelecer um vínculo de comparação entre

elas – não dá para dizer que são diferentes. Do mesmo modo, não podemos dizer que coisas são semelhantes se não levarmos em conta a sua diferença, do contrário elas seriam, para nós que as julgamos, a mesma e única coisa. Mais uma vez – nada é mais simples do que isso, mas o mais simples não quer dizer "o mais fácil". Não devemos agir como aquele homem que, ao perceber que a verdade não cabia no traçado de seu compasso e era muito mais complexa do que a unidade de medida que havia criado para a sua régua, tornou-se um cético fervoroso. Senhores, a verdade não é algo que se apresente "tim-tim-por-tim-tim" – nem sempre $2+2 = 4$. Talvez a vida se tornasse muito mais "preto-no-branco" se a clareza e a distinção reinassem em nossos julgamentos, porém, eu penso, isso não quer dizer que ela seria mais simples e mais divertida. Admitam a escuridão, lidem com ela, e saibam que a mais bela luz nasce do contraste. Senhores, precisamos crescer – temos de perder o medo do escuro, sobretudo se não quisermos ter sonhos terríveis: o bom sono garante a boa vigília.

Muito bem, a partir do parágrafo anterior, eu penso que já posso explicar a razão pela qual dividi esse texto em três partes: trata-se de uma convenção. Era preciso dividir para mostrar a totalidade inerente às partes, então pensei em adotar uma divisão bastante usual e muito difundida pelo senso comum: a infância, a adolescência e a maturidade. Poderiam ter sido quatro ou cinco partes, eu poderia ter dito outras coisas, poderia ter suprimido outras. O importante é frisar o momento em que, olhando para toda a nossa vida, conseguimos estabelecer um vínculo, um fio condutor que perpassa a nossa existência. Esse olhar, como vimos, é e não é um olhar retrospectivo: 1) ele é na medida em que dá conta do passado, nos levando às mais longínquas experiências; 2) ele não é, uma vez que põe nossas vivências passadas diante de nós, tornando-as presentes e indicando o futuro. Quem olha para trás vira estátua e nós temos todo um labirinto para percorrer.

É apenas através dessa concepção de tempo labiríntico que podemos, penso eu, chegar ao fio condutor. O caso, meu bom leitor, é o seguinte: quantas vezes na sua vida você viu um garoto deixar o seu brinquedo de lado e passar a se fazer perguntas como – De onde vim? Onde estou? Para onde vou? Não creio que essa criança exista e caso seus pais lhe ensinem esses questionamentos, isso soaria tão falso quanto Brás Cubas, ainda pequeno, dizendo o nome completo de seus padrinhos. Com os jovens a coisa se complica, normalmente eles sentem de maneira muito forte tais inquietações, mas acabam por não conseguir formular nada satisfatório. Penso que durante toda a nossa vida a pergunta "quem sou eu?" nos persegue, porém é apenas na idade adulta que ela surgirá de modo explícito.

Eu tenho um primo, me dirá uma boa senhora, que desde os oito anos vem estudando os segredos e mistério da existência. Parabéns! Seu primo é um gênio!

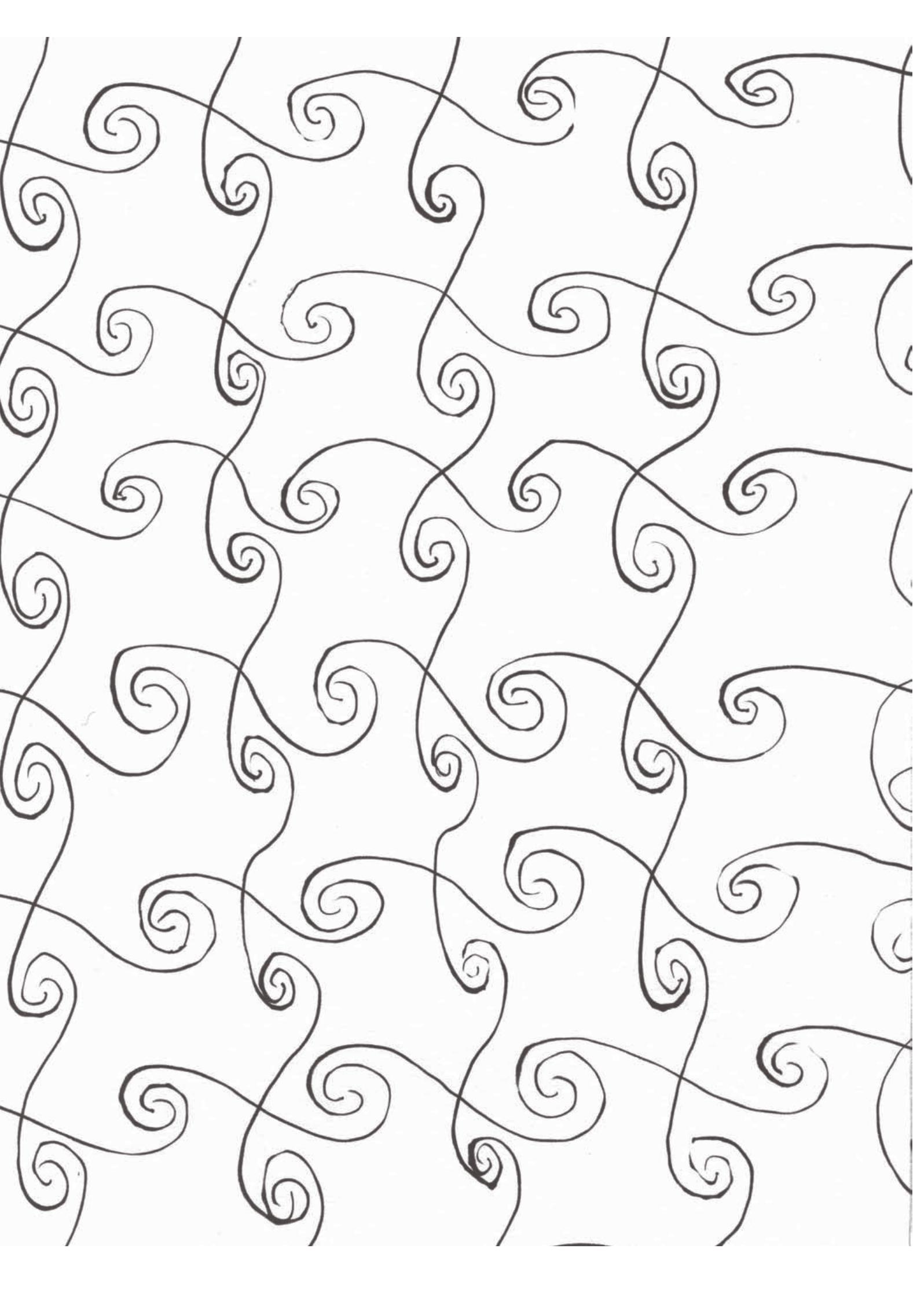
Uma verdadeira ilha de sabedoria cercada de ignorância por todos os lados. As exceções estão aí para destruir as regras. Mas como não dar ouvidos a certas regras e generalizações quando nos dispomos a falar de um determinado assunto? Nem mesmo seu primo, cara senhora, poderia escapar disso. Eu havia dito que normalmente chegamos à consciência da questão "quem sou eu?" na idade adulta, não disse que isso deve ser assim. Na realidade, pouco importa o momento em que enfrentaremos essa dúvida, sobretudo se pensarmos que ela sempre esteve conosco e jamais poderá ser satisfatoriamente respondida.

Pois saiba que aquele meu primo, ainda me dirá a mesma senhora, escreveu e publicou um tratado muito interessante sobre esse tema e, de fato, respondeu de modo muito coerente e adequado à dúvida em questão. Um gênio! Um verdadeiro gênio, esse seu primo! Porém, minha boa senhora, permita-me dizer que haverá sempre algo mais a dizer – não se pode esgotar o que continua em movimento e em transformação. No entanto, poderíamos pensar em um fio condutor, uma espécie de sentido de orientação que nos ajudaria a andar nesse labirinto, e que se aperfeiçoaria à medida que caminhamos por ele. Então, talvez fosse possível olharmos para os nossos próprios rostos e dirigir-lhes as seguintes palavras:

Minha Cara Face,

Tanto tempo te carrego, tantas noites e dias me viram contigo e só agora me lembrei de te olhar. Que diferença existe entre nós? Ahhhh! Quanta esquizofrenia! Te vejo todas as manhãs, te saúdo no barbeiro, figuras em minha carteira de identidade, me reconhecem pelos teus traços... Logo eu, que apenas posso te ver por via do espelho, eu, que nunca pude te contemplar a olho nu. Por que tenho de ser o que és?! E o que dizer das inúmeras modificações que ocorreram contigo – tens agora uma cicatriz na testa, tens barba, já tiveste espinhas, lembra-te? Ora, não me entendas mal, não estou aqui reclamando. Foste boa comigo, sempre me disseram os mais belos elogios a teu respeito. Está certo, exagero um pouco, mas garanto que houve alguns elogios. Pois bem, e agora? Agora que nosso cabelo está branco, que nosso corpo não responde prontamente aos nossos chamados. O que somos? Aliás, somos?...

Que fim pode haver para uma tal conversa? Os senhores, por favor, respondam se puderem, eu fico por aqui.





era uma vez...

Cláudia Vasconcellos

era uma vez um ovo.

branco, promissor.

mas pequeno.

um ovo de tartaruga.

redondo, perfeito.

um ovo na areia da praia.

um ovo à beira do mar.

aguardando.

era outra vez um peixe.
sem escamas, sem espinhas.
um peixe numa travessa.
morto, delicioso.
um peixe grelhado.
aguardando,
a minha fome.

era quase um cigarro.
era um toco de cigarro.
sem filtro, pisado no chão.
lembrança de um prazer.
advertência sobre o prazer.
ali, sob o céu.
sob a indiferença do mundo.
sob a sola do meu sapato.

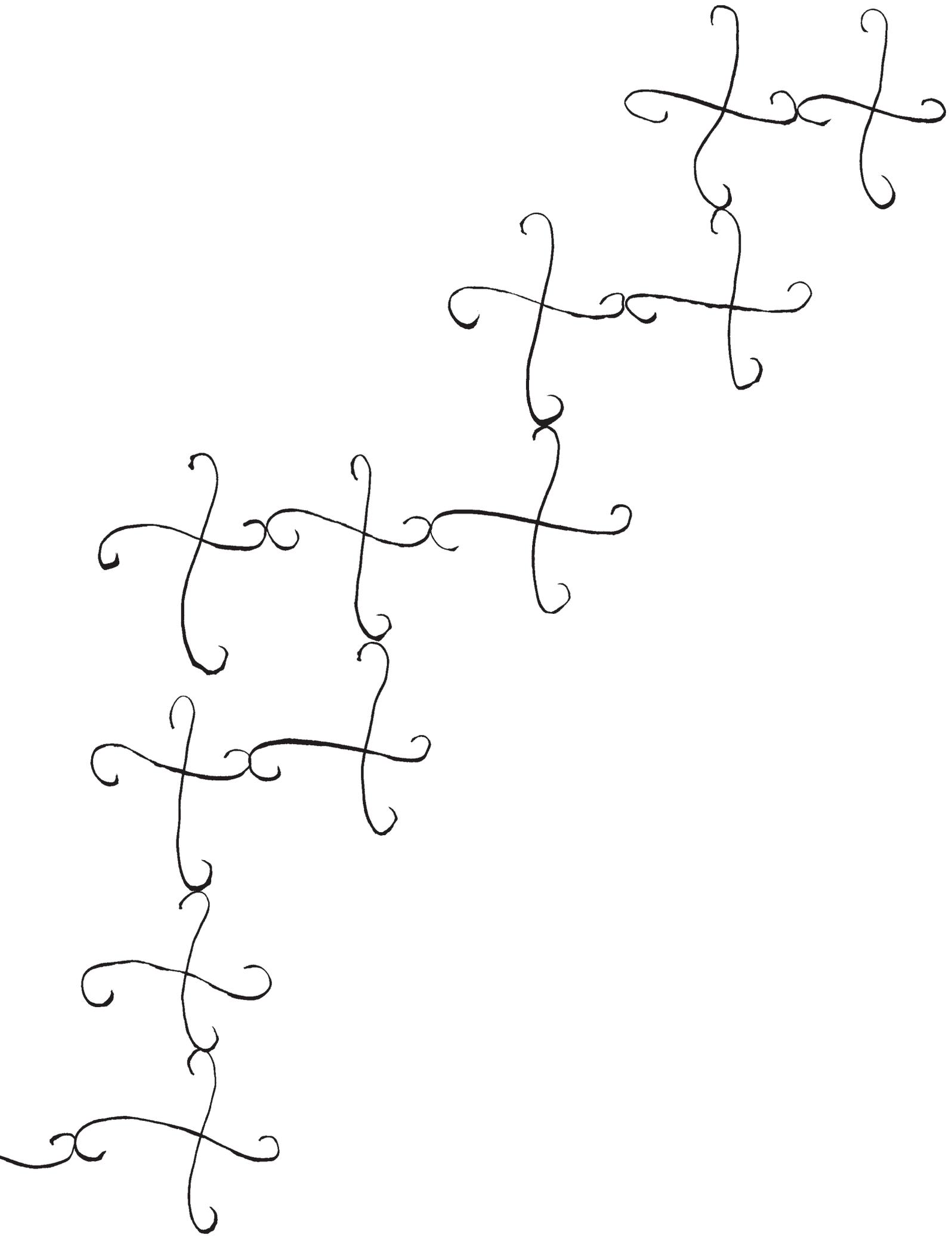
era uma vez a saudade.
chorosa, portuguesa.
saudade de caravela.
de caravela afundada
em noite de chuva e vento,
mas nunca naufragada
nos mares do esquecimento.
saudade persistente,
que era uma vez, e ainda é.

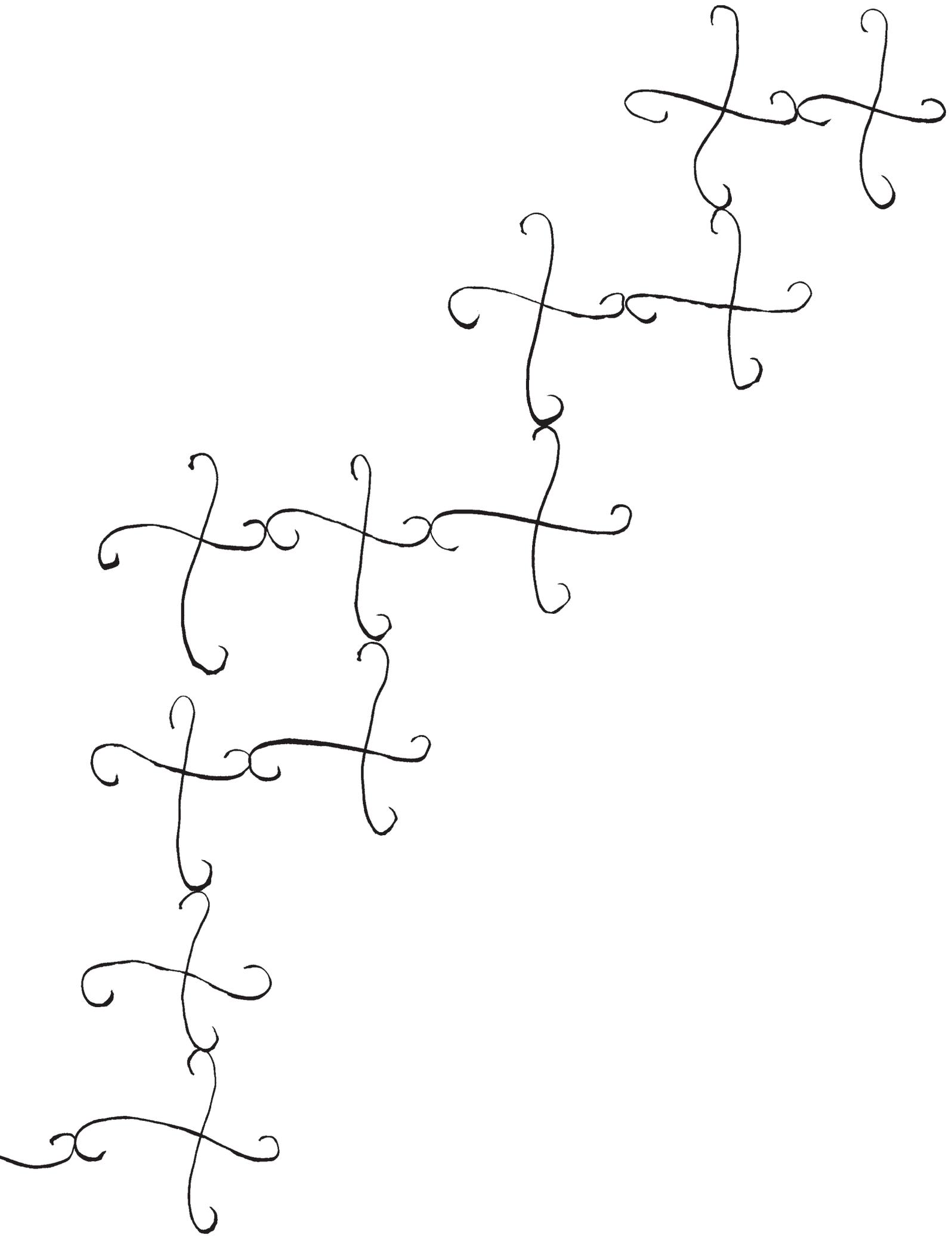
era uma vez um grão.
um grão de milho.
de milho de pipoca.
de milho de pipoca de cinema.
de pipoca de cinema de filme de arte.
um grão de milho aguardando.
aguardando virar do avesso,
para entrar no avesso do homem.

outra vez era uma estrela.
atrás da massa de nuvens.
uma estrela sem ser vista.
brilhando, resplandecendo.
era uma vez essa estrela,
nessa noite nublada,
essa estrela que brilhava,
mas que nunca ninguém via.
era uma vez uma estrela
que quase não existia.

era uma vez o amor.
vermelho, dentro do peito.
amor que doía e picava,
como todo sentimento
que não transborda pro mundo,
mas fica contido dentro.
era uma vez esse amor,
trancado em meu coração,
aguardando o seu amor
para sair da prisão.

outra vez era um barco.
um barco de papel.
de papel de carta escrito.
escrito com a minha letra.
um barco numa banheira,
sem ter para onde ir,
além de seguir passeio
pelo curso do rio sem fim
que corre dentro de mim
quando caio em devaneio.





*O Melodrama e o Naturalismo em La Terra Trema**

Janet Aguilera

Doutoranda em Filosofia pela Universidade de São Paulo.

Quando se diz que um filme é um melodrama, a intenção, confessada ou não, é quase sempre a desvalorização artística desse filme. Entretanto, este menosprezo da crítica especializada sempre vem acompanhado por um indiscutível êxito de público. Melodramático tem geralmente o sentido de "piegas", é aquilo que apela rasteiramente para a sensibilidade do espectador com o objetivo de comovê-lo até as lágrimas. Mas, quando surge pela primeira vez, na França do século XVIII, a palavra melodrama caracterizava algo a mais do que estas banais generalidades.

O melodrama é considerado um dos filhos do drama burguês, que revolucionou a cena teatral europeia no século XVIII. Este último repete, em um certo sentido, a estrutura estabelecida pelo drama: a pedagogia, o maniqueísmo, a busca da emoção do espectador, a troca das personagens aristocratas por "pessoas comuns"¹, a cotidianização da linguagem etc. Mas, como o melodrama "multiplica os *coups de théâtre* mais gratuitos e as aventuras mais pungentes"², acaba mostrando uma outra influência: a do "romance *noir* e do gênero frenético cultivado na França por Charles

* Este texto é originalmente uma dissertação apresentada como trabalho de aproveitamento para um curso de pós-graduação ministrado pela Profa. Dra. Mariarosaria Fabris. Gostaria que fosse lido como um plano de leitura a ser aprofundado.

¹ O que houve, num primeiro momento, foi uma substituição do nobre pelo burguês; entretanto, pouco depois apareceriam personagens pequenas-burguesas, ou seja, pessoas comuns.

² LIOURE, M. *Le Drame de Diderot a Ionesco*. Paris, Armand Colin, 1973, p. 55.

Nodier”³. Por esta conjugação de tradições, o melodrama é considerado como “um drama de grande espetáculo”⁴ com a intenção de criar um “clima favorável aos efeitos de terror”⁵. Todas estas características fazem do gênero um precursor direto do drama romântico.

A diferença entre o drama burguês e o melodrama aparece na intensificação que este último faz do maniqueísmo, e porque, conseqüentemente, deixa em segundo plano a cotidianização da cena teatral – a representação de pessoas comuns, o uso da linguagem cotidiana etc. E o binômio bom e mau, que caracteriza o melodrama, será o ponto de referência de um processo de identificação muito maior que no drama burguês.

Em *Histoires des Larmes*⁶, Anne Vincent-Buffault chega a sugerir que o melodrama se desenvolve em sintonia com a “atualidade”. Buffault usa uma apreciação que Nodier⁷ faz de Pixérécourt – um dos principais autores melodramáticos do século XVIII –, para insinuar que o gênero nasce em plena sintonia com sua época. Nodier explica o êxito deste dramaturgo por meio da “adequação entre a intensidade dramática de seus melodramas e o que viveram os homens da Revolução que tinham feito na rua ‘o maior drama da história’”⁸. Desta maneira, é possível que os excessos do melodrama possam ser pensados, em um certo sentido, pela relação direta que o gênero estabelece com a crise e as convulsões do momento em que surgiu.

É sabido que no cinema o melodrama é largamente aceito. O gênero percorre toda a história do cinema. Já está presente em *O Nascimento de uma Nação* e continua até hoje popular, tanto para o público quanto para um grande número de cineastas. Em *The Melodramatic Imagination*⁹, Peter Brooks sugere que, no cinema mudo, o

³ LIOURE, *op. cit.* Como se sabe, Nodier é influenciado por escritores ingleses como Anne Raddcliff e Byron.

⁴ *Id., ibidem.* Os cenários abandonam a cena familiar burguesa para se tornarem fantásticos: ruínas solitárias, florestas sombrias etc.

⁵ *Id., ibidem.*

⁶ VINCENT-BUFFAULT, A. *Histoire des Larmes*. Paris, Ed. Rivages, 1986, p. 127.

⁷ Nodier prefaciou um grande número dos melodramas de Pixérécourt.

⁸ VINCENT-BUFFAULT, *op. cit.*, p. 127.

⁹ BROOKS, P. *The Melodramatic Imagination*. Yale University Press, 1995.

melodrama não é uma escolha acidental, já que este cinema necessitaria dos efeitos expressivos contidos na cena melodramática.

Mas é com o neo-realismo italiano que o melodrama parece adquirir uma densidade e complexidade que parecia não fazer parte do gênero, dada a banalização que sofrera na cena cinematográfica.

O neo-realismo italiano, que é considerado como um momento revolucionário da cena cinematográfica (assim como o drama foi para a cena teatral), sempre desenvolveu uma narrativa melodramática. Embora obras-primas do neo-realismo — *Roma, Cidade Aberta, Paisá, Ladrões de Bicicleta, Umberto D*, entre outros — sejam claramente melodramas, não se pode negar que este gênero permaneceu visto com muita suspeita. Giorgio Tinazzi afirma que o "melodrama foi um ponto de encontro comum" dos filmes neo-realistas, mas logo depois acrescenta que se trata de "um encontro parcial e mesmo espúrio"¹⁰.

O melodrama, um gênero já gasto e desvalorizado, só poderia ser considerado um incômodo "primo pobre" diante das novidades que se apontavam na cena do neo-realismo. Uma das principais riquezas deste cinema, segundo André Bazin, é que seus filmes são "já de início reportagens reconstituídas"¹¹. Estas ficções-documentários são construídas a partir de vários elementos: a temática social ancorada em cenários que dão sempre a idéia de serem locações, a improvisação que se reconhece na forma de filmar, a combinação recorrente de atores profissionais e não-profissionais, o aspecto inacabado da narrativa etc.¹² Daí que "o cinema italiano se caracterize sobretudo pela sua adesão à atualidade"¹³, isto é, pela ligação com o seu tempo¹⁴.

O neo-realismo italiano foi longamente analisado, são inúmeros os trabalhos que se dedicaram a examinar os diversos aspectos que constituíram este cinema. Porém, uma de suas partes obscuras e intocadas é justamente a sua ligação com o melodrama. Devido ao menosprezo pelo gênero (que não é de todo injustificado),

¹⁰ TINAZZI, G. & ZANCAN, M. (org). *Cinema e Letteratura del Neorealismo*. Veneza, Marsilio Editori, 1983, p. 26.

¹¹ BAZIN, A. *Qu'Est-ce que le Cinéma?* Paris, Les Éditions du Cerf, 1987, p. 263.

¹² Cf. *id.*, *ibid.*, p. 267.

¹³ *Id.*, *ibidem*.

¹⁴ Assim, como se vê, poder-se-ia fazer um paralelo entre esta qualidade do neo-realismo e o próprio melodrama (pelo menos no momento em que ele surge), pois ambos podem ser lidos através de suas ligações com a atualidade.

talvez se tenha esquecido uma parte relevante deste movimento cinematográfico. De um lado, não fica muito claro se o papel do melodrama no neo-realismo se restringe apenas ao aspecto negativo. De outro, seria necessário analisar como ele foi trabalhado nestes filmes, visto que suas histórias não são os "melôs" amorosos e romanescos habituais no cinema, havendo claramente um outro tratamento dramático da história.

Em *Roma, Cidade Aberta*, por exemplo, o par romântico não é o centro da história. Ou ainda, aspecto talvez mais importante, não há um maniqueísmo tão radical, pois personagens como a namorada do intelectual e o nazista arrependido fogem da divisão habitual entre os bons e os maus. Há, portanto, um certo distanciamento em relação à radical polarização entre bom e mau que, segundo Brooks, é a característica fundamental do melodrama desde suas origens¹⁵. Brooks, que encara o melodrama dentro do universo da moralidade, vê na insistência da dicotomia bom e mau uma forma de explicitar ou tornar "legíveis" os valores que estão por trás do maniqueísmo. Parece, então, que *Roma, Cidade Aberta*, se não rompe com o universo moral, pelo menos o deixa fora do primeiro plano.

Certamente o melodrama no neo-realismo italiano é um assunto complexo, cujo caminho ainda precisa ser trilhado e longamente trabalhado. Ciente disto, gostaria apenas de tocar em algumas questões relativas ao tema na breve análise que farei a seguir de *La Terra Trema*, de Luchino Visconti¹⁶.

Como se sabe, *La Terra Trema* é uma adaptação livre de *I Malavoglia*, de Verga¹⁷. Diz-se que o filme faria parte de uma trilogia sobre os deserdados da terra, que Visconti não chegou a concluir¹⁸.

¹⁵ Para este estudioso, o melodrama, desde a época de seu surgimento, no contexto da Revolução Francesa, "tornou-se o principal modo de descobrir, demonstrar e tornar operacional o universo moral essencial numa era pós-sagrada". BROOKS, *op. cit.*, p. 15.

¹⁶ André Bazin vê em *La Terra Trema* uma mistura de realismo e esteticismo: "as imagens de *La Terra Trema* realizam o paradoxo e a façanha de integrar ao realismo documental de *Farrabique* o realismo estético de *Citizen Kane*". Por tudo isto, Bazin considera que este filme, se "não [é] superior a *Paisá* ou a *Caccia Trágica* (...) pelo menos tem o mérito de ultrapassá-los historicamente". Ainda segundo este crítico, "com Visconti o neo-realismo italiano de 1946 é, em mais de um ponto, ultrapassado". BAZIN, *op. cit.*, p. 263-91.

¹⁷ Um trabalho que desenvolve amplamente a relação entre o neo-realismo italiano e a literatura italiana do século XIX é *Dai Telefoni Bianchi al Neorealismo*, de Massimo Mida e Lorenzo Quaglietti. Roma, Ed. Laterza, 1990.

O enredo de Verga se concentra na vida do povoado de Acitrezza, na Sicília. Os protagonistas são os Malavoglia, uma família média de pescadores. Com o desejo de melhorar de vida, o patriarca do clã Malavoglia decide fazer um empréstimo. Adversidades financeiras, aliadas ao comportamento sovina e interesseiro dos ricos da região, provocam uma série de desgraças na família. Num desenlace fortemente sexualizado, detalha-se minuciosamente tanto o ambiente quanto a queda social da família, para finalmente se mostrar a degradação física e moral de quase todas as personagens da narrativa.

Verga, um dos mais notórios naturalistas italianos, cumpre à risca, neste romance, o método do naturalismo. A minúcia e apego ao detalhe vão construindo o estilo descritivo tão caro ao naturalismo. Em *Le Roman Expérimental*, Émile Zola sustenta que a tarefa do romancista é "apenas a de um observador que constata os fatos"¹⁹. Com efeito, a descrição leva a elaborar uma estrutura narrativa que deixa de lado a ação dramática propriamente dita, pois o excesso de detalhes impede a configuração da síntese dramática²⁰. Haveria, assim, uma desdramatização da história. Em *I Malavoglia*, a descrição parece conferir ao narrador uma espécie de neutralidade: aparentemente, ele não participa, não emite nenhum juízo de valor, apenas parece descrever "fatos".

Porém, a imparcialidade do observador está comprometida, pois o naturalismo entende como descrição "um estado do meio ambiente que determina e completa o homem"²¹. Na lógica da estrutura dramática se insere um determinismo fisiológico, que não exclui uma visão moralizante, pois se trata de trazer à tona a "besta" que habita o homem.

A desdramatização, a suposta imparcialidade narrativa e principalmente o determinismo fisiológico têm como efeitos imediatos uma exclusão de todo processo de identificação entre as personagens e o leitor: as personagens fortes são todas, por assim dizer, negativas, e as positivas são apresentadas como fracas e impotentes.

¹⁸ Um dos filmes trataria dos camponeses e o outro dos mineiros. Introdução de Francesco Rossi para o roteiro *La Terra Trema*. Bologna, Capelli Editore, 1977.

¹⁹ ZOLA, E. *Le Roman Expérimental*. Paris, Garnier Flammarion, 1971, p. 139.

²⁰ As melhores sínteses dramáticas pressupõem uma subordinação precisa e econômica das cenas.

²¹ ZOLA, *op. cit.*, p. 232: "Cessamos de estar nas graças literárias de uma descrição em belo estilo; estamos no estudo exato do mundo exterior que corresponde aos estados interiores das personagens".

De fato, subtrai-se calculadamente o que Zola chama de "personagem simpática". Pois esta é vista como "o tipo ideal de bons e belos sentimentos, sempre tirado do mesmo molde, verdadeiro símbolo, personificação hierática fora de toda observação verdadeira"²². Contudo, este convencionalismo da "personagem simpática" é substituído pelo convencionalismo do determinismo fisiológico, isto é, as personagens naturalistas são sempre negativas, porque se trata de buscar, nelas, uma doença qualquer.

O determinismo fisiológico tem como pressuposto a exclusão de qualquer olhar indulgente sobre o destino das personagens. Desta maneira, a narrativa naturalista quase sempre tem um desfecho trágico. Entretanto, ela se diferencia da tragédia, porque a desgraça naturalista não é o resultado das forças do destino, mas uma conseqüência lógica da combinação do meio ambiente e da natureza ou caráter das personagens. Tudo isto acaba criando um clima exacerbadamente mórbido, visto que a contemplação da desgraça alheia se torna quase uma idéia fixa²³.

A beleza das imagens de *La Terra Trema* valeu a Visconti uma acusação de esteticismo. Os seus longos e vagarosos planos contribuem ainda mais para marcar a plasticidade das imagens²⁴. Na primeira seqüência do filme, os movimentos laterais da câmera mostram os contornos de algumas ruas no tom cinza de lusco-fusco da madrugada e terminam num longo plano geral e fixo do porto do povoado. Este efeito plástico é acrescido pelas imagens, no final da seqüência, dos faróis acesos dos barcos.

A estrutura da primeira seqüência se repete constantemente – movimentos de câmeras que terminam em longos planos gerais fixos, geralmente marítimos, onde se privilegiam a composição de linhas e a cromática do quadro.

Esta plasticidade da imagem, reforçada pela longa duração dos planos fixos, impõe um certo distanciamento com relação à trama (principalmente, até a metade

²² ZOLA, *Le Roman Expérimental*, p. 160.

²³ Como se sabe, o naturalismo não pode ser reduzido ao determinismo fisiológico. A complexidade da narrativa naturalista vai além desta ingenuidade cientificista. Ao enfatizar o fisiologismo em *I Malavoglia*, não pretendi, de modo algum, reduzir o romance ao esquema cientificista; apenas usei-o como estratégia argumentativa para relativizar a pretensão de imparcialidade do narrador naturalista.

²⁴ Os vagarosos planos longos e descrição têm em comum o fato de fugirem da síntese dramática, onde tudo acontece em função da ação.



do filme, antes da tempestade). Tudo isto contribui para a diluição da ação dramática. Por esta razão, a sua história é bastante simplificada: é o relato de uma tentativa – fracassada e punida – de melhorar as condições de vida da população de pescadores de Accitrezza.

Mas, além da desdramatização, há uma clara pretensão de construir uma neutralidade narrativa através do letreiro que Visconti introduz já no início do filme.

Letreiro: “Os fatos representados neste filme aconteceram na Itália, precisamente na Sicília, em Acitrezza, que se encontra no mar Jônico a pouca distância de Catânia. (...) As casas, as estradas, as barcas, o mar são de Acitrezza. Todos os atores do filme foram escolhidos entre os habitantes do lugar: pescadores, garotas, trabalhadores braçais, pedreiros, atacadistas de peixes.”²⁵

A pretensão a uma veracidade narrativa é reforçada também pelo argumento de que as pessoas que participam do filme representam o mesmo papel que desempenham na vida real. O filme é apresentado como um documentário reconstituído. A idéia de imparcialidade já está, portanto, colocada logo no início da fita.

Além disso, em *La Terra Trema* as desgraças vão se sucedendo umas após as outras, sem deixar nenhum alívio para o espectador. À perda do barco seguem-se a perda da casa, a transformação do segundo irmão em contrabandista, a prostituição da irmã, a fome e, finalmente, a humilhação pública da família. Acresce-se à desdramatização e à neutralidade, a sucessão vertiginosa de desgraças que transformam o espectador em uma espécie de cúmplice da contemplação do clima exacerbado e mórbido, que nos deixa próximos do aparato naturalista descrito há pouco.

Entretanto, é possível encontrar, em *La Terra Trema*, vários elementos que nos levam a pensar numa outra direção, em um certo sentido oposta a esse registro naturalista.

Por exemplo, a voz *over* se apresenta num primeiro momento como uma espécie de mediação entre o filme e o espectador. Esta intermediação fica evidente pelo fato de a voz *over* expressar-se em italiano e não no dialeto siciliano das personagens. Entretanto, a mediação não é fator de desdramatização nem de distanciamento; ao contrário, ela se opõe ao tom de imparcialidade do começo do filme. A voz *over* é participativa, posiciona-se declaradamente a favor ou contra os acontecimentos, opina, faz julgamentos morais. Eu diria mais, impõe um sentido às imagens do filme,

²⁵ VISCONTI, *op. cit.*

que pela ênfase na plasticidade pareciam furtar-se a ser portadoras de alguma significação dramática.

Voz over: "O mar é amargo como disse Lúcia, também o trabalho é amargo, se o ganho é todo comido pelos atacadistas. Os jornaleiros são os que têm de reparar as redes e todos os danos que o mar cada noite faz às barcas. Todos os gastos recaem sobre as costas dos pescadores, enquanto os atacadistas se arriscam sem fadiga para comprar por nada o peixe que custou tanto suor."²⁶

Às vezes estes *partis-pris* têm como fundo o porto ou paisagens vazias, sem nenhuma personagem ou figurante dentro do quadro.

Se prestarmos atenção, é possível notar que as intervenções da voz *over*, no decorrer do filme, vão se tornando cada vez mais patéticas.

Voz over: "Doze horas de fadiga nos ossos e não se trouxe para casa nem sequer o suficiente para não morrer de fome. Não obstante, as redes saíram cheias. E o pensamento por não ter ganho o suficiente envenenará ainda as poucas horas de repouso."²⁷

Ao analisar as intervenções do narrador nas novelas de Balzac e Henry James, Peter Brooks constata que o narrador melodramático "dá força para os gestos, através de interrogações e de evocações com as mais fantásticas possibilidades, para fazê-los produzir significações, para fazê-los entrar na consciência de seu absoluto potencial de parábola". Este narrador nos faz "testemunhas da criação do drama – uma excitação excessiva, história parabólica – de um material banal da realidade"²⁸. Como a voz *over* do filme desempenha exatamente esse papel, pode se dizer que é uma voz essencialmente melodramática.

Um outro exemplo da quebra do registro naturalista aparece na maneira como 'Ntoni, a personagem principal no filme, é constituída.

²⁶ VISCONTI, *op. cit.*, p. 2.

²⁷ *Id.*, *ibidem*, p. 1.

²⁸ BROOKS, *op. cit.*, p. 31-2.

Pelas suas idéias e maneira de encarar a vida, 'Ntoni é o novo que se opõe ao velho representado pelo avô:

'Ntoni – *Estamos sempre no mesmo ponto: trabalhamos toda a noite e outros devem pegar nossos peixes.*

Avô – *Sempre tem sido assim, pelo que me lembro. Em Trezza, Castello, Capo Mulino...*

'Ntoni – *É isto não deve ser! (...) Assim não se pode mais viver! Tenho-o dito tantas vezes, avô!*

Avô – *Cola, que tem 'Ntoni?*

Cola – *Avô, o senhor sabe como é? 'Ntoni esteve como soldado no continente, e as coisas erradas, não pode suportá-las. Agora não raciocina mais como nós: raciocina de uma outra maneira. Não é verdade 'Ntoni?*

Avô – *Tenho 60 anos e sempre tenho raciocinado de um modo, e as coisas andaram bem. 'Ntoni deve escutar os velhos, porque o antigo provérbio diz: força de jovens e juízo de velhos!*²⁹

E o filme, através da voz *over*, logo se decide pelo jovem contra o velho.

Voz over: *"Nos habituamos à injustiça, diziam os velhos, e tudo cai sobre as costas dos pobres. Mas os jovens desta vez estão com os olhos abertos, decididos a não se deixarem enrolar."*³⁰

E quando 'Ntoni fraqueja, está humanamente justificado. A falta de trabalho – por pressão dos atacadistas ninguém quer empregá-lo – leva o jovem ao desespero. Esta maneira de proteger a personagem é reforçada pela própria voz *over*, que se encarrega de desculpá-la perante os espectadores.

Voz over: *"É 'Ntoni agora passa as noites no bar a vadiar com o pior de toda Acitrezza. Ao menos, não se pensa na desgraça e se pode dissipar a melancolia. Entre aqueles vagabundos não se envergonha; eles não te acusam, nem te falam de trabalho."*³¹

²⁹ VISCONTI, *op. cit.*, p. 32.

³⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 53.

A voz over e a falta de trabalho acabam minimizando esta passagem, que no livro é o ponto de partida para a total degradação da personagem.

Além disso, a transformação do fracasso de 'Ntoni em tragédia – a família Valastro vê-se reduzida à mais completa miséria –, está longe de ser explicada pelas condições externas desfavoráveis aliadas ao caráter da personagem. É a retaliação dos atacadistas contra o trabalhador revoltado que provoca a queda da personagem.

Voz over: *"Tiveram a sua vingança os atacadistas. Farão pagar caro a 'Ntoni sua rebelião."*³²

'Ntoni é uma personagem visivelmente boa, um herói positivo, ou, como diria Zola, "uma personagem simpática". Ele é uma espécie de paladino fracassado de uma nova maneira de encarar o mundo.

As imagens que mostram 'Ntoni também podem ser lidas a serviço de sua, por assim dizer, "heroicização". Por exemplo, a seqüência da praça do mercado, na hora da rebelião dos pescadores, é estruturada da seguinte maneira: a câmera perambula por uma multidão quase indiferenciada, detém-se na figura de 'Ntoni e acompanha-o até o montículo de pedras, onde a personagem, com a balança na mão, conclama à rebelião (esta imagem lembra a já conhecida iconografia da liberdade de Delacroix).

Vemos, assim, como a personagem é elaborada dentro do esquema consagrado no melodrama.

Há também uma polarização entre o bem e o mal. 'Ntoni, e sua família, de um lado, os atacadistas, o policial e a ignorância revestida de inveja da população de pescadores, de outro. Esta polarização também se reflete no contraste entre o ambiente dos pescadores e o dos atacadistas³³: a pobreza absoluta dos primeiros e a abundância dos segundos (pão e sopa para os trabalhadores, uma mesa farta para os atravessadores). O vestuário também separa, de forma enfática, os dois lados.

Além disso, parte da composição das imagens do filme contribui para um tom dramático excessivo e hiperbólico. Há um contraste forte de branco e preto, deixando mais expressiva a cena. O enfoque de cima para baixo da câmera realça espa-

³¹ VISCONTI, *op. cit.*, p. 168.

³² *Id.*, *ibid.*, p. 117.

³³ É bom lembrar o caráter expressivo do melodrama, do qual o cinema mudo se apropriou. Segundo Brooks, a expressividade é alcançada pela intensificação e a hipérbole da representação.



cialmente as personagens. Além disso, seqüências inteiras de imagens que mostram um mar bravio, ruas solitárias castigadas pela chuva, nos transportam para um domínio iconográfico romântico. Principalmente, se pensarmos que há uma relação entre a natureza revoltada e o desespero das personagens: a cena final destas seqüências mostra as mulheres Valastros de costas, açoiadas pelo vento e a chuva, olhando desesperadas para a imensidão do mar, esperando algum sinal do retorno de seus homens (nestes momentos, introduz-se, pela primeira vez, uma música independente da trilha sonora, com uma função claramente dramática).

O tom melodramático da voz *over*, a clara heroicização da personagem principal, a polarização e intensificação dramática no enredo e nas imagens, levam explicitamente a uma subversão do esquema naturalista exposto no romance. Entretanto, assim como não se pode reduzir o filme a seu esquema naturalista, apesar de seus fortes componentes melodramáticos, tampouco se pode fazer dele um mero melodrama.



Tudo se passa como se, de um lado, o melodrama funcionasse como o antídoto necessário para a concepção cientificista e positivista do naturalismo. Não se trata de expor os males da natureza humana, há uma clara intenção de identificar o espectador com a família Valastro, que reconhecemos como representantes morais do bem: há uma mensagem moral sendo veiculada. De outro, há uma recusa em levar até as últimas conseqüências o esquema melodramático: o valor moral superior dos Valastros não impede que eles se afundem no desespero e na miséria (poder-se-ia dizer que a família se perde por causa de sua superioridade moral). Entretanto, não se trata apenas de mostrar que as forças do bem nem sempre vencem as do mal (que faria supor que *La Terra Trema* trabalha num registro realista), mas o de deslocar a parábola para além do âmbito moral. Mais do que representantes do bem, os Valastros são uma alegoria de uma classe social: a dos despossuídos. A própria voz *over* – no começo e na sua última intervenção – deixa claro esta alegorização e o seu significado.

Voz over: “A história que o filme conta é a mesma que no mundo se renova ano após ano, em todos os lugares onde homens exploram outros homens.”³⁴ (no começo)

Voz over: “Se pudesse, eu te ajudaria. São as primeiras palavras afeituosas que 'Ntoni escutou depois de muito tempo. Mas ninguém poderá ajudá-lo, até que todos tenhamos aprendido a nos querer bem, a ser como uma coisa só. É dentro de si que 'Ntoni deverá encontrar a coragem para recomeçar.”³⁵

O didatismo melodramático passa a seguinte lição: é necessário criar condições históricas para que o desfecho de relatos como o do filme possa mudar, isto é, os despossuídos precisam aprender a se enxergar enquanto classe social e se unir para poder sair das condições miseráveis em que se encontram. Vemos, assim, como o filme não se limita a mostrar a luta inglória entre os pobres e os poderosos. Mais do que transmitir uma lição moral, *La Terra Trema* parece querer despertar no espectador uma “tomada de consciência”.

³⁴ VISCONTI, *op. cit.*, p. 22.

³⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 190.

Em poucas palavras: em *La Terra Trema*, a comiseração e o maniqueísmo criam, através da forte identificação, um esquema narrativo claro e didático, ao passo que a descrição, a desdramatização e a suposta neutralidade dariam à narrativa o estatuto da veracidade pretendida pelos documentários e reportagens, isto é, uma espécie de legitimação narrativa, que o melodrama teria perdido. Naturalismo e melodrama ajudam a estender a lição moral para uma apreciação política.

Resumo: Em *La Terra Trema*, Visconti desenvolve a idéia de um filme ficção-documentário. Trata-se de documentar as agruras e exploração dos deserdados da terra, em que distanciamento e comoção se misturam de forma inesperada. A plasticidade das imagens e a voz *over*, elementos geralmente entendidos como de distanciamento, escondem todo um processo de identificação. Entre esses dois pólos, mais do que uma lição moral, *La Terra Trema* pretende provocar uma tomada de consciência no espectador.

Palavras-chave: cinema, naturalismo, melodrama, neo-realismo

Abstract: *La Terra Trema* is conceived by Visconti as a work that operates both as fiction and documentary in which the difficulties and exploration of the people deprived of their own land are seen through a surprising mixture of commotion and objectivity. Devices generally associated with objectivity such as the plastic elements of the image and the recourse to a narrative voice function as a means to hide the process of identification that lies behind the objective view they suggest. In between these two opposite narrative options, *La Terra Trema* addresses the spectator in an attempt to rise its critical conscience.

Keywords: cinema, naturalism, melodrama, neo-realism

Empresas Teatrais e Mercado Cultural no Brasil

***Entrevistas com Antônio Fagundes,
José Roberto Caprarole e Iná Camargo Costa***

As entrevistas foram concedidas a Ana Portich em novembro de 1995 e editadas em janeiro de 2001 por Ana Portich e Yanet Aguilera. A entrevista com Antônio Fagundes não pôde ser transcrita literalmente por problemas técnicos.

Para ilustrar a questão sobre o mercado cultural no Brasil, e especificamente sobre a inserção do teatro na indústria cultural, entrevistamos dois artistas que investiram em companhias teatrais, relatando-nos suas experiências bem ou malsucedidas, tanto do ponto de vista financeiro quanto artístico. São eles Antônio Fagundes, ator e dramaturgo que fundou em 1981 a *Companhia Estável de Repertório*, desfeita em 1991, e José Roberto Caprarole, proprietário da *Escala*, empresa que há 28 anos domina o mercado de teatro infantil. Em seguida, Iná Camargo Costa, livre-docente em Teoria Literária pela USP, comenta os dois relatos, salientando a incompatibilidade entre a especulação financeira e a experiência artística.

Entrevista com Antônio Fagundes

Rapsódia iniciou a reportagem com Antônio Fagundes, indagando a respeito da gênese da *Companhia Estável de Repertório*.

Antônio Fagundes lembrou-se de que no projeto *Cacilda Becker*, promovido a partir de 1981 no TBC, realizavam-se várias peças com um mesmo elenco, apresentadas na mesma temporada. Desta experiência Fagundes percebeu que poderia haver continuidade de público nos espetáculos, e este público contínuo, que voltava para ver mais de uma peça e que ele denominou dona Maria e seu João, deu-lhe a idéia da *Companhia Estável de Repertório*. Esta deveria suprir as falhas do projeto *Cacilda Becker* como, por exemplo, problemas de ordem prática de recepção do público, teatro mal localizado, bilheteria com atendimento ruim etc.

Quais eram os sócios da C&R e suas respectivas atribuições? Onde era a sede da companhia?

Cotizaram-se vários sócios para montar a empresa. O mais importante era Lenine Tavares, que fazia a frente e cuidava da produção, gerenciando a empresa. Fagundes se diz muito centralizador, preferindo dar a última palavra sobre a parte artística para ter segurança de um bom trabalho, portanto, responsabilizava-se pela escolha de repertório. Também sócios foram Marga Jacoby, que fazia muito bem a administração do teatro e do espetáculo, e José Roberto Simões, que se encarregava da produção executiva. Técnicos de luz, som, camareira, contra-regra etc. eram contratados pela companhia, e eram os melhores profissionais da área, pagos acima da média. Os artistas também eram contratados e ganhavam uma porcentagem sobre o bruto da bilheteria. Durante dez anos todo o

elenco foi mantido, o que levou a companhia a realizar espetáculos cada vez maiores. Se Fagundes quisesse fazer uma peça com duas pessoas, isso não seria possível; assim surgiu a idéia de dividir o elenco em várias peças, para aumentar as opções de repertório. Isso não se realizou porque perceberam que a presença de Fagundes era imprescindível para atrair o público aos espetáculos, e durante dez anos ele não teve folga. "Empresa socialista no lucro e capitalista no prejuízo", frase de Flávio Rangel que melhor definiu a companhia, visto que a porcentagem era paga sobre o bruto da bilheteria, sem contar as despesas. Os honorários de toda a equipe cobriam 80% da bilheteria e com 20% tinham de amortizar a produção, manter a divulgação do espetáculo e pagar o teatro. Quanto às instalações que ocupava, a companhia nunca teve sede própria, como tem o grupo *Tapa*, pois nenhuma entidade nem o governo perceberam a importância do projeto. Tinha, no entanto, um escritório, onde trabalhavam uma secretária e um digitador para o cadastro e a correspondência com o público, e lá se editava o jornal bimestral enviado a todos os cadastrados.

Perguntamos se a receptividade do público correspondeu a esse esquema montado pela empresa.

Sim, afirmou, pois a média por espetáculo foi de 200 mil espectadores, atingindo a margem de 800 mil em *Morte Acidental de Um Anarquista*. Além disso, em seu cadastro constavam centenas de milhares de pessoas, o que, entretanto, não garantia a bilheteria. Em pesquisas feitas após os espetáculos, perceberam que o público que assistia a uma peça não era necessariamente aquele que voltava na peça seguinte. Quando a *Companhia Estável de Repertório* foi desfeita, Fagundes ficou magoado pois não houve manifestação por parte deste público: nenhuma carta, nenhuma curiosidade em saber o que tinha ocorrido.

Quanto à escolha do repertório da companhia, apesar de ter sido chamada de comercial, ela transitava do popular ao clássico, passando pelo teatro experimental, como em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Depois de fazer uma comédia que teve sucesso como *Morte Acidental*, isto não determinava a linha do próximo espetáculo. Nesse sentido a companhia arriscava, porque todas as produções eram de risco, desde as mais experimentais até o clássico *Cyrano de Bergerac*, todas mantinham, entre técnicos e atores, dezenas de pessoas. Hoje em dia sua conduta é a mesma; quando Fagundes realizou a comédia *Vida Privada*, sua próxima peça foi *Oleanna*, de David Mamet, de caráter totalmente diferente, porque um sucesso não o obriga a seguir a mesma fórmula. Certamente quem fosse assistir

à *Vida Privada*, motivado por uma peça antiga como *Cyrano*, ficaria surpreso pois o repertório havia mudado de tom.

Como a Companhia Estável de Repertório poderia ter resistido às oscilações do mercado sem perder a autonomia na escolha das peças?

Independentemente da preferência do público, a companhia manteve sempre a variedade de repertório. Mesmo assim, ela poderia ter sobrevivido; o principal meio de resistir às oscilações de mercado seria ter a concessão de um teatro. Uma concessão municipal por um período de tempo foi requisitada por Fagundes, mas não foi levada em consideração. Por outro lado, os donos de teatro particulares são homens de negócio que só visam ao lucro; não é à toa que hoje se vê muito teatro virar bingo ou igreja evangélica.

Em segundo lugar, um patrocinador poderia arcar com a divulgação do espetáculo, uma vez que a divulgação pode sair mais cara do que o restante da produção. Outro patrocinador poderia encarregar-se de outra coisa e assim por diante. Na verdade, seria bom se houvesse patrocínio, pois o que há hoje não é patrocínio, visto que o patrocinador deduz do imposto uma quantia X que é transferida para o espetáculo, ou seja, não dispende nada e ainda tem o nome divulgado pela peça. E muitas vezes o patrocínio vai

apenas para o teatro; quando uma peça se apresenta em determinado teatro você acaba divulgando gratuitamente uma série de patrocinadores sem ganhar nada, pois quem ganha é o dono do teatro, e além disso você tem de pagar o aluguel. Se gente de teatro fosse proprietária seria muito diferente porque são pessoas idealistas, têm ideal artístico. O principal meio de produção teatral é o local de apresentação, mas se 20 a 30% da bilheteria vão para o teatro, e alguns cobram inclusive o piso de R\$ 40 mil por mês, o dono do teatro é o único que ganha dinheiro. Talvez a *Companhia Estável de Repertório* tivesse sobrevivido se conseguisse um teatro.

O público também poderia ajudar comprando cotas. Se cada um dos cadastrados pagasse um real, por exemplo, ele poderia bancar a produção de um novo espetáculo. Mas o público não tem cultura teatral, não acompanha a continuidade de repertório. Nas pesquisas feitas pela companhia, havia pessoas que em dez anos só assistiram a uma peça.

Qual a diferença entre produzir as próprias peças e ser contratado por uma rede de TV?

Quando participava da companhia, Fagundes percebeu que ela estava centrada basicamente em sua figura, não havendo necessidade de um

empreendimento daquele porte para a realização de seu trabalho. Ao mesmo tempo, concluiu que o público cadastrado não garantia sua bilheteria, portanto, não havia necessidade de manter um grupo estável. Contratado pela rede Globo, gravando ou não, Fagundes continua recebendo o salário, o que lhe dá segurança financeira. Esta é a vantagem de trabalhar na TV, mas nem todos os artistas estão nesse esquema, isso é raro.

Por outro lado, ao produzir as próprias montagens ele tem liberdade de escolha e garantia de qualidade artística. Mas como produtor, tem pouco retorno financeiro. Hoje a figura do produtor praticamente desapareceu devido à conjuntura dos últimos 20 anos. Na época da ditadura apareceu um tipo de montagem com interesse libertário e não lucrativo, organizada como cooperativa. Como isso era uma forma de protesto, rejeitou-se também o esquema de produção tradicional, com verbas para contratos e salários. As pessoas agregavam-se em cooperativas, ou seja, todas recebiam cotas sobre o bruto da bilheteria. Esse sistema de cotas foi institucionalizado no teatro, a ponto de serem destinados, como no caso da *Companhia Estável de Repertório*, 80% da bilheteria bruta para o pagamento de cotas, restando 20% para a amortização da produção, para manter a divulgação, pagar o aluguel do teatro e para o retorno do investimento do produtor. Conclusão: hoje não existe

mais o produtor independente, mas sim artistas que se produzem, que produzem o próprio trabalho, como Marcos Caruso, Irene Ravache e o próprio Fagundes.

Entrevista com José Roberto Caprarole

Quando e como teve início sua carreira teatral?

A Nydia Lícia me viu na novela *Os Irmãos Corsos* e me convidou para fazer uma peça, *O Julgamento do Leão Pantaleão*. Isso me marcou muito porque eu queria ir para o teatro e consegui graças à televisão. Depois eu fui para o TBC (*Teatro Brasileiro de Comédia*), onde fiz várias peças, *O Pássaro Azul*, *Pluft*, *O Fantasminha*, a convite do grande magnata do teatro infantil na época, Alessandro Memo. Tudo o que ele produzia dava certo.

Então o seu modelo de organização empresarial no teatro infantil foi o TBC?

Acho que não, porque eu sempre pesquisei muito para montar o meu modelo empresarial, não só o TBC. Mas ali tive a certeza de que o teatro infantil bem-feito dava certo. Em seguida fui

contratado pelo Sesi, para atuar em *Maroquinhas Fru-Fru*, de Maria Clara Machado, e em 1973 montei a minha companhia: *José Roberto Caprarole Produções Artísticas*. Aos sábados e domingos apresentávamos espetáculos em salões paroquiais no Parque São Domingos, Pirituba, Freguesia do Ó, Itaberaba, Itaquera, Mogi das Cruzes. Eu conversava com o padre, pagava dez por cento para arrendar o salão, fazia promoção na cidade durante a semana toda. A primeira peça que montei assim foi *O Lobinho Careca*. Nessa peça, que ficou cinco anos em cartaz, eu interpretava o Lobinho, eu tinha escrito e dirigia. Procurei na EAD (*Escola de Arte Dramática*) atores para trabalhar comigo. Deu tão certo aos sábados e domingos, que começamos a apresentar dentro das escolas durante a semana, às quintas e sextas-feiras. Nós íamos às escolas da periferia, municipais, estaduais, não só escolas de um poder aquisitivo maior, que hoje vêm aos meus espetáculos. Nesses bairros bem

periféricos íamos com uma *Brasília* que eu tinha. Com o sucesso nos bairros tive a idéia de entrar para o circuito teatral, que exigia maior preparo e parecia muito competitivo. No bairro éramos só nós, nos salões de igreja de Pirituba não tinha rivalidade. Mas como sou capricorniano, muito atrevido, aluguei o teatro *Itália* com muito medo e montei *O Boné Mágico*, com uma produção bem mais requintada, um musical. Fizemos as coreografias (desde aquela época já comecei a trabalhar com bailarinos) e *O Boné Mágico* ganhou todos os prêmios e lotou por um ano o teatro *Itália*. Larguei os salões paroquiais, parei de apresentar dentro das escolas da periferia e comecei a trazer as escolas, as da periferia e as particulares, para dentro do teatro *Itália*. Veio *Palerma*, o *Superatleta*, e assim a minha carreira começou a crescer. Desde minha primeira peça senti que poderia ter muito sucesso, que estava predestinado a fazer teatro para crianças. Dali para frente, disparei a montar uma peça por ano, com sessões diárias. Até que conheci o Édson Tomé, que é meu sócio hoje, e nós montamos a *Escala Produções Artísticas*. Algumas peças minhas são escritas com o Édson. A *Escala* se tornou assim uma grande empresa pela responsabilidade e pela honestidade — porque o teatro é a minha oração, o meu palco é o meu santuário.

A empresa também realiza produções cinematográficas?

É um sonho antigo. Vamos ainda produzir um filme infantil nacional, com o nosso dinheiro. Porque, do contrário, seria necessário pedir verba, e eu não me sinto bem pedindo, detesto ser pedinte. Então estamos guardando uma reserva para que em um futuro bem próximo façamos o primeiro filme infantil da *Escala*, porque o mercado é bom e quase não tem competição: *Walt Disney*, de vez em quando, a *Mônica*, de Maurício de Souza; *Os Trapalhões* já deram o que tinham que dar, e a Xuxa lançou, parou e não continuou, porque televisão é uma coisa e cinema é outra. Queremos um teatro de boa qualidade no cinema, como *A Volta do Capitão Tornado*, que é uma peça de teatro adaptada para o cinema, um filme deslumbrante. Para fazer bem-feito, vamos nos preservar um pouco, e quando lançar, lançar de verdade.

Qual foi o montante investido nessas empresas e em sua manutenção?

Em dinheiro não sei dizer agora, mas fiz muito empréstimo em banco, vendi até os carros que tinha. Sempre investi muito, porque nos cartazes usamos o material mais caro, o programa é o melhor que existe, tudo é muito bem produzido, além disso, gosto de

trabalhar com atores bailarinos. O teatro para crianças está plantando a raiz para a árvore crescer forte, ter um tronco bonito e depois freqüentar o teatro. Então não se pode jogar um paninho em cena, uma *Color 3* e dizer: isso é teatro. Desde que comecei havia três, quatro cenários nos meus espetáculos, e várias trocas de figurinos. Sempre tive vontade de ser *Broadway*, porque a criança não gosta de uma coisa estática, parada, feita de última hora. Desde o começo se gastou muito dinheiro, nunca medi esforços para produzir espetáculos. Em *Dom Quixote*, que foi meu primeiro espetáculo adulto e ficou de fevereiro a setembro de 1995 em cartaz, gastamos US\$ 250 mil; *Peter Pan*, US\$ 200 mil. Os meus espetáculos são muito caros. *A Dama e o Vagabundo* ficou em US\$ 120 mil, porque gravamos no melhor estúdio, em 32 canais, com uma banda de 20 músicos, com 90 horas de estúdio, chamamos cenógrafos famosos e contratamos uma figurinista. A produção do espetáculo *Alice no País das Maravilhas* foi orçada em R\$ 310 mil, com 35 pessoas trabalhando só na produção, fora a equipe fixa.

Quais os serviços que a sua empresa oferece?

O leque da *Escala* é o seguinte: nós temos as peças infantis, estamos montando um *buffet* infantil para

atender essa clientela dos espetáculos, porque quando eles lêem *Caprarole* ou *Escala* sabem que é sinônimo de qualidade, e também fazemos animações de festas infantis e telegramas animados. Nas animações em aniversários, montamos um *show* de uma hora de duração com as personagens que o cliente escolher e com os próprios atores das minhas peças. Os telegramas animados são feitos para adultos, para festas de casamento, festas de noivado, despedida de solteiro, aniversário, convenções de firmas. Nós não queremos ser mais uma festa de animação, nossa animação tem coreografia, levamos um cenário, equipamento de som.

Quem são seus clientes, considerando tanto o público que freqüenta o teatro, quanto as escolas e mesmo as empresas promotoras?

A *Danone* está conosco há vários anos, é uma empresa maravilhosa, todos os meus cartazes são abertos por: *Danoninho apresenta*. Se assina é porque confia no que ela está apresentando, porque um produto mundialmente famoso como *Danone* não vai assinar qualquer produção de teatro, isso compromete o nome dela. Ela colabora na produção do espetáculo, em todo o material gráfico e nos dá

assessoria mensal em cada espetáculo. Ela patrocina uma parte da verba para o espetáculo, não integralmente, e tem exclusividade. Quanto à minha clientela, temos as escolas de São Paulo e do Brasil, porque sempre tenho três peças em São Paulo e uma viajando o Brasil. Então todas as escolas de São Paulo e do Brasil assistem regularmente aos nossos espetáculos, e no Brasil elas esperam aquele mês, naquele teatro, naquela cidade. Então elas já fazem o cronograma escolar contando com o espetáculo da *Escala*, porque sabem que, quando nos contratam, recebem com um mês de antecedência cartazes, programas, uma fita cassete com as músicas da peça, de presente, para que a escola ensine as crianças a cantarem e no dia elas cantem com os atores; as autorizações, que a criança leva para os pais assinarem, quer dizer, é uma organização muito grande e elas não têm dor de cabeça. E também já vendemos o espetáculo com o ônibus. Quem faz essa frente nas cidades são funcionários da *Escala*; três fazem a frente no Brasil, e oito vendem os espetáculos para São Paulo, uma equipe de onze vendedores. Quando uma escola compra *Peter Pan*, automaticamente vai comprar *Alice no País das Maravilhas* ou a que vier, porque já gostou do trabalho, conheceu e achou muito luxuoso. *O Mágico de Oz* está muitos anos em cartaz. Uma mãe me disse um dia: "Você é o Caprarole?" Eu falei: sou. "Muito prazer, eu queria

conhecer você. Mas você inflacionou o mercado", disse, brava comigo. "Porque depois que a gente vê as suas peças, não dá para ver as outras, elas não têm a mesma qualidade e beleza, nem vários cenários, atores bailarinos ou coreografias lindíssimas. Nas outras, um passinho pra cá, outro pra lá; um pano, dizem que é cenário." Que bom eu ter inflacionado, porque assim os outros grupos podem mudar de conduta, e quando há bons espetáculos, o público de teatro aumenta cada vez mais para todos. Os meus têm muito público: faço duas sessões diárias, lotadas o ano todo, para colégios, e aos sábados e domingos com bilheterias ótimas. Ainda quanto à *Danone*, em troca da verba para promoção e manutenção do espetáculo, fazemos um espetáculo totalmente gratuito para as escolas de São Paulo, com uma mensagem da *Danone*, não obrigando a criança a tomar *Danoninho*, nunca! Elas assistem a uma história onde se fala das vitaminas do *Danoninho*, lipídeo, glicídeo e protídeo. É um espetáculo com cenário maravilhoso, musical, com atores bailarinos, feito de segunda a sexta, dentro das escolas, gratuitamente, e ainda na saída as crianças ganham uma sacola, um kit com um *Danoninho*, uma mensagem para os pais e um livrinho para que as crianças pintem o que aconteceu na história. Essa é a parceria que estabelecemos. Esse espetáculo se chama *A Missão*.

Sua empresa pretende satisfazer a que tipo de necessidade do público-alvo?

Para o público que nos assiste, tentamos passar cultura, lazer e entretenimento. Pretendemos que a criança tome gosto pelo teatro, que descubra e frequente teatro. A principal meta da *Escala* é tratar a criança como criança, não como um boneco que não sabe de nada. A criança hoje já nasce falando, praticamente. Então, nos nossos espetáculos, atrás da brincadeira, do musical, do cenário, dos efeitos especiais fica um 'por quê?' para ela pensar em casa. Depois disso, com uma mensagem positiva sobre o espetáculo, ela questiona o professor. Acima de tudo somos educadores, então temos de nos resguardar e preparar bem essa criança para não passar uma coisa errada para ela. A principal meta da *Escala* é essa: educar para a arte e educar pela arte.

Qual é o retorno que tem um cliente como a Danone, ao apoiar sua empresa?

Eles não têm retorno monetário. Não que as pessoas consumam mais *Danoninho*. A *Danone*, ou *LPC*, está preocupada em investir na cultura e em levar mais pessoas ao teatro. Eles não patrocinam apenas teatro, patrocinam vários tipos de esporte. A *Danone* não

está só preocupada em vender *Danoninho* nos mercados, nas padarias, nas mercearias, ela quer mostrar que também pode proporcionar esse tipo de cultura a qualquer pessoa, não deixando apenas entre uma pequena camada privilegiada.

Qual a receptividade do público em relação às suas peças?

É fantástica. Até hoje não consegui tirar *O Mágico de Oz* de cartaz. É sucesso. Quando estreou *Peter Pan*, o público precisava comprar ingresso com antecedência, de tanto que lotava. Mais de 200 mil pessoas já viram *Peter Pan*. Minhas peças ficam um ano, um ano e meio em cartaz. Fazemos pesquisas aos sábados e domingos e a opinião unânime (92%) é excelente.

E o retorno quanto às escolas?

Melhor é impossível, tem de continuar como está. Algumas escolas viram *O Mágico de Oz* em 92 e voltaram vários anos seguidos. Isso também se deve à reciclagem da pré-escola, que traz alunos novos. Quem me proporcionou esse grande sucesso de carreira foram as escolas. Tenho 5 mil cadastradas em São Paulo e 4 mil em outras cidades do Brasil, e essas não assistem a outras peças, porque os grupos locais, não menosprezando, são muito ruins.

Um total de 9 mil escolas, que é um cadastro trancado no cofre. Faço temporadas em Curitiba, Porto Alegre, Joinville, Blumenau, Florianópolis, Salvador, Maceió. Por dia, no *Peter Pan*, a média é de 800 crianças; por semana, 4 mil crianças; por mês, 16 mil. Multiplicando 16 mil por oito meses: 128 mil crianças por ano viram *Peter Pan*.

Quais os resultados financeiros obtidos por sua empresa?

Em números? Em média, o retorno anual chega a US\$ 800 mil. Recuperamos rapidamente o investimento inicial, e o lucro é de cerca de US\$ 800 mil. Desde a fundação da companhia, tudo o que entrou investimos na firma, para crescer. Compramos os carros de que a firma precisava, entramos em sociedade no teatro Paiol, com o Paulo Goulart. Então o que entra vamos investindo em outras áreas.

Onde está instalada a *Escala* e como ela se organiza?

A *Escala* está localizada em uma grande casa, a sede central, onde trabalham 32 funcionários. Temos o teatro Paiol, em sociedade com a família Goulart, onde estão nossos espetáculos infantis, e alugamos todos os teatros do Brasil por onde viajamos. Toda a organização e a manutenção ficam na sede da *Escala*: a central de computador, o diretor

financeiro, o diretor artístico, o diretor geral. Os vendedores do Brasil têm uma sala, os vendedores de São Paulo têm outra. Uma sala para as empacotadeiras, porque depois que o espetáculo é marcado os pacotes são feitos, como falei, com cartazes, programas, fitas cassete, autorizações, e vão todos por *Sedex* para a escola, para que não haja extravio. Aqui também ficam a assessoria de imprensa, as máquinas de xerox, o fax, a central de atendimento que distribui para o Brasil tudo o que vai acontecer. Essa casa é própria e ainda temos cinco carros para servir a *Escala*, entre peruas, carros utilitários e uma *Besta*.

Quantos empregados trabalham na *Escala* e quais suas funções?

No escritório trabalham 32 pessoas, entre cozinheiras, faxineiras, empacotadeiras, digitador, telefonista, almoxarife, a direção e os vendedores. Seria a parte administrativa e a direção geral. No total, são 100 pessoas, entre atores, técnicos e administradores nos teatros. Cada teatro tem a sua equipe técnica, sua equipe de atores e seu administrador, que no final de cada dia traz o resultado, com o *bordereau* e o relatório feito pelo computador, onde os atores assinam a chegada e a saída, e anotam as coisas de que precisam (um batom, uma maquiagem). Fornecemos tudo. Todos os pedidos são feitos por

escrito, nada verbalmente. O diretor geral fica abaixo dos diretores-presidentes, no caso, o diretor financeiro, e o diretor artístico, que sou eu.

Como são remunerados os funcionários da empresa?

Os atores e técnicos são contratados como todas as companhias de São Paulo, e acho que no Brasil: por percentuais. Eles são cotistas do espetáculo. A renda é colocada todo dia no *bordereau*, eles têm uma cópia, multiplicam no final do mês pelo percentual a partir do qual eles retêm o salário. Os administrativos são assalariados e registrados. Com os artistas e técnicos é feito um contrato pelo Sindicato dos Artistas do Estado de São Paulo. Os da administração têm direito a convênio médico, fundo de garantia, férias remuneradas. Os demais são contratados por uma temporada de dez meses, como prestação de serviços, e no ano seguinte renovamos o contrato para o espetáculo novo. Cabe a cada um pagar os seus direitos, mas pretendemos em breve mudar essas normas, vamos integrá-los às melhorias que o administrativo tem.

Você procura nas escolas de teatro os artistas de que sua companhia necessita?

Todo ano faço um teste, sempre em dezembro. Muitos vêm de escolas de teatro, mas a maioria é ainda muito crua. E quem faz escola de teatro, não faz dança; quem faz dança, não faz escola de teatro. Eu gosto de unir as duas coisas. Na medida do possível, tento dar emprego para quem sai de escola de teatro, porque são atores que tiveram acesso a mais e melhores informações. Mas a maior escola de teatro, na minha opinião, é o palco. Para mim, é a prática que resolve. Então, se chegar uma pessoa que nunca fez escola mas é muito talentosa, dou prioridade para ela. Só que eu preciso acreditar, e para que acredite, essa pessoa tem de provar que é capaz. Exijo registro na *DRT (Delegacia Regional do Trabalho)* porque é uma norma do sindicato. Tem muita gente boa que não tem *DRT*, e eu tento dar chance a essas pessoas. Então consulto o sindicato, para conseguir um registro provisório, e se ele conceder, eu contrato.

Os artistas que saem dos seus espetáculos dão continuidade ao trabalho que começaram com você ou escolhem outros gêneros teatrais?

As pessoas que trabalham comigo não saem da minha companhia. Como monto uma, duas, três peças por ano, a companhia torna-se uma família. Conheço os problemas de cada um,

profissionalmente, é claro: o que rendem, o que não rendem, a capacidade, a incapacidade, o limite de cada um. Então, depois de um trabalho é muito mais fácil, no próximo, conseguir um resultado melhor. Por exemplo, a Gisele Rondelle está comigo desde 1984. Poucas pessoas que trabalharam comigo saíram da companhia, porque sentem segurança na minha direção e na do Paulo Peres, e no que a *Escala* pode proporcionar. Por que trocar o certo pelo duvidoso, se sabem que têm salário e um ano de sucesso garantidos? Entre arriscar em uma peça que não sabem se vai durar um mês ou dois, ficam na *Escala*. Então acho que isso acrescenta, soma, na carreira deles. Muita gente já fez comercial devido à *Escala*; várias produtoras foram assistir, gostaram e chamaram os atores.

Você se dedica exclusivamente ao gênero musical infantil?

Só faço espetáculos musicais, desde *O Lobinho Careca*. É porque a música está dentro de mim, e um espetáculo sem música não tem vida. Música é movimento do corpo, teatro é movimento; a peça só segura uma platéia com muito movimento. Existem suas exceções, mas em espetáculos adultos. Para criança, tem de ter movimento, mesmo que seja em câmera lenta. E é a música que leva ao movimento. Os balés não têm falas, só

com a dança eles contam uma história e você fica duas horas olhando um balé, então no teatro o texto também pode se unir com a música; é o casamento perfeito. Só trabalho com musicais e não deixo ninguém montar os meus textos. Trabalhar com o meu nome hoje é fácil, é sinônimo de casa cheia, mas sou muito ciumento, tenho medo de que as pessoas não montem o espetáculo como eu havia previsto e queimem o meu nome, porque quando escrevo já idealizo o que vai acontecer, como vão ficar os figurinos, a maquiagem, a iluminação.

Você recebe algum tipo de patrocínio estatal?

Nada. Não entro em nenhuma concorrência. Utilizo muitos teatros da Prefeitura, que são maravilhosos: *João Caetano*, *Paulo Eiró*, *Artur Azevedo*, *Martins Pena*. Nos teatros da Prefeitura apresento um espetáculo itinerante. É de lotar, de ter briga na porta para comprar o ingresso. Na rede de teatros da Prefeitura os teatros são bem equipados, são grandes, recebem muito bom público, têm condições físicas para a montagem de um espetáculo. E faço também os estaduais. Todo ano entro nesses editais. Não entro em editais de verba, porque detesto me sentir mendigo, pedinte, tanto que trabalhamos com nosso próprio dinheiro, ou com a *Danone* nos

ajudando. Se a *Danone* faz parte de alguma lei de incentivos fiscais, não sei informar; que eu saiba, o retorno deles é apenas divulgar a cultura. Muitas empresas trabalham com a *Lei Mendonça*, mas é complicado e difícil, porque para dar uma coisa pedem tantas em troca, que as pessoas desistem e fazem com os próprios meios, ou conseguem uma empresa que ajude e ponto final. Deveria haver mais empresas como a *Danone*, interessadas em ajudar as companhias de teatro, oferecendo uma verba e em troca a companhia divulgaria o produto, em relação direta produtor-empresário, que é o melhor caminho: toma lá, dá cá; você resolve, você decide. Quando se passa por essas leis, é uma 'burrocracia', não é burocracia. Pedem tantos documentos que até providenciar tudo a peça já passou.

Últimas considerações

Além desse público maravilhoso, dessa casa lotada aos sábados e domingos e dos colégios, quero lembrar que também atendemos pessoas carentes. Em um ano demos 8 mil ingressos grátis para a FEBEM, orfanatos, associações carentes. Eles ligam para a *Escala*, e todo sábado ou domingo permitimos que levem algumas crianças em cada sessão. Reservamos uma parte do teatro para essas crianças e isso nos faz muito bem. Não é só o dinheiro que interessa,

apresentamos também para quem não pode de maneira nenhuma pagar o espetáculo, nem R\$0,50. E na Semana da Criança costumamos fazer uma promoção de brinquedos: quem levasse um brinquedo entraria de graça. As peças lotam e damos todos os brinquedos para o orfanato da igreja de Santa Cecília, cerca de 600 brinquedos. A peça tem de ter público, porque teatro é uma profissão como qualquer outra, e os atores, os técnicos, os empresários vivem disso, mas nunca negamos ingressos para crianças carentes.

Entrevista com Iná Camargo Costa

O teatro hoje no Brasil está submetido às determinações de mercado?

Esse sobre o qual se fala, está. Porque a gente tende a achar que teatro no Brasil é isso que acontece aqui em São Paulo, no Bexiga e nessas casas de espetáculo, mas isso na minha opinião deve corresponder a, no máximo, um décimo do que é teatro no Brasil, porque mesmo em São Paulo você tem uma infinidade de grupos com características que vão do relativamente amador até o totalmente amadorístico, sem falar em outras atividades que não são consideradas teatro justamente por causa do critério de mercado. Para mim, até procissão é teatro, desfile de escola de samba é uma modalidade de teatro, então vamos nos entender: sobre que teatro nós vamos conversar? Porque, se nós formos conversar sobre esse que recebe crítica na imprensa e as pessoas vão, compram bilhete para

assistir, nós já estamos falando do mercado teatral. Ou seja, o próprio recorte já nos retém prisioneiros da estrutura de mercado.

Teatro submetido ao mercado é, então, uma faixa muito estreita.

A menor, no Brasil, sem a menor sombra de dúvida, do ponto de vista do meu conceito teatral, é a menor parcela das práticas teatrais, pensando no Brasil como um todo. Existe uma parcela bastante reduzida, bastante restrita, que envolve um número muito pequeno de pessoas e é isto que normalmente se pensa quando se fala em teatro, isto é, peças que são produzidas para um espaço convencional no qual se paga para ir. Requer providências de produção, apoios institucionais, porque às vezes usam espaços públicos como os teatros da rede da Prefeitura, que também é vasta. Então vai desde a peça infantil no fim-de-semana no teatro

Cacilda Becker, até o *hit* de bilheteria como aquele que está em cartaz há tantos anos, *Trair e Coçar É Só Começar*. Somando tudo, eu acho que não chega a ser 10% da atividade teatral. No meu conceito a maior parte do que se faz como teatro no Brasil não tem nada a ver com as determinações de mercado, mas até pelas condições do país, a tendência normal é pensar que teatro só vai do infantil do *Cacilda Becker* ao *Trair e Coçar*, este é o teatro que está submetido até o pescoço às determinações do mercado. E veja que nessa perspectiva o próprio conceito de teatro, que é por si só redutor, obriga a pensar apenas no teatro determinado pelo mercado.

As subvenções estatais, a organização de festivais, bem como grupos patrocinados por instituições privadas ou públicas representam alternativas ao mercado?

Não, isso é mercado, tudo isso faz parte do mercado. Festival tem uma função: para falar em termos econômicos, existem nas empresas, sobretudo nas grandes firmas, departamentos que se chamam de pesquisa e desenvolvimento de produto; pois bem, eles descobrem, desenvolvem algum produto tomando por base a prática anterior e eles fazem convenção de vendas depois que o produto já está feito, já se organizou o

marketing, a propaganda. O festival de teatro é o equivalente à convenção de vendas. Por quê? Os grupos vão apresentar o seu produto e se o produto tiver receptividade, ele vai fazer carreira. Os festivais de teatro são coisas do século XX. Um festival de teatro, como um de cinema, na atividade do teatro comprometido com as leis de mercado, tem exatamente a função da convenção de vendas no âmbito restrito da produção de mercadorias. Subvenção faz parte do mesmo processo, não tem nada a ver com questão alternativa. Outra coisa diferente é que grupos que já tenham experiência, de que nunca ninguém ouviu falar, às vezes com 10, 15 anos de existência enquanto grupo, pesquisa de linguagem etc., tentam aproveitar essa vitrine, porque vira uma vitrine o festival, e muitas vezes pela qualidade da proposta, às vezes de altíssimo nível. Especialmente nesse festival de Londrina você vê muito isso. Eu me lembro que há coisa de dez anos surgiu um espetáculo chamado *De Salto Alto*, com um grupo de Londrina. Aqui em São Paulo foi um êxtase, todo o mundo boquiaberto, mas era só olhar os atores trabalhando para ver a janela que eles tinham, a prática, conhecimento de palco, do qual nunca ninguém tomou conhecimento. Pois bem, até eles entrarem no festival que acabou trazendo a peça para São Paulo, fizeram parte daquilo que eu estou chamando grande prática teatral, porque envolve também esses grupos, que muitas vezes

nascem e morrem sem nem se colocar a perspectiva de entrar para o mercado.

Qual a posição do artista dentro da empresa teatral?

Eu acho que o conceito de empresa teatral precisava ser entendido melhor, porque aqui no Brasil chama-se empresa a qualquer pessoa física que vai num cartório e se define como pessoa jurídica. Então você tem, no âmbito teatral, empresas de uma única pessoa. É preciso tomar cuidado com o conceito.

Considerando-se, portanto, empresa teatral uma organização que participa do mercado, qual seria a posição do artista dentro dela?

Vamos à questão, porque é das mais perversas na nossa vida artística muito pobre e de pequeno alcance, embora, segundo estatísticas, a vida teatral em São Paulo tenha abrangido neste ano (1995) um público da ordem de mais ou menos 200 mil pessoas por mês. Parece que não é pouca coisa, mas o país tem mais de 150 milhões e só a cidade tem mais de 15 milhões. O termo empresa define tanto uma *Autolatina* quanto uma pessoa que tem a sua firma de produções teatrais. Aqui é que vai variar. Você tem desde o caso em que o empresário teatral (que seria o mais justo dizer, porque em uma empresa de

uma pessoa, você tem apenas um empresário), que conseguiu levantar um capital das maneiras mais variadas, com *Lei Sarney*, empréstimo em banco, vendendo o carro, vendendo o apartamento. Então ele pode contratar os artistas, que vão ser simples empregados dele, ou chamar artistas que por alguma razão tenham algum dinheiro na circunstância, e assumam a produção. Então você vai ter o empresário criando o perfil institucional do empreendimento. Você poderá ter todos ou alguns atores do elenco como sócios do produtor, ou você vai ter o produtor e seus empregados. Não se pode estabelecer uma regra, porque cada caso é um caso. Nós nunca tivemos aqui no Brasil, nunca, uma situação de mercado teatral sequer comparável, de longe, com a *Broadway*. Porque na *Broadway* há produtores, e a relação dos produtores com os artistas, diretor, elenco etc., em alguns casos é de total desconhecimento. Os atores, diretores etc. são arregimentados pelo agente, o produtor nem aparece, eles nem ficam sabendo quem é o dono do espetáculo, e isto envolve também relações imobiliárias, porque você sabe que os donos dos espaços, dos teatros, nem sempre aparecem, nem sempre a gente sabe quem é o dono deste ou daquele. A posição do artista varia desde empregado até sócio da produção.

Como poderiam os artistas deter os meios de produção?

Sempre na perspectiva ou da cooperativa ou da associação, com um problema muito específico no Brasil: é muito difícil que uma cooperativa de artistas consiga comprar o espaço, ser proprietária, porque é isto, no caso teatral, ser proprietário do meio de produção: ser proprietário do local; porque o principal meio de produção teatral é o espaço – no interior do mercado, não nos esqueçamos disso. Então, para um grupo de artistas deter os meios de produção, eles teriam que formar uma associação que pusesse como objetivo a aquisição do espaço, aí sim, eles deteriam. Na história da experiência teatral brasileira, você tem casos em que isso foi possível, mas é sempre por algum tempo, porque quando você está no mercado, as leis do mercado prevalecem sobre a sua vontade. Uma história de artistas proprietários dos meios de produção: o *Teatro de Arena*, de São Paulo, o *Teatro Opinião*, no Rio de Janeiro, mas eles, se não me engano, eles nunca chegaram propriamente a ser donos do espaço, o que eles conseguiram foram contratos minimamente legais de aluguel, arrendamento de um determinado espaço. Que eu saiba, no Brasil, nenhum grupo conseguiu ser proprietário do espaço onde trabalhava, o que aconteceu foi, no caso do *TBC*: o Zampari era dono; ali então ficou

claro. O *TBC* era uma empresa, o Franco Zampari era o dono da empresa, tinha o elenco contratado, os diretores eram contratados, assalariados, mas quanto tempo durou? Por causa das determinações de mercado, a crise do *TBC* começou a ficar clara ali por 55, 56; em 1960 o que aconteceu para o *TBC* continuar mantendo a fantasia de que era possível prosseguir? Foi estatizado pelo governo do Estado. Grandes discussões na Assembléia; primeiro subsidia e no fim ele foi estatizado porque senão o Franco Zampari ia vender e tinha quem comprasse. Então no Brasil a classe teatral, incluindo dramaturgos, diretores e artistas, nunca chegou a esse estágio de propriedade dos meios de produção.

Hoje os artistas têm o perfil necessário para arcar com essas conseqüências?

Eu não acredito, e não é um problema de limitação das pessoas, é um problema das circunstâncias. Então o mocinho ou a mocinha que quer ser artista, já nos tempos de escola, sem contar com o que está predominando, se nós formos realistas, o que está predominando é o seguinte: a menininha e o menininho fazem carreira rápida de modelo porque têm cara bonita, corpinho, e depois vão para a televisão. Quem faz escola de arte dramática também tem esse sonho na

cabeça, ser contratado pela *Globo*, quem sabe pelos outros canais que também fazem novela, porque, claro, profissão é profissão, eu pessoalmente não vejo diferença maior entre trabalhar no *Teatro Sérgio Cardoso* numa produção teatral ou trabalhar na *Globo*. Trabalho é trabalho. O problema é o processo cultural muito determinado pelas exigências econômicas, que põe na vitrine quem trabalha em televisão. Então o sonho de todo o mundo é ser, veja bem, é ser empregado. Então já começa por aí, sem contar com esse outro lado: de um modo geral as pessoas que têm interesse pela vida artística vêm de famílias em que a perspectiva de ser empregado é a que existe. Tem o recorte sociológico, tem o recorte econômico da realidade que nós vivemos. E mais, aqueles sonhos como foi o do Zampari; nos anos 60, *Oficina*, *Arena*, e no Rio o *Opinião* e outros que se constituíram pelo Brasil afora, nada disso se coloca mais.

Quer dizer que os artistas já tiveram esse perfil. E eles conseguiram mantê-lo?

Já, mas sempre por pouco tempo, porque o mercado é implacável. Quando a gente fala mercado a gente está falando sistema capitalista, o sistema capitalista tem a seguinte natureza, que Hobbes, sem saber, descreveu muito bem: o capitalismo, isso que eles

chamam de mercado, as trocas, a liberdade de mercado, Hobbes chama guerra de todos contra todos. E a gente sabe que o mercado é isso mesmo, o mais esperto dá nó no otário. Então, qualquer estrutura econômica tem que ter a perspectiva de crescer e ser líder de mercado. Não vamos entrar em questões econômicas aqui mas dá para demonstrar matematicamente que quem não cresce, pelo simples fato de não crescer, morre, porque fica economicamente inviabilizado. Pois bem, para crescer no sistema capitalista, e se você se institucionaliza você precisa mesmo, precisa melhorar a produtividade, ora, melhorar a produtividade quer dizer aumentar a lucratividade e expansão de mercado. Teatro não é uma atividade que permita esse tipo de perspectiva, é por isso que todo empresário teatral tem um pé em cada canoa e sempre sonha com o subsídio do Estado porque não vai mesmo, não é da natureza. Uma peça, digamos *Trair e Coçar*, para pegar um exemplo de sucesso absoluto de mercado, para ela se viabilizar como referência, como instituição, os produtores, os proprietários da peça teriam que ir produzindo a mesma peça no resto do país. Isso é uma perspectiva completamente maluca. Pois bem, é maluca mas aconteceu: nos Estados Unidos teve uma peça que, por razões políticas, foi produzida no país inteiro, de costa a costa. O nome é interessante: *Isto Não Pode Acontecer Aqui*. Mas na

verdade, nos anos 30, o que não podia acontecer era subir ao poder um Hitler, aliás é uma peça política do maior interesse. Mas por quê? Porque havia uma organização política e entre outras coisas eles queriam demonstrar que não era verdade para o resto do país o que estava acontecendo na *Broadway*, a crise da produção teatral. Eles estrearam a mesma peça em 22 cidades, sendo que em Nova York, em quatro lugares diferentes. Quer dizer, em teatro dá para fazer esse tipo de loucura, mas não é uma atividade que tenha condições objetivas de participar para valer da disputa de mercado. Por isso é que grupos surgem e desaparecem, iniciativas surgem, têm sua vigência e desaparecem, porque é o máximo que dá para acontecer. Uma peça ou mesmo um grupo teatral tem a mesma vida útil de um produto de mercado, é mercado-ria mesmo, só que aí o problema é que envolve atores, diretores, dramaturgos etc. Surge, tem a sua vigência e sai, porque outros vão fazer a mesma trajetória, então uma peça teatral, um grupo teatral têm uma vida comparável a uma linha de produtos, no mesmo sentido dos novos produtos que o mercado automobilístico produz. Repito, porque a própria natureza da atividade não permite que alguém se estabeleça e vire uma multinacional do teatro. Ainda hoje, um grupo de loucos pode fazer isso.

A empresa de Caprarole, por exemplo, é proprietária do teatro Paiol, arrendatária de outros, tem uma equipe de vendedores de suas peças com escolas do Brasil inteiro cadastradas, e está ampliando os negócios, entrando no ramo do *buffet* infantil, telegrama falado etc.

Caprarole é um caso de experiência que percebeu que é só na perspectiva da expansão que se sobrevive, e sobrevive mal e porcamente. O pior é isso. Ele criou uma estrutura de vendas para sobreviver, e ele pode daqui a pouco virar uma espécie de latifundiário do espaço teatral, porque ele já foi para o Paiol, daqui a pouco ele já arrenda mais um, mais um, mais um, não é impossível. Mas você percebe que ele abandonou a vida artística e está se dedicando à vida econômica?

Não, o diretor financeiro é outro, ele continua atuando, dirige e escreve quase todas as peças em parceria com outros.

Quer dizer, o cara se explora a si próprio. Ele virou aos poucos uma empresa, mas ninguém agüenta por muito tempo, ele já criou uma estrutura, e já percebeu que a alma do negócio é a atividade de vendas, então do que é que nós estamos falando?

O mercado teatral e televisivo absorve os artistas revelados em experiências cooperativadas?

Não na totalidade, mas alguns tendem a ser absorvidos. Os critérios são muito variados mas correspondem a uma habilidade que esses artistas desenvolvem nessa experiência. Digamos que eles acabam, pessoalmente, acumulando como experiência uma espécie de capital artístico, e portanto eles têm cacife, eles têm o que oferecer. Então vamos pegar alguns exemplos notáveis: a Vera Holtz sai de uma novela e já está programada para outra. Por quê? Porque ela tem condições, ela segura um papel, ela segura um personagem. E não por acaso, os da velha guarda, que vieram de experiências semelhantes, e também de televisão, do tempo que televisão não era indústria, linha de produção: é o caso do Lima Duarte, é o caso da Aracy Balabanian, é o caso da Eva Wilma. É o caso do Paulo Betti, é o caso da Eliane Gardini, que são da minha geração, que fizeram teatro anos e anos sem nunca ninguém ter ouvido falar deles, de repente a cara aparece, no caso da Eliane Gardini ainda por cima uma cara bonita, expressiva, aparece numa novela, inclusive rouba a cena. Estou pensando na novela em que ela contracenava com um outro que também vem do *Teatro de Arena*, o Luís Carlos Arutin, e mesmo que não fosse a intenção, porque existe uma ética entre

atores que têm esse tipo de formação, em que não se coloca a perspectiva de roubar a cena do companheiro, mas de repente, pelo desempenho dela a direção e o dramaturgo vão ampliando o papel. Então, mesmo sem fazer parte dos planos, quando você vê, uma atriz que foi contratada para um papel muito secundário vem para o primeiro plano e depois eles não vão mais querer perder. Aconteceu isso com o Paulo Betti, aconteceu com a Vera Holtz, aconteceu com a Eliane Gardini, para falar de alguns exemplos, gente que veio de experiência de tipo associativo, cooperativo, enfim, é só você dar uma olhada na história deles. E claro, alguns acabam se estabilizando e permanecem na profissão. Eu não sei se o Paulo Betti, por exemplo, mas eu tenho a impressão de que fazer teatro deixa de ser uma prioridade agora, porque isso é absolutamente justo e natural, todo o mundo pensa na sua estabilidade econômica e financeira. Você tem que garantir isso para poder tocar a sua vida, e cada vez menos a gente pode viver de idealismo, "eu vou fazer a obra-prima". Pode ver, os idealistas todos eram idealistas de barriga cheia, tinham renda familiar e tal. Pode ter certeza de que os mais radicais tinham garantido previamente essa parte econômica. Outra coisa que está posta é que o mercado vai ficando cada vez mais estreito. Os que se destacam, eu não vou falar em termos universais, mas em alguns casos nem sempre o destaque é

pelas melhores qualidades do ponto de vista teatral. De repente o que atrai num diretor de televisão é o histrionismo de um ator, e a gente sabe que histrionismo não é necessariamente a melhor qualidade a ser explorada; num determinado momento pode ser uma coisa muito interessante, mas se ele vira isto, o ator vai ser limitado na sua capacidade de atuação. E outros acabam não sendo absorvidos, mas a não absorção ou pelo mercado como um todo ou pela televisão e outros meios de trabalho, em muitos casos também se deve à posição do ator. Determinados atores têm uma definição que nesta altura da nossa vida tem um componente também de fantasia, mas de qualquer maneira eles permanecem íntegros no compromisso que têm com eles próprios. Estou pensando, por exemplo, no Celso Frateschi.

Mas ele faz propaganda.

Isso é um trabalho psicológico e necessário para ele se manter inteiro, "eu me vendo, mas vendo só este momento, estas horas de trabalho, isto me dá um retorno econômico, mas o meu compromisso é com o teatro". Alguns continuam estritamente voltados para a vida teatral, por razões inclusive ideológicas. "Não vou ficar seis meses enterrado, num estúdio de televisão, fazendo esse tipo de trabalho que a televisão oferece". Então tem

um número razoável assim e tem um número muito maior dos que simplesmente não são absorvidos porque não. Os motivos pelos quais eles não são absorvidos também são variadíssimos. Fechando, você tem uma porcentagem mínima daqueles que se destacam por qualidades genuínas, esses são contratados e fazem a carreira nos outros meios; os que resistem a esse canto de sereia porque ainda acreditam numa espécie de integridade de trabalho. Eu não vou dizer se eu acho que existe isso, mas, enfim, eles acreditam e eu acho que a gente tem que dar esse voto de confiança para os que resistem, mas a grande maioria simplesmente entra e sai do mercado teatral sem acontecer mais nada na vida deles. Essa é a verdade.

As dificuldades financeiras relativas ao teatro podem levar-nos a uma guinada, a encarar o teatro somente como uma atividade lúdica?

No meu conceito, teatro é negócio, é lazer, e muitas outras coisas mais, porque no meu conceito de teatro uma festa como a festa do Divino é teatro, o desfile das escolas de samba é teatro, inclusive o desfile das escolas dos grupos para os quais você não paga ingresso, é só você ficar sabendo onde eles vão desfilar, você vai lá e assiste. E aí é totalmente lúdico. As pessoas participam, gastam muito dinheiro para

participar umas horas e é uma grande farra e é diversão no sentido mais genuíno da coisa. Isso para mim também é teatro. Congada é teatro, todas aquelas festas populares do Nordeste são teatro, com ou sem texto claramente previsto, porque todas têm um roteiro. Tem-se um roteiro e é apresentado ao vivo, para mim é teatro.

Encarar o teatro somente como atividade lúdica, a fim de escapar das determinações financeiras, dificulta o problema ao invés de resolvê-lo?

Não tenha dúvida, porque implica logo de saída numa restrição ao conceito, e todo conceito que elimina alguma coisa, empobrece, reduz a sua própria capacidade de pensar esse aspecto. Por exemplo, se você só pensa teatro como aquilo que passa por bilheteria, enfim, o teatro determinado pelo mercado, se você restringe o seu conceito de teatro a isto, você está, no caso do Brasil, jogando fora quase 90% da atividade teatral. Ou, por outro lado, se você só pensa teatro como uma coisa lúdica, sem compromisso de bilheteria, blá, blá, blá, que também tem muito, você está jogando fora essa atividade comercial que por razões de desenvolvimento histórico da sociedade brasileira é ainda a atividade que funciona como referência. É a referência, quem fala em teatro, quem escreve sobre teatro no

jornal, só pensa nisso. Se você propõe um conceito totalmente alternativo que exclui este, você também está pensando de maneira redutora, você está excluindo uma parte da atividade teatral que, embora menor, é a que tem mais projeção, é a que funciona como padrão de referência para o conjunto da sociedade, porque historicamente nós fomos ensinados a pensar que só isto é teatro. Então nós precisamos entender por que houve essa delimitação, isso é um processo histórico. Para ser capaz de criticar, inclusive nos resultados, a gente precisa conhecer o processo que resultou nisso. Com uma postura voluntarista, "não, eu sou contra as determinações de mercado, blá, blá, blá, vou aqui no meu cantinho fazer a minha coisa" – estou perdendo a história dessa experiência que ajuda a entender até as minhas propostas, porque qualquer proposta que eu faça, vamos dizer que inventei um grupo, vou usar a história desse conjunto da experiência teatral no Brasil como referência. Se eu pegar qualquer peça que já foi montada, pronto, é uma referência de que eu tenho que ter conhecimento. E tem que ser capaz de criticar. O perigo é a gente entrar na mesma linha, a gente praticar o mesmo método, recusa esse e passa para cá; mas é esse o método de quem pensa o teatro como apenas o determinado pelo mercado: "só este é teatro, o resto fica excluído, é outra coisa".

O teatro brasileiro voltado para o mercado (já levando em conta a sua resposta que o limita a 10% de nossa produção teatral) consegue configurar-se como indústria cultural ou como artesanato?

Esses 10% vivem permanentemente uma contradição, que começou com o movimento do teatro moderno. Desde o *TBC* esta contradição está dada, porque o teatro moderno no Brasil é uma experiência tardia, já começou com este preconceito, "porque teatro tem que ser empresa, blá, blá, blá". E os protagonistas desse processo jogaram no lixo quase cem anos de história do teatro brasileiro, se não mais de cem anos. Bom, e depois tiveram que fazer acertos de contas muito dolorosos porque tinham jogado no lixo Martins Pena etc. E jogaram no lixo, esse foi o maior crime, a experiência imediatamente anterior, representada por gente como Jayme Costa, Procópio Ferreira e tantos outros. Então você vê que a instalação das regras em vigor até hoje na prática teatral brasileira significou uma violência cultural, inclusive uma rejeição de um público, porque o público do Procópio Ferreira não era pouca coisa. Procópio Ferreira entupia de gente cinema nos confins do Brasil, as pessoas iam ver Procópio Ferreira fazendo *Deus lhe Pague*. Enfim, era preciso, para dar estatuto de arte, porque aquilo que eles faziam não era arte; você percebe esses discursos

ideológicos? Muito bem, isso foi a partir do *TBC* e todas as empresas que se constituíram – veja bem o recorte – depois da II Guerra Mundial, em concomitância com o desenvolvimento da indústria cultural no Brasil. O surgimento do teatro moderno brasileiro é da mesma idade da instalação em definitivo da indústria cultural, porque indústria cultural nós já tínhamos, cinema, rádio etc. Mas a grande vitrine da indústria cultural é a televisão. A televisão se instala no Brasil acho que dois anos depois da transformação de *TBC* em teatro profissional. Teatro e televisão, teatro moderno e televisão, no Brasil, sempre foram referências um para o outro, e se você quer saber a *TV Tupi* foi um ingrediente, não vou dizer central nem essencial, mas um ingrediente importante para garantir público e dignidade artística para a atividade teatral no *TBC*. A *TV Tupi* transmitia ao vivo peças às segundas-feiras. Uma segunda-feira havia a *TV de Vanguarda*, peças sérias; na outra, *TV de Comédia*. Com lances do arco da velha, peças que estavam em cartaz. Eu assisti a algumas coisas, de muita coisa nem me lembro mais, mas eu era encantada, porque era teatro ao vivo, o pessoal fazendo teatro e a televisão transmitindo. Era uma prática possível. Não havia naqueles tempos heróicos, quase que pré-históricos, não havia propriamente incompatibilidade, embora todo o mundo soubesse que linguagem teatral é

uma e a televisiva é outra. A televisão funcionava como meio de divulgação da proposta teatral, e o público de televisão percebia que se fosse lá ver ao vivo ia gostar mais ainda do que o que tinha visto na televisão. A TV *Tupi* certamente teve um poder multiplicador de público para o *TBC* como nenhum outro canal de televisão foi capaz de fazer. Sem contar que de um modo geral as redes de televisão, conforme iam sendo criadas, iam absorvendo todo o contingente do pessoal envolvido com o teatro. Basta ver que a carreira da Fernanda Montenegro foi permanentemente teatro, televisão, teatro, televisão. Começou no rádio; teatro, televisão, teatro, televisão. Eu não tenho dúvida nenhuma de que a televisão serviu para assentar o nome, como imagem mesmo, marca, marca Fernanda Montenegro, e ela sempre foi muito boa atriz, eu pessoalmente acho que ela é melhor em televisão do que em teatro. Então, a não ser neste nível da concorrência pelos melhores profissionais, eu não vejo incompatibilidade entre indústria cultural e teatro. Agora, como concorrência em termos de colocação de produto, como concorrência em termos de alcance não tem nem o que discutir, porque como a indústria cultural é ela própria expressão do desenvolvimento tecnológico, ela está sempre atrás da tecnologia de ponta. Pois bem, a tecnologia serve ao teatro, mas de um outro jeito, porque o teatro,

antes de haver tecnologia, já tinha 2 mil anos de idade. E você não joga 2 mil anos de idade no lixo só porque surgiu um tipo novo de luz, um refletor, um espelho, um material para fazer figurino, não é assim. Em teatro, cada peça que alguém monte, conscientemente ou não, está dialogando com 2 mil anos de história, então tem história para trás, enquanto a indústria cultural tem história para frente, porque é o desenvolvimento tecnológico que vai determinar linguagem, que vai determinar conteúdo ou, o que é pior, vai determinar rebaixamento de conteúdo, normalmente é assim que a indústria cultural funciona, simplifica, apaga, empastela, neutraliza e tal, mas nós não podemos fazer nada. Hoje qualquer um, qualquer um, criança de dez anos percebe que entre um filme de propaganda e um capítulo de novela não tem diferença artística, tecnológica etc. Mas a indústria cultural nunca teve dúvidas a respeito do que ela é, o teatro é que começou a ter, quando apareceu o cinema houve uma crise. Na Europa, especialmente na Alemanha, o que se discutiu! E nos Estados Unidos também, só que nos Estados Unidos era mais claro que a crise deles também era imobiliária, que deu na crise de 29. "O cinema vai roubar o público do teatro", nada disso! Nem televisão nem coisa nenhuma, os movimentos de público são determinados por outras coisas, e não tenha dúvida, o público sem fisionomia não hesita entre um

espetáculo em um pulgueiro em São Paulo e passar a tarde ou a noite no *Playcenter*, ele vai para o *Playcenter* e acabou, porque o público quer se divertir, isso nós sabemos. Pois bem, a questão então do artesanato a gente não pode mistificar, não se pode transformar deficiência em virtude. Isso que nós falamos, teatro é artesanal... O teatro brasileiro é pobre! É esta a verdade. Uma oficina de fundo de quintal.

Por exemplo, O Rei Da Vela é dono de uma fábrica de velas.

É, é pré-capitalista, aliás, isso faz parte da esculhambação do Oswald, porque ele percebia que ia entrar em crise o fornecimento de luz, devidamente monopolizado pela *Light*, e que o blecaute poderia ser prevenido com vela. São coisas do Brasil. Porque ele está de olho justamente na questão do imperialismo, é por isso que o cara é o rei da vela, porque junta a especialidade brasileira, que é a agiotagem, o capital financeiro no Brasil chama-se agiotagem, certo? Sempre foi assim e não vai ser outra coisa, é por isso que os bancos estão aí pedindo penico, porque acabou a agiotagem e eles não têm como continuar. Quer dizer, não é que acabou, mudou de esfera. Pois bem, então um agiota que justamente se apropriou da fábrica de velas de uma das pessoas de quem ele tirou tudo

porque emprestou o dinheiro, este cara tem perspectiva de sobreviver à crise geral do capital porque, havendo crise, vai haver blecaute. O cara é bem brasileiro, mas isso é um conteúdo que tem lá as suas determinações. No plano da configuração teatro e indústria cultural, ora, pelo próprio nome, indústria cultural, você só pode pensar como grande estrutura. A gente não pode se iludir, a *Rede Globo* não é apenas as instalações da *Rede Globo*, basta ver que o Roberto Marinho brigava com o governo, desde o governo Sarney, por participação e expansão de negócios. Eles querem quebrar o monopólio estatal das telecomunicações. Por quê? Porque é um supernegócio. Então, voltando, indústria cultural é, desde a sua origem, negócio. Uma parte, a parte pública, a parte mercado deste negócio chama-se prestação de serviços, porque o programa que você recebe em casa, na cabeça deles é um serviço que eles prestam, o jornal, notícia, é um serviço, isso na cabeça deles, porque nós sabemos que não é bem isso. Nós, que eu digo, leitores de Adorno e outros críticos da indústria cultural. Pois bem, o teatro, a partir de um determinado momento, e este momento, olha, é para trás do século XVIII – na Inglaterra, já no tempo de Shakespeare – o teatro também é prestação de serviços, é um serviço que o público paga. Atores e espetáculo se exibem, são um serviço pelo qual o público paga. Então, no

âmbito da inserção econômica, a atividade teatral, aparentemente como a indústria cultural, é da área da prestação de serviços. Acontece que, por causa dos 2 mil anos de história, é o serviço que vem em primeiro lugar. O teatro é um negócio por determinação desse desenvolvimento histórico que introduziu a bilheteria como elemento para viabilizar a sobrevivência dos que prestam esse serviço. Essa foi a liberdade que o capitalismo ofereceu para os artistas, porque antes eles dependiam do rei, da corte. Eles ficaram livres para fazer o que bem quisessem, mas imediatamente se escravizaram à bilheteria. Como o serviço durante muito tempo teve conotações artísticas, porque eu acho que hoje já não tem mais, este serviço, prevalecendo o produto a ser oferecido ao público, o lado negócio não se apresentou como uma coisa que pudesse prosperar como tal. Então quando você encontrar, e não duvido que encontre, uma grande empresa teatral, você vai ver que ela dispõe normalmente de infra-estrutura ridícula, mínima, que a gente nem pode chamar de artesanal, é pobre mesmo. Aí entra o problema ideológico da visão de teatro como produto artesanal: não é mais verdade! Há muito tempo, coisa de mais de um século, você não pode mais dizer que teatro não é sequer análogo à atividade do artesão. O espetáculo teatral não resulta de atividade artesanal coisa nenhuma, a não ser que a gente se permita abusar dos termos.

Dizer que teatro tem características de artesanato é não querer dizer nada sobre o teatro. Uma das coisas que a Fernanda Montenegro disse em uma entrevista sobre crise do teatro, nos anos 60: a economia do teatro brasileiro sempre foi parca e porca. Eu acho que ela tinha razão e continua tendo razão porque, se você for pensar o que é o submundo do teatro, a verdade da vida das pessoas que fazem teatro, só teatro, é uma coisa inacreditável. Aqueles absurdos, dos quais a Dercy Gonçalves não se esquece com toda a razão, porque não se devem esquecer, dos tempos em que atriz tinha que ter carteira de prostituta e fazer exame na delegacia de polícia anualmente para renovar a carteira, aqueles tempos não estão muito longe, a única diferença é que não tem mais a carteirinha. Então você tem o submundo da exploração emocional, das pessoas umas pelas outras, que é uma coisa inacreditável, e isto vale para qualquer organização teatral, desde o melhor espetáculo, o mais bem produzido, até o grupinho que consegue por um tempo um espaço de um teatro municipal, da rede, porque o *Teatro Municipal*, nem pensar, é outra história. Então não se trata de artesanato, trata-se de uma atividade que nunca conseguiu no Brasil virar coisa séria, coisa profissional, a não ser no curto período que vai do *TBC* à primeira fase do *Teatro Oficina*, o que não significa que no submundo deles não tivesse também todo tipo de

exploração e relações altamente discutíveis.

O marketing cultural e os incentivos legais poderiam vencer as limitações econômicas que envolvem o teatro?

Para mim o principal problema é a estruturação geral da sociedade brasileira e um "desenvolvimento cultural" que destinou no Brasil este lugar tão fora, é fora do lugar, para a cultura. Então a cultura no Brasil, e quando eu digo cultura eu estou falando de educação também, nunca, ao longo de sua história, foi tomada como uma questão séria. O teatro e as pessoas, voltadas para o aspecto institucional do teatro, pagam com sangue, suor e lágrimas pela opção por isso, assim como um professor paga com pobreza a opção pela educação. Neste país é assim, sempre foi assim. Se você pegar qualquer história, biografias de atores, pega o João Caetano, tem o trabalho do Décio de Almeida Prado sobre o João Caetano, veja lá como ele sofria e o que era o teatro no tempo do João Caetano, e aquilo foi adaptado e continua até hoje. Em determinadas circunstâncias, uma certa composição de interesses, jornais, mídia, transformam a figura no dodói, é o grande bobo da corte que fica em cartaz, badalado, mas daí a pouco ele vai para o esquecimento até aparecer outro. Esta é a situação em que

artistas funcionam ocasionalmente como a gracinha, o sorriso da sociedade, para falar como os conservadores franceses do século XIX, a arte como sorriso da sociedade. É assim aqui no Brasil, sem critério, você nunca vai entender muito bem por que este, e não aquele outro que é contemporâneo, virou a tetéia. Em alguns momentos vários são, não por acaso vários quando o momento é de uma certa folga econômica, e portanto nesses momentos, curiosamente em momentos de crise da economia propriamente dita, da produção, você tem ascenso. Essa é uma discussão que eu conheço, pelos meus estudos de história do teatro, desde que D. João VI veio para o Brasil. Sônia Salomão Khéde tem um livro chamado *Censores de Pincenê e Gravata*. Qual é a primeira sacada que eu tirei do livro dela? No Brasil a censura foi criada antes de haver teatro. Não tínhamos prática teatral ainda, e já tínhamos censura ao teatro. Esse é o assunto dela, é um dado cultural da maior relevância, antes de podermos ter um espaço, o prédio para fazer teatro, já havia a divisão de censura do ministério responsável. Por quê? Porque no Brasil teatro sempre foi pensado como um ramo das diversões públicas, e como se sabe, aqui no Brasil diversão pública e bandalheira são sinônimos na cabeça de quem está no poder, desde D. João VI. Já havia censura antes de ser autorizada a criação do teatro que atualmente é na praça Tiradentes, chama-se *João*

Caetano. Nessa história a gente percebe que as artes no Brasil, para a classe dominante, sempre foram perigosas, que tem que manter sob controle, seja da polícia, da censura, seja sob controle econômico. Pessoalmente acho a maior bobagem esse negócio de *Lei Sarney*, incentivo etc. porque nunca o artista brasileiro vai convencer a classe dominante no Brasil de que cultura é uma coisa séria. Isto é bobagem. Sempre temos um Mindlin no Brasil, mas enquanto nós temos um Mindlin, quantos têm a mesma grana e o mesmo âmbito de atividade econômica e empresarial da *Metal Leve* e pensam como o Mindlin? Então o Mindlin é que é um homem pouco brasileiro, aliás veja o sobrenome. Para a sorte de muita gente, ele patrocina publicação de livros, para espetáculos é bem provável que dê dinheiro também. Ou então, por outras razões este ou aquele banco resolve dar dinheiro. Mas não se iluda, mas não se iluda mesmo, a classe dominante brasileira, que tem o dinheiro, os empresários do Brasil não apostam um níquel na importância da educação, da cultura e áreas afins. É por isso que só os grandes negócios é que se desenvolvem. Televisão, sim, eles investem na televisão. Como investem na televisão? Veiculando propaganda. Sem veiculação de propaganda nenhuma emissora de televisão sobrevive, então, toma lá, dá cá, porque por outro lado a veiculação de propaganda na televisão garante a vida lucrativa de um

determinado produto, certo? Então estamos em casa. Agora, veiculação institucional oferecida pela temporada de um espetáculo teatral? Ora, faça-me o favor, achar que isto é uma coisa que pode se generalizar é das mais delirantes ilusões dos artistas no Brasil. Esse estado de coisas vem da própria história do Brasil, o outro lado disso é pedir subvenção para o Estado. Agora veja se faz sentido pedir subvenção para um Estado como esse que nós temos, que mata professor de fome? Porque se esse Estado, desde D. João VI, desse valor para a arte, cultura, literatura, ele investiria em educação.

Dado esse estado de coisas, qual a relação entre o tipo de produção teatral e a escolha de repertório?

A relação é direta. Se você é um empresário ou um ator, porque isso tem acontecido muito, ator que em um espetáculo ganhou bastante dinheiro, juntou uma grana e vai produzir, ele necessariamente vai produzir para o mercado, isto é, pela grana que ele está investindo ele precisa do retorno, mas no teatro a bilheteria é uma caixa de surpresas. Os desastres que acontecem são absolutamente impressionantes. Vamos lembrar, aqui no Brasil, um dos mais chocantes, *Chorus Line*. Foi um arraso nos Estados Unidos, acho que lá ainda está em cartaz. Virou filme, todo o mundo falava, então um louco aqui

resolveu produzir *Chorus Line*. Ele deve estar com dívida até hoje porque levantar a produção de um espetáculo musical, a arregimentação, você tem que pagar salário, mesmo que espere a estréia para começar a pagar, enfim, você vai assumindo dívida, dívida, dívida, contando com a bilheteria, e aí você tem um fracasso absoluto.

A Companhia Estável de Repertório, de Antônio Fagundes, também faliu.

Mas você se lembra? Porque era uma empresa de repertório, o que ele precisava fazer? Oferecer um espetáculo com retorno garantido de bilheteria e depois tentar timidamente uma experiência que não podia ser muito radical porque se fosse radical, burros n'água. E eu me lembro de que o cavalo de batalha dele foi o *Xandu Quaresma*, que era uma peça muito interessante, com raízes do teatro popular nordestino, uma proposta de tipo brechtiano e tudo, mas carregada no popular brasileiro. Então, depois de *Cirano de Bergerac*, *Xandu Quaresma*; entre um e outro espetáculo, a companhia sempre apelava para *Xandu Quaresma*. *Morte Acidental de um Anarquista* foi um dos grandes achados do Fagundes, mas de qualquer maneira era uma experiência legítima, de gente genuinamente interessada em dotar o país de uma perspectiva teatral minimamente séria. Porque o Fagundes

tinha essa qualidade, tinha um nível em relação ao qual ele não fazia nenhuma concessão, com desigualdade de produções, mas ele não baixava o nível, o que é um negócio legal, se fosse viável economicamente, mas no longo prazo, mesmo que ele acertasse todas, ele dançaria. Por quê? Porque ele não era dono do local onde ele se apresentava, um dia a especulação imobiliária derruba, e se não for a imobiliária é a financeira, enfim, porque é uma atividade que não tem, realmente não tem estatura para jogar o jogo pesado da economia tal como ele é e como tem sido no Brasil nos últimos 15, 20 anos.

Qual é o cliente das empresas teatrais: o público, empresas promotoras ou outros?

Pelo que eu tenho lido, porque por tudo que eu já falei, você há de convir que não é bem disso que eu gosto, mas, enfim, pelo que eu tenho lido, a minha impressão é que está surgindo um tipo interessante de clientes, que compra metade da sala e vai arregimentar público. Em muitos casos as pessoas vêm do interior de ônibus. Ora, são os novos clientes, e claro que essas pessoas que compram os ingressos e a viagem estão sendo atravessadas. Entre o espetáculo, o produtor e este público que aflui, tem um cliente, é este o novo cliente do grande teatro, desse teatro

que dá certo e que tem longevidade como espetáculo.

E as empresas promotoras, que no teatro fazem propaganda do seu nome?

Não, eu não acredito nisso, não acredito. Eu não vejo qual o sentido do patrocínio que o *Bamerindus* dava para um espetáculo teatral, a não ser aquele da Marília Pêra, isto é, o dono do *Bamerindus* apoiava o Collor e ficou com a Marília Pêra de refém na campanha. Então, fora esse tipo de situação muito específica... Porque você acha, você acredita? Vamos ser honestos, uma coisa é o que a gente conversa lá com o *marketing* do *Bamerindus* e outra aqui entre nós. Você acredita que o público, porque foi ao espetáculo patrocinado pelo *Bamerindus*, abriria conta no *Bamerindus*? Você acha que essa é a questão? Eventualmente no caso brasileiro pesa mais que o varejo da publicidade a chamada propaganda institucional, isto é, nós temos um banco de origens altamente questionáveis que precisa aparecer para o Brasil com altos compromissos com a cultura, com a nação, é só isso. Ou então pagam a despesa que você tem para imprimir o programa, não totalmente, uma parte. É ridículo, é absolutamente ridículo, e a troco deste troquinho, das moedas que eles dão eles conseguem um tipo

preciosíssimo de propaganda que é chamada institucional, isto é, aparecer para o país como uma instituição privada comprometida com a cultura. Agora, compara o compromisso do *Bamerindus* com o dos Rockefeller, porque nos Estados Unidos a história é outra.

Que tipo de produto a empresa teatral oferece?

A empresa teatral hoje oferece mercadorias de fácil consumo. Se você quiser procurar o equivalente do mercado, do produto, da mercadoria que o teatro tem oferecido hoje, eu só consigo imaginar o teatro francês do Segundo Império. Estou falando de Alexandre Dumas, Filho; estou falando de coisa séria, estou falando de *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas, Filho e toda a sua produção, estou falando de Émile Augier, estou falando de Sardou, os dramaturgos da *Comédie*. É desses que estou falando, eles eram todos altamente prestigiados pelo Estado francês. Na França, o que significava ser prestigiado pelo Estado francês? Ter suas peças montadas pela *Comédie Française*. Por quê? Porque a *Comédie Française* era uma iniciativa do Estado, os funcionários eram pagos pelo Estado, funcionários públicos. Como você sabe, a *Comédie* foi criada pelo rei para o Molière, era a casa do Molière, foi o prêmio que o Molière

recebeu do rei. A *Comédie Française* até hoje é o cartão de visitas do teatro francês. Então o que é teatro oficial na França? E na França isto é coisa séria: *Comédie Française*. É por isso que continuam montando Racine, Molière e outras coisas. Pois bem, costume lembrar em aula, quando falo desse assunto, o seguinte: não se esqueçam de que quando nós estamos falando do teatro francês no Segundo Império nós temos um teatro 100% censurado e um dos mais importantes funcionários da censura era o Émile Augier, isto é, de dia ele censurava e de noite as peças dele eram montadas na *Comédie Française*. É bom saber do duplo emprego de determinadas tetéias do teatro. Muito bem. Esses dramaturgos tinham clara consciência do produto que o público queria consumir, um público que ia ao teatro para fazer a digestão, um público que não queria peça para ser obrigado a pensar, porque "já chega dos problemas que eu tenho durante o dia", um público que queria teatro para se distrair, um público, como disse um historiador desse período, que pagava para ser rebaixado na sua sensibilidade, na sua inteligência, e na sua compreensão da vida. Era este o público do teatro oficial do Segundo Império. Pois bem, o teatro que a empresa teatral hoje, com todas essas determinações, patrocínio, aluguel, tendo que negociar com o prefeito de plantão ou com o governador, porque as melhores casas foram estatizadas, não são capazes de

oferecer coisa melhor do que aquilo que se oferecia na França do Segundo Império. Então tem que necessariamente ser uma peça medíocre para o grande público entender, porque você sabe que esse tipo de produtores subestima a inteligência, a informação do público, e o público até pode se sentir ligeiramente subestimado, mas ele fica contente de ser tratado assim, o público também é medíocre. O que nós podemos fazer? É assim que funciona o mercado, o mercado precisa descobrir qual é a média para fazer temporada. A *Broadway* não é outra coisa.

A que necessidade a empresa teatral procura atender?

É preciso separar, porque eu acho que o pessoal que faz teatro infantil, não 100%, mas uma parte significativa... Quero acreditar que a maioria dos que fazem teatro infantil faz com objetivos os mais legítimos para a arte, sabem que criança tem que ser respeitada, sabem que criança é inteligente, sabem que tem que fazer bom espetáculo, os atores têm que estar muito bem e os textos têm que ser muito bons, não se pode subestimar a inteligência e a vivacidade da criança. Pelo pouco que eu vejo ultimamente, normalmente teatro infantil é melhor do que o grande teatro. Mas nós sabemos que já se instalou a perversidade no âmbito do teatro infantil também, do mesmo jeito que a perversidade na

indústria de livros infantis também se instalou. Então, para uma coisa bem-feita, bem pensada, você tem um quilo e meio de porcaria para explorar os pais das crianças. Mas quero, um pouco talvez idealisticamente, achar que no teatro infantil você ainda vê muita coisa que é para ser aplaudida de pé como esforço e como compromisso também com o teatro, porque isso é compromisso com o teatro, com o desenvolvimento de repertório, com o tratamento de questões relevantes e que estão postas pela conjuntura, dialogando com o público, porque pressupõe que o público é inteligente, tem sensibilidade. Então teatro infantil é uma coisa. O teatrão, esse teatro totalmente submetido às regras do mercado, não acredito que funcione mais como ostentação de cultura para quem assiste. Isso podia ser dito até mais ou menos os anos 60, porque, veja uma das perversidades da sociedade brasileira, até o teatro de esquerda no Brasil em algum nível serviu como ostentação de cultura, o de vanguarda você não tenha dúvida nenhuma, ele sempre foi isso, ostentação de cultura, isto é, "eu, público do teatro de vanguarda, estou acima desses mediocres aí". Então, muito do discurso em defesa, apologia do teatro de vanguarda, depende desta postura de tipo aristocratizante, porque sempre tem quem queira se sentir parte da aristocracia do espírito, já que não dá para ser da aristocracia de verdade.

Então acho que isso hoje, para teatro, não vale mais, acho que hoje teatro é entretenimento e ponto final. Do que tenho visto, e às vezes me tomo de ímpeto e lá vou eu ver uma peça dessas de grande sucesso, você vê que o público que está lá podia estar no *Playcenter*, sem fazer diferença, porque você sai de lá leve, disposto a jantar como você estaria se tivesse ido ao *Playcenter*, ou se tivesse ficado em casa assistindo a um filme pela televisão. Hoje teatro virou uma opção como outra qualquer, e para este público que vem do interior inclui essa vantagem adicional de você sair daquele ramerrão, pegar um pouco de estrada e se divertir. Não passa de diversão.

O empresário teatral obtém o lucro esperado?

Não necessariamente, a não ser que ele seja capaz de desenvolver uma empresa como essa de que nós estávamos falando, que cuida direitinho da parte de vendas, cultiva a clientela, estuda meios de ampliar a clientela, mas mesmo essa perspectiva é muito desgastante e eu não sei se o retorno que ele tem compensa tanto investimento, pela natureza da atividade, de novo. Porque não dá, você vai querer comparar o retorno de um empresário teatral, digamos, com uma rede de lojas? No capitalismo, você pode ter uma certa lucratividade, mas há uma

regra do capitalismo que infelizmente foi demonstrada por Marx: a queda tangencial da taxa de lucro, que, pensando em um investimento qualquer, se ele é totalmente original você tem um período, por ser pioneiro, em que você ganha. Mas imediatamente seu empreendimento mostra para outros que o caminho é bom e surge a concorrência. É a concorrência proliferando que reduz a lucratividade destes, e os que vêm depois sempre têm menos, pelo simples fato de terem vindo depois. O processo de desenvolvimento tecnológico faz um deles saltar. O salto de um normalmente significa a morte de outro. Ora, isto em um mesmo ramo. Acontece que esta questão tem que ser vista de um ramo para outro. Pois bem, existe uma determinada situação em que o próprio retorno que a sua atividade dá, mesmo que não tenha equivalente no seu ramo, ela é inviabilizada pelo desenvolvimento em outros ramos. Só para dar um exemplo bem disparatado: o aumento da lucratividade do Bill Gates, da *Microsoft*, pode indiretamente resultar em perdas para o teatro. Por quê? Porque Bill Gates definiu um outro patamar de lucratividade e só são candidatos a continuar existindo os que forem capazes de entrar nesse patamar. Então hoje o desenvolvimento do capitalismo leva a essa situação, as pessoas que criticam costumam dizer "a concentração de renda". A concentração de renda é isso. E o problema é que os que não

são candidatos a continuar nessa loucura são candidatos ao desaparecimento. Você pensa que o desemprego é um resultado inesperado? Não, é um resultado programado em nome da reengenharia, em nome da produtividade. Voltando para o teatro, que nesse sentido é uma sobrevivência teimosa, resultado de pessoas que insistem em fazer isso pelas mais variadas razões, o mais variado tipo de idealismo: o sistema capitalista tem mostrado que determinadas atividades, ou pré-capitalistas, como no caso do teatro, que num determinado momento conviveram bem com a atividade de mercado, quando o patamar virou este, elas continuam sobrevivendo, mas em situação cada vez pior, comparativamente a momentos anteriores de sua própria história. E de novo volto à minha questão original: é por isso que se a gente quiser ainda continuar pensando em teatro como experiência relevante no âmbito da nossa vida, a gente precisa abandonar, não de todo, mas precisa reconsiderar essa concepção de teatro vinculada a mercado. Por quê? Continua, sobrevive, um não dá certo, outro dá certo e tal, tal, mas o futuro do teatro não está delineado por esse caminho, de maneira nenhuma. Por quê? Aí dá para cair até na mitologia, porque a necessidade de teatro que a humanidade objetivou e, pelo que nós sabemos, seja no Ocidente, seja no Oriente, todas as sociedades desenvolvem alguma modalidade de

teatro, é uma necessidade cada vez mais incompatível com o rumo do sistema capitalista e portanto do mercado. Então a gente tem que ampliar a possibilidade de pensar a coisa.

Quais são as condições de trabalho de quem faz teatro?

São as piores possíveis. Imagina, nem pensar. Primeiro porque a própria ideologia do empresário já autoriza a se apresentar não como uma empresa devidamente constituída, mesmo que seja. Ele contrata por empreitada, então a situação do artista, técnico etc. é exatamente a mesma do trabalhador da construção civil, o cara é contratado para fazer este prédio, acabou o prédio, se eu tiver outro serviço eu te contrato, se não, você está na rua. Ora, este tipo de contrato específico por empreitada não prevê nenhum direito. Em muitos casos não garante nem salário, você sabe de gente, olha, é de perder a conta, de gente que participa do processo todo e no final não leva nem um tostão para casa, pelo contrário, tirou o dinheiro do bolso para ajudar na produção, para ir ao trabalho, e vai alegre. É a regra, é a regra. Não tem sequer o retorno salarial, o que dizer de direitos trabalhistas, imagina. E no caso dessa empresa que nós temos aqui como referência [*Caprarole*], quem tem minimamente algum retorno garantido é o próprio dono – que não

está ele próprio isento das condições de exploração que ele é obrigado a exercer, porque ele se explora a si próprio, ele se mata de trabalhar, se mata – e os funcionários mais imediatos ligados a ele, que viabilizam a infra-estrutura dele. Ele e esses ainda têm alguma garantia, os outros, só Deus sabe. E olha, não há sindicato que resolva isso, porque essa estruturação já está mais do que demonstrada como incompatível com as regras econômicas vigentes hoje.

1 jun 2001

rapsódia rapsódia

Almanac of Philosophy and Art

- 7 **The Abysms of Diderot's La Religieuse Annexed Preface**
Franklin de Matos
- 17 **Individuals and New World**
Raquel de Almeida Prado
- 25 **Noon**
Celia Cavalheiro
- 27 **Idle Chatter**
Celia Cavalheiro
- 29 **From the The Theory of Novel to the Historical Novel.
The Problem of Genre in Gyorgy Lukács**
Arlenice Almeida da Silva
- 55 **Heavens without Gods**
José Bento Machado Ferreira
- 71 **Burlesque**
Lygia Caselato
- 83 **David Hume on
The Theory of Moral Sentiments, by Adam Smith**
Translation Pedro Paulo Pimenta
Post-face Eduardo Correia
- 119 **How to connect the ourselves of myself**
Jerônimo Botelho dos Campos
- 133 **Once upon a Time...**
Cláudia Vasconcellos
- 143 **Melodrama and Naturalism in Visconti's La Terra Trema**
Janet Aguilera
- 159 **Show Business and Cultural Marketing in Brazil**
*Interviews with Antônio Fagundes,
José Roberto Caprarole and Iná Camargo Costa*

Instruções para os autores

1. Os trabalhos enviados para publicação devem ser inéditos, conter no máximo 40 laudas (30 linhas x 70 toques) e obedecer às normas técnicas da ABNT (NB 61 e NB 65) adaptadas para textos filosóficos.

2. Os artigos devem ser acompanhados de resumo de até 100 palavras, em português e inglês (abstract), palavras-chave em português e inglês e referências bibliográficas. As obras citadas devem ser ordenadas alfabeticamente pelo sobrenome do autor e numeradas em ordem crescente, obedecendo às normas de referência bibliográfica da ABNT (NBR 6023).

3. A comissão executiva reserva-se o direito de aceitar, recusar ou reapresentar o original ao autor com sugestões de mudanças. Os relatores de parecer permanecerão em sigilo.

Notes to contributors

1. Articles are considered on the assumption that they have not been published wholly or in part, elsewhere. Contributions should not normally exceed forty double-space pages.

2. A summary abstract of up to 100 words should be attached to the article. A bibliographical list of cited references beginning with the author's last name, initials, followed by the year of publication in parentheses, should be headed 'References' and placed on a separate sheet in alphabetical order.

3. All articles will be strictly refereed.

*A impressão deste periódico foi feita com o apoio do CNPq.
Os integrantes da comissão editorial têm seus estudos de mestrado
e doutorado financiados por bolsas da FAPESP.*

*Esta revista foi composta em Matrix.
Impressa sobre papel Pólen Bold Natural 90 g/m² da Cia Suzano.
Filmes gerados pela Logaria Brasil.
Impressa e acabada pela Humanitas em maio de 2001.*